

David Lean

El rey de los momentos



Juan Carlos Fauvety
Prólogo de Kevin Brownlow

David Lean

El rey de los momentos

JUAN CARLOS FAUVETY nació en 1964 y estudió en Buenos Aires. Fue periodista y colaborador permanente del diario *La Nación* y la revista *Gente*. Durante más de una década colaboró también en diversas revistas con notas sobre asuntos cinematográficos para Editorial Atlántida, en donde preparó y escribió el número de "100 años de cine" en *Billiken* y en *Conozca más*. Realizó reportajes a diferentes personalidades del cine, como los actores Gregory Peck, Anthony Quinn, Charlton Heston y Robert Duvall, y directores como Oliver Stone, Frank Marshall, Jean-Jacques Annaud, Regis Wagnier y Robert Wise. En su adolescencia mantuvo charlas personales con directores como Bob Fosse y Franco Zeffirelli, a quienes conoció (extraprofesionalmente) cuando vinieron a la Argentina. En marzo de 1994 estuvo en la entrega de los premios de la Academia Oscar en el Music Center de Los Ángeles. Viajó y vivió en esa ciudad en otras tres oportunidades, para desarrollar sus investigaciones para los tres documentales que realizó sobre el productor Samuel Goldwyn y los directores William Wyler (un corto

Juan Carlos Fauvety

David Lean

El rey de los momentos

23.º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

Presidente

José Martínez Suárez

Director Artístico

Fernando Martín Peña

Productora General

Virginia Petrozzino

Foto de tapa: *Lawrence de Arabia* (cortesía de Sony Pictures International).

Interior: Granada International, Columbia International, MGM, Directors Guild of Great Britain, Canal +, David Lean Estate, Michael J. Shapiro.

© Juan Carlos Fauvety, 2008.

Todos los derechos reservados.

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Se terminó de imprimir en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el mes de octubre de 2008 en Artes Gráficas Buschi (tel. 4918-3035).

Este libro no puede ser reproducido total o parcialmente, por ningún medio, sin expreso consentimiento del autor.



23º FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE
MAR DEL PLATA
ARGENTINA
6 AL 16 DE NOVIEMBRE 2008



INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

Prólogo

Por Kevin Brownlow

"Imposible", le dije al editor. ¿Cómo puedo escribir una biografía de David Lean? "Estoy en medio de un documental sobre David Wark Griffith para la Thames Television." El editor insistió unas semanas después: "¿Qué tal si usted lo hiciera sólo por medio de entrevistas?". Eso sonó irresistible; tenía ya una imagen de mí mismo, tomando un café y conversando sobre la Historia del Cine con David Lean. "¿Usted se refiere a grabar sus entrevistas y que él haga el resto?", repliqué. "Exactamente", contestó.

Y así me encontré llegando a una enorme casona de venta de muebles en Wapping que había sido convertida en la Fortaleza Lean. Ya con paso seguro, la imagen cobró vida: Lean me recibió muy bien en su hogar. Se sentó de espaldas al río; el efecto fue tan pintoresco que hubiese deseado filmarlo. Aunque ya estaba entrando en sus ochenta, Lean estaba muy inquieto y sentí que estaba hablando con un hombre joven.

La primera sorpresa fue ver cuánto le fascinaba aún el cine mudo. El gran director irlandés Rex Ingram había sido la inspiración de su infancia; cuando vio un primer plano del comandante de la embarcación U-Boat en *Mare Nostrum* (1925), se dio cuenta de lo que era un director en su puesto y que él quería ser como ese director.

Sabiendo que David Gill y yo estábamos llevando al escenario algunos personajes de famosas películas mudas acompañándolos con orquestas en vivo, nos sugirió que presentáramos *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1921), de Ingram, que era su película muda favorita. Lean era muy persuasivo: David y yo nos encontramos restaurando *The Four Horsemen...* y reconstruyendo después sus personajes.

Lean había sido criado entre cuáqueros, y el cine estaba fuera de esas creencias familiares, por lo que fue mucho más explosivo aún su deseo de entrar finalmente y a hurtadillas dentro de una sala de cine junto con un compañero de escuela para ir a ver una función de *matinée* de *The Hound of the Baskervilles* (*El mastín de los Baskerville*, 1921) de Maurice Elvey. Por una remarcable coincidencia, Elvey fue el primer director con el que Lean trabajó cuando comenzó en Gaumont Studios, después de ser el muchacho que servía el té. Él se dio cuenta de mi sonrisa cuando mencionó a Maurice Elvey, el director británico más prolífico, el que una vez dijo: "Hice doscientas películas, todas malas, pero fueron doscientas". Lean reconocía que la gente se reía de Elvey, "pero nunca supe por qué, ya que era muy eficiente en su trabajo, agradable en sus modales e hizo excelentes películas".

Inspirado por Lean, me encontré dentro del British Film Institute mirando *Hindle Wakes* y *Palais de Danse* (ambas de 1928), y quedé convencido de que

Elvey había filmado formidables títulos (eventualmente, el BFI restauró *Hindle Wakes* en VHS).

Después de un período de cortar y montar noticieros, David Lean se convirtió en un gran editor. Sus historias de aquellos primeros tiempos eran tan interesantes que le pregunté, si tuviera que pensar en todos los directores con los que trabajó, quién fue el más negado injustamente por la historia. “¿Alguna vez oyó hablar de Bernard Vorhaus?”, me preguntó. “Nunca escuché hablar de él”, respondí, pero yo sabía que lo averiguaría para mi siguiente visita.

Vorhaus estaba viviendo en St. John's Wood, y quedó sorprendido de que fuera recordado por David Lean. Había estado fuera de la industria durante tanto tiempo que no recordaba virtualmente nada. Pero el BFI estaba restaurando algunas de sus *quota quickies* (películas inglesas de bajo presupuesto). Esto derivó en retrospectivas en el National Film Archive de Londres, el Festival de Edimburgo y el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Sus memorias eventualmente aparecieron y produjo su autobiografía: todo fue gracias a la devoción que declaró tener David Lean sobre él.

Finalmente, le pregunté a Lean cuándo aparecería su autobiografía. Se quedó desorientado. “Pensé que usted la estaba escribiendo”, me respondió. Nos dimos cuenta de que estábamos llevándonos muy bien y que estábamos verdaderamente *spiegelados**. Pero eso ya no importa. Cuando Lean murió, me embarqué en el libro y lo completé en 1996 (fue reeditado en el año de su centenario).

Recuerdo esas visitas a Wapping como las más fascinantes de mi vida. Lean fue un maestro ideal; él lo hacía a uno partícipe de sus historias y de su entusiasmo. Es una maravilla curiosa que su trabajo haya tenido tal efecto sobre los cineastas de todo el mundo.

Lean lucía como un emperador romano, aunque la nobleza de su mente lo sobrepasara en grande, con sus orejas al mejor estilo Buda. Tenía una voz de comando y, cuando le hablaba a alguien, uno quedaba convencido de que era la persona más importante en su alrededor. Tenía una extraordinaria y encantadora crítica de sí mismo, aunque en sus últimos meses, probablemente debido a las medicaciones que tuvo que tomar, fue inducido a sobrepasar etapas de mal carácter. Me gustaba enormemente, y aparentaba estar más ansioso en cada nuevo encuentro que teníamos. Estoy seguro de que realmente lo estaba. Sortear sus memorias debe de haber sido muy doloroso para él. Pero fue estoico ante ello.

Recuerdo sus últimos días en el hospital: un amigo le llevó un ramo de narcisos, como tributo a la famosa escena de *Doctor Zhivago*. Lean había sido un amante de los jardines y adoraba las flores, pero ya le era difícil poder comentarlo; el cáncer le había afectado la garganta. Lean retribuía esa gratitud a través de sus ojos. Mientras estaba parado junto a su cama, yo me sentí paralizado ante el hecho de que ese método fuera realmente tan apropiado para la ocasión: él estaba reaccionando del mismo modo que los actores del cine mudo lo hacían, de la misma manera que a él lo habían apasionado e inspirado desde el comienzo.

* En referencia a los extraños comportamientos del famoso productor Sam Spiegel.

*A sir Alec Guinness, porque inspiró muchas veces
a David Lean, aunque nunca lo reconoció.
Y a sir José Antonio Martínez Suárez, porque me
inspiró al encargarme este libro, aunque tampoco
lo reconocerá.*

Agradecimientos

Quisiera agradecer a mucha gente por brindar todo su apoyo para que yo escribiera este libro.

En California, a Michael J. Shapiro, ayudante de David Lean en *Ryan's Daughter* y *Doctor Zhivago*: por su aliento, sus anécdotas y fotografías personales con David, sus opiniones sobre Lean y su manera de tratar a sus más cercanos colaboradores.

A Chuck Workman, por recibirme cada vez que fui a visitarlo a su oficina en Los Ángeles y por vincularme con Mike, y por su confianza en cuanto a que yo lo terminaría.

En Boston, al profesor Steve Caton, de la Universidad de Harvard, por sus análisis y sus comentarios antropológicos contundentes sobre *Lawrence de Arabia* y David Lean.

En Inglaterra, a Melanie Tebb, de Hollywood Classics, una apasionada del cine de Hollywood, a cargo de los derechos de todas esas películas que nos ensueñan.

En el British Film Institute, a Margaret Deriaz, por responder a todas mis inquietudes; a Nick Varley, de Park Circus, por la misma razón; a Anthony Reeves, *trustee* (albacea) de la David Lean Foundation, que me conectó con el director Ronald Neame y con Peter Newbrook, quien fue el gran operador de cámara de Lean. A Nigel Arthur (responsable de las fotos de David Lean en el British Film Institute), por responder a todas mis inquietudes sobre los derechos de autor de las fotos publicadas en este libro y por brindarme sus respectivos responsables.

En la UCLA (Universidad de California, Los Ángeles), al profesor emérito Michael Asimow y al escritor Paul Bergman, por su libro *A Courtroom Goes to the Movies*, un gran estudio legal y cinematográfico sobre los juicios recreados en las películas.

En Nueva Zelanda, al productor George Andrews, que produjo junto con David Lean el documental *Lost and Found: Story of an Anchor*.

A Kevin Brownlow, por el interés puesto en responder mis inquietudes y por haber escrito la mejor biografía de David Lean, única e imbatible, y por su inolvidable prólogo.

A Eugenio Zanetti, por las charlas que tuvimos sobre Lean y una divertida anécdota que aquí recreo. Al British Council de Argentina, en especial a Cecilia Fernández, por creer en mí y por su confiabilidad y gentileza humana y profesional.

A la gente del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, que me ayudó.

A mi amigo Carlos Kleppe, por el ánimo que me dio cada vez que un obstáculo se presentó (que fueron muchos) y por facilitarme su oficina para que terminara mis escritos; a Jorge Kleppe, por su aliento continuo; a Alejandro Chaneton, también por estar allí siempre.

A mi amigo C. Adrián Muoyo, por sus consejos fraternales, por el impulso constante y por su colaboración profesional. También a María Paz Molina, por inspirarme durante esos meses.

Finalmente, a mi madre, a mi hermana y a mis queridos sobrinos Willy y Guadi, por escuchar mi fanatismo constante sobre cine, que perdura las 25 horas del día y desde antes de haber nacido.

Y a mi padre, por hacerme entrar, cuando yo era chico, en este mágico mundo.

A todos ellos.

JUAN CARLOS FAUVETY

Buenos Aires, mayo del 2008

David Lean: el rey de los momentos

Faltaban pocos días para que terminara estos manuscritos sobre David Lean y una persona que yo creo que sabe sobre cine, concluyó un *e-mail* diciéndome con mucha convicción: “Quédate tranquilo con Lean, que se cuenta solo”. Me dejó pensando. No podía creer que alguien que supiera de cine me dijera algo así. A lo largo de tres décadas me fasciné por las películas de Lean: por el puente que vuela en plena selva sobre el río Kwai, por los amores contrariados de un poeta en la Revolución Rusa o por aquel enigmático aventurero demencial que conducía a los árabes por un fatigoso desierto.

Siempre aprendí algo nuevo en cada película de David Lean y las lecturas variaron a medida que yo iba creciendo. A millones les ocurrió lo mismo. Durante años me preocupé por aprender del hombre y del artista, de las diferencias entre ambos, de sus consecuencias y de sus similitudes. Es imposible resumir la vida de una persona —mucho menos, de la de un artista— en unas páginas: el artista lleva auestas dos existencias, hay una doble exposición de sí mismo, tal como en la fotografía. Ni siquiera en un libro de 700 páginas uno puede encontrarse con la persona y con su obra. Por eso aquí se encontrarán con una biografía compilada y justa, con muchas anécdotas, diálogos y pensamientos, *making* de películas y consecuencias, resumidas y comprimidas como un enorme resorte que uno deja preparado para que salte en la mente de cualquier lector que se precie. Me ha costado encontrar al hombre en David Lean, aun a pesar de tanto indagar en estudios y fuentes durante años y de la gente que trabajó junto a él. Mi deber fue describirlo de cerca y que este libro obtuviera una apreciación más próxima a esa doble exposición.

Vuelvo a pensar en aquella frase equívoca: “Lean se cuenta solo”. Y me digo: él se contó solo, tal vez, pero lo hizo de tal forma y de tal manera que es imposible abarcar a Lean en una lectura fácil y obvia. Sin embargo, a él le hubiese gustado dar un ejemplo en cualquier caso: ya sea con sus errores, con sus aciertos y, por supuesto, con sus películas.

Por eso espero que quien se adentre en estas líneas, se sienta más próximo a David Lean, y que perdone si preferí que algunos asuntos quedaran en la periferia.

JUAN CARLOS FAUVETY
Buenos Aires, mayo de 2008

Introducción

"Lo fabuloso no es más que un lugar común
tocado por la mano de un genio."

Boris Pasternak

David Lean no dirigió ni *Gandhi*, ni *Las aventuras de Stanley y Livingstone* ni *Nostromo*. Es difícil imaginar que cualquiera de estos proyectos no se le hubiera concretado a él.

Uno de ellos ya llevaba diez años de planificación por parte de Richard Attenborough; el otro ya había sido una película clásica de los años 40 y, en cuanto al tercero, ya estaba muy viejo para filmar. La historia, la vida y la obra de David Lean se entrelazaron durante los 83 años de su existencia. Pero como él mismo diría ahora: no habría historia que contar; y en la vida falló como marido, como amigo y como padre. Sin embargo, no fracasó en aquello que lo separó de su vida personal, lo unió y desunió de matrimonios, lo apartó de sus propios amigos y del mundo, o asimismo le hizo dar vueltas alrededor del cual giró su existencia: su pasión por el cine. David Lean cayó en el error de casi todos los artistas consumados: no supo manejar su propia vida. El Arte, en el que veía reflejada la aventura de su existencia, lo inhibió para enfrentar la realidad. Como todo gran artista de la historia, no benefició a la humanidad de forma directa, sino a través de sus películas.

Tal vez por ello, temas como la soledad, la infidelidad, los padres ausentes, la diversidad de ambientes, la lejanía de los lugares remotos o la falta de un hogar fijo son parte de todos sus films y de sus personajes, aun cuando sus historias sean tan diferentes, transcurran en distintas épocas y países o no parecieran tener una ilación entre sí.

Desde aquel tenebroso comienzo del chico huérfano que se topa con el convicto en el comienzo de *Great Expectations*; la mujer madura que contagia su soledad en aquella terraza silenciosa de Venecia en *Summertime*; el coronel que revisa los andamios en el epílogo de *The Bridge on the River Kwai*; el inglés que observa el espejismo en el horizonte del desierto en *Lawrence of Arabia*; la pareja que entra sigilosa a un fresco bosque para hacer el amor en *Ryan's Daughter*; el silencio de Trevor Howard y Celia Johnson en *Brief Encounter*; hasta en las silenciosas cuevas de Marabar de *A Passage to India*, siempre uno encuentra el sello de David Lean.

Cuando se describe así una de sus películas, pareciera que muy poco sucede en ellas, que no hay héroes épicos que pretendan volar un puente sobre la selva en plena Guerra Mundial, que nadie quisiera traspasar la barrera del sonido o que un inglés no aspirara encabezar una rebelión de las tribus árabes contra los turcos. Sin embargo, todo eso ocurre en sus films.

Cuando miles de turistas y palomas invaden la Plaza de San Marcos, el viento abruma en los páramos ingleses, el sol del desierto acecha, las estepas nevadas

congelan y una terrible tormenta de olas inmensas nos sacude, siempre hay una película de él. Esos momentos nadie los dirigió mejor.

"Jamás escuché gritar a David Lean en un set de filmación", comentó una vez su célebre fotógrafo y amigo Freddie Young. A diferencia de otros directores que fueron famosos por sus alaridos, como Cecil B. De Mille, Henry Hathaway o Michael Curtiz, el método de trabajo de David Lean quedaba remarcado por su silencio, que era su grado de autoridad y su modo de inspiración.

A veces debía apartarse de su equipo, quizá hasta para disfrutar de su almuerzo a solas y a la orilla del mar, como sugiere una foto inédita del rodaje de *Ryan's Daughter*.

En algunas ocasiones, dicho silencio y algunas resoluciones rápidas se leyeron desde lejos como las de un presuntuoso o las de un ególatra. Pero esas también fueron lecturas rápidas. La cualidad de Lean era siempre la de no dar explicaciones sobre su trabajo, aun cuando una de las pocas entrevistas que concedió así lo requería. Esa introversión también lo mantuvo alejado de su entorno y a menudo le hizo tomar decisiones drásticas, de las que se arrepentiría más de una vez a medida que se acercaba a su inexorable final.

Así como sus películas educaron sobre las consecuencias de una revolución o la búsqueda de la insípida gloria en la conquista, su vida fue, sin querer, una ruta firme de los errores clásicos del egoísmo desenfrenado y de la pasión desmedida que reemplazó al amor.

Sin duda, estas vertientes ambientaron su existencia pero no empobrecieron sus películas, en las que sus personajes lograban extraer las conclusiones de sus propios errores y fracasos con el correr del tiempo y de sus desventuras, asunto que el propio Lean no lograba solucionar en la vida real.

Durante el rodaje de *Doctor Zhivago*, por ejemplo, una mujer cayó bajo un tren en movimiento lastimándose levemente sus piernas, aunque debió ir por ello a un hospital. Delante de todo el equipo de filmación y sin titubear, Lean no atendió el accidente y pidió que una doble viniera a reemplazarla. Algunos miembros del rodaje jamás le perdonaron el hecho.

Si el caso merece ser citado como ejemplo de su concentración desmedida para retratar el realismo de una acción en una secuencia y la poca importancia que le atribuía a la vida de alguien que no conocía o al apuro tradicional de una superproducción que confunde la noción de la realidad también, poco importa ya. Ante presiones de esta índole, los valores tradicionales toman otro cariz y las rápidas decisiones son tan complicadas de analizar como las de un soldado bajo la tensión de la batalla. También es razonable pensar que luego de tantas oportunidades de dirigir a sir Alec Guinness, casi todos dieran por sentada una estrecha amistad entre ambos.

Sin embargo, el requerimiento causado por ellos en la retroalimentación de sus carreras fue simplemente profesional y a menudo produjo diferencias de opinión, que pudieron resolver gracias a la reconocida caballerosidad británica por ambos practicada.

Para uno de los momentos finales de *The Bridge on the River Kwai*, por ejemplo, Guinness deseaba un primer plano en la secuencia en que su bastón de mando cae al río, pero Lean sólo pidió una toma desde atrás para su personaje,

de modo de resaltar más sutilmente esa pérdida del mando gracias a la enorme interpretación del actor. La visión de David Lean era la de "mostrar sin mostrar" y el talento de Guinness hizo el resto. Esa sutileza es tan grande que, ante una primera lectura del film, el detalle pasa inadvertido pero pesa en la acción.

Según los críticos que defendían la famosa Teoría del Autor, los problemas de Lean con ellos comenzaban a profundizarse, ya que a medida que iba creciendo el presupuesto de sus films, también iba desapareciendo la sencillez de su estilo inicial. Comentaba Lean:

"La gente me dice que no soy un director personal. No sé lo que quieren decir. Soy parte de una película desde la preparación del guión hasta la edición final."

Lo cierto es que, con los años, Lean fue experimentando más con la pausa, el juego de personajes que se movían delante de la cámara, su sentido pictórico y el juego de la acción. Esos detalles fueron perfeccionándose aun con una superproducción que lo presionaba, el ambiente o el marco natural que lo rodeaba (la selva, el desierto, la nieve real o recreada) y su característica inigualable de la pausa, del silencio o del momento, que cada vez se hacía más especial.

Lo que los críticos negaban era que en el conjunto y el despliegue no lograba canalizar su personalidad artística o el sello de su estilo inicial. Sin embargo, estuvieron siempre presentes, y cada vez ese estilo fue más perfecto y formal. David Lean no hacía películas por el simple placer de viajar de un lugar a otro.

Su fundamentalismo artístico en retratar todos sus personajes está en cada una de sus historias. Quizá por dicha minuciosidad era tan lento para filmar: hizo sus últimas cuatro películas en 23 años, casi un récord si se toma en cuenta el éxito y la trascendencia de sus films. Sólo Stanley Kubrick se le acerca en esa lentitud y en la trascendencia, aun a pesar de la total variedad de estilos y temáticas. Por eso también hay tanto para observar en cada una de ellas.

"Pero ese no es el proceso", como dice Martin Scorsese acerca de Kubrick, y podría atribuirse también a Lean: "Son pocas, pero hay mucho en cada una de ellas". La descripción de las desgracias del huérfano en *Oliver Twist*, por citar un ejemplo, las abarrotadas calles y el crimen como forma de supervivencia es de una lectura inteligente, como de alguien que hubiera vivido en ellas. David Lean se adueñaba del entorno y contagiaba el ambiente.

De allí que Lean filmara las dos mejores adaptaciones de obras de Charles Dickens con *Great Expectations* y la misma *Oliver Twist*, donde la avaricia y la codicia que rodean a los protagonistas (más la soledad de ellos como eje central) apenas logran rescatar a un par de personajes que los salvan del calvario. Todo esto es un poco el denominador común de sus siguientes películas. Así era cómo David Lean veía la vida. De allí que sus héroes hayan sido discutibles y por momentos villanos: el coronel inglés que prefiere construir un puente inmortal para los japoneses mientras es su prisionero, o el teniente Lawrence que inicia su campaña en el desierto y elige adentrarse en él ante el peligro porque, según dice, "será divertido".

En los héroes de Lean, el orgullo y la egolatría extralimitada provocaban sus grandes cuestras así como sus pendientes. Es cierto que las posibilidades de los directores cinematográficos de viajar de un lugar a otro en superproducciones no sólo los beneficiaba de no pagar impuestos mientras no vivieran en Inglaterra, sino que era una buena excusa para filmar en países exóticos. "A David le encantaba sentirse incómodo en un ambiente que no era el suyo", recordaba la mujer de Sam Spiegel, productor de *The Bridge on the River Kwai* y *Lawrence of Arabia*.

Dicho perfil fue remarcado algunas veces por pequeños gestos de los protagonistas de sus películas: por ejemplo, cuando Alec Guinness se quita la gorra y seca el sudor de su frente al llegar con sus soldados al campo de prisioneros, o la resistencia que sostiene en su sofocante celda, o cuando Lawrence, montado en su camello, vaga casi alucinado bajo el calcinante sol del desierto. Además, una de las características de las películas de David Lean eran los trenes. "No sé por qué en casi todas mis películas hay trenes", reflexionaba. El tren es el medio de transporte que comunica mundos diferentes, enfrenta a personajes de dos mundos opuestos y precipita el drama en casi todos sus films: en *Brief Encounter*, *Summertime*, *Lawrence of Arabia*, *Doctor Zhivago* y *A Passage to India*, por ejemplo, ocurre todo eso.

Por eso, dos opciones insólitas caracterizaron el cine de David Lean: la primera, que nunca filmó una película en América, y la segunda es que cuando abandonó el blanco y negro, jamás volvió a rodar una película completa en Inglaterra.

En parte, debido a que la vida y la edad lo presionaban para comprometerse con una mujer, cuidar de su único hijo y establecerse en un lugar determinado, fue que comenzó a desligarse de sus parejas, familia y país, y sólo se preocupaba por encontrar una historia para filmar que lo llevase lejos. Mucho tiempo después se dio cuenta de que el toque armónico de una narración en *off* les daba a sus historias una sutil mirada de la nostalgia. Así lo sugerían *Great Expectations*, *Brief Encounter* y *Doctor Zhivago*.

David no era una mala persona. En todas sus películas, a pesar de las malas acciones, los personajes terminan por ser rescatados por el bien: la mujer de la banda de delincuentes de *Oliver Twist*, la pareja infiel de *Brief Encounter*, la mujer madura que no acepta tener una aventura amorosa a su edad en Venecia en *Summertime*, el coronel Nicholson de *The Bridge on the River Kwai*, el teniente Lawrence que vuelve a Inglaterra en *Lawrence of Arabia*, el médico ruso que prefiere dejar a su amante en *Doctor Zhivago*, la mujer que desmiente su falso testimonio al final de *A Passage to India*...

En todos estos ejemplos se vislumbra la moral encubierta del director. Cuando David Lean se emocionó al leer el *Zhivago* de Boris Pasternak, su vida cambió. Estaba en una etapa en la que sus matrimonios fracasados y amoríos ocasionales hicieron mella en su personalidad: era el momento de filmar una historia de amor, aun dentro de un período histórico como el de la Revolución Rusa, cuando los tiempos y la vida responden a dos destinos opuestos que parecen irreconciliables. Es cierto que, en el libro, la tragedia rusa hace el resto, pero para David Lean el hombre ya no era un instrumento para conseguir sus propias metas épicas, sino un ser viviente que forma parte de ellas y que finalmente advierte que lo que

perdura es el alma y el amor. Esta era la gloria secreta de Zhivago y de Lara, a quien había conocido mucho tiempo atrás y tanto tarda en volver a encontrar.

El romanticismo volvió a aparecer en *Ryan's Daughter* y en *A Passage to India*, aunque dichas historias ya no le exigían héroes épicos como Lawrence ni silenciosos como Zhivago. Desde la etapa en blanco y negro de los años 40 con *The Passionate Friends* o *Brief Encounter* hasta sus célebres primeros films en color como *This Happy Breed*¹ (título extraído de una célebre frase de Shakespeare de Ricardo II) y *Blithe Spirit*² (sacado del poema de Shelley "To a sky lark" –"A una alondra"–), Lean era un cineasta inmaduro en la vida pero un gran narrador y un buen comunicador social.

Había logrado traducir los perfiles psicológicos con toques literarios de los personajes de William Wyler, la profundidad de la cámara de John Ford y su romanticismo, así como la épica de Rex Ingram en *Mare Nostrum*. Sin embargo, en las películas de David Lean no hay un suspenso concreto, una acción devastadora o un romance explícito o pasional. La poesía maneja todas sus temáticas y, desde la épica hasta el amor, todo está sutilmente planteado. Cuando sus historias concluyen, los personajes batallan pero mueren solitarios, se alegran y sufren en silencio: son odiados o aman. Son individuos que forman parte de un momento histórico particular. Así como la soledad estaba presente, la religión siempre estuvo ausente; sólo cuando alcanzó los 70 años de edad y realizó *A Passage to India*, el personaje de Mrs. Moore llega a comentarle al Dr. Aziz sobre uno de los pensamientos que inquietaban al propio Lean y que él mismo solía repetir a sus amigos: "No creo que haya un Universo sin Dios".

Las películas de Lean no eran ateas en concepción, pero siempre dejaban en claro que el hombre era dueño y artífice de su propio destino. Durante el rodaje de *Doctor Zhivago*, Omar Sharif cuenta que escuchaba cómo todo el mundo exaltaba la interpretación del resto de los actores menos la suya. Al comentarle esto al director, Lean le respondió:

"Zhivago es un observador: todo pasa primero ante sus ojos y luego él interviene en los hechos. Deja que pases desapercibido durante el rodaje. Cuando terminen de mirar la película, nadie hablará de otra cosa más que de ti".

La realidad y la ficción volvían a unirse otra vez. Está claro: para David Lean, la vida era una película. Quizá por ello supo darles a todas sus obras todo ese realismo patético, ese dinamismo sutil y esa pausa real con los que selló cada instante de un diálogo de unos de sus films, de una escena de amor o de una batalla, de cada momento de una de sus películas. David Lean era el rey de los momentos.



¹ "This royal throne of kings, this sceptred isle.../ This happy breed of men, this little world.../ This precious stone set in the silver sea..." ("Este trono de reyes, esta isla coronada,/ esta estirpe afortunada, este mundo en pequeño,/ esta gema engastada en mar de plata...")

² "Hail to thee, blithe spirit" ("Sé bienvenido, jubiloso espíritu").

Capítulo I

Esos primeros momentos

Cuando el nombre de David Lean se escribió por primera vez, fue puesto con letras rojas en su certificado de nacimiento. Era el preámbulo del titilar parpadeante de una marquesina, del esplendor ineludible del nombre por encima del título, del tenue resplandor solar en el horizonte del desierto interminable de uno de sus films.

David Lean nació el 25 de marzo de 1908, en el seno de una familia de clase media, en el 38 Blenheim Crescent en el Croydon sur de Londres. Era una casa construida pocos meses antes; tenía el frente amarillo y cuatro pisos de alto; en los fondos había un extenso jardín y, en el frente, una pequeña entrada con un pórtico, semejante al que atravesaba Pip para ir a visitar a Miss Havisham en *Great Expectations*. A pesar de la buena vista que la casa le ofrecía en los fondos y al jardín lateral, David nació en una habitación ruidosa que daba a la calle.

Cierta vez, su madre lo trajo del jardín de infantes y le dijo: "Estoy preocupada. Tu maestra me dijo que no sabes comunicarte con las demás personas y que no puedes leer".

El silencio de David estaba provocado por el miedo de expresar sus emociones (un problema que tuvo toda su vida) y el que no pudiera leer no era sino su miedo a demostrar su intelectualidad: ni sus más cercanos amigos conocieron este dato jamás. Todo eso fue producto de su niñez: la madre lo trataba de forma condescendiente y solía llamarlo "Dave", el apodo que más le molestaba. La ausencia de la figura maternal se percibe en casi todas las películas de Lean. La actitud del padre hacia él tampoco fue mejor: jamás entendió el cine como una profesión ni se dio cuenta del talento que poseía su hijo. Sus pequeños amigos lo acompañaban en las incursiones al cinematógrafo: uno de ellos se llamaba Chivers y el mejor de todos era Patrick Goodbody, un irlandés que había llegado a Inglaterra procedente de la Argentina. En ese grupo estaba un alemán llamado Flutte, hijo de un representante de una empresa de comunicaciones en Inglaterra. La hermana de su amigo fue el primer amor platónico de David.

Cuando David cumplió los 13 años fue a ver una película por primera vez. Se trataba de *The Hound of Baskerville* (*El mastín de los Baskerville*), dirigida por Maurice Elvey. Ir al cine no estaba bien visto en las familias cuáqueras, como a la que pertenecía Lean: era un entretenimiento para la gente pobre o se consideraba como un espectáculo grotesco. Aun cuando David cosechó una fortuna treinta años después, su padre no fue al estreno de *Lawrence of Arabia*, y una vez el mismo David comentó: "Creo que jamás la vio".

La relación entre sus padres tampoco era buena. El viejo Frank Lean se enamoró de una mujer de mejor condición social y que tenía un hijo pequeño. Según Lean, su padre trató al hijastro con más cariño que a su hermano Edward y que a él mismo. Fue una infancia plena de represión: la relación con su madre no

prosperó, su padre hizo abandono del hogar y su hermano fue leyendo a hurtadillas su diario personal; David se volvió retraído y renuente a la comunicación, a expresar sus sentimientos, incluso a sus amistades, y fue por eso que dejó de escribir su diario. Todo esto no hizo más que convertirlo en el hombre introvertido que fue después.

La timidez de David fue acrecentándose y la educación cuáquera de la familia contribuyó a ello. Quizá debido a su propia contención, no buscó vincularse con mujeres fuera del entorno familiar, lo cual determinó que su primer matrimonio fuera con Isabel Lean, su prima hermana. Los fanáticos del "cine de autor" jamás sospecharían que la timidez y la soledad de Pip en *Great Expectations* y la de Oliver en *Oliver Twist* obedecían realmente a la infancia de Lean. La carente vida familiar de David se demostraba también en sus héroes silenciosos y épicos, en el coronel prisionero de *The Bridge on the River Kwai* o en Katharine Hepburn como la mujer madura y solitaria de *Summertime*. Aun cuando Lean trabajaba pocas veces en los guiones, la ausencia de vida familiar se hace presente en todos ellos. Su adolescencia quedó apartada de todo el resto de su carrera pero estuvo ligada a su futura visión como director.

Entre 1925 y 1926 se marchó al campo a vivir con su tío Reggie y su tía Imogen. También fue a vivir a Worcestershire con el fin de hacer un entrenamiento especial para convertirse en granjero. Allí conoció a Cissie. Aunque la mujer aparentaba 25 años, tenía casi 50; era la esposa del hermano de Winnie, o sea, la cuñada de Clarence, uno de sus tíos. El flechazo entre ambos fue inmediato y se convirtieron en amantes. Fue la primera incursión amorosa de David Lean. El futuro director contó que se internó cierta vez en un bosque con Cissie y se arrojaron juntos sobre el pasto para hacer el amor; cincuenta años después esa sería una escena de *Ryan's Daughter*. Pero la primera aventura amorosa se transformó en un problema: la relación con su tío Clarence se perdió, en parte porque él se sintió culpable porque la mujer de su cuñado agravó su relación matrimonial. Años más tarde, David recibió una carta en la que su tía Imogen le informaba que le dejaba todos sus bienes. A ella tampoco había vuelto a verla. Por entonces, Clarence ya había muerto. Ese gesto emocionó a David durante toda su vida. Aquella aventura amorosa duró un año y David volvió a estudiar a la escuela de Leighton Park, donde ya estaba establecido su hermano. Uno de los profesores se llamaba Scott Goddard, quien lo aceptó como su alumno ejemplar: le enseñó las obras musicales de los compositores clásicos.

Scott era homosexual y trató de seducirlo. La respuesta de Lean fue violenta y lo arrojó al suelo de su propia habitación, obligándolo a prometerle que no volvería a insinuarse. Scott cumplió su palabra. Muchos años después, David Lean admitió que allí surgió su pasión por la música y la importancia que le daba a esta sobre las historias que filmaba. En agosto de 1927, el padre le dio una sorpresa: había llegado a aceptar el interés profesional de su hijo por el cine y le regaló un libro que se llamaba *Moving Pictures: How They Are Made and Worked*³.

La dedicatoria del libro en la primera página decía: "A David Lean, con sus mejores deseos de su padre para su futuro trabajo en el cine".

³ *Cómo funcionan y se hacen las películas.*

Cuando David volvió a Croydon con el dinero ahorrado de su trabajo, compró una pequeña filmadora Pathé-Baby 9.5 milímetros. Una vez adquirida, se dio cuenta de su error: el revelado de los rollos lo obligaba a trabajarlos en los laboratorios Pathescope, pues estaba prohibido revelar las películas en forma casera con medios propios. Por eso, antes de poner el laboratorio de revelado en su casa, le proyectaba únicamente a su madre los negativos de todo cuanto filmaba. "Debía de pensar que yo estaba loco", recordaba David.

Paulatinamente, aprendió el proceso correcto para revelar. Resuelto esto, a veces iba a presenciar el famoso Derby y filmaba él mismo las carreras.

Resulta divertido pensar en el joven David Lean, que convertía el living de su casa de Park Lane en una sala de proyección donde su madre, siempre desinteresada por la futura carrera de su hijo, era su primer espectador. En el dormitorio —recordaba Lean— tenía un retrato de Charles Chaplin en *The Gold Rush* (*La quimera del oro*, 1925). Solía ir en tren desde Croydon hasta Victoria Station y, de allí, a tomar el metro hasta el West End, donde las salas proyectaban las nuevas películas procedentes de América. Era aún época de películas mudas; el acompañamiento de las imágenes con las orquestas de Londres en vivo era una clásica proyección en los cines del West End. Así se estimulaba su imaginación hasta hacerle comprender en qué consistía la articulación de una película: era el tiempo con el que la música adecuada sugería las escenas de amor, de suspenso o el efecto pictórico de una secuencia; a veces se daba cuenta de que no había música y de que el silencio total también podía ser un rasgo interesante. Eso marcaría uno de los corolarios principales de Lean muchos años después. El director recordó una anécdota en la que una mujer dueña de un hotel donde se alojaba le preguntó a qué se dedicaba. Cuando la mujer en cuestión indagó cuáles eran las películas que había dirigido, David respondió por la que siempre se sintió más orgulloso: *Lawrence of Arabia*.

Ella agregó que la había visto cinco veces "porque le gustaba la música". Aunque la mujer no sabía a qué se refería, su propio sentido pictórico del cine, que ella desentendía, iba ligado al musical, que le fascinaba. Lo primero y lo segundo lograban en la pantalla esa mutua reciprocidad.

"Le agradecí a la mujer por lo que me comentó sobre la música, porque también me estaba aclarando, sin darse cuenta, que le habían gustado el cuadro y la acción."

La anécdota no es apócrifa, también solía contarla su fotógrafo Freddie Young. Las asociaciones con Maurice Jarré (que representaron tres premios de la Academia para el compositor) o "La marcha del Coronel Bogey" (que el propio Lean escogió para que silbaran en *The Bridge on the River Kwai*) identificaron, como a las demás, todas sus películas. En su adolescencia, David descubrió la muchedumbre en *The Crowd* (*El mundo marcha*, 1928) o *The Big Parade* (*El gran desfile*, 1925) de King Vidor, el desierto en *Beau Geste* (1926) dirigida por Herbert Brenon o el frío intenso y el rodaje en exteriores en *Way Down East* (*Las dos tormentas*, 1920) de David Wark Griffith. Por sobre todo, cuando en 1926 fue a ver

esos descansos, David entró en uno de los galpones donde guardaban los equipos de filmación.

Allí vio por primera vez la Bell & Howell Camera; un asistente se acercó a decirle que era la misma con la que Maurice Elvey había filmado *The Hound of Baskerville*, la primera película que había visto David Lean. Al acercarse para mirarla de cerca, su primera reacción fue tocarla: "Es la manera de entrar en contacto con el objeto de la magia", decía Lean. Por ello, cuando el personaje de Alec Guinness camina por el puente recién terminado sobre el río Kwai, lo toca acariciándolo con sus manos y hasta golpea con su pie la firmeza de sus andamios.

Luego de varios meses, el aprendiz de contador entró en el laboratorio de la compañía, fascinado por los negativos de las películas y por el típico olor de base de nitrato con que se hacían las películas en aquellos tiempos. Ese era el ambiente y el olor a celuloide que se respiraba en ellos y en las mesas de edición. Lean sabía que tenía el instinto de saber en qué forma tenía que cortar una película.

Años después, cuando el editor John Seabourne enfermó y no pudo aceptar un encargo, David fue el primero que se ofreció. Según el propio Lean, eran épocas distintas: la producción y la exhibición de cada película apuraban a los editores en los laboratorios. A veces, ni siquiera llegaban a la mesa de edición y Lean debía cortar los pedazos a tijera limpia y a ojo, incluso a contraluz. Por eso solían llamarlos "cortadores" (*cutters*). Fue quizá esa escuela del apuro y de la práctica la que convirtió a Lean, de una manera única y poco privilegiada, en un gran narrador. Llegó a ser asistente de otras películas que exigían la presencia de un experto en edición en el sitio de filmación: alguien que supiera de antemano cómo poner esas secuencias filmadas en su orden respectivo.

David trabajó en *The Quinneys* como editor, en *Money for Order* como actor y en *Balaclava* como asistente de producción; esta vez, para Maurice Elvey, su héroe referente. Era la primera película que David veía filmar en exteriores (una versión de lo que sería después *The Charge of the Light Brigade* —*La carga de la brigada ligera*—, 1936, con Errol Flynn). Jamás imaginó que esto marcaría el primer paso para convertirse en uno de los mejores directores de exteriores de toda la historia del cine. Los tiempos comenzaron a cambiar para David.

En 1930 se casó con Isabel. También por esa época fue contratado para montar los noticieros de la Movietone a través de la Gaumont British News, que funcionaban con las arcas de la 20th Century Fox. En aquellos años, la cantidad de películas que llegaban desde Hollywood hasta Inglaterra cubría casi todas las salas. Por ello el gobierno británico había creado un sistema que llamó The Quota System, por el que tenían que producir un número determinado de películas. Dicho número iba creciendo en cantidad pero no en calidad. De ahí que el productor y director Ronald Neame recordara:

"En esos tiempos las películas inglesas se proyectaban en pequeñas salas durante las mañanas. En esas mañanas iban hasta los deshollinadores. Por eso el producto trataba de ser parecido al de Hollywood y ni siquiera se le parecía."

Por la tarde y la noche, uno ya sabía que iba a ver solamente películas norteamericanas. Además, en las funciones nocturnas la gente tenía más medios económicos para adquirir una entrada más costosa: eran personas con profesiones que no exigían un descanso reparador mientras podían concurrir como espectadores. El cine ya era, aun fuera de las salas, un fenómeno social. Eran los tiempos en que Hitchcock se convirtió en director. Mientras “el rey del suspenso” se estaba haciendo famoso por su estilo, Lean vivía soñando con cómo convertirse en director. Curiosamente, Alfred Hitchcock terminaría filmando en California durante cuatro décadas mientras Lean apenas filmaría durante dos semanas en un estudio de Hollywood en los años 60. El primer film de clase A que editó David Lean en su carrera se tituló *Nell Gwyn*. Por entonces, en los pasillos, conoció a un joven fotógrafo de películas que también estaba en sus comienzos. En realidad, la historia de Freddie Young ya había sido antes muy productiva. Durante el rodaje en Egipto de una de las películas mudas de la Compañía Gaumont, *Fires of Fate* (dirigida por Tom Terriss), el equipo de rodaje escuchó que unos excavadores encabezados por un británico llamado Howard Carter estaban cerca en el Valle de los Reyes y habían descubierto la tumba de uno de los faraones. El joven Freddie Young tomó la cámara y fue con sus ayudantes hasta el pozo de la cueva y allí mismo fotografió la apertura de la tumba de Tutankamón en todo su esplendor: el rostro brillante y amarronado, sus suntuosas ropas, así como sus joyas y objetos que lo rodeaban. Young contó en sus memorias que, tal cual sucedía con la exposición en la fotografía, unos días después notaron que todo lo hallado se iba deteriorando con el aire, tras miles de años de permanecer bajo tierra. Tuvieron que guardarlo en cajas de cristal para mantener su esplendor. El director de *Nell Gwyn* se llamaba Herbert Wilcox, que años después filmó en California con un contrato de la Metro-Goldwyn-Mayer; la actriz era Dorothy Gish, la hermana de Lillian, que en esos años estaba filmando en Inglaterra. Darse a conocer tomó su tiempo porque muchos de ellos pensaban que había dos Lean trabajando allí.

A David le costó mucho adaptarse a los empleados de los estudios. La culpa la tuvo el fotógrafo Henry Hasslachner, que decidió que “David” no era un buen nombre para un joven que ansiaba convertirse en director. “Te llamarás Douglas –le dijo–, queda mucho mejor.” David odiaba la idea de usar un apodo artístico, y mucho más aún la de llamarse Douglas. “Así fue que mucha gente que a veces me cruzaba en los pasillos, cuando me dirigía a editar, me saludaba diciendo: ‘Hola, Douglas’.”

Las aventuras de David Lean tras los bastidores comenzaban a resonar en los estudios. Su matrimonio con Isabel ya había fracasado y desde tiempo atrás se había enredado en amoríos ocasionales. “David se sentía culpable si salía con una mujer, simplemente por vivir una aventura amorosa”, contaba Sandra Lean, quien fue su mujer 40 años después. “Su pasado de familia cuáquera aún estaba presente en él, de modo que terminaba proponiéndoles matrimonio.” Así, en 1942 David contrajo nupcias por segunda vez con la actriz Kay Walsh, que hacía un pequeño papel en *In Which We Serve* y con quien trabajó luego en su primera película como director, *This Happy Breed*, y en su primer film importante: *Great Expectations*.

Por supuesto, David no era ni remotamente el héroe enamorado de sus actrices, ni siquiera cuando cortaba secuencias importantes en las que ellas aparecían. Se contaba de un director que estaba perdidamente enamorado de la actriz Madeleine Carrol y que cada vez que cortaba una secuencia o dejaba de lado una escena en la que ella aparecía, solía decir en voz alta: "Perdóname, querida". Llegó el momento que el húngaro Paul Czinner buscó a David para montar *Escape Me Never* (*Aun así te quiero*) y *As You Like It* (en España, *Como gustéis*), de William Shakespeare, film en el que el intérprete principal era un joven llamado Laurence Olivier. Esto le dio el espaldarazo que necesitaba: el productor Gabriel Pascal, que era otro húngaro como Czinner, llamó a filas a David para editar *Pygmalion*, según la obra de Bernard Shaw. Así tuvo la oportunidad de colaborar con el director británico Anthony Asquith, que sabía mucho de teatro y casi nada de filmar una película. También con Leslie Howard, otro inglés descendiente de húngaros, que interpretaba al discreto profesor Higgins. Según Lean, "un tipo tan encantador como el diablo, que llegaba dos horas tarde al set de filmación y con quien era imposible enojarse".

Mientras, el productor Pascal no sabía qué rol desempeñaba en el rodaje. Shaw solía describirlo como "genio". Por su parte, Michael Powell dijo mucho después que Pascal sabía tanto de cine como una vaca de tocar el piano. Anthony Asquith aprovechaba para preguntarle a David todo cuanto podía sobre los set *ups*, las posiciones de la cámara y hasta qué lentes tenía que usar. La protagonista Wendy Hiller ya se preguntaba por qué el nombre de David Lean no aparecía en los créditos como co-director en vez del de Leslie Howard, que no estaba muy interesado en dirigir. La frase "¿Dónde diablos están mis calzones?", con la que se cierra uno de los momentos más brillantes del film, surgió en una de las reuniones del guión y fue idea de David Lean. También fue responsable de las secuencias en las que Eliza Doolittle aprende a pronunciar y a hablar correctamente, solucionando el problema con una serie de fundidos, otro de los aciertos del film. La ineptitud de Pascal para dirigir seguía siendo el comentario mordaz en los pasillos de los estudios. Una tarde pidió a Asquith que repitieran la filmación de una toma. En complicidad con David Lean, esperaron hasta el día siguiente y volvieron a mostrarle la misma toma exacta al productor. "Ahora está mejor", agregó Pascal. Cuando le tocó el turno de editar *Major Barbara*, a Gabriel Pascal no le cambió la historia. El actor Robert Morley, ya harto de repetir una y otra vez la misma escena y sin dejar en ningún momento de ser un inglés disciplinado, se dio vuelta y le preguntó diplomáticamente: "Querido Gabby... ¿qué quieres que haga?".

Aunque Pascal se dio cuenta de lo bien que le iba a David Lean cortando una película, llamó a Charles Frend para editar *Major Barbara*, que ya había copaginado cuatro películas para Hitchcock. Durante una noche particularmente tortuosa, encerrado con cientos de metros de película y sin llegar a poner en orden las secuencias, Frend tuvo una convulsión nerviosa y cuando Lean entró en la sala de edición, encontró a Frend golpeándose la cabeza contra la pared. David Lean tuvo que reemplazar a Charles Frend como editor.⁴ Gabriel Pascal

⁴ En 1970, David Lean llamó a Charles Frend para secuencias de segunda unidad para *Ryan's Daughter*, pero no llegó a filmar secuencias de la tormenta, como algunos sostuvieron.

no pudo arreglarse nunca con la dirección del film y era Lean quien continuaba tomando las decisiones, aunque su nombre seguía sin figurar en los créditos principales. Para Lean era interesante observar el fabuloso cambio de personalidades entre Rex Harrison y Wendy Hiller en este film, tan diferentes de como aparecían en *Pygmalion*. Fue en *Major Barbara* donde David tuvo una pequeña charla con el escenógrafo Carl Mayer con la que cambiaría su perfil cuando se convirtió en director: Mayer le aconsejó que un montador sabe hasta qué punto un actor o una actriz son buenos, cuando uno puede dejarlos mucho tiempo en primer plano y ellos continúan respondiendo a un personaje o a un sentimiento simplemente con su semblante o una expresión. Esto quedó plasmado en Lean para toda su carrera y lo demostró más de una vez con Alec Guinness, Peter O'Toole, Omar Sharif, Geraldine Chaplin, John Mills, Rod Steiger, Julie Christie y, por supuesto, con Katharine Hepburn en *Summertime*.

La Rank Organization se había formado y Michael Powell, director estrella de la compañía, propuso a Lean para editar *One of Our Aircraft Is Missing* (*Perdido un avión*, 1942). El Ministerio de Información se oponía al rodaje de este estilo de películas, ya que deprimían la visión de lo que podía suceder en combate a través de los barcos hundidos en alta mar o de los aviones derribados en pleno vuelo.

Powell volvió a llamar a Lean para su segunda película de propaganda, que terminó siendo un éxito y una película de calidad: *49th Parallel* (*Cinco hombres*, 1941; en Estados Unidos se tituló *The Invaders* y en España, *Los invasores*), en la que nuevamente tendría que editar escenas interpretadas por Laurence Olivier. En realidad, Powell había contratado al editor John Seabourne para realizar el trabajo; al enfrentarse con la interminable cantidad de rollos de película que Powell había rodado en exteriores filmados en Canadá, Seabourne cayó en una fatiga mental. Nuevamente ante la imposibilidad física de un editor y sentado horas frente a una moviola, David volvió a ser convocado como reemplazante. Cuando Lean revisó la versión de cinco horas con Powell, trabajó arduamente día y noche, durante seis semanas, para cortarlas, reduciéndolas solamente a dos, aunque luego en Estados Unidos le cortaron 16 minutos que tenían que ver con la criminalidad de los alemanes. En aquel momento, los norteamericanos todavía no habían entrado en la guerra y no deseaban alterar sus relaciones políticas. A pesar de la habilidad de Michael Powell para dirigir, Lean le pidió expresamente autorización para filmar algunos primeros planos de armas empuñadas y forcejeos para la escena de la pelea de Laurence Olivier dentro de una cabaña. Estaba claro que David Lean ya no era únicamente el editor de esas películas. Para *Pygmalion* había hecho cambios en el guión (que luego le dio el Oscar a Bernard Shaw); en *Major Barbara* le indicó a Pascal las posiciones de la cámara; para *49th Parallel* filmó planos de las secuencias de acción.

Lean le agregó a la película un material inédito que extrajo de un documental de la época sobre el submarino alemán *U-37* hundido por la Royal Canadian Air Force en el golfo de St. Lawrence. Al insertar esa imagen al comienzo, le dio total veracidad a la película. En el argumento, el submarino encallaba en las costas de Canadá y unos nazis sobrevivientes dan pie a su persecución durante el resto de la película. El paralelo 49 era todavía una línea del mapa que pasaba exactamente por la frontera entre los Estados Unidos y Canadá: la única fron-

tera importante que no estaba defendida hasta ese momento. Michael Powell siempre estuvo orgulloso de trabajar con David Lean. Incluso en su autobiografía mencionó: "Cuando Lean trabajó para mí, o mejor dicho, cuando yo trabajé para él...". Entusiasmado con Lean, Powell volvió a llamarlo a filas para su proyecto *Battle for Music*, un documental sobre los problemas que tenía la filarmónica para brindar conciertos durante el *Blitz* de Londres, en un teatro sobre la margen de los muelles del río Thames. Pero David se negó y Powell se sintió defraudado. En el horizonte apareció *In Which We Serve* (*Hidalgos de los mares*; en España, *Sangre, sudor y lágrimas*), de Noël Coward, y la vida de David Lean no volvió a ser nunca la misma.



Capítulo III

In Which We Serve (1942)

Inglaterra ya estaba en guerra con Alemania desde 1939 y la preocupación de los que se quedaban en casa era inspirar a los soldados que iban al frente así como a las familias que dejaban atrás. Filippo del Giudice había llegado a Inglaterra desde Italia, más o menos como Gabriel Pascal lo había hecho desde Hungría. Tenía un restaurante en Londres y se hizo millonario de la noche a la mañana: fue cuando conoció a Anthony Havelock-Allan, un inglés que ya trabajaba en ciertos círculos teatrales y conocía a Noël Coward, el rey de los escritores teatrales de la época. Tanto Del Giudice como el inglés Havelock-Allan buscaron a Coward para que ideara un relato que inspirase ánimo a la Marina inglesa. Coward se entrevistó con su amigo lord Mountbatten, quien acababa de regresar milagrosamente del hundimiento en combate del *HMS Kelly* en aguas del Atlántico el 21 de mayo de 1941. La mayor parte de la tripulación pereció en combate o ahogada.

Lord Mountbatten le comentó a su amigo Noël Coward que la embarcación se dio vuelta de lado y que él, flotando en el agua precisamente en dicho margen, alcanzó a chapotear hacia el otro lado, para que no lo aplastase y que, al hundirse, tampoco lo succionara. Lo que Coward escribió en pocos meses era la historia de tres personajes de los diez que sobreviven de aquel destructor inglés, mientras flotan tomados del borde de un bote salvavidas y recuerdan los amores y amistades que poblaron sus vidas antes de partir. El título se inspiró en las últimas cuatro palabras de la oración que se acostumbraba decir a las embarcaciones que salían al océano para el combate: *"Almighty God, receive under your protection this ship in which we serve"* ("Oh, Dios todopoderoso, recibe bajo tu protección este barco en el cual servimos"). En opinión de Coward, el guión no debía expresar tristeza sino un consuelo sentimental para los que regresaban. Así fue como Noël Coward y Anthony Havelock-Allan se encontraron por primera vez con David Lean. Puesto que el argumento contaba el presente y el pasado de cada uno de los personajes, obligaba a conseguir a un editor que supiera combinar el tiempo, el momento y la trama. Sir Carol Reed recordó que cuando Coward le preguntó a quién podría llamar, dijo que David Lean sería el hombre indicado. Años después, cuando ambos directores ostentaron el trono de los mejores realizadores del cine inglés (trono que Lean conquistó), Reed comentó más o menos en broma: "Fue la peor cosa que hice en mi vida". Faltaba alguien más que se uniría a ellos: el fotógrafo Ronald Neame, quien sabía de qué modo usar las lentes y mostrar primeros planos o fondos como pocos en aquellos momentos en Inglaterra. Neame conoció a David en aquellos días: fue su primer director de fotografía en sus tres primeras películas y fueron amigos durante algunos años más. La primera reunión de los "nuevos talentos" fue

histórica: se juntaron en el departamento de Coward en Gerald Road, en la zona de Eaton Square. El mismo Coward leyó íntegramente la obra con todos ellos escuchándolo alrededor: tardó cinco horas y media en terminar la lectura. Con los rostros cansados y confundidos de sus nuevos socios, el célebre escritor levantó la cabeza para escuchar sus opiniones. Lo miró a Lean y preguntó en su clásico tono: “¿Qué opinas de esto, querido?”. Lean le respondió que su trabajo era notable, pero que si tuviera que filmar todo el guión, la película duraría más de diez horas. Coward, cuya experiencia en cine era casi nula, tuvo la humildad de reconocer sus propias falencias y no se mostró petulante a dicha objeción. Decidió sintetizar todo y aclaró a los productores Havelock-Allan y a Del Giudice que él mismo interpretaría al protagonista principal. Esto les causó cierto estupor: la homosexualidad de Coward era un “secreto” que todo el mundo conocía en el ambiente teatral; nadie podría convencerse, ni siquiera querían imaginarse el verlo interpretar a un capitán de navío inglés. Además, despertaría escepticismo en otros tantos, ya que el personaje de Coward representaría en parte al propio lord Mountbatten. Después, Noël Coward fue tan creíble en su papel que nadie puso objeción al comenzar el rodaje; astuto y hábil, invitó al rey Jorge y a la reina Isabel para que visitaran el set de filmación en los Denham Studios, donde se construían las tres embarcaciones que representarían los tres ángulos distintos en los que se enfocaría la embarcación.

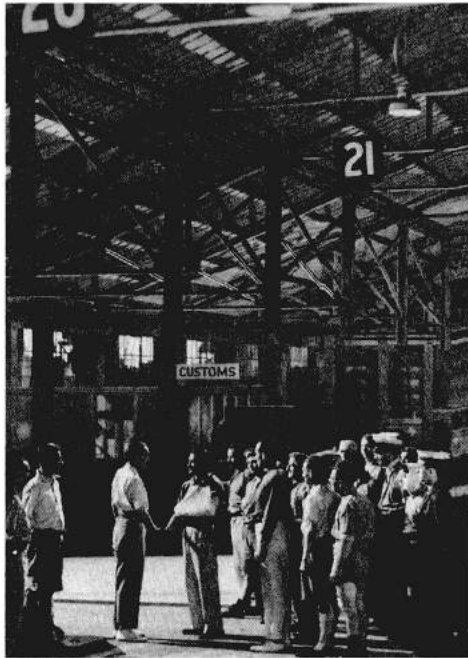
Para evitar suspicacias o justificadas lamentaciones de los familiares de los que murieron en el *HMS Kelly*, el nombre del barco se cambió por *Torrin*. Los protagonistas debieron soportar los largos rodajes metidos en un estanque de agua enclavado en los estudios: ese era el escenario en el que se congelaban durante nueve horas y diez días seguidos: “Por un agua templada que después de unas horas ya no lo era tanto”, se quejaba Coward. Además del frío, se agregaba otra incomodidad: para simular el combustible de la embarcación que se vertía sobre ellos tras el hundimiento en el océano, debían maquillarse con una tintura oscura sobre la piel y el pelo, que luego tardaban horas en quitarse. Era todo esto lo que empezó a poner de mal humor a Noël Coward: al cabo de tres semanas de filmación, le comentó a David: “Bueno, yo no entiendo un carajo sobre cámaras”. El escritor le encargó toda la dirección de actores y apenas le dio unos consejos sobre cómo quería que pronunciaran sus diálogos.⁵

La última escena filmada para la película fue en la que Coward cae al mar expulsado por la explosión y la vorágine de agua. Como la toma exigía poca seguridad, Coward aceptó filmar la secuencia en la superficie. Para darle mayor realismo, David tomó prestada una secuencia de *The Scoundrel* (nunca estrenada en la Argentina), la única película en que Coward había actuado hasta el momento, y que contaba la historia de un escritor que muere ahogado y resucita para tratar de encontrar el secreto de la vida. El clip que David

⁵ Cuando le tocó el turno de escribir *Blithe spirit (Un espectro travieso)* para que la dirigiera Lean y la fotografiara Ronald Neame, Coward viajó durante el rodaje a Sudáfrica y a Asia con el fin de entretener a las tropas. En su autobiografía, cuenta que dejó todo en las manos de David y Ronnie.



Richard Attenborough, en su debut cinematográfico, en *In Which We Serve*. Él también se convertiría luego en gran director (foto: cortesía de Granada International).



Los marinos que saludan a su capitán, en una escena emotiva de *In Which We Serve*, que fue codirigida por David Lean, a pesar de que al escritor Noël Coward le costó reconocer el nombre de Lean como director (foto: cortesía de Granada International).



Todos los protagonistas de *In Which We Serve*, entre ellos Noël Coward, durante un descanso del film (foto: cortesía de Granada International).

extraño muestra a Coward debajo del agua tratando de llegar a la superficie. El *insert* fue tan bien logrado que nadie se dio cuenta de que se trataba del de otra película. Ni estos detalles lograron que Noël Coward, hasta compositor de la música del film, reconociera el nombre de Lean como co-director, ya que había dirigido toda la película él solo. En *Pygmalion* figuró como editor y en *Major Barbara*, David había llegado a concretar el crédito de asistente de dirección. "¿Quién oyó hablar alguna vez de David Lean?", recordó la encargada del diseño de producción Gladys Calthrop, que dice haber escuchado la conversación. "Alguna vez, alguien espero que lo haga", aseguran que respondió Lean. Al ver que David se estaba encargando cada vez más de todo lo que tuviera que ver con la dirección, Coward dejó su ego a un lado y accedió. La película menciona en los créditos: "*Directed by Noël Coward and David Lean*". Noël Coward ganó un premio especial de la Academia de Hollywood por escribir, producir, musicalizar e interpretar *In Which We Serve*. Y el sol del horizonte del desierto interminable de Lawrence comenzó a convertirse, a partir de un color rojo, en un tenue tono carmesí.



Capítulo IV

This Happy Breed (1944)

En 1944 a David Lean le fue encargado editar un documental junto a Peter Tanner que llamaron *Failure of Strategy* (*Fallas de estrategia*), basado en cientos de metros de película sobre filmaciones norteamericanas, inglesas y hasta alemanas de la Segunda Guerra Mundial. La recopilación fue íntegramente editada por Lean y comenzó a mostrarse en todos los países no ocupados por los nazis. Aunque Tanner tenía experiencia como editor y quiso comandar a David, años después reconoció que Lean tenía un instinto natural y rapidez única para la visión y selección del material, el corte y el pegado de las películas y el *master* final.

En medio de la vorágine de la guerra, Noël Coward le sugirió a Lean que tomara cualquiera de sus famosas nueve obras que había escrito para el teatro e hiciera una película con ella. Ilusionado por la bondad de Coward, David fue a ver la obra *This Happy Breed*, que había sido estrenada mucho tiempo antes en el Drury Lane de Londres, uno de los teatritos más clásicos y tradicionales del siglo XIX. La historia cuenta sobre una familia inglesa de clase media, durante los años en que viven en una misma casa entre 1919 y 1939, año en que comienza la Segunda Guerra Mundial.

En esos tiempos, los repartos de las películas en Inglaterra se solucionaban fácilmente y con una simple conversación telefónica. David le ofreció el papel de madre estoica y ejemplar a Celia Johnson, quien con tanta convicción había interpretado el rol de mujer de Coward en *In Which We Serve*. Para el personaje del marido recto y veterano de la Primera Guerra eligió a Robert Newton, que apenas había hecho tres películas en su vida y cuya carrera culminó tempranamente en 1956, a los 51 años de edad, cuando acababa de hacer un papel de reparto en *Around the World in 80 Days* (*La vuelta al mundo en 80 días*). Incluso, en vísperas de esa filmación, se lo consideró para interpretar al protagonista que después personificó estupendamente David Niven. Lo que más le preocupaba a Lean sobre Robert Newton eran las noches de alcoholismo en las que solía nadar. Tuvieron una reunión en la que Lean lo amenazó con despedirlo si existía algún problema. Newton aceptó.

En el film, uno de los jóvenes románticos de la película era un marinero: Lean le encomendó el papel al mismo joven que hizo de marinero en su primera película: John Mills. *This Happy Breed* (no estrenada oficialmente en la Argentina; en España, *La vida manda*) se filmó entre amigos: Ronald Neame fue el fotógrafo, Guy Green fue el operador de cámara y Anthony Havelock-Allan, el productor. Juntos habían formado la productora CineGuild, cuyo nombre fue extraído Theatre Guild, promotora de proyectos teatrales de Londres. A las dos semanas de filmación, lo que todos temían que ocurriera sucedió: durante una noche en que John Mills regresaba a su casa con su mujer, vieron a Newton, que

vivía muy cerca de ellos, completamente borracho. La mala noche no terminó allí: Newton cayó sobre la vereda y se golpeó la cara. Cuando David lo vio al día siguiente, trataron de disimular el episodio y John Mills nunca le contó a Lean lo que había sucedido realmente, hasta que decidió escribirlo en su autobiografía. Algo semejante también había ocurrido durante el rodaje de *Raffles* (en la que actuaba David Niven): en aquella oportunidad, Goldwyn le había encargado las últimas secuencias del juego de críquet a William Wyler en reemplazo del director Sam Wood, que se había enfermado. Allí apareció Robert Newton borracho y comenzó a alzar la voz en medio de todos los presentes. Niven recuerda que Wyler se portó como un caballero, tomó a Newton del brazo, le dijo al oído algo que nadie escuchó y lo llevó lejos de la filmación. Wyler nunca había mencionado este suceso a nadie. Con la cicatriz en el pómulo, Robert Newton se volvía casi imposible de fotografiar. El director solucionó el asunto al enfocar al actor de perfil. Lo interesante fue que estos particulares episodios psicológicos de Newton jamás se notaron en su interpretación. El malhumor del rodaje se pasó después a Celia Johnson, a la que Lean solía llamar "la maga". La actriz se quejaba del tiempo que tardaban en instalar las luces: había arreglado con David trabajar de lunes a sábado hasta el mediodía, para tomar a tiempo el tren que la llevaba de vuelta hasta su casa, en las afueras de la ciudad. Aunque Lean no era severo con los actores, le gustaba que se concentraran antes de una escena principal. Una tarde tuvieron que filmar la secuencia más dramática de la película, en la que el matrimonio se entera de que uno de sus hijos murió con su novia en un accidente. Minutos previos al rodaje, David observó que Mills y Celia Johnson se estaban haciendo bromas y riéndose a carcajadas. David pidió orden: al rato, el propio Lean se sorprendió al ver a Celia interpretar aquel rostro consumido y silencioso de la protagonista. Detrás de la cámara se convencía completamente de su actuación. Eran los comienzos de David Lean en los que filmaba las escenas importantes sin diálogo, la etapa de "mostrar sin mostrar", como solía decir. También era su manera de enseñarle al público que el estoicismo de las familias de clase media no expresaba sus sentimientos como cualquier otra familia normal tras los sufrimientos que padecieron durante la Primera Guerra Mundial. Por eso Lean revela algunos toques de los propios recuerdos de su infancia: el desfile de los soldados que volvieron de la contienda en 1919 y la escena de la Feria de Wembley en 1924, en la que Lean estuvo también presente.

This Happy Breed fue la primera película en la que el nombre de David Lean apareció solo en el crédito de director, pero cuando la película se editó en DVD en Estados Unidos, pusieron el nombre de David y el de Havelock-Allan como productores. Eligieron rodarla en colores, ya que en Inglaterra casi no se filmaba en Technicolor en aquellos años (lo consideraban poco artístico y vulgar) y sólo había cuatro cámaras en todo el país para esas misiones. Recién cuando la guerra terminó, esas cámaras partieron hacia el frente para filmar los campos de concentración. Algunas de ellas fueron usadas por el equipo que comandaba el norteamericano George Stevens junto con Irwin Shaw y Hollingworth Morse. A su regreso de filmar los campos de concentración, Stevens decidió no volver a hacer una comedia nunca más. *This Happy Breed* tuvo un Technicolor de colores no demasiado resaltantes, el film no se estrenó en Sudamérica y muy pocos lo

recuerdan como un trabajo de Lean. La película contó con el lujo de tener la voz en *off* de Laurence Olivier, quien no quiso aparecer en los créditos.

Aunque fue un éxito en Broadway durante 18 meses, al film le fueron cortados nueve minutos de los 110 que duraba la película y no tuvo éxito en Estados Unidos por ser considerada "demasiado inglesa". Con los años, algunos pocos notaron el tono socialista de sus personajes, que pasa por momentos inadvertido, tal como la descripción de la clase media en Inglaterra, poco vista en una película en esos tiempos. Se estrenó un año antes de que terminara la Segunda Guerra Mundial. Por eso uno de los personajes arroja una frase que dice: "Siempre habrá guerras mientras haya tontos que quieran participar en ellas".



Una secuencia de la primera película íntegramente dirigida por David Lean: *This Happy Breed*. Para esta eligió a Robert Newton y a Celia Johnson (foto: cortesía de Granada International).





Rex Harrison, que no se sintió cómodo con Lean mientras filmaban la comedia *Blythe Spirit*, que Lean tampoco consideró una buena comedia (foto: cortesía de Granada International).

Capítulo V

Blithe Spirit (1945)

David Lean leyó *Blithe Spirit* y se entusiasmó con la idea de hacer una comedia. Había visto la obra de teatro de Noël Coward interpretada por Cecil Parker, un excelente actor de reparto de las tablas y el cine inglés. Coward ya le había dado el visto bueno a CineGuild porque no quería que Hollywood volviera a la carga con filmar obras suyas, ya que decía que las destrozaba: habían filmado *Cavalcade* (*Cabalgata*, 1933), que ganó el Oscar a mejor película. Pero aún así Coward estaba desilusionado. Misteriosamente, el escritor consideraba a *Blithe Spirit* como una de sus mejores obras.

Lean pensó que debía cambiar al protagonista por algún nombre que ya fuera conocido por el público, y por ello eligió a Rex Harrison. Antes de empezar a filmar *Blithe Spirit* (*Un espectro travieso*; en España, *El espíritu burlón*) surgieron complicaciones entre actor y director: durante las charlas del guión, Rex Harrison se quejaba del sentido de la comedia de Lean y, a su vez, Lean se quejaba de la falta de gracia del actor para la comedia. Esas diferencias aún persistieron más de cuarenta años después cuando, en 1987, le realizaron un reportaje para la televisión al actor e insistió en que Lean no era el director indicado para esa película. Cuando David se enteró de ello, no quiso agregar ninguna crítica particular sobre Rex Harrison, aunque declaró que el hecho había sido vergonzoso.

Sin embargo, el guión y la comedia eran la menor preocupación de la película. La obra cuenta la vida de un escritor famoso y multimillonario, viudo y vuelto a casar, cuya primera mujer vuelve a presentarse como un fantasma de cuerpo presente tras una sesión grupal en la casa con la espiritista local. Sin mucho más que eso, las situaciones afrontan los desvaríos del marido, prestándole más atención a la primera mujer que a la segunda, que era la que aún estaba viva. Mientras, la mujer fantasma trata de hacer la vida imposible a la otra, utilizando el clásico desplazamiento de los muebles que se corren, las sillas que se mueven o las puertas que se cierran solas.

Aunque la película toma un rumbo de humor negro inesperado sobre el final, lo que le preocupaba a Lean era cómo demostrar una mujer fantasma sin efectos especiales. Ante todo, Noël Coward había pedido expresamente que la mujer fantasma no fuese transparente. Decidieron entonces recurrir al truco teatral de la luz verde clara, que la siguiera únicamente a ella por todo el set, tal cual sucedía en el escenario; el maquillaje y la ropa del mismo tono aportarían el resto. Lean no estaba convencido con ninguna de las dos mujeres de la película: Kay Hammond y Constance Cummings no tenían un buen rostro para la cámara. Las semanas transcurrían y nadie estaba satisfecho con el rodaje. En una noche de edición, David se dio vuelta hacia sus amigos Ronald Neame y Havelock-Allan y les preguntó: "No es muy graciosa, ¿no?". Revisando las tomas de todo un día de rodaje, Lean se dio cuenta de que nadie se reía; decidió llamar a Michael Powell

y mostrarle las secuencias. Le preguntó qué podía hacer, ya que no sabía cómo explicar a todo el equipo de rodaje que habría que repetir nuevamente todo el día entero de filmación. Powell le respondió que rehiciera todo. "Tú eres el jefe", le agregó.

David comenzó a darse cuenta de que la comedia no era su fuerte y años después prefirió introducir sólo algunos toques cómicos en todas sus próximas películas dramáticas (y hasta épicas), que le dieron mejor resultado.

El film no tuvo éxito en América, en parte porque no supieron cómo catalogarla y en parte porque era un público que ya estaba acostumbrado a un cine de terror más maduro. El que mejor definió el caso fue el actor John Gielgud: "Eran tiempos de guerra y nadie quería reírse viendo una comedia". Cuando Noël Coward la vio, se dio vuelta y le dijo a David: "Me cagaste la mejor obra que escribí en mi vida". En 1957, el mismo Coward hizo la versión para la televisión junto a Lauren Bacall como la flamante esposa. Cuando David la vio, se encontró con Coward en Nueva York y le dijo: "Cagaste la mejor obra que escribiste en tu vida".



Capítulo VI

***Brief Encounter* (1945)**

Tal era el enfado que sintió David por sus frustrados intentos de hacer de *Blithe Spirit* una comedia divertida que esto le dio el impulso para regresar al drama romántico y realizar una de sus películas clásicas. Entre esas nueve obras de teatro llamadas *Tonight at 8.30*, que Noël Coward escribió de un tirón en los años 30 para interpretarlas en el teatro junto a su actriz preferida, Gertrude Lawrence, había una particularmente corta, de apenas 40 minutos, sobre una pareja de enamorados que se encuentran después de mucho tiempo y recuerdan el amor que los unió. Las nueve obras fueron representadas tres días seguidos en Londres; Rank Organization tenía los derechos adquiridos y Lean consiguió solamente los de esta, con la que podría construir una buena historia.

Los tres amigos de Cineguild se juntaron para hacer el guión. Anthony Havelock-Allan, Ronald Neame y David Lean estuvieron un par de meses adaptando una nueva versión más larga, basada en la anterior, sobre un hombre y una mujer que se conocen casualmente en una estación de tren y que una vez por semana se encuentran allí para sostener un corto romance, debido a que ambos ya están casados respectivamente. El film tenía una originalidad: estaba narrado por la mujer frente a su marido, aunque él realmente no la está escuchando ya que es el inconsciente de la mujer el que recapitula el amor imposible y la aventura que acaba de terminar. Tanto el marido como los hijos no aparecen en la obra original de Coward; se incorporaron a la película para retratar mejor la culpa que siente ella. Se decía que fue el mismo Coward quien le sugirió a Lean escribir un boceto de todo film en apenas diez días. "Conozco la obra de atrás para adelante y de adelante para atrás", comentó el autor.

El nombre de la estación ficticia era el de Milford Junction, que se venía repitiendo como el título tentativo para el film; Gladys Calthrop, encargada de la escenografía, lanzó en voz alta en una reunión con los tres amigos el que sería el título final: *Brief Encounter* (*Lo que no fue*; en España, *Breve encuentro*).

Como la mujer de la película debía ser un ama de casa sin ningún tipo de maquillaje y nada de formalidad, Lean no tardó en ofrecerle el papel nuevamente a Celia Johnson. Para el galán, llamó a un nuevo actor inglés que Lean transformó en un rostro natural y convincente. Lean lo había visto en una simple secuencia del film *The Way to the Stars* (*Más allá de las nubes*, 1945) donde un avión hace arribo en un aeródromo, un primer plano de la cámara lo toma diciendo simplemente: "Lineshoot." "Y con eso me di cuenta de que era el actor que yo necesitaba", dijo Lean. Trevor Howard podía demostrar que estaba enamorado sin exagerar ni una expresión, sin hablar y en comple-

to silencio, que ya era la facultad de los personajes de David Lean. El actor no era consciente de su propio talento: cuando el productor Havelock-Allan lo llamó para hacer las pruebas de vestuario, le respondió que no podía acudir a la cita porque tenía que llevar a su mujer (la actriz Helen Cherry) al cine para ver *I Married a Witch* (*Me casé con una bruja*, 1942, película que René Clair rodó en Estados Unidos), con Fredric March y Veronica Lake; naturalmente, su agente omitió llamarlo para avisar que ya había sido elegido para la película.

El rodaje estaba previsto para el invierno de 1944 y comienzos de 1945, en momentos en que Inglaterra estaba en plena guerra y Londres era destruida por las terribles bombas v2 de los nazis. Las alertas de fuego, las sirenas y los apagones repentinos ocurrían varias veces al día e interrumpían la filmación, pero cuando las v2 comenzaron a caer sobre Londres, los apagones no tenían mucho sentido, ya que no apuntaban a un blanco predeterminado. Por lo tanto, David eligió filmar más al norte, en Carnforth (condado de Lancashire), cerca de Lake District, donde las emergencias tardaban más tiempo en focalizarse y se desviaban del curso oficial de las bombas, que por supuesto jamás se sabía dónde iban a impactar.

Tampoco podían filmar en Londres, ya que, debido a la evacuación, el ferrocarril LMS había cerrado sus oficinas y tanto la estación como sus alrededores fueron completamente evacuados. Así se vivía en Inglaterra durante esos años. El film podría ser una distracción para el público que sufría los infortunios de la guerra.

En una carta que David le envió a su hijo Peter, alcanzó a decirle que no iría a visitarlo durante dos semanas porque filmarían días corridos desde las 10.30 de la noche hasta las 6 de la mañana en una estación. La idea era sortear el horario pico de los pasajeros que iban o volvían de sus labores. La red ferroviaria que usaban para la locomotora y los vagones de la película estaba programada para que no usasen los rieles durante los transportes de tropas y de armas por la madrugada: Londres estaba en alerta roja y más de la mitad de la ciudad también había sido evacuada a mediados de 1944. Los trenes iban a oscuras para protegerse de los eventuales bombardeos. Celia Johnson recordaba que junto con David se paraban en los andenes para ver pasar al Flying Scot ("el escocés volador"), que corría a más de 150 kilómetros por hora: el tren expelía el aire con tal violencia a su paso que los echaba hacia atrás. Lean recordaba: "A pesar de la guerra, durante todos esos días pasó a la misma hora, sin fallar ni un minuto". Sabiendo que todas las noches pasaba a las 11.10 en punto, Lean le pidió al maquinista que le tocara el silbato media milla antes de llegar a la estación y durante casi dos kilómetros más mientras se alejaban, para que quedara grabado en la pista sonora junto a los diálogos de los protagonistas. El frío obligaba a los actores a mantenerse encerrados en la estación con el fuego que preparaba el guardabarreras para que no se congelasen: tomaban brandy para tener algo caliente en el cuerpo.

Esta vez, Ronald Neame ya quería pasarse de la fotografía a la producción; por eso no estuvo durante todo el rodaje, debido a un viaje que realizó a Estados Unidos (es un dato difícil de aseverar, ya que en ese año era casi

imposible cruzar el Atlántico). Robert Krasker se encargó de iluminar la estación: había trabajado antes con Michael Powell y sabía preparar velozmente todo lo necesario.

Gran conocedor del efecto que tiene la música sobre una película, David usó el *Concierto n.º 2 para piano* de Rachmaninoff, que era el favorito de Noël Coward, responsable de la obra original; Lean sabía que el uso de este concierto presagiaba el desenlace dramático del final.

En una escena, Celia Johnson debía caminar de espaldas y no sabía cómo interpretarlo, ya que le confesó a Lean que no trabajaba sus personajes, simplemente los expresaba con naturalidad. David solía enseñar que "actuar es pensar": le dijo que si ella se iba alejando de la cámara y se concentraba en algo, la tensión se notaría en su forma de caminar y su preocupación sería captada por la cámara. En el caso de Celia Johnson, David opinaba: "Nunca se portó como una típica actriz. Para ella, actuar era algo natural que no tomaba demasiado en serio; sin hacer un solo gesto, convencía a todo el equipo de filmación".

También Trevor Howard se estaba poniendo difícil con Lean, como antes lo había hecho Rex Harrison; tuvo que repetir varias veces la escena en que él, como doctor, le menciona a Celia Johnson aquellas enfermedades del África que le interesaba estudiar. La escena debía surtir efecto por la sutileza con que se iban mirando y pensó en lo que siente el uno por el otro; el problema era que Trevor Howard no lograba aprender los nombres de las enfermedades y la cantidad de tomas que repitieron para la secuencia distrajerón la concentración de Celia Johnson y le hicieron perder toda la naturalidad en esos primeros planos.

Era un cine basado en la espontaneidad de los actores más que en las palabras. A los dos días de rodaje en el lago, se dieron cuenta de que la escena en que remaban en el bote tampoco estaba saliendo bien; el productor Anthony Havelock-Allan telegrafió a Noël Coward, que estaba en la India entreteniéndolo a las tropas. Querían terminar la escena del lago con el personaje de Alec (Trevor Howard) cayéndose al agua: requerían de algún elemento gracioso que no solidificara tanto el romance. "Precisamos unos minutos más de diálogo", le pidió el productor. Al día siguiente, Coward telegrafió: "Aquí les envío un minuto cuarenta segundos de diálogo para la escena en el lago". A todo esto, Trevor Howard tampoco entendía bien el momento en que la pareja va al departamento de un amigo y el protagonista, en lugar de abalanzarse sobre ella para hacerle el amor, comienza a hablar como un idiota acerca del fuego de la chimenea. David le hizo entender que todos los hombres tienen la costumbre de exaltar nuestro don de conquistadores con las mujeres cuando están en un lugar público; sin embargo, cuando quedan a solas, los domina la timidez y no saben cómo comportarse. Además, le dijo el director, era un momento inquietante en la acción, ya que el público debía sentir la incomodidad de la mujer que se siente culpable de engañar a su marido; aunque él no está presente, de todos modos el personaje es parte de la acción. Trevor Howard sonrió ante la explicación de Lean: "Qué tipo divertido". "¡Divertido o no, vamos a hacer la escena ahora mismo!", res-

pondió Lean. David también sugirió en el guión que la aparición del dueño del departamento fuera un momento incómodo y difícil, ya que el presunto amigo del protagonista es un puritano que le entrega las llaves para hacerle un favor y luego emite un juicio apresurado e inhumano de sus sentimientos, ante la sorpresa de encontrarlos allí. Aquí aparecía la educación religiosa de David, el sentimiento de culpa que le habían implantado en su infancia. Ya casi terminada la última semana de filmación, el 4 de mayo de 1945 todos escucharon por la BBC de Londres que Alemania se había rendido a los aliados. El equipo de rodaje fue a festejar a la casona que antes pertenecía a Gertrude Lawrence. A las 3 de la tarde del 8 de mayo, Churchill anunció por radio que la guerra había terminado.

Brief Encounter se estrenó en un condado alejado de Londres, en Rochester, donde precisamente David estaba preparando su próxima película. Como la sala estaba muy cerca de los puertos de Chatham, la audiencia, formada en su mayor parte por trabajadores del lugar, no tenía el sentido humor adecuado para esta clase de historia de amor. Primero, una mujer que comenzó a reírse; le siguió alguien en las primeras filas y, a los pocos minutos, todos en la sala se estaban riendo a carcajadas. Era el clásico fenómeno social en el que se pierde el sentido de la identidad. David volvió a su hotel aquella noche pensando cómo podía regresar a los estudios Denham para quemar el negativo de la película. Parte de lo sucedido respondía a que la guerra les había hecho perder la perspectiva de los valores románticos de su vida pasada. El 26 de noviembre de 1945 Noël Coward fue a ver el estreno de la película en Londres y se emocionó por lo que había hecho David con su obra de teatro. Los adaptadores dejaron ciertas frases originales que provenían de la mente de Coward, fascinados por su manera de escribir, en que los protagonistas dicen algo que está significando otra cosa. El final del film se inspiró en las obras de Coward *Still Life*, donde los matrimonios terminan separados, y *Shadow Play*, en la que el matrimonio de ella se salva segundos antes de cerrarse el telón.

El film tuvo un éxito inesperado en Estados Unidos. David Lean fue el primer realizador británico en ser nominado por la Academia como mejor director; Celia Johnson también consiguió una nominación como mejor actriz, muy lejos de cualquier sueño de convertirse en estrella. Para Trevor Howard, que el día en que hizo la prueba de vestuario se vistió con una campera de cuero (completamente diferente de su atuendo de la película), fue el film por el que más es recordado. Tras aparecer en tantas revistas y periódicos con diversos reportajes, David contó después que un hombre lo identificó en una estación de tren y le comentó que tenía ganas de pegarle por haber hecho esa película. "Realmente, lo lamento –le respondió David–. Pero ¿cuál fue el motivo?" "Ahora mi mujer puede ver esta película y si sabe que Celia Johnson puede ser infiel con su marido, también la mía sabrá que puede serlo conmigo."

En 1947 se realizó una transmisión radial de la obra; Trevor Howard interpretó al protagonista nuevamente en una versión para la televisión, ya en 1954, y formando una pareja inusual con Ginger Rogers. También se hizo

una película inglesa de una relación homosexual, *Flames of Passion*,⁶ que era el título de la película que Trevor Howard y Celia Johnson van a mirar al cine⁷ y aparece en una marquesina. En los años 70, un comercial de alimentos dirigido por Alan Parker satirizó la película en la secuencia de despedida del tren en la estación.⁸

Richard Burton y Sofía Loren hicieron una *remake* del mismo asunto dirigidos por Vittorio De Sica en *Il viaggio* (aunque basados en una obra de Luigi Pirandello) y hasta Robert DeNiro y Meryl Streep la filmaron en 1984 como *Falling in Love* (*Enamorándose*) con final feliz. Pero la original de David Lean quedó como un clásico. En la apertura del film sobre el andén puede observarse a un hombre con abrigo y a contraluz: David Lean se dio el gusto de aparecer anónimamente en su película.



Los protagonistas Trevor Howard y Celia Johnson (a la derecha), durante una escena de los mejores diálogos de *Brief Encounter*, filmada durante la guerra y los bombardeos de Londres (foto: cortesía de Granada International).



⁶ *Flames of Passion* (duración: 18', 1989), dirigida por Richard Kwietniowski; producción inglesa que copiaba el asunto de *Brief Encounter*, con la diferencia de que eran dos hombres los que se enamoraban.

⁷ *Flames of passion* (1922), con Mae Marsh y C. Aubrey Smith. Dirección de Graham Cutts y guión de Herbert Wilcox.

⁸ Alan Parker contó recientemente, en un homenaje a Lean por su centenario, que el director se había enojado mucho con él por hacer una parodia de su film en un comercial.

Capítulo VII

***Great Expectations* (1946)**

Parecía que Charles Dickens había elegido a David Lean y no Lean a Dickens. El plano evocativo y sombrío del escritor inglés se relacionaba con la visión en la que David volvía a los recuerdos de su infancia. David había leído solamente un relato de Dickens: "A Christmas Carol" ("Un cuento de Navidad"). Como a veces suele suceder en las grandes obras, la próxima película de David llegaría gracias a una casualidad. Kay Walsh ya se había convertido en la segunda mujer de David Lean; en esos tiempos compartía un vestuario para adquirir ropa con la actriz Martita Hunt, considerada después como una de las mejores actrices del teatro inglés.

Martita Hunt había nacido en la Argentina en 1901: era de padres británicos, que la llevaron a los 10 años a Londres para recibir otro tipo de educación. Solía contar lo horrorizada que estaba con el clima inglés: a la primera oportunidad se marchó a Francia para cambiar su estilo de vida en París y Provence. Allí se acostumbró a la comida cara y a los buenos vinos, costumbre que mantuvo durante toda su vida.

Una tarde, Kay hizo mención del lugar donde vivía con David; Martita contestó entusiasmada que era precisamente muy cerca de donde ella estaba representando una obra, en el Steiner Hall. Una noche que David salió con Kay junto con sus amigos, decidió ir a ver la obra. Al correr el telón, se encontraron con un joven actor que en 1939 había adaptado la obra de modo de ser él mismo el narrador. Se ubicaba en uno de los costados del escenario mientras del otro lado lo hacía asimismo su mujer, Merula. Además de narrador y adaptador, el actor inglés había conformado un grupo teatral que llamó sin rodeos The Actors Company (Compañía de Actores), representando la obra en cuanto pub de Londres se animara a abrir sus puertas durante los bombardeos. Precisamente uno de ellos destruyó el Shatesbury Theatre del West End, donde habían planeado actuar. En una combinación de audacia y talento, el actor también interpretaba a Herbert Pocket, el íntimo amigo del protagonista de la obra de Charles Dickens en cuestión: *Great Expectations*. El joven de 28 años apenas había hecho una intervención en una película de Anthony Asquith de 1934, *Evensong*, en la que aparecía casi perdido en medio de la multitud. Había cobrado por ello tan sólo una libra por un día completo de trabajo y sintió que su presencia en el cine había concluido. Nadie imaginó siquiera que en esa figura delgada y pálida se encontraba un rostro polifacético con una voz perfecta y una dicción exquisita. Alec Guinness nunca fue consciente de su propio talento. Aquella noche, tras la representación de *Great Expectations*, fue cuando David Lean y Alec Guinness se conocieron. Que Alec estuviese aquella noche a un lado del escenario no era un hecho casual. En sus memorias, Guinness confiesa que en sus

comienzos, aunque sabía que el lugar privilegiado del escenario era el centro, él debería permanecer un tiempo en la periferia. Aunque nunca se enteró de quién fue su padre, su propia partida de nacimiento declaraba que había nacido el 2 de abril de 1914 en las afueras de Londres, con el nombre de Alec Guinness de Cuffe. Durante su niñez cambió tres veces de apellido: Cuffe, que era el de su madre, Stiven como uno de sus padrastros (que le duraría poco) y finalmente Guinness, que fue el que se quedó. Con su madre había vivido en treintenas de hoteles y pensiones, de los que se largaban fugazmente, como recuerda Guinness: “Con una pila de cuentas sin pagar”. Para cuando David asistió al teatro para ver actuar a Alec, este ya era padre de un chico de 7 años (Matthew) y vivía con Merula en un pequeño apartamento que había compartido antes con Anthony Quayle. La suciedad del ambiente era tan grande que Alec contó que al limpiarlo encontraron un plato verde con una salchicha petrificada. Alec y Merula le dejaron el departamento a Quayle cuando el joven Guinness, aún vestido de uniforme porque prestaba servicios en la Marina, fue llamado por su manager para hacer una prueba en Londres para el papel de Pocket en *Great Expectations*. Hizo la prueba con el uniforme puesto. “Sin haber visto la obra de Alec, nunca hubiera hecho la película –contaba Lean–. Fue inspiradora.”

Kay le regaló un ejemplar del libro a David para su cumpleaños. Cuando Lean lo leyó, apenas pudo contener el entusiasmo. Nadie dudaba de que, si hacían la película, Guinness interpretaría a Pocket y Martita Hunt a Miss Havisham; Martita también había sido la madrina de la carrera teatral de Guinness.

Siendo un joven actor sin un penique en el bolsillo, Alec llamó por teléfono a sir John Gielgud, quien posiblemente imaginó que tendría mucho dinero debido a su apellido. Gielgud le dijo que llamara a Martita Hunt, la reina de las causas perdidas de los jóvenes que aspiraban a ser actores. Al parecer, Martita pensó igual que Gielgud, le coqueteó por teléfono un rato y lo invitó a su departamento para conocerlo. Alec se vistió con su mejor ropa, pulió sus zapatos y engominó su pelo de color ratón (como él solía llamarlo) y se apareció temprano, tal como fue su costumbre toda su vida, en la casa de Martita. Ella se estaba bañando y Alec entró al departamento invitado por la voz de ella que provenía del baño; como fondo se escuchaba el sonido de una sumergida detrás de otra. “No tienes mucho aspecto de deportista”, observó la actriz. “No –dijo Alec–, quiero ser actor.” La amistad de ambos duró hasta que Martita Hunt murió, en 1969. Ella fue quien lo ayudó a tener dicción y a mover su labio superior para hacerse con las palabras: “Los verbos son los más importantes –le aconsejó–. Los pronombres se pronuncian en voz alta sólo cuando se necesitan. Los adverbios se dan importancia por sí mismos.” Con semejante consejo y prospecto, Alec Guinness no necesitó más. CineGuild se juntó con Ronald Neame, Anthony Havelock-Allan y el mismo Lean para hacer la adaptación del film. “Convocamos a un experto en Dickens que se llamaba Clement Dane. Su adaptación era tan mala que no tengo palabras para describirla –opinó Lean–. Decidimos hacerla nosotros mismos.”

Con Ronald Neame y sus respectivas esposas viajaron en ferry hasta Cornwall y estuvieron una semana corrigiendo sin encontrarle un final a la película. El mismo Dickens no lo había redondeado bien ni siquiera con sus 500 páginas. Kay llegó con una idea salvadora: se le ocurrió terminar con el protagonista que vuelve a la mansión de Miss Havisham y se encuentra con la joven Estella, quien a su vez ha regresado solitaria al marco en el que la difunta dueña había permanecido durante medio siglo. Pip la despierta de ese estado hipnótico y terminan abandonando la gran casona donde se conocieron. Este final entusiasmó a John Mills, al que se le daba la oportunidad de hacer la famosa escena de la corrida de las cortinas, a la que se le dio una segunda interpretación en esa época, debido a los apagones que sufría Londres por los bombardeos. Al enfrentarse a la adaptación, Neame y Lean pensaron que era una buena manera de salirse ya de las obras de Noël Coward (porque siempre eran "películas de Coward"), con el que siguieron siendo amigos. El rodaje de *Great Expectations* (*Grandes ilusiones*; en España, *Cadenas rotas*) comenzó en septiembre de 1945 en los Denham Studios.

Encontrar los lugares apropiados para los exteriores era lo más difícil: había una lengua de tierra en el estuario del río Thames, a la altura de Old Dover Road, y allí se instalaron para las escenas en la casa del herrero Joe. Para la herrería construyeron un lugar similar en St. Mary's Marshes. Algunas secuencias del río pudieron filmarse en el Thames, pero el tránsito de los barcos era muy intenso y se mudaron al río Medway, donde encontraron el oleaje adecuado. Como para ciertas secuencias necesitaban neblina, solían producirla ellos mismos quemando cartones y materiales que encontraban alrededor. La niebla era tan espesa que provocaba toses en el equipo de filmación e interrupciones durante el rodaje. También aparecían en la pista de sonido algunas sirenas de barcos: la niebla que fabricaban les impedía navegar bien. Uno de los problemas que tuvieron que atravesar desde el comienzo fue la fotografía del film. Robert Krasker ya había trabajado con Lean en *Brief Encounter* y esta vez parecía de nuevo el hombre acertado. David no estaba conforme con la falta de profundidad de las secuencias, el uso de las lentes y la filmación en exteriores, que Krasker prefería realizar en días soleados. No parecía ser una película sobre una obra de Charles Dickens. Lean tomó una decisión drástica y le pidió a Ronald Neame que le dijera que cambiarían de fotógrafo. "Fue la misión más difícil que tuve en mi vida profesional", dijo Neame. Como él mismo había sido fotógrafo antes, David pensó que era la persona adecuada para explicarle el problema. Krasker se enfureció y años después comentó que pudo haber sido un problema de personalidad entre ambos, algo que no se preveía. Guy Green terminó fotografiando la película, dándoles el toque esencial que la luz y el ambiente necesitaban y ganó el Oscar por ello. David Lean sufrió una confusión total cuando vio *The Third Man* (*El tercer hombre*, 1949) dirigida por su amigo y rival Carol Reed, y observó lo que Krasker había logrado con las sombras en la película (y por la que Krasker también recibió el Oscar). Además de la fotografía, el decorado debía obedecer también al ambiente de Dickens. Al observar las secuencias del chico corriendo por el páramo, David le comentó a John Bryan que el cielo estaba demasiado lim-

pio. "Yo le agregaré una nube", respondió Bryan. "Todo el comienzo del film obedece a su habilidad para hacer aparecer lo irreal como real", opinaba Lean. La nube fue agregada después, mediante una transparencia pintada en cristal. "Aquel árbol antropológico que aparece al comienzo en el cementerio, también es obra de John Bryan." Las secuencias filmadas en exteriores y la escena de aquel cementerio (en estudios) fueron intercaladas de forma tal que no se pudieran identificar unas con otras. La idea de los decorados era hacerlos lucir muy amplios para que dieran el aspecto de que llegaban más allá del límite de la pantalla.

Aquí, otra solución fotográfica de Lean: usar lentes de 35 milímetros para enfocar los rostros de los protagonistas cuando los personajes eran de menor edad y recurrir a lentes de 50 y 75 milímetros para los adultos. De esta forma podía resaltar la grandiosidad de los rostros y no dejar de enfocar los fondos, algo que descubrió que había logrado el fotógrafo Arthur Edeson en *Casablanca* (1943) y James Wong Howe en *Kings Row* (*Cumbres de pasión*, 1942). Si había algo que tenía claro David Lean, era que nadie presentaba los planos de los actores mejor que los norteamericanos.

La única secuencia filmada en Londres fue aquella en la que John Mills baja del carruaje que lo trae a la ciudad y se ve la Catedral de San Pablo de fondo, marco que serviría curiosamente para que 17 años después comenzara *Lawrence of Arabia* y para el mismo servicio fúnebre de David Lean medio siglo después. El diseño de la enorme habitación de Miss Havisham "fue casi un trabajo de equipo entre Martita Hunt y John Bryan, quienes hablaban siempre aparte y solucionaban el diseño sin consultarme", recordaba David.

Una de las elecciones más acertadas del *casting* de la película fue la de Francis L. Sullivan como el abogado. "He visto todas las demás adaptaciones de la obra en la pantalla y ninguna se le acerca siquiera." Lo mismo pasó con Finlay Currie como el beneficiario de John Mills en la película. Valerie Hobson (que interpretaba el papel de Jean Simmons o Estella, de adulta) no tuvo un buen recuerdo de Lean. De sus 69 películas, dijo que esta fue en la única que sufrió. Sin embargo, John Mills manifestó no haberse sentido nunca mejor durante una filmación. Alec Guinness estuvo un poco nervioso en la primera secuencia de diálogo con Mills y se ponía la peluca una y otra vez. El rodaje de *Great Expectations* fue algo nuevo para él. Al observar las escenas de Martita Hunt sentada en su gran sillón dentro de la enorme habitación, de pronto le comentó a David: "¿Cómo consigue hablar sin mover los labios?". Alec recuerda en sus memorias que Martita hablaba y apenas movía la boca. "No sabía que grababas el sonido después –dijo Alec a David–. ¿Cómo lo haces?" David Lean lo miró intrigado. "Allí me di cuenta de que David debe de haber pensado que yo estaba loco", aclaró Guinness. Unos días después, hablando con Martita Hunt, ella le comentó a Alec al pasar que ya había conocido cuál era el secreto para actuar bien en las películas: "No mover el labio superior". La explicación se debía a los esfuerzos de Lean por quitarle las obvias actitudes teatrales de modular con la boca para la última fila de la sala. Al influir sobre ella, Alec no tuvo más remedio que cambiar también su manera de interpretar.

David vio la película por primera vez en público en una función de prensa y "todos nos rodearon cuando terminó la proyección", recordaba Lean. Ya terminada la película, una de las batallas a librar fue la censura. Desde 1913 estaba encabezada por el mismo hombre, Brooke Wilkinson, el típico censor para quien todo tenía que estar prohibido. La capa negra del juez que dictamina la sentencia de Magwitch tuvo que removerse de la edición final; David peleó sin tregua y consiguió mantener la convivencia entre Pocket (Guinness) y Pip (Mills) en el mismo departamento (ya que la censura decía que "enseñaba a la juventud que podían vivir contentos y ociosos"). La escena famosa de las llamas que envuelven a Miss Havisham también fue censurada; Lean la solucionó hábilmente: editó el despegue del mantel de la mesa (que filmó con la cámara en contraposición del movimiento de John Mills), logrando desatender la atención del espectador creando un movimiento en la acción en la que la cámara no parecía moverse. Pese a todo, en vez de conseguir una "A" para la calificación, el film terminó recibiendo una "U", que significaba que un niño podía ser acompañado por un mayor. La película tenía el condimento de parecer dirigida a un público infantil, ya que cuando el protagonista huye del cementerio al comienzo del film, las vacas le hablan. "Esto fue un error de lectura del público –opinó Ronald Neame–. La escena obedece a la imaginación del chico, que es distorsionada por el miedo." El 6 de diciembre de 1946 David terminó la primera edición del film y viajó a los Estados Unidos por primera vez en su vida. Quería experimentar al público norteamericano y saber cómo reaccionaba ante el film. Las seis semanas que permaneció en Norteamérica cambiaron completamente las sensaciones de David: recorrió zonas despobladas y viajó en metro hasta Broadway y el Bronx. Quedó impresionado por el interminable viaje en avión, la altura a la que sobrevoló el mar y los inmensos icebergs que vio desde 10.000 metros. Mientras David regresaba, la reedición del film recayó nuevamente en Jack Harris, que no tenía demasiado poder de decisión frente a Lean. Cuando llegó de Inglaterra, se dio cuenta de que debía cambiar la música: debido a la estructura del guión y a la forma como había dirigido la película, comprendió que no la necesitaba. Por eso, en los créditos figuran hasta tres compositores: Goehr, K. Paxman y G. Linley.

Fuera de la película, todo el mundo sabía que David no podía filmar sin que una mujer lo rodeara; Maggie Furse era una de las encargadas de la escenografía; también era la mujer de Roger Furse, con quien había compartido el trabajo en *Ricardo III* de Laurence Olivier. Todo el equipo de rodaje conocía la aventura de Lean con Maggie. Cuando Furse se enteró, los siguió hasta el departamento al que David y Maggie solían escapar y que les había conseguido su amigo Emeric Pressburger. Aunque no se llegó hasta la violencia física, el mal momento ocasionó la ruptura del matrimonio y que David se alejara de ella. "Jamás conocí a alguien –decía Anthony Havelock-Allan– que estuviera más alejado de la unión entre la sensualidad y la moral", refiriéndose a la falta de tacto de Lean al mantener amoríos con mujeres comprometidas con hombres tan cercanos a él. David seguía sufriendo las confusiones de su infancia cualquiera. Incluso su hermano Edward le sugirió que, cuando termi-

nara el film, comenzase a hacer terapia. David obedeció. Kay Walsh también se enteró de aquel romance. Su participación fundamental en la película quedó atrás (aunque se mantuvo en los créditos). Al regresar a Londres, todo había terminado.

El film costó 392.568 libras, un precio muy alto para una producción inglesa de esos tiempos, pero la sorpresa sobrevino cuando recaudó millones. Carol Reed se cruzó con David en una función del estreno. Un poco en serio y un poco en broma, le espetó: "¿Por qué no te arrojas debajo de un camión?". David volvió a ser nominado al Oscar de la Academia, aún no había viajado nunca a California y le faltaba toda una década para conseguirlo. El primer paso ya había sido concretado y ahora disfrutaba del segundo. Le quedaba continuar con sus grandes ilusiones.



John Mills y Alec Guinness, amigos en la película y en la vida real, para el primer clásico de Dickens dirigido por David Lean: *Great Expectations* (foto: cortesía de Granada International).



Capítulo VIII

Oliver Twist (1948)

“Nunca salgas dos veces de un mismo agujero”, le aconsejó Noël Coward a David Lean. Las oportunidades que le daba Charles Dickens al director iban más allá de lo económico: David tenía un instinto especial para retratar el ambiente del escritor inglés. Al leer *Oliver Twist* se dio cuenta de que era su próximo paso creativo. Stanley Haynes era el único escritor de películas en Inglaterra que conocía bien a Dickens. El autor británico escribió su libro a los 25 años de edad; el marco surrealista, trágico y ambiental que había descrito en su novela necesitaba de toda la imaginación necesaria para igualar sus conceptos visuales y literarios en la pantalla.

La manera de trabajar de Lean fue la siguiente: leyó dos veces completas el libro y luego, en la tercera, comenzó a escribir la adaptación. El mismo Eisenstein, al analizar la obra de Dickens, ya la había categorizado de “cinematográfica” y llegó a describirla como “una progresión de sucesos paralelos, entrelazados uno con otro”. Stanley Haynes era un escritor que tenía suficientes problemas personales como para abocarse a Charles Dickens con los propios problemas de su vida: venía de una serie de divorcios, tenía diferentes hijos y de joven quiso ser sacerdote; abandonó dicho propósito justo a tiempo, marchó a estudiar a Oxford y abandonó también para dedicarse al cine.

El film se anunció para ser estrenado en enero de 1947 pero jamás llegó a término, por múltiples razones. Los porcentajes y ganancias que manejaba el mercado local inglés no permitían muchos excesos. De inmediato, y para no arriesgarse a las comparaciones, la película fue presentada como una *remake* de la versión de 1933, producida por la Monogram en Estados Unidos, en la que Irving Pichel, actor y director de cine, y graduado de Harvard, interpretó el papel de Fagin. Kay Walsh también encontró a uno de los personajes más importantes del reparto: Anthony Newley tenía apenas 16 años y ya era uno de los personajes de *Vice Versa*, dirigida por Peter Ustinov en 1947. Otros tantos cientos de chicos frecuentaban los estudios para probarse para el papel principal. Uno de ellos era Kevin Brownlow.

Un crítico de cine del *Daily Express*, Jack Davies, muy amigo de Lean, le ofreció a su hijo John Howard si quería hacer una prueba para la película. El chico tenía poca visión de lo que era el cine: “Pensé que todas las películas eran de vaqueros”. Lo curioso fue que John Howard Davies no trabajó más en el cine y que a su vez Anthony Newley, el pequeño ladrón de la película que se redime al final, continuó su carrera en el teatro y la pantalla. John Howard Davies recordó que durante el rodaje hubo algunas discusiones entre Ronald Neame y David Lean; el chico era todo el eje de problema: una norma educativa prohibía que un niño menor de 13 años estuviera al frente de una cámara o trabajara en un estudio de filmación: John Howard Davies tenía apenas 8. Neame, como productor, se

oponía y Lean quiso jugársela a que no lo descubrieran. Durante el rodaje, David fue casi un padre para el chico: le hizo levantar una pequeña tienda dentro del estudio donde el protagonista pudiera dormir en los descansos; en la escena de los techos en que Sikes lo conduce y sube por una escalera, la madre del chico estaba aterrada y David salió en su ayuda y le dijo a John: "Yo mismo te llevaré de la mano". Los escenarios estaban cuidadosamente reconstruidos en Pinewood Studios, ya que la Rank Organization le había aconsejado a Lean que los estudios Denham no podían costear los decorados. Casi todos los personajes estaban elegidos.

El único que faltaba era el personaje central: Fagin, uno de los más perversos caracteres de la literatura clásica. No había nadie que David pudiera encontrar para personificarlo. El único que estaba convencido de que podría lograrlo era el que menos imaginaban que podría interpretarlo. Alec Guinness tenía el vestuario y el maquillaje preparados e invitó a David a comer al Hotel Savoy para sugerírselo. David le respondió: "Estás loco. Mira, Alec, no quiero desilusionarte, pero Fagin es un viejo melenudo y pelirrojo, con voz ronca y de aspecto repugnante". La idea de Lean era que Guinness sólo podía interpretar a lo que se pareciese. "Allí, Alec le ofreció un pacto a David", recordó Ronald Neame en un reportaje a la BBC de Londres cuando Guinness murió en agosto de 2000: "Déjame hacer la prueba con el maquillaje y que nadie me vea. Yo me maquillaré solo y te apareceré en el escenario". A Lean le pareció un trato justo. "Cuando Alec apareció en el escenario del New Theatre [que hoy es el Albery] —decía Neame—, era igual a Fagin. Apenas tenía 33 años y aparentaba ser un hombre de 70." Fue la conmoción más importante en la carrera de David Lean.

Guinness siguió ensayando el papel con Robert Donat, que ya estaba listo para interpretar a Sikes, aunque el personaje no le pegaba para nada y todos querían que lo hiciera Robert Newton. El maquillaje de Alec Guinness para el film estaba a cargo de Stuart Freeborn, que fue el que le acomodó una nariz enorme que diferenció al Guinness disfrazado del Fagin original.

Aunque Haynes y Lean lograron condensar la obra de Dickens en un mes, lo que no podían resolver era el comienzo de la película: Dickens era muy descriptivo, pero el análisis de sus palabras no los conducía a un determinado lugar o un personaje definido. Toda la obra de Dickens en pantalla hubiese significado un film de 10 horas de duración. Y otra vez salió Kay Walsh para salvarlos. La actriz, que ya tenía reservado el importante papel de la novia de Sikes (que habían decidido que interpretaría Robert Newton), ahora había imaginado un comienzo tenebroso y sencillo en el que la madre de Oliver, a punto de dar a luz en una noche tormentosa, entra en un orfanato donde muere en la misma noche, una vez que la criatura nace. Lean volvió a salvarse gracias a su ex mujer. Ese comienzo le permitía a David representar los primeros 15 minutos sin una sola palabra ni diálogos. Lo filmó tan real que al verlo nadie se dio cuenta de que no existían. No era un film mudo sino una película sonora en la que no se hablaba. También le permitió recurrir personajes reales: Kay llamó a la agencia de actores para encontrar a una mujer que estuviera embarazada; la doctora Phillis Shirman, que la atendió, le contestó que tenía suerte, ya que ella misma estaba a punto de dar a luz.

David hizo participar al bebé de la doctora Shirman al día siguiente de haber nacido; el médico partero de la película sería el doctor Eustace Shipman, el marido de la doctora Shirman y padre de la criatura en la vida real.

Para todo ese tenebroso comienzo, Lean llamó a filas nuevamente a Guy Green, quien trabajó mejor con la sombras de lo que lo había hecho en *Great Expectations*. En principio, se trataba de un aspecto lúgubre y misterioso; las tomas mezclarían las calles y los techos bajos junto con primeros planos de personajes que no debían ser totalmente iluminados. El operador de cámara era Oswald Morris, que casualmente fue el director de fotografía de *Oliver*, la versión musical que Carol Reed dirigió en 1968 y ganó el Oscar a la mejor película. A pesar de la tensión del rodaje, John Howard Davies no sentía presión por parte de David Lean:

"Hay una escena en la que debo reírme cuando el personaje de Fagin muestra a todos los pequeños carteristas todo lo que robaron durante la jornada. Como yo no le encontraba la gracia al asunto, David y Alec Guinness se pusieron detrás de cámara haciéndome toda una serie de gestos, muecas y pantomimas, en donde se metían los dedos en la boca y se deformaban la cara. Allí no paré de reírme. También era totalmente anacrónico, porque Alec estaba vestido como su personaje y David, con traje y corbata."

Quizá la escena más dramática de la película fue la que el personaje de Sikes (magistralmente personificado por Robert Newton) mata a golpes a la mujer que lo acompaña. Esta escena no está en el libro de Dickens, por lo tanto, Lean la solucionó con el perro que pertenece a Sikes. En la escena, el director muestra al animal tratando de escapar por debajo de la puerta con desesperación al presenciar la brutalidad de su amo cuando comete el crimen. Para manifestar tal nerviosismo del animal, Lean decidió poner un gato detrás de la puerta. La secuencia es tan dramática que Lean aprovecha la secuencia del perro para no mostrar los golpes de Robert Newton contra Kay Walsh. "La mejor violencia es la que se muestra menos", pensaba David. Fue algo que claramente demostró después en la matanza del comienzo de *Doctor Zhivago* o cuando Lawrence ejecuta a tiros al hombre que salvó del Nefud. Sobre el final hay un detalle de Lean que el público puede tomar como un error: la caída al río de la bolsa de Sikes mientras está huyendo. "Con semejante turba de gente por las calles y los gritos de quienes lo persiguen —explicaba el diseñador Norman Spencer—, es imposible que alguien pueda escuchar semejante sonido, pero David logró el momento dramático perfecto para que pareciera natural."

A David le preocupaba la escena de la huida: Newton podía tropezarse en serio debido a su falta de reflejos tras sus constantes borracheras: podría matarse. Como también estaba involucrada la seguridad del chico, puso arneses especiales para los actores mediante un método que le pidieron al Kirby's Flying Ballet. Toda la película volvió a ser editada por Jack Harris, el montador favorito de Lean, y no hubo un metro de ella que David no supervisara. La famosa esce-

na en que Oliver dice en el orfanato "Quisiera comer más, por favor", fue una idea de David Lean. A través de tres cortes diferentes enfocó los rostros de las tres autoridades de la institución respondiendo el estruendoso: "¿Quéééééé?". Curiosamente, la idea fue tan buena que Carol Reed la repitió en su *Oliver*. El domingo 20 de junio de 1948 hubo un preestreno de la película y David invitó a su ex esposa (y prima) Isabel y a su hijo Peter; quizá fue esta la única vez que acudieron juntos a una película de David Lean. Era un choque emocional para Peter Lean, ya que su padre había logrado retratar una realidad que nadie conocía sobre la ciudad de Londres: el robo de los chicos que andaban por las calles y que no tenían nada para comer. Según Lean, Dickens quiso justificar esa imagen en decenas de páginas y no lo había conseguido. El retrato humano era el de los chicos que carecían de los instintos criminales reales y eran apañados por un vagabundo, pero cuando un robo fluctúa entre la vida y la muerte, los chicos deciden abandonarlo. La obra había sido escrita en el siglo pasado pero no le quitó realismo a lo que sucedía en las calles de Londres tras la Segunda Guerra Mundial. Los directores de cine buscaban una forma de revelar lo que ocurría tras la contienda, y Lean lo explicó a través de Dickens. Los problemas internos para el estreno de la película recién comenzaban. Aunque en Inglaterra se pensaba que no habría inconvenientes con la censura, el código de la Motion Picture Association y Joseph I. Breen pusieron cierta objeción. En una primera carta, Breen no opinaba nada sobre el personaje de Fagin, que era el ladrón de origen judío de la película, interpretado por Alec Guinness. Joseph Breen especificó que había que tener cuidado con ocho escenas: ninguna de ellas tenía que ver con Fagin. Cuando Breen fue informado de que la novela de Dickens decía que Fagin era judío, cambió de opinión; la Eagle-Lion inglesa trataba de gestionar que se estrenase en el Radio City Music Hall de Nueva York. Pero aun con fecha fijada, el estreno fue levantado. En Inglaterra hubo diferentes disturbios por prejuicios raciales: un desmán en el que hasta hubo disparos terminó con 35 judíos heridos, 2 detenidos y 7 policías heridos. Los sionistas también crearon una manifestación en la fila de quienes esperaban ingresar en los cines. Claramente, los sionistas habían matado a soldados ingleses en el pasado y, debido a la ocupación británica en Israel, seguían estando a favor de los palestinos. A esto había que agregarle también la oposición de la National Conference of Christians. "En Austria hubo una función en la que soldados norteamericanos y rusos se fueron, quedando adentro sólo el público civil", recordó Alec Guinness. Fue la única vez después de la guerra en que los dos bandos se unieron en una misma causa. "Fue claramente un hecho político", agregaba Alec. En Nueva York, el grupo Sons of Liberty (Hijos de la Libertad) tampoco quería que *Oliver Twist* se estrenara; entonces, el mismo Alexander Korda, que era judío, decidió frenar toda la campaña para estrenar la película. "Lo interesante del caso –según Lean– es que el verdadero malo de la película no es judío, sino un pagano. Mi educación cuáquera no me permite ver que haya un prejuicio religioso o racial en el film. En la película no hay un solo momento en que se diga que Fagin es judío. En el libro de Charles Dickens se menciona unas 300 veces", contaba Guinness. Incluso, en una frase llegan a insultarlo enfáticamente.



Alec Guinness, en su célebre personificación de Fagin para *Oliver Twist*, de la obra de Charles Dickens. Guinness convenció a Lean para interpretar el papel al llegar disfrazado con su propio vestuario y maquillaje (foto: cortesía de Granada International).



El siempre irreconocible Alec Guinness, Robert Newton y Kay Walsh, en una escena de *Oliver Twist*, la segunda película de Lean basada en una obra de Charles Dickens (foto: cortesía de Granada International).

Las cartas de la película ya estaban echadas en Estados Unidos. Después de obtener tantas nominaciones al Oscar con *Great Expectations*, *Oliver Twist* fue prácticamente ignorada. La interesante partida de la Academia fue que *Gentleman's Agreement* (*La luz es para todos*, 1947; en España, *La barrera invisible*), la película de Elia Kazan que defendía el antisemitismo, terminó ganando el Oscar a la mejor película. En 1950 continuaron las negociaciones para estrenar *Oliver Twist* en Norteamérica. El nuevo informe de la oficina de Breen de enero de 1951 establecía que debían cortarse 69 secuencias o frases, que totalizaban 8 minutos y veinte segundos del film original. David Lean escribió una carta a los distribuidores pidiendo que intermediaran con el asunto. Recién en febrero de 1951 se aprobó que la película fuera estrenada en los Estados Unidos. Se le cortaron en total 11 minutos de su metraje original. "Allí el personaje de Fagin –acotaba Lean– quedaba prácticamente dibujado como un payaso, quitándole el sentido a la película. En realidad, a mi juicio, la versión norteamericana es antisemita."

Finalmente, la película obtuvo la calificación de "prohibida para menores que no fueran acompañados de un mayor", como sucedió con *Great Expectations*. Lean contó que en Londres se reunió con Harry Cohn, jefe de la Columbia, quien estaba dispuesto a estrenar el film con los cortes estipulados. El magnate le aconsejó que volviera a filmar ciertas escenas otra vez y David le contestó: "Hace tres años que filmamos *Oliver Twist*; John Howard Davies está así de alto". "Oh –dijo un Cohn sorprendido–, no lo había pensado." Durante estas batallas, David siguió yendo a terapia semanalmente. Su psiquiatra era el doctor Willi Hoffer, un austríaco judío prófugo del Holocausto que fue discípulo de Anna Freud. David acudía cinco veces a la semana y lo hizo durante casi tres años. La razón principal era su inseguridad para formalizar sus relaciones conyugales y la culpa que sentía cuando dejaba a una mujer por otra. Tras esos años de terapia, lo segundo fue curándose paulatinamente. Lo primero no pudo curarlo nunca. Las mujeres que entraban en la vida de David y salían de ella no habrían dudado en llamarlo como el fotógrafo Guy Green lo había apodado después de filmar las dos fabulosas obras de Charles Dickens: "El príncipe de las tinieblas"⁹.



⁹ Muchos años después, este apodo fue el que le quedó al fotógrafo Gordon Willis (*The Godfather* y *All the President's Men*).

Capítulo IX

The Passionate Friends (1949)

La próxima película de David Lean marcaría todo un cambio en su vida sentimental y en su carrera como director. El proyecto no le pertenecía a él sino a Ronald Neame, su amigo, fotógrafo y productor desde el comienzo con CineGuild. Neame encontró una historia de amor. El magnate inglés J. Arthur Rank (King Arthur le decían en los pasillos) iba a apoyarlo con su compañía y Ronald se puso en marcha con la adaptación de *The Passionate Friends*, una novela desconocida del prolífico escritor inglés H. G. Wells, famoso por *The Shape of Things to Come* (*Things to Come, Lo que vendrá*; en España, *La vida futura*, de 1936) y la clásica *The Time Machine* (*La máquina del tiempo*; en España, *El tiempo en sus manos*), de 1960. La creación de Wells era en parte autobiográfica y en parte se basaba en una forma particular de contar una novela en forma de carta, según una obra literaria de Samuel Richardson de 1741, una de las primeras novelas escritas en idioma inglés. Wells había tenido una relación adúltera con Rebecca West (entre otras muchas) que duró diez años: era una escritora como él y también estaba casada, como la protagonista de *The Passionate Friends*. De esa relación tuvieron un hijo que se llamó Anthony y que llevó el apellido de West y no el de Wells. Ronald Neame quería ser director desde que había comenzado en el cine y encontró en este asunto un vehículo interesante para fotografiar y filmar. Era su gran oportunidad, aunque ya había iluminado un film de bajo presupuesto que se llamó *The Way Ahead* (1944; en Estados Unidos, *The Immortal Battalion*), que no tuvo demasiado éxito, dirigido por Carol Reed. Llamó a Eric Ambler para adaptar la obra de Wells y hacer de esta algo que pudiera filmarse.

Eric Ambler era a su vez el autor de la obra en que se inspiró aquel film y de *Journey into Fear* (*Jornada de terror*, 1943; en España, *Estambul*), ahora recordada por la interpretación de Orson Welles, aunque fue dirigida por Norman Foster. El futuro director Ronald Neame ya tenía acordada una fecha de comienzo de filmación cuando David Lean apareció. Primero supo que Neame iba a dirigirla y desconfió de lo que Ronald Neame haría como director. El texto era difícil de filmar y mucho más de adaptar, ya que era una novela epistolar de padre a hijo, contándole el *affaire* que este mantuvo con una mujer que no fue su madre en la época de la Guerra de los Bóers. El film ya había sido llevado a la pantalla en 1922 por Maurice Elvey, el director que le dio la primera oportunidad a Lean. En esa versión se modificó el final de la novela de Wells. Para la nueva adaptación prefirieron ser fieles al original.

Cuatro semanas antes de comenzar la filmación de *The Passionate Friends* (*Apasionada* en Argentina; *Amigos apasionados* en España) llevaban tan sólo 50 páginas adaptadas para el guión y unas secuencias filmadas que no sabían cómo incluirlas en el argumento que todavía no estaba escrito. Lean sabía que el proyecto era interesante y puso atención a lo que hacían Neame y Ambler. Se reunió

con Stanley Haynes para ver qué podían adaptar de la obra de Wells. Según lo que le contó David Lean a Kevin Brownlow, interrumpieron la filmación durante dos semanas y se dedicaron a escribir todo de nuevo. En esas dos semanas no consiguieron mejorar lo hecho por Ronald Neame y su amigo Ambler. Esta fue tal vez la página profesional más oscura de la vida de Lean. En esos momentos, a Arthur Rank le daba lo mismo cuál de los dos equipos terminara primero, pero Stanley Haynes llamó a Neame para pedirle la adaptación de Eric Ambler. Ambos sospechaban que Lean quería quitarles el proyecto de las manos y esperó hasta el momento oportuno en que estos se demorasen. Al comienzo no tuvo más remedio que aceptar, hasta que las duplas se juntaron una noche en un restaurante. "Fue una velada horrible –condenaba Neame en sus memorias– porque nadie probó un bocado de la comida." David insistía en que el film, así como iba la adaptación, "era impracticable y arruinaría la película". "Y cuando un sujeto de la talla de David Lean te dice eso, dudas de tu propia percepción", lamentó Ronald Neame. Esa misma noche, Ronald Neame volvió a su casa pensando en que nunca se convertiría en director. Ni él imaginó entonces que, años después, se cotizaría con títulos como *Tunes of Glory* (*Whisky y gloria*, 1960, con Alec Guinness y John Mills, otra vez juntos), *The Odessa File* (*El archivo de Odessa*, 1974; en España, *Los archivos de Odessa*) y *The Poseidon Adventure* (*La aventura del Poseidón*, 1972).

Estaba claro que el arma con que batallaba Lean era la autoridad moral de su punto de vista como director. Sin embargo el mismo John Mills, que en esos tiempos era amigo de Lean, mencionó en su autobiografía que David no procedió correctamente en esa oportunidad. David pensó lo mismo mucho después y la amistad entre Ronald Neame y David Lean no volvió a ser nunca la misma. Según Eric Ambler, a David no le gustaba tener por encima de sus hombros a un escritor. "Lean no era un buen escritor y lanzaba las palabras según lo que visualizaba en su mente. Era una compaginadora humana", decía. Al día siguiente de aquella fatídica noche en el restaurante, David quiso solucionar las cosas y actuó de modo que todos tuvieran una parte en la película. Ronald Neame pasaría a ser el productor y Eric Ambler sería el adaptador junto con Stanley Haynes y él mismo. Ahora sí, los cuatro formarían un equipo. El reparto ya estaba pensado de antemano: Claude Rains sería el marido engañado, Marius Goring (*The Red Shoes*, *Las zapatillas rojas*) sería el galán usurpador y Ann Todd, la mujer entre ambos.

Dos de ellos estaban llegando de Hollywood con carreras dispares: Claude Rains venía de un largo contrato con Warner Brothers (con la que se había consagrado como el policía de *Casablanca*) y de filmar muchos títulos con el húngaro Michael Curtiz; Ann Todd era la mujer fatal de *The Paradine Case* (*Agonía de amor*, 1947; en España, *El caso Paradine*) dirigida por Hitchcock y ya había hecho *The Seventh Veil* (*El séptimo velo*, 1945) en Inglaterra, junto a James Mason. Una semana antes de comenzar a filmar, Lean reemplazó a Goring por Trevor Howard, el mismo protagonista de *Brief Encounter*.

Además, *The Passionate Friends* volvería a ser un film narrado por la protagonista, tal como fue el caso de *Brief Encounter*. Las obvias similitudes de ambas películas jugaron en contra de la imagen de Lean como director. Algo que no

volvería a pasarle jamás. *The Passionate Friends* contaba la historia de una ex pareja de enamorados que se encuentran de casualidad en una noche de Año Nuevo en el Royal Albert Hall. Ella está casada con un empresario bastante mayor, al que prefirió en vez de su novio años atrás. Al verlo ahora a su ex novio con otra mujer, imagina que le gustaría volver a estar con él y recuerda cuando se juraron amor eterno. El film comienza con ella yéndose de vacaciones a Suiza, adonde se encuentra de casualidad con este antiguo novio y ex amante; comienza a recordar todo, hasta cuando ambos habían reiniciado la relación al encontrarse en aquella fiesta. Era evidente que la película lograría tener las mismas características que *Brief Encounter*, o sea, la de un *flashback* dentro de otro *flashback*: una manera complicada de adaptar una obra, filmar a los actores para ponerlos a tono con personajes que sienten de formas diferentes en etapas distintas de su vida. También era una forma difícil de editar un film para que pudiera entenderse. Gracias a esta experiencia, Lean logró hacer eso más tarde en *Doctor Zhivago*. Como gran parte de la película transcurría en paisajes suizos, decidieron no usar un *back projection* (pantalla que proyecta imágenes detrás de los actores). A veces, el efecto tridimensional estropeaba las películas de gran calidad. Por eso decidieron producir en el continente. Uno de los exteriores se filmó en Lake Annecy (cerca de Francia) y el resto, en Chamonix: ambos eran Suiza en la acción.

Ann Todd había conocido a David Lean en la prueba hecha en los estudios de Inglaterra y David la observó sentado desde su grúa y la llamó desde arriba para que lo advirtiera. Cuenta ella en sus memorias que contestó diciéndole que era una actriz y que si él fuera un caballero, bajaría para saludarla. Al llegar a Suiza, las discusiones entre Lean y Todd comenzaron. Todd ya había filmado ciertas secuencias con Ronald Neame y pensaba que necesitaba otro director que la aconsejara mejor. Entre esas discusiones de los primeros días, el marco del lago, las montañas frente a ellos y el romanticismo que rondaba el film, sólo podían convertirse en una cosa: en otro nuevo *affaire* en la vida de David Lean. El clima tampoco les favorecía. El argumento requería días soleados a campo abierto y hubo lluvias que interrumpieron el rodaje. Cuando el cielo volvía a aclararse, aparecía una nube interminable que cubría todo el cielo. Los paseos de David y Ann Todd aumentaron. A veces, desaparecían durante horas. De allí surgió la escena en que Trevor Howard y Ann Todd pasean en lancha alrededor del lago. El conductor de la lancha que se ve en la película es David Lean.

Ronald Neame decidió marcar sus puntos de autoridad y pidió al productor asociado Norman Spencer que "mantuviera a Lean a raya" con las secuencias diarias que se necesitaban. Llegaban apenas a filmar dos planos y 25 segundos diarios, mientras que en *Brief Encounter* alcanzaban a rodar dos minutos por día. David Lean sólo tenía ojos para Ann Todd, mientras la encargada de vestuario Maggie Furse, ex amante de David, también estaba en el set de filmación. Esa obsesión por la actriz quedó plasmada en la película: hay minutos del film con docenas de primeros planos de Ann Todd. La producción perdía dinero a causa de las demoras; Claude Rains tuvo que hacer un acuerdo por el que podría cobrar en dólares en vez de libras. Al regresar a los

estudios Pinewood, en las afueras de Londres, la parte intimista del film era la que exigía lucir el talento de los actores.

La mejor escena era aquella en la que el marido descubre las entradas de teatro en su casa, advirtiéndole que no fueron a la función. Allí les prepara una emboscada: invita a Howard a pasar y tomar un trago, haciéndole ver a ella que las entradas están sobre la mesa mientras les sirve whisky y que él ya sabe lo que está pasando. Claude Rains era consciente de que se trataba de la mejor parte de su personaje en el film y la había repasado durante su viaje en barco desde Norteamérica. Cuando llegó el momento, Lean le aconsejó que la galantería de su personaje debía quedar fuera del asunto y que sería reemplazada por un silencioso sadismo. Una sola palabra revela a ese sadismo cuando el personaje simplemente les pregunta: "¿Hielo?". Lean estaba muy motivado por el hecho de llegar a dirigir a Claude Rains; siempre lo consideró un tipo sin problemas; también era la primera vez que dirigía a un actor que llegaba de Hollywood. Filmar en estudios no era lo que más le apasionaba a Lean. "Tenía las orejas tan grandes que hasta cualquier ruido en el estudio vecino se filtraba en sus oídos", decía un operador de cámara. Lo irónico en *The Passionate Friends* era que, en este caso, las mejores escenas de Lean fueron filmadas en estudios: la intimidad de las miradas de Ann Todd y la naturalidad de Trevor Howard cuando está enamorado de ella hacían una parte; la otra era cuando ella vuelve a verlo en los Alpes y él ya está casado y feliz (y hablan en el cablecar), debiendo demostrar que se da cuenta de que él está en otra cosa aunque ella sigue enamorada. Pocas veces el cine demostraba el realismo de dos personajes en una historia de amor. Era la intimidad digna de un director que conocía tanto de las pasiones como las sensibilidades humanas.

No fue casualidad que, a través de las épocas y en todas sus películas, la fidelidad y el engaño se hicieran presentes en las películas de Lean. Según el escritor Eric Ambler, la adaptación que hicieron Haynes y Lean daba sus frutos en los diálogos, en parte porque los dos estaban haciendo terapia en esos tiempos; por las noches tenían sus respectivas sesiones y luego las plasmaban en las líneas del film. El único problema de Lean era que no había logrado asumir la influencia de Hitchcock en ciertos momentos: la escena de las entradas de teatro era un ejemplo del famoso rey del suspenso, en cuanto a que el objeto que determina el drama se transforma en el eje de la trama. "Allí, como decía Hitchcock, el objeto determina el misterio y el personaje toma forma dentro del drama." Antes, el descubrimiento de dichas entradas del teatro le hacían descubrir el *affaire*, pero en la escena de la terraza en la hostería en Suiza, por ejemplo, el objeto se vuelve un enemigo del personaje: Claude Rains juega con sus binoculares y observa desde lejos que su mujer está con su antiguo amante. Los catalejos lo engañan: le hacen creer una aventura entre ellos que en verdad ya no está ocurriendo. En este caso, en vez de ayudarlo a descubrir la verdad, le está presentando otra que no lo es. Un simple objeto volvería a ser más tarde el eje de los momentos definitivos en los personajes de las películas de David Lean. Cuando *The Passionate Friends* se estrenó en Estados Unidos, la censura objetó la palabra "*passionate*" en el título. Lean no se percató de esto antes (a pesar de los problemas que man-



Trevor Howard y Ann Todd, durante una secuencia de *The Passionate Friends*, basada en una obra de H. G. Wells (foto: cortesía de Granada International).



Claude Rains y Ann Todd, marido y mujer en *The Passionate Friends*, película que arrebató y dirigió Lean, y que fue proyecto inicial de Ronald Neame (foto: cortesía de Granada International).

tuvo con la censura con *Oliver Twist*). Decidieron cambiarlo por *One Woman's Story* (*Historia de una mujer*).

Al terminar el rodaje, una vez más el cine se hizo realidad: el marido de Ann Todd presentó una petición de divorcio *decree nisi* en la que ponía a David Lean como responsable, tal como en el film Claude Rains lo hacía curiosamente responsable al personaje de Trevor Howard. David Lean se mudó con Ann Todd a una casa en Kensington High Street, en Holland Park. Se llevaba muy bien con su hija Ann Francesca, de su segundo matrimonio, y con David Malcolm, fruto del primero. El hijo de David ya había cumplido 19 años. También Lean había obtenido el divorcio de Kay Walsh, a pesar de la obsesión de Kay por Lean. El 21 de mayo de 1949, David y Ann se casaron. Casi nadie asistió a la boda, en parte porque el hermano de David boicoteó la celebración debido a que el marido de Ann Todd era en verdad el primo segundo de David; se llamaba Nigel y era piloto de pruebas. David hizo instalar un equipo de proyección de 35 milímetros en su nuevo hogar. Se marcharon de luna de miel, invitados a la casa que Noël Coward adquirió en Jamaica.

Para David, fue el comienzo de otra nueva etapa: había perdido a un amigo en Ronald Neame, había traicionado a su ex mujer Kay Walsh, dejado a su amante Maggie Furse y mantenido una aventura con la mujer de su primo, con la cual terminó casándose. También fue la primera vez que Lean filmó fuera de Inglaterra. Una impronta profesional que daría sus frutos más tarde y sería más positiva que su propio comportamiento personal.



Capítulo X

Madeleine (1950)

La siguiente película “no era mi clase de taza de té”, dijo Lean. El tema lo eligió directamente Ann Todd como vehículo para ella misma. Se basaba en una historia verídica de 1857 sobre Madeleine Smith, una joven de 21 años, de una acaudalada familia escocesa de Glasgow, que había envenenado a su amante y cuyo veredicto final terminó en misterio. David trabajó en la investigación personalmente: viajó a Glasgow con el productor asociado Norman Spencer para buscar los escenarios naturales donde transcurrió la historia. Lo que sorprendía esta vez no era la meticulosidad de David Lean para filmar la película, sino la obsesión que tuvo Ann Todd para indagar sobre el personaje que interpretaba. La actriz adquirió las cartas originales que Madeleine le había escrito a su amante francés, Emile L'Angelier, con el que se comprometió a casarse sin decirle nada a su padre y marcharse vivir a Londres después. Cuando el impetuoso joven subestimó la benevolencia de su amada y se dio cuenta de que ella no estaba dispuesta a confesarle el asunto a su padre, decide visitarla en su casa y presentarse solo. Ella decide envenenarlo con arsénico. Ann Todd visitó la casa de Madeleine Smith, en el 7 Blythswood Square de la ciudad escocesa. “Yo atraigo a los espíritus –decía ella–. Madeleine Smith llega y me visita”, pensaba Ann Todd. El caso ya había sido obra de teatro y se llamó *The Dishonored Lady*, adaptada por E. Sheldon y Margaret Ayer Barnes. En 1928 fue representada en Broadway por Katharine Cornell y, en 1947, el director Robert Stevenson la llevó al cine con el célebre título de *Dishonored Lady*, con la dinámica Hedy Lamarr.

No había periódico que hubiera tratado el tema en los países sajones. La culpa del asesinato nunca fue establecida por la prensa ni por el juicio final, lo que motivó la clásica controversia de que la joven ingresara abucheada a los tribunales y saliera enmarcada en un misterioso silencio, sin que la masa que esperaba afuera supiera si se trataba ahora de una demente o de una santa.

El 6 de mayo de 1856, algunas de las famosas cartas de Madeleine fueron leídas en la corte y, según el abogado defensor, “una corte escocesa nunca había escuchado semejante pasión expresada en palabras”. La adaptación del caso que Lean empezó, la continuó Stanley Haynes. Para rodar *Madeleine* (*El pecado de Madeleine*; en España, *Madeleine*) David eligió al actor francés Ivan Desny para el papel del enamorado de dudosa moralidad. Desny ya había doblado la voz de Trevor Howard en la versión francesa de *Brief Encounter* y, según David, tenía la naturalidad para enfrentar la espontaneidad del diálogo en inglés. Resulta irónico pensar hoy que el primer candidato para interpretar el papel fuera Yves Montand, aunque no estaba disponible. El segundo era Gérard Philipe, pero no hablaba ni una palabra de inglés. “Gérard Philipe era comunista –recordaba David–. Y en esos tiempos reconocer abiertamente ser

comunista era algo muy osado." Ivan Desny fue el primer actor que opinó abiertamente sobre la manera de dirigir de Lean: "A veces se sentaba solo y apartado, sin hablar con nadie, y pensativo".

Durante el rodaje también aparecieron un dibujante y un novelista que describieron cómo era Lean dirigiendo. El novelista L. A. G. Strong y el dibujante David Low crearon un poema y un dibujo con la imagen de Lean como hombre pensante y como director.

Lo que Lean tenía en cuenta (y todos los grandes directores de cine clásico siempre consiguieron) era que la naturalidad en una obra de teatro no significaba que se tuviera una necesaria espontaneidad ante la cámara o que se supiera pronunciar un diálogo con sobriedad en la pantalla, error natural de ciertos países que, ante un inmediato éxito teatral, acuden al actor o a la actriz de turno y le ofrecen un papel en una película, para que luego la vea un público que lógicamente nada entiende de estos aspectos.

La música del film todavía seguía sin ser un fuerte importante para Lean y contrató a William Awyn (que trabajó con Carol Reed en *Odd Man Out -Larga es la noche-*, 1947).

Norman Spencer y el equipo de diseñadores reconstruyeron fielmente la casa victoriana de Glasgow y la calle en la que transcurría buena parte de la adaptación de la historia. También fueron a Cornwall para filmar los exteriores en los que el pretendiente de la joven (interpretado por Norman Wooland) la lleva a cabalgar junto a la playa. El fotógrafo Guy Green esperó varias horas para filmar la toma en que ambos finalizan la escena cabalgando en la orilla a contraluz del sol. En sus memorias, la actriz recuerda que la noche anterior no pudo dormir pensando en aquella escena pendiente. Al día siguiente, y en la primera toma, el caballo se encabritó antes de filmar y se lanzó peligrosamente sobre la actriz, sin mayores consecuencias.

Para obtener un buen plano de su mujer, Lean se ubicó entonces en la parte más alta del coche que llevaba la cámara que filmaría el trote de los dos jinetes. Cuando pidió que repitieran la toma, un avión apareció desde el fondo y se abalanzó sobre la playa. Aquí Ann Todd se comportó en realidad como la protagonista que interpretaba: reconoció el sonido del avión y los coletazos que dio al pasar cerca de la playa para arruinar la secuencia y no le comentó nada a Lean, ya que David no se había percatado de que el avión lo piloteaba su primo Nigel Tangye, que sobrevoló a propósito para arruinar la escena. Llegaron aún más nervios cuando Lean decidió que una doble reemplazara a la protagonista en aquella secuencia. Como ciertas frases del diálogo se pronuncian a contraluz, el departamento de sonido editó esas frases sobre la secuencia de la doble de Ann Todd mientras cabalgaba.

Durante todo el rodaje continuaron los problemas entre la protagonista y David Lean. La histeria de ella cedió ante la experiencia de él y al poco tiempo reconoció que debía interpretar el papel como el director decía y no con la exageración de ella y el fanatismo que sentía por el caso. Sin embargo, Ann Todd era de las actrices tempestuosas que preguntaban rápido y no dejaban pensar, provocando que el director estuviera pensando en ella todo el tiempo y desestimara a los demás.

Lo que la película contenía de manera inusual era que Ann Todd tenía los rasgos y la expresión perfecta para una mujer que toma partido por el asesinato. La actuación en la película es completamente convincente.

David no estaba en su mejor momento creativo y comenzó la película de la misma forma en que lo había hecho con *This Happy Breed*, abriendo la historia con un pánico de la cámara a través de fundido del barrio, de la casona y de la calle en donde transcurriría la película. Aprendió que jamás debía copiarse a sí mismo. Algunos días de rodaje llegaba a resumir dos días de filmación en seis horas. En otras jornadas enviaba a todo el equipo de vuelta a sus hogares a las diez de la mañana. Lean no estaba inspirado para filmar y no se le ocurría nada. David también volvió a los planos de suspense que caracterizaron a *The Passionate Friends*, jugando con los planos de las entradas de teatro que demuestran que la pareja de amigos no acudió a la función. Aquí, el objeto del film era la taza de chocolate en la que la protagonista vertía el veneno. La toma que Lean ideó fue instalar una cámara a la altura de los hombros del novio con ambas tazas que mostraban el chocolate dentro en el mismo plano, haciendo notar que uno de ellos es el arma homicida. La influencia de Hitchcock volvía a advertirse: el objeto es el dueño de la escena otra vez.

Lo que más preocupaba a Lean era cómo solucionar la última secuencia del film. Todavía no sabía cómo presentar a la protagonista: si como una maquiavélica bruja o como una inocente apasionada. Estaba claro que no era ninguna de las dos, aunque era de notar que era una asesina. En esos días, su amigo Noël Coward invitó a su casa a David a la proyección del film *The Astonished Heart* (1949), en el que el autor actuaba junto a Celia Johnson. El escritor, siempre un sabio consejero, le dijo: "No podrás tener un final entre manos hasta que no asumas un veredicto final sobre la protagonista". David decidió filmar ese final de modo de insertar la dualidad de la mujer (algo parecido a lo que Hitchcock hiciera después con Anthony Perkins en *Psycho* –*Psicosis*–, 1960).

El grave problema de esta película recién estaba por comenzar: no redituó ni un chelín en Inglaterra y ni un dólar en Estados Unidos. Curiosamente, Estados Unidos se convertiría en el próximo hogar de la verdadera Madeleine Smith, donde vivió durante varias décadas. En 1926 una productora de Hollywood le ofreció dinero por los derechos de adaptación de su vida. No lo aceptó. Pagó muy cara su falta de agradecimiento hacia el país que la había cobijado tras su exilio de Escocia. El gobierno de Estados Unidos la declaró persona indeseable y fue deportada. Murió a los 92 años, en 1928. Tras la filmación, David viajó con Ann Todd a Roma para que se encontrara con su amiga Ingrid Bergman, que en esos tiempos ya estaba unida en pareja con Roberto Rossellini. Los estilos de Rossellini y Lean eran muy diferentes: mientras que Lean no podía filmar sin un programa de rodaje, Rossellini se adaptó a la forma de filmar sin guión e improvisando. Una anécdota muy divertida de algunos años antes cuenta que cuando Samuel Goldwyn escuchó durante la conferencia de prensa que dio Rossellini en Norteamérica sobre su nueva forma de filmar, Goldwyn, en voz baja, le comentó a su productor Merritt Hulburt: "¿Nueva? Pero si esta era la forma en que filmábamos las películas antes".

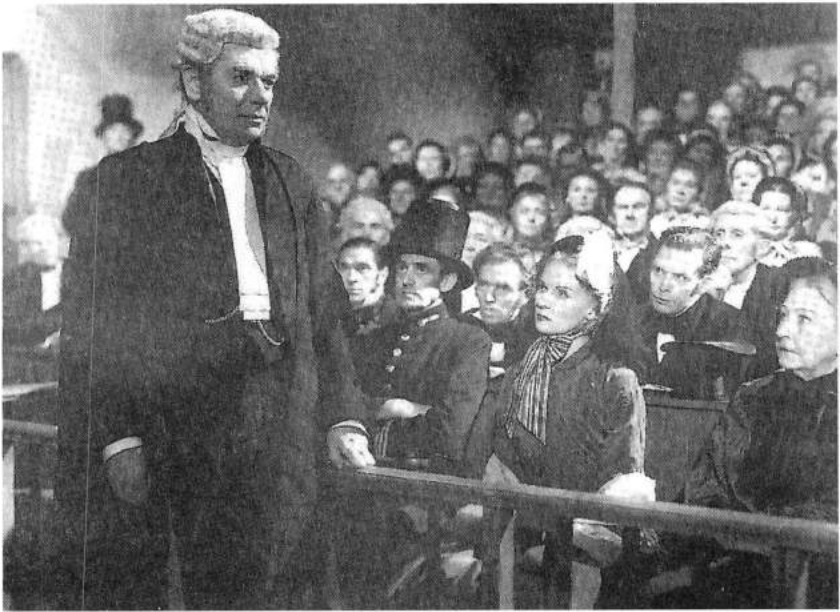
Ingrid Bergman no se había separado oficialmente de su marido sueco y ya estaba viviendo con Rossellini en Europa. Esto le trajo aparejadas las malas críticas de la prensa amarilla en Hollywood y David la invitó a pasar unos días junto con ellos en Inglaterra, adonde su estadía fuera menos publicitada que en Italia.

En cuanto al estreno de la película, según el asistente del editor Clive Donner, lo más dramático de la película fue el estreno. Nadie podía catalogar lo que sentía o pensaba la mujer de la acción: si realmente sentía incomodidad, presión, miedo o culpabilidad por el asesinato que había cometido. Allí fue adonde David se le ocurrió poner una voz en *off*, al final, que pregunta al público si piensa que es culpable o es inocente. Esa fue la solución de Lean. Al terminar la película, David se encargó nuevamente de la educación de su hijo Peter. Le llamaba la atención el acento *cockney* que había adquirido en el adiestramiento que recibió en la Royal Air Force durante la guerra. Lo envió al colegio Marie St. Clair cerca de la puerta de Notting Hill. La frase con la que se perfeccionaba fue la famosa con la que el profesor Higgins ejercitaba a Eliza Doolittle en *Pygmalion*: "*The rain in Spain stays mainly in the plain*" ("La lluvia en España cae generalmente en la pradera").

En aquellos momentos todas las productoras de Inglaterra estaban en caos: el productor J. Arthur Rank tuvo un juicio con los directivos de la empresa que presidía y fue destituido del cargo por unanimidad. La productora Denham fue adquirida por John Davis, el sustituto de Rank, y las filmaciones se concentraron en Pinewood. El italiano Del Giudice también andaba escaso de finanzas: quebró su fortuna y la de su propia familia, entró en un monasterio y no se supo nada más de él. La famosa Independent Producers, en la que estaban Havelock-Allan y Lean, se disolvió. La única productora fuerte que quedaba era London Films, presidida por Korda.

H. G. Wells solía decir que "el cine provee una manera efectiva de alcance a la audiencia más que cualquier otra forma de comunicación". Wells murió antes del estreno de *The Passionate Friends*. En cuanto al escritor Stanley Haynes, se llevó la peor parte. En la nueva asociación de Korda con David Lean para el próximo film en que estaba pensando, Stanley Haynes no encajaba en los planes. Sus próximas financiaciones fallaron: escribió una carta de despedida a la actriz Kay Walsh, de quien se había hecho bastante amigo durante los primeros tiempos de *Great Expectations*. En ella culpaba de todos sus males actuales a David Lean. Y se suicidó. Ni Noël Coward pudo distender la tensión que causó toda la película, antes y después. Invitó al matrimonio Lean-Todd a Jamaica y les prestó su casa para que pasaran unas semanas en un clima soleado y tropical. Durante esas vacaciones fue cuando a David se le ocurrió la posibilidad de filmar historias sobre los límites del hombre frente a la naturaleza. Había pensado en *Scott of the Antarctic* para que la interpretara John Mills, pero la película ya la había terminado haciendo su amigo Charles Frend en 1948. También pensó en el escalador del Everest o en el explorador y periodista Henry Stanley, que penetraba en las selvas del África en busca del doctor Livingstone, al encontrarlo finalmente tras casi un año de búsqueda y pronunció la célebre frase: "Doctor Livingstone, supongo". Todos títulos que ya se habían hecho o se concretaron después con otros realizadores. Para David Lean, ninguno de estos temas podía generar motivación alguna: "Ahora la

Antártida está descubierta, el África ya no es más el continente negro inexplorado y los aviones surcan el aire por encima del Everest". Pensó que a Arthur Rank le interesaría un proyecto que tenía en mente sobre una obra de Terence Rattigan acerca de un avión que rompe la barrera del sonido. Allí había un tema que no había sido explorado aún. Durante aquellas vacaciones jamaquinas y en un viaje particularmente tortuoso en un bote para doce pasajeros entre una isla y otra, David y Ann se encontraron acosados en una tormenta en medio del mar. Lean tenía su cámara a mano y la filmó entusiasmado. Todavía le faltaban veinte años para volcar en rollos de película aquella célebre tormenta de *Ryan's Daughter*.



André Morell, como el abogado de la protagonista, la actriz Ann Todd (por esos años, la mujer de David Lean), en la famosa escena del juicio de *Madeleine* (foto: cortesía de Granada International).



Capítulo XI

***The Sound Barrier* (1952)**

La idea de trabajar con Alexander Korda rondaba en la cabeza de David Lean desde años atrás. No se había olvidado de aquel consejo que escuchó por ahí: "Puedes trabajar con Korda, pero no puedes hacerlo junto a él". Alexander Korda se llamaba Sandor Laszlo Kellner y había nacido en Hungría en 1893. Viajó por todo el mundo y se instaló siempre en Europa. Volvió a su país, conoció a su mujer (la actriz María Corda) y juntos huyeron a Viena para escapar de la ideología nazi que comenzaba a prosperar. Cuando el nazismo se expandió por Austria, ambos se marcharon hasta Hollywood, del otro lado del mundo. Allí trabajó unos años en la Metro-Goldwyn-Mayer y ocasionalmente viajaba a la costa este norteamericana para trabajar como espía en la Segunda Guerra Mundial. Esto le hizo viajar todavía más, a pesar de que todos creían que lo hacía solo por el cine. Conoció tempranamente a Lean en Londres, cuando David editó *These Charming People*, pero tardaron años en encontrarse otra vez. Después de volver de California, se había separado de María Corda y de su segunda mujer, Merle Oberon, fundó London Films y comenzó a hacer películas allí. Había estado vinculado con proyectos de Denham Studios: *The Fallen Idol* (*El ídolo caído*, 1948) y *The Third Man* (*El tercer hombre*, 1949) junto a Carol Reed. Ahora le faltaba trabajar con el otro rey de Inglaterra.

En Londres se instaló en pleno centro, en el 144 de Piccadilly, corazón de los estrenos británicos durante decenios. En su oficina recibía a todo el mundo y jamás negaba una cita. David conoció allí a Moira Budberg, amante declarada de Bruce Lockhart, Máximo Gorky y de H. G. Wells; ella misma solía decir que le gustaba ayudar siempre a sus "amigos" y que Korda no era la excepción. David pasaba divertidos momentos de conversación en la oficina del productor ya que este era todo un erudito, pleno de historias y de libros leídos con avidez. No hablaba de dinero pero sí de su propia vanidad. Decía que era el único que podía darse el lujo de tener a tres personas trabajando para él en tres oficinas distintas y al mismo tiempo: "H. G. Wells, Lawrence de Arabia y Graham Greene". El magnate Alex Korda fue el primer hombre del cine en ser distinguido con el título de caballero británico. Corría el año 1942. En realidad, el título obedecía más a lo que había realizado como espía para la guerra que para la pantalla grande en el cine inglés. Los otros dos hermanos de Korda no eran menos talentosos: Vincent era pintor y diseñaba los decorados de las películas de Alex; Zoltan era el extravagante de la familia y el que filmaba películas que transcurrían en África o en Asia, como *El libro de la selva* o *Sahara*, esta última por un extraño contrato de Bogart y de Zoltan Korda para el sello Columbia en California.

La idea de Alexander Korda para hacer una película era como la de cualquier otro magnate y productor de aquellos tiempos: soberbios y déspotas que no aceptaban el consejo de nadie pero que, curiosamente, nunca se equivocaban.

Esa ambigüedad era tan difícil de rotular como de enjuiciar. También era válida para Samuel Goldwyn, David O. Selznick o Sam Spiegel, como Lean habría de comprobarlo después.

La idea de un productor intermediario no le interesaba a Korda, razón por la cual dejó de lado a Stanley Haynes, que había pasado por la bancarrota, la depresión y el suicidio. Kay Walsh seguía culpando a David Lean de la muerte de Haynes.

Las aventuras de Stanley y Livingstone ya tenía dos versiones hechas: una por Henry King en aquel año glorioso de superproducciones de 1939 y otra dirigida por Otto Broker, poco más tarde. No había ningún interés en rehacerla. David había leído una nota en el periódico *Evening News* que lo impactó:

“El 16 de febrero de 1950, el piloto J. S. R. Muller-Rowland, de 28 años de edad, se mató en pleno vuelo cuando su avión estuvo a punto de traspasar la barrera del sonido. Los restos del avión cayeron destrozados en el estuario del río Thames.”

Supo después de un tal Geoffrey de Havilland al que le había pasado lo mismo cuatro años antes. Lean decidió investigar. Fue a las dos firmas más famosas de fabricación de aviones en tiempos de la posguerra: Rolls Royce y DeHavilland. Se enteró de varias anécdotas del difunto Rolls Royce que le contó lord Hives, que ahora era el presidente de la compañía. Al entrevistar a DeHavilland se entusiasmó: se enteró de que el magnate no había perdido un hijo en pleno vuelo, sino a dos.

Lean se comunicó con Olivia DeHavilland, quien le dijo que el parentesco venía por el lado de su padre. Lean pensaba en un escritor que recreara toda esa historia desde sus raíces. Estuvo en contacto con Terence Rattigan, para quien le había editado años antes *French without Tears* (*Coqueta hasta el fin*, 1940). Rattigan también había sido piloto de la Segunda Guerra Mundial. El escritor ya había creado *The Way to the Stars*, aquel relato sobre pilotos basado en sus propias experiencias en combate (en la que actuaba Trevor Howard y gracias a la cual Lean lo eligió para *Brief Encounter* después). Korda llamó a Rattigan y trajo a David a su propio despacho para vigilar juntos lo que le proponía el autor. Aceptó, pero aclaró que no sabía absolutamente nada de jets. Los tres fueron juntos a la Farnborough Air Exhibition para entrar un poco en tema y entrevistar a los pilotos que intervenían allí. El informe de las entrevistas y el diario personal de Lean consistía en 40 páginas de información y algunas ideas reproducidas en garabatos. Era hora de comenzar.

Cuando Rattigan tenía ya un centenar de páginas concluidas (que escribió con lápiz), basadas en 10 de las 12 que escribió el director, ni Korda ni Lean estuvieron de acuerdo con la monotonía de los diálogos: también había muchas escenas en tierra firme y la película exigía por lo menos una mitad de las secuencias en el aire. Rattigan escribió un guión en el que dos pilotos eran hijos del magnate y morían probando los modelos del avión de su padre, tal como sucedió en la vida real. Korda le sugirió que uno de los hijos fuera una mujer y recreara el mismo drama pero con el marido de ella. El escritor le pidió a Lean que escribiera

los diálogos del matrimonio en su casa, ya que Rattigan era soltero y David tenía experiencia de sobra en eso.

Lo mejor que supo hacer Lean fue llamar a sir Ralph Richardson para interpretar al protagonista; Korda también tenía los ojos puestos en Ann Todd para que Lean hiciera su tercera película con ella, que sería la última y fatal. La actriz seguía demorando las escenas y discutiendo con su marido-director. Ella ya se estaba dando cuenta de que el film no estaba hecho para su imagen sino para la de esos héroes del aire.

La mejor escena dramática era en la cual la protagonista visita desesperadamente el lugar de un terrible accidente y observa el pozo que causó el avión al estrellarse. Las renuencias y objeciones de Ann Todd demandaron varias tomas a Lean y tardaron dos noches en realizarla, en vez de una sola, como David tenía planeado. El resto de los personajes del film lo interpretaron Nigel Patrick (como el piloto que se esfuerza más de la cuenta para lograr romper la barrera del sonido) y Denholm Elliott como el primer hijo del magnate; John Justin era el piloto que consigue el éxito sin esforzarse ni meditarlo demasiado. "Un buen actor", decía Lean sobre Justin. "Un pensador", como definía David al arte de interpretar.

El acierto del guión consistió en demostrar que el Hombre puede pasar del fanatismo a la barbarie (algo que tuvo bien presente luego para *Lawrence of Arabia*). Lean sabía que estaba haciendo un relato de héroes épicos y que la historia debía llegar a la platea. Solucionó el asunto al mostrar en el mismo comienzo de la película a unos soldados asignados a una batería de cañones antiaéreos en los acantilados de Sussex. De pronto, escuchan el sonido en el cielo de un avión que no pueden divisar y claramente se entiende que dicho avión traspasó la barrera del sonido al estrellarse en caída libre. El espectador entra en tema desde el principio.

Aunque nadie podía relacionar a David Lean con la aviación (debido a su preferencia por los trenes), la cercanía de su casa en Croydon respecto del aeródromo le hizo observar el aterrizaje y despegue de los aviones durante años. También había visto a Charles Lindbergh cuando pasó por Londres en su vuelo rumbo al continente. A Lean le sobraban motivos para que *The Sound Barrier* (*Sin barreras en el cielo*; en España, *La barrera del sonido*; en Estados Unidos se estrenó como *Breaking the Sound Barrier*) tuviera una mejor destreza visual que otros films sobre el aire: no quería hacer una película en la que los pilotos vivieran momentos dramáticos en los que sufren problemas de altura o de presión y que todo ello se rodase en estudios, como hicieron en otras producciones de Hollywood. El efecto podía solucionarse con un *back projection* que mostrara nubes y cielo detrás. Pero Lean pensó, junto con el fotógrafo Jack Hildyard, que la mejor solución era proyectar una película del cielo y fondos sobre *matte paintings* que luego se superpondrían por efecto óptico en laboratorios a las secuencias del primer plano de los pilotos. De ese modo no se lograba el efecto plano de la pantalla detrás.

Cuando estaba en la mesa de montaje, Lean veía que las tomas de los aviones Spitfire que había usado para surcar velozmente el cielo quedaban muy lentas para lo que estaba sugiriendo en el relato. Desde sus comienzos en el cine, Lean sabía cómo intercalar con una sencilla edición al comienzo de un film: tanto en

Paralell 49th, de Michael Powell, como en *In Which We Serve*, de Noël Coward, supo mostrar imágenes documentales verdaderas de las embarcaciones para lograr mayor realismo. Esta vez ese realismo lo encontró con unas secuencias que halló del documental de un jet que surcaba el aire a tal velocidad que desaparecía de la lente de la cámara. Intercambió varias veces esas secuencias y obtuvo la credibilidad suficiente de un avión que pasa casi sin percibirse visualmente frente a la pantalla.

No fue el único truco que usaron para la película: en una de las escenas en que uno de los aviones vuela hacia la cámara y pasa rozando el suelo, su velocidad hacía imposible captarlo con definición. Al fotógrafo Jack Hildyard se le ocurrió usar lo que se llama un *"back to back camera"*, o sea, dos cámaras *vickers*, que filmaban en sentidos opuestos hacia al aire (una de forma vertical y la segunda de forma horizontal), de modo de que se filmaran en ambos sentidos el aparato que se acerca y luego editarlo en la mesa de montaje y lograr continuidad. La idea de romper la barrera del sonido es la de traspasar las 750 millas por hora. A esa velocidad, la aeronave no permite desplazar el aire contra el que vuela de frente a altas alturas y lo choca en vez de desplazarlo, porque el aire, a semejantes velocidades, se transforma en una pared. Es una barrera invisible.

Lo irónico de la situación fue que, cuando Lean hizo la película, el efecto que causó fue el de una historia real. A él no le interesaba el dramatismo de las escenas de los pilotos en la cabina, sino la profundidad del cielo a través de las nubes. Allí estaba el drama. En la Segunda Guerra Mundial Anthony Squire había piloteado un transbordador de aviones que combatía contra los submarinos. Fue el consejero técnico de Lean. Para las secuencias en que los personajes de Ann Todd y su marido viajan a Egipto, el equipo de segunda unidad fue en un Squire y con el famoso piloto John Derry, filmaron los cielos, los Alpes y París vistos desde el aire. Peter Newbrook filmó las otras secuencias durante el vuelo por el norte de Francia; por esos rumbos comenzó a balbucear comentarios incoherentes y Derry se dio cuenta de que le faltaba el oxígeno. Como con alturas de 10.000 metros se hace imposible filmar debido al frío y al congelamiento de los vidrios, un cameraman amigo de los pilotos tuvo la idea de rodar con una cámara infrarroja que tornaba el cielo despejado en negro y lograba aparentar que lo que filmaban a 2.000 metros de altura se pareciera a 10.000.

No todos los efectos especiales tuvieron que ver con los aviones. En pleno rodaje, a Nigel Patrick le dio un ataque de apendicitis; debieron esperar cuatro semanas hasta que se recuperara totalmente. Aún no había filmado la escena en que se supone que tiene que alzar a Ann Todd y entrar en la casa. Al llegar esa escena, Lean volvió a tener el apoyo de los cables del Kirby Flying Ballet (que habían ayudado a sostener a Robert Newton al techo en *Oliver Twist* o cuando este había estado tan borracho durante *This Happy Breed* que tuvieron que sujetarlo con arneses). En este caso, quien estaba sujeta con dichos arneses era Ann Todd.

La otra escena dramática era aquella que la actriz entra en su casa con el bebé que tuvo con su marido ya muerto. Según Geoffrey Foot, el montajista de Lean, la escena era demasiado hollywoodense y sentimental. Quería sacarla de la película. David insistió en mantenerla, tal vez porque Ann estaba en ella, supuso

el editor. Como vio que Geoffrey Foot insistió, Lean juntó a todos los editores y asistentes y les pidió que opinaran si la quitarían o no. Todos respondieron en el tono clásico de los que siguen a ciegas al director: "Hay que dejarla". David se dio vuelta y le preguntó a Geoffrey Foot: "¿Qué opinas ahora?". "Creo que hay que quitarla", insistió. "Está bien –dijo Lean–. Quítela."

La primera proyección de la película fue, obviamente, en la oficina de Alexander Korda. Al terminar, Korda le dijo a Lean que era muy dramática. David volvió al laboratorio al día siguiente y le quitó ciertas reflexiones del final que prolongaban su dramatismo. Los norteamericanos ya habían logrado traspasar la barrera del sonido pero resguardaron la noticia en el Pentágono, donde en tiempos de posguerra escondían celosamente los avances científicos contra la Rusia soviética; secretos y actitudes que hoy nos suenan hasta inocentes de razonar.

El primer hombre en traspasar la barrera del sonido fue Chuck Yeager, el 14 de octubre de 1947, y el primer británico en hacerlo fue John Derry, el 6 de septiembre de 1948. Cuando al inglés lo invitaron a presenciar la filmación del momento en que el personaje de Nigel Patrick se supone que está sentado en su cabina a punto de traspasar la barrera del sonido, Lean se sintió culpable del ridículo que estaba haciéndole pasar al actor, porque los pilotos presenciaban cómo simulaban el asunto con una silla dispuesta sobre un andamio que era movido por un asistente que lo hacía vibrar para recrear el momento.

"Allí estaba Nigel Patrick, que no sabía ni remontar un barrilete, y yo les estaba haciendo ver a los pilotos verdaderos lo que ellos realmente hicieron en la vida real. Era humillante."

El 24 de julio de 1952 se estrenó en Inglaterra en uno de los cines de Piccadilly; había cámaras de televisión por todos lados. En septiembre, David y Ann fueron a la Farnborough Air Exhibition, en donde Derry y otros pilotos montaron una exposición aérea. John Derry volaría un DeHavilland como el de la película. Ante los ojos del público, de David Lean y de Todd, el avión se desintegró en el aire y se estrelló. Los restos del aparato cayeron sobre el público y hubo varios muertos y heridos. La mujer de Derry quedó petrificada en las plateas, en estado de *shock*, y un piloto tuvo que venir a buscarla. Parecía una escena de la película que acababan de rodar. En octubre, el famoso avión Comet viajó a París y Korda se encargó de todos los gastos para Lean y su mujer, el productor asociado Normal Spencer y algunos asistentes más. Veinticinco años antes, en el mismo aeropuerto de Orly, Lindbergh había sido agasajado también por una multitud con su avión *The Spirit of St. Louis*.¹⁰ Al estrenarse el film en Estados Unidos, el piloto Chuck Yeager se enfureció al terminar la proyección. Según cuenta en sus memorias, le dijo al público que él había sido realmente quien había traspasado la barrera del sonido y no los ingleses. Incluso explicó técnicamente en su autobiografía que un avión como el de la película no podría alcanzar la velocidad mach 75 que se supone debe necesitar para quebrarla. Las imágenes del film eran tan creíbles que nadie

¹⁰ El avión original de Charles Lindbergh cuelga, mediante cables resistentes, del techo del Museo del Aire y del Espacio en la ciudad de Washington DC, Estados Unidos.

Juan Carlos Fauvety. David Lean: el rey de los momentos

lo escuchó. David Lean llegó a obtener así el resultado que deseaba. Casi 40 años después, *The Sound Barrier* fue elegida para proyectarse en el Museum of the Moving Image (ya desaparecido) de Londres. Terence Rattigan fue nominado al Oscar por el mejor guión original y se llevó la mejor parte con un diálogo que era el mensaje del film. Casi al terminar la película, la hija del magnate, interpretada por Ann Todd, le pregunta a su padre, personificado por sir Ralph Richardson: "¿De qué le sirve a la humanidad que alguien pueda viajar a 2.000 millas por hora?". El padre le contesta: "Eso ya depende de la humanidad".



Ralph Richardson y Nigel Patrick, dos preocupados en atravesar la barrera del sonido, en una premonitoria película de David Lean (foto: cortesía de Canal +).



Capítulo XII

***Hobson's Choice* (1954)**

Estaba claro para David Lean que lo que más le gustaba en la vida era la aventura. Cuando terminó la película anterior, quiso sumergirse en una historia épica y en las posibilidades del hombre por descubrir nuevos horizontes. Pero los verdaderos artistas no acuden a esos horizontes hasta que es el momento adecuado. David había leído antes la historia de H. E. Bates *The Cruise of the Bread Winner*, sobre un barco que naufraga en las costas de Sudamérica en tiempos de guerra. Pensó que el capitán del barco podía ser Charles Laughton, en parte por la imagen que le quedó del famoso capitán Bligh de *Mutiny on the Bounty* (*Motín a bordo*; en España, *Rebelión a bordo*), de 1935. Charlie (como lo llamaba Lean) era un buen actor y se acomodaba a las exigencias de la historia, pero sabía poner sus límites: era capaz de comer de forma extravagante en una escena de *The Private Life of Henry VIII* (*La vida privada de Enrique VIII*, con la que obtuvo el Oscar en 1933 como mejor actor) pero después no se tenía confianza en una escena sencilla. Laughton le explicó a Lean que había vivido en California durante toda la Segunda Guerra Mundial y que no sabía lo que era la guerra más que por los periódicos. No era el actor que Lean necesitaba.

El proyecto desapareció de su mente y aparecieron otros: primero se reunió con Jacques Cousteau en Francia para hacer una película sobre la ciudad perdida de la Atlántida y, cuando volvió a Inglaterra, se reunió con Arthur C. Clarke, el popular autor de ciencia-ficción,¹¹ para escribir un guión sobre la exploración del espacio. Ninguno de los dos proyectos se concretó. Clarke se lamentó años después, cuenta Kevin Brownlow, ya que cuando Lean filmó después *The Bridge on the River Kwai*, ambos estaban en Ceilán (el escritor vivió allí toda su vida, cuando pasó a llamarse Sri Lanka, desde 1972) y nunca se encontraron. Era divertido pensar que David Lean, quien ya le había sentido el gusto a la aventura de viajar y a las fronteras del hombre frente a la naturaleza, eligiera para su próximo proyecto una vieja obra teatral escrita en 1915 y que se estaba dando en Londres en esos momentos. Era una comedia. La historia de la película tenía un esquema bien teatral: el personaje central es dueño de una fábrica de botas; una de sus tres hijas decide independizarse y convence al peón que trabaja en el sótano para casarse con ella y poner un negocio por su cuenta que le haga competencia al despotismo de su padre.

La obra *Hobson's Choice* se estrenó el 4 de junio de 1952 en el Arts Theatre Club. Transcurría en la era victoriana de 1880 (aunque muchos creyeron que era en 1915, porque se había escrito en ese año). La expresión "*Hobson's choice*" en inglés significa "no hay opción". Fue creada en Cambridge por un comerciante

¹¹ Arthur C. Clarke no había escrito aún el film *2001: odisea del espacio*, que comenzó junto con Stanley Kubrick en 1964; Clarke escribió la novela durante el rodaje de la película.

de caballos del siglo xvii que se llamaba Thomas Hobson. Cuando los compradores se acercaban al establo, Hobson les ofrecía el animal que él mismo les escogía. Si no lo querían, "no había otra opción".

David era consciente de que la obra ya tenía dos versiones cinematográficas: una muda, de 1920 (dirigida por Percy Nash), y otra sonora, de 1931, dirigida por Thomas Bentley. En el escenario, el protagonista era Donald Pleasence, al que le faltaban unos años más para ser conocido en el mundo del cine.

A Lean le entusiasmaba volver a dirigir una comedia. Norman Spencer, uno de los ayudantes de producción de Lean, recordó que nadie se sentía entusiasmado con el tema. Korda compró los derechos de adaptación de la obra de Harold Bridhouse y tanto Lean como Spencer se mudaron a la oficina de Korda, donde trabajaron hasta tener la adaptación en un mes; Korda se agregó sólo como tercero en este rubro bajo el nombre de Wynyard Browne.

Lean pensó en Charles Laughton como protagonista. Korda le escribió una carta a Los Ángeles para preguntarle al actor si podía quedarse diez semanas en Inglaterra para filmar la película. A David le entusiasmaba la idea porque había escuchado de Laurence Olivier que Laughton era un "genio".¹² Charlie tenía tendencia a exagerar sus personajes, pero su mirada penetrante era convincente. Había nacido en Scarborough, Inglaterra, en 1888; en los años 30 se casó con la actriz Elsa Lanchester (un matrimonio de compañeros, porque él era homosexual), con la que actuaría en varias películas. Charles Laughton ya no confiaba tanto en Korda, porque en 1937 estuvo a punto de interpretar *Yo, Claudio* para el cine, pero la producción se demoró mucho y Josef von Sternberg (quien la iba a dirigir) renunció al proyecto; además, Merle Oberon tuvo un accidente automovilístico que la obligó a convalecer antes de casarse con Korda.

Laughton ya había interpretado al Hobson del título cuando era un joven actor de teatro en Yorkshire. Lean lo había visto también en *Wolves*, que era un film para Gaumont, productora en la que Lean comenzó. El actor y escritor Simon Callow dice en su biografía de Charles Laughton que aquella fue la primera película del actor, pero Gene Philips, otro biógrafo de Lean, menciona acertadamente que fue la cuarta; Laughton ya venía de interpretar a Nerón en *The Sign of the Cross* (*El signo de la cruz*, 1933) de Cecil B. De Mille, en California, a Enrique VIII, en Inglaterra, y Rembrandt (1935), también para Korda.

Cuando Lean telegrafió a Laughton a California para informarle que el guión ya estaba escrito especialmente para él, el actor estaba de vacaciones en San José con su novio, para quien pidió gastos adicionales de producción para llevarlo a Inglaterra con dos sirvientes y servicio de hotel.

Para el papel del joven tonto que es su empleado y termina casándose con su hija, pensaron primero en Robert Donat. El problema del actor de *Goodbye Mr. Chips* (*Adiós Mr. Chips*, 1939) y *The Citadel* (*La ciudadela*, 1938) era que en ese momento estaba padeciendo uno de sus peores ataques de asma y el seguro médico no le cubría lo que pudiera ocurrirle durante el rodaje en Salford. Lean llamó otra vez a John Mills, que estaba de vacaciones con su amigo Rex Harrison

¹² Tiempo después, estas palabras sonarían profanas cuando se supo de las peleas de Laurence Olivier y Charles Laughton durante el rodaje de *Spartacus* (*Espartaco*, 1960), de Stanley Kubrick.

y sus respectivas esposas en el sur de Francia. Al actor inglés le venía bien hacer otra película porque sus ahorros se estaban terminando, si bien cuidaba muy bien de su Rolls Royce, afición que copió del propio David Lean, quien tuvo varios durante su vida. Era la tercera película que harían juntos. David no estaba convencido de que pudiera interpretar a un empleado bonachón y tonto, pero Mills contragolpeó diciendo que "un actor sabe hacer de todo".

Gracias a este personaje, Lean aceptó que John Mills se postulara por su cuenta unos veinte años después para hacer el tonto del pueblo en *Ryan's Daughter*, en la que lució finalmente un corte de pelo parecido.

El papel de la hija del fabricante de botas no requería ser el de una excelente actriz. Brenda de Banzie, una rubia con un rostro soberbio e interesante, que luego hizo unas pocas películas, incluso con Hitchcock en *The Man Who Knew Too Much* (*En manos del destino*, 1956), no era la clase de actriz con la que Lean pudiera llevarse bien; de hecho, tuvieron varios encontronazos.

Lo importante de la película era cómo llevar bien un relato basado en una obra de teatro y crear decorados no muy rebuscados pero convincentes. La mayor parte de la película lo filmarían en Salford. Una de las escenas más comprometidas fue la que John Mills y Brenda de Banzie se sientan en un banco sobre el borde de un río. Como a esas aguas iban a parar diferentes desperdicios de las afueras de la ciudad, era una de las zonas más contaminadas de Londres. En el río Irwell, las aguas corrían a tal velocidad que producían un vapor emanado de esa sopa de desperdicios que hacía difícil la respiración. David ofreció a los actores que hicieran la escena de espaldas a la cámara y así permitirles usar barbijos, pero ellos mismos accedieron a respirar todo el smog. John Bryan construyó una cerca de hierro por precaución, para separar la orilla del sitio donde se sentarían los actores.

Tiempos después, cuando las autoridades supieron que podía ser un buen lugar para los exteriores de una película, dragaron las aguas y los fondos para limpiarlo; aún en blanco y negro se puede observar que el agua estaba verdaderamente sucia. David, siempre un perfeccionista del encuadre, quería que el agua pareciera más espumosa. De pronto, se escuchó a un asistente gritar en pleno rodaje: "El señor Lean pide que haya más espuma". Un miembro de equipo tuvo que ir a un supermercado (la zona estaba muy próxima al Royal Hospital) y compró detergente para cumplir la misión. Si se apreciaba bien en la imagen, la escena todavía muestra la espuma que vuela sobre la superficie del agua provocada por el detergente.

Cuando hicieron el resto de las secuencias en los Shepperton Studios, proyectaron ciertas calles filmadas del Salford original sobre *matte paintings* (pinturas sin brillo) y luego las superpusieron en el laboratorio con las secuencias con actores. De nuevo estaba John Bryan para disponer de los escenarios. La magia de Bryan, tal como en los otros films de Lean, consistía en que el espectador no supiera apreciar si una secuencia estaba filmada en estudios o en auténticos exteriores. Esto era fundamental, ya que Lean comenzaba a dirigir con el tono peculiar de jugar con el entorno. Por eso abrió la película con su cámara silenciosa y mostró las calles del pueblo, el cartel que se sacude con la lluvia (un comienzo parecido al de *Great Expectations*, hecho a propósito) y el negocio del protagonista con

las botas que cuelgan; también jugó mejor con la comedia gracias a Charles Laughton y preparó bien la escena en que llega borracho a su casa y toma impulso para subir por las escaleras. La gracia de esta secuencia reside en que el protagonista está tan borracho que no distingue entre subir las escaleras o bajarlas. Para la segunda escena en que el protagonista camina borracho por las calles, a Lean se le ocurrió jugar con la luna llena que se refleja en varias secuencias en los vidrios de las ventanas y en un charco de agua al salir de la taberna. Como los efectos digitales estaban aún muy lejos en el horizonte, Lean solucionó el asunto con el fotógrafo Jack Hildyard. Dibujaron una luna llena en un papel transparente tipo celofán y la montaron delante de la cámara. Nadie notaría el truco porque el mismo brillo del papel podría ser cimentado por el agua donde se reflejaba la luna. La idea de la luna reflejada en el agua volvió a repetirse 32 años después en la secuencia en que el Dr. Aziz conoce a Mrs. Moore en *A Passage to India*. Sólo que allí la luna era real.

Charles Laughton era un famoso buscapleitos y célebre también por sus insultos, que a veces no llegaban a interpretarse del todo. El primer día del rodaje no fue al set de filmación y se quejó ante Korda porque no manejaba bien la producción (curiosa acusación, ya que con él trabajó en el film con el que ganó el premio de la Academia) y quería que Robert Donat interpretara el papel de John Mills. Korda amenazó a Laughton mediante su agente, diciéndole que si no se portaba como un profesional lo denunciaría por sus prácticas homosexuales (que todavía estaban penadas en Inglaterra). Laughton acudió, aunque seguía sin estar conforme con el guión, porque se quejaba de que tenía demasiadas escenas en las que aparecía borracho.

En pleno rodaje, el 21 de junio de 1953, David Lean fue invitado al Palacio de Buckingham para ser nombrado Comandante del Imperio Británico, tal como le había sucedido a su hermano el año anterior. Ese nombramiento le permitió a Lean escribirle un telegrama de felicitación a Edward Lean y comunicarse con él tras años de silencio a causa de su casamiento con Ann Todd.

El operador de cámara Peter Newbrook le contó a Kevin Brownlow que a veces simulaban continuar filmando junto al fotógrafo Jack Hildyard para que Korda no se diera cuenta de que aquel día Lean había faltado sin avisar. "Por supuesto, no filmamos ni una sola secuencia sin David."

Hobson's Choice (*Es papá el amo*; en España, *El déspota*) se filmó durante diez semanas hasta julio de 1953. La música de Malcolm Arnold le dio el ajustado compás a la comedia, además de sincronizar las imágenes con los pasos vacilantes de Laughton cuando volvía caminando del bar Moonraker ("rastreador lunar"), motivo por el cual David intercaló aquella secuencia de la luna en la película. Lo interesante fue que el mismo compositor se sintió identificado con la historia porque su padre era fabricante de zapatos: Malcolm Arnold compuso la música del film solamente en nueve días y el editor Peter Taylor la dejó plasmada en el rollo final.

El estreno fue exitoso: en Alemania ganó el Oso de Oro del festival y en Inglaterra fue elegida como mejor película nacional del año.

Al acabar esto, Korda sabía que David quería viajar y despejarse de su mala relación matrimonial. Fue la época en que a David se le antojó hacer una película

sobre Gandhi o Lawrence de Arabia. No estaba preparado para ninguna de las dos. Habló con Korda sobre el proyecto y se dio cuenta de que no sabía nada de Lawrence y que jamás había estado en la India. Korda le dijo que fuera a Egipto y visitara las pirámides. David le respondió que Pompeya le había fascinado y que siempre le impactó porque era el sitio donde Rex Ingram filmó *Mare Nostrum*. Alexander Korda le aconsejó que se olvidase de Pompeya y que se marchara a Egipto; la sensación que tendría allí sería completamente diferente. David obedeció. El productor se responsabilizó de todos los gastos de Lean en su viaje a Egipto y por la India. Estaba por surgir otro David Lean: aquel que nació cuando comenzó a conocer el mundo.

David fue en barco desde Inglaterra, primero a Egipto, luego a Suez y más tarde a la India. Recordaba Lean:

“Al llegar a Egipto, sólo quería descansar del largo viaje. Cuando el empleado del hotel me llevó hasta la habitación, abrió la ventana y pregunté qué era lo que se veía a lo lejos, me dijo que eran las pirámides, iluminadas por la luna llena. Entonces olvidé el cansancio y bajé a preguntarle al conserje cómo se hacía para llegar hasta las pirámides a esa hora de la noche. El hombre consiguió un auto y me llevó hasta allí. Encontré que estaba todo iluminado: la sensación fue tan increíble que no tuve palabras para expresarlo.”



Charles Laughton, en una secuencia en la que exageraba las muecas de su personaje para la comedia *Hobson's Choice* (foto: cortesía de Granada International).

En India tuvo otras sensaciones: la majestuosidad del Taj Mahal lo dejó sin aire y la belleza de las mujeres lo había impactado. En este viaje conoció a Leila, que sería su próxima esposa. En Agra, donde se levanta el Taj Mahal, se alojó en el Laurie's Hotel. Allí conoció a Mrs. White, la mujer que le contaría historias extraordinarias y a quien volvería a visitar en varias ocasiones. Esa amistad, que quedó sellada por el apodo con que David solía llamarla (Mummy), fue lo que necesitó para recrear la relación que recreó entre el Dr. Aziz y Mrs. Moore en *A Passage to India*.

Al regresar a Inglaterra, todavía le quedaba la relación inconclusa y su matrimonio con Ann Todd. Una noche invitaron a Noël Coward a cenar y David no cesó de comentar qué amables habían sido las mujeres en la India. La actriz tomó el comentario como un desafío personal y, después de la cena, hizo las maletas y se marchó. Aunque David fue a buscarla al hotel donde ella pernoctaría, ambos sabían que el matrimonio no duraría mucho más. "Es la consecuencia de vivir con un genio", seguía sosteniendo Ann Todd. Cuando se separaron, no volvieron a verse durante treinta años.



Capítulo XIII

***Summertime* (1955)**

Alexander Korda quedó tan mal parado como productor en los años 50 como quedó el "Rey Arturo" Rank en los 40; Ilya Lopert pasó al frente de la productora que Korda presidía. En Nueva York, Lopert vio la obra *The Time of the Cuckoo* y habló con Korda para que le dijera a Lean que comprase los derechos de adaptación al cine. Era una obra de Arthur Laurents, quien años antes había escrito *Home of the Brave* (*Clamor humano*, 1949), producida por Stanley Kramer y dirigida por Mark Robson. Laurents trabajó con Hitchcock para adaptar *Rope* (*Festín diabólico* –en España, *La soga*–, de 1948, su primer film en color y el que Hitch filmó en diez tomas) y, veinte años después, produciría la notable *The Turning Point* (*Momento de decisión*, 1977; en España, *Paso decisivo*), dirigida por Herbert Ross. Su obra *The Time of the Cuckoo* tuvo 263 representaciones en Broadway y fue protagonizada por Shirley Booth, que acababa de ganar un Oscar con *Come Back, Little Sheba* (*Sin rastro del pasado*, 1952; en España, *Vuelve, pequeña Sheba*), dirigida por Daniel Mann. David Lean no la tomó en cuenta para la versión en la pantalla grande porque era esencialmente una actriz de teatro. Quería trabajar con Katharine Hepburn. La idea de dirigir a una de las reinas de Hollywood le apasionaba. Una broma que hizo circular Trevor Howard años después decía que si Lean rehacía una versión de *The Bridge on the River Kwai*, buscaría a Katharine Hepburn como protagonista. Ilya Lopert había escuchado de labios de Ronald Neame que David Lean se había excedido en los plazos de filmación de *The passionate friends*. Por ese motivo, contrató a un espía para que le informara cada paso que el director hiciera desde que llegó a Venecia.

La buena noticia fue que el presupuesto llegaba al millón de dólares: les alcanzaba para filmar toda la película en Italia. El nuevo presidente de la Independent Film Distribution se llamaba John Woolf y había dado luz verde al proyecto. Esta vez Lean se sentía cómodo al adaptar una obra de teatro que había sido estrenada el 15 de octubre de 1952 y que transcurría en tiempo presente. Nada tenía que ver con el caso de *Hobson's Choice*, que se estrenó en teatro en 1952 y fue escrita en 1915.

The Time of the Cuckoo contaba el viaje de una norteamericana de mediana edad que llega a Venecia con sus escasos ahorros de secretaria de una oficina en Ohio; cuando la soledad la aqueja, decide jugársela y encarar un romance con un italiano, pero luego descubre que es divorciado y tiene varios hijos.

David se juntó con Arthur Laurents en Venecia y decidieron hacer la adaptación en la misma ciudad de los canales: sería inspiradora. Las situaciones que Laurents planteaba no le atraían para nada a Lean. La discusión terminó en una separación abrupta y el escritor se marchó de la ciudad. Cuando vio la película terminada al año siguiente, dijo que era un "desastre".

David le pidió ayuda al escritor H. E. Bates. El título tampoco ayudaba a la situación; el *cuckoo* del título venía del conocido lema del verano europeo: "El tiempo de los enamorados". También era una sutil descripción del momento biológico especial en que la protagonista se encuentra viviendo la madurez y el amor. Lean cambió el título, primero por el de *Summer Madness* para Inglaterra y luego por el de *Summertime* para Estados Unidos. Con el tiempo todos prefirieron llamarla *Summertime* (*Locura de verano*).

Nadie dudaba de que Katharine Hepburn tenía que ser la estrella de la película. Todo servía para decorar su interpretación y su buen nombre. El protagonista masculino debía tener la naturalidad que el director buscaba para entablar las escenas de amor. David había instalado una oficina de *casting* en Roma y desde allí propuso a Rossano Brazzi. Lo había visto en *The Barefoot Contessa* (*La condesa descalza*, 1954) junto a Ava Gardner, dirigida por Joseph L. Mankiewicz, el gran guionista y director. Pensó que si estuvo bien con Mankiewicz, también lo estaría con él.

El italiano llegó a Venecia con su mujer, que era una escultural italiana que se paseaba por la ciudad con ropas llamativas y comandaba todas las actividades de su marido como si fuera su agente. Para la dueña del hotel, que es uno de los escenarios en donde transcurre la película, eligió a Isa Miranda, a quien ya había visto en *The Walls of Malapaga* (1949; en España, *Demasiado tarde*) de René Clément. Pero Lean se enojó con ella porque, semanas antes del rodaje y sin consultárselo, se hizo un *lifting* en la cara; cuando el director la vio, parecía tener la misma edad que la protagonista. Lean pensaba que para que los diálogos entre ella y la estadounidense cobraran sentido, la dueña de la hostería debía ser un poco mayor. Ya no había tiempo para buscar a otra actriz para que la reemplazase.

Para la escena en que ella debía llorar, Lean tampoco conseguía dominarla; Katharine Hepburn se puso en medio de los dos y le pidió al director que la dejara dirigirla. La actriz la sacudió de tal manera que Isa Miranda hizo la escena tal cual Lean esperaba. El director tomó la obra para darle un efecto pictórico y mostrar todo lo que veía la protagonista a través de su cámara de 16 milímetros con la que filmaba con entusiasmo los lugares más famosos y exóticos de la ciudad. Ella está viviendo dicho proceso cuando su soledad la va a atormentando y toma conciencia de que prefiere darle al destino una segunda oportunidad.

David Lean sostuvo durante años que era su película preferida y con la que se sentía identificado: "Todos sufrimos la soledad de varios modos y todos estamos solos en nuestro interior", decía. Por eso, lo que más deseaba reflejar en el film era la histeria de la protagonista.

La actriz era una gran autocrítica de su propio sexo: una ironía, ya que su madre había sido una importante defensora de los derechos de las mujeres en el estado de Connecticut. Lo que Katharine Hepburn estaba dispuesta a puntualizar era que las mujeres siempre quieren algo "pero nunca saben qué es o no se animan a aceptarlo".

Desde el comienzo del rodaje, Vincent Korda diseñó un hotel con una terraza especial y la habitación de ella, que daba al Gran Canal. Lo que nadie creyó después fue que eran dos sets diferentes: la terraza daba exactamente al Gran

Canal pero la habitación se construyó en otro estudio diseñado en otra parte de la ciudad. Apenas a los 23 minutos de comenzar se mostraba una de las mejores escenas del film: desde su terraza, la protagonista observa que todo el mundo en Venecia se pasea acompañado. La escena dura tres minutos completos sin diálogos. La actriz interpreta el momento con su clásica espontaneidad. Para mimetizar la nostalgia, Lean le pidió al músico italiano Alessandro Cicognini que compusiera una melodía a base de mandolinas y violines.

Recordaba Katharine Hepburn en sus memorias:

“Aquel día sucedió algo extraño. Mientras todo el reparto y Lean se reunían para conversar sobre los paisajes de Venecia, aquella tarde todo el mundo me dejó sola y cuando hice la escena de la soledad, me sentí tan sola que no me pudo salir mejor.”

La actriz siempre sospechó que David había dado la idea, pero jamás se lo dijo ni ella se lo preguntó.

Mientras pasaban los días, Katharine Hepburn se asombraba más por la profesionalidad de Lean. “Sabe tanto de cine como un banquero sabe de dinero”. Esas comparaciones siguió repitiéndolas a los periodistas de variadas maneras: “Sabe tanto de encuadrar y de dirigir una escena, como un pintor conoce de pintar un lienzo”.

Uno de los personajes más encantadores de la película recayó en el chico que Katharine Hepburn encuentra mientras está filmando la ciudad. La comedia se plantea primero cuando ella desconfla de la amistad del muchacho que anda buscando una obvia recompensa monetaria por sus servicios turísticos prestados. Lean llamó a un grupo de niños a través de su oficina de *casting*; puso avisos en los diarios y nadie respondió. Al ver una de las pruebas que le tomaron al napolitano Gaetano Audiero, Lean se decidió: el chico no podía estar menos interesado ni por David ni por la película. El director tuvo que llamarlo personalmente (tal cual había sucedido con John Howard Davies para *Oliver Twist*). Gaetano Audiero era ideal: tenía comentarios propios que ya había improvisado hacia la cámara durante la prueba (tales como “Mamma mia”) y hablaba un inglés entrecortado que lo hacía más especial. En medio del rodaje comenzaron los problemas: así como Charles Laughton tuvo sus “problemas de novio” durante *Hobson's Choice*, Kate Hepburn tenía ahora sus problemas con Spencer Tracy.

Los dos conformaban la pareja más famosa de Hollywood y el *affaire* se convirtió en el secreto más famoso: duró 22 años, hasta la muerte del actor. Como George Cukor dijo en su momento: “Spence [como le decían los amigos] no se animaba a divorciarse porque era un católico convencido y no creía en el divorcio”.¹³ Spencer Tracy llegó a Venecia para visitar a Katharine Hepburn durante unos días. Se habían despedido en Londres (como cuenta ella en sus memorias), pero la forma en que Tracy lo hizo la había perturbado: “Siempre el problema

¹³ En *Inherit the Wind* (*Herederás el viento*, 1960), de Stanley Kramer, Tracy interpreta a un abogado que defiende la causa de un profesor que enseñó la teoría de Darwin en una escuela del sur de los Estados Unidos; Tracy interpreta el papel con tanta convicción que incluso parece un agnóstico.

de las despedidas", ella decía. La actriz le reprochaba un amorío con una joven actriz de Hollywood y las habladurías que llegaban hasta sus oídos. Ella creía en las habladurías. Todo esto contribuyó a que la interpretación de Katharine Hepburn mejorara en *Summertime*. En parte por ello, hasta que Spencer Tracy no se marchó de Venecia, Kate no volvió a sonreír.

David Lean tenía también otras cosas en las cuales pensar: la Liga Católica de Venecia le reprochó que Katharine Hepburn hiciera la escena de la Plaza de San Marcos con un vestido escotado, acusándola de profanar un lugar sagrado. Lean prometió que no volvería a suceder; la actriz se puso una camisa de manga larga y un escote cerrado. Tardaron todo un día en filmar la escena otra vez. A todo esto, las tardanzas de Lean para completar los días acordados se extendieron y aumentaron los costos y la histeria de su productor. Un día, el productor Ilya Lopert no aguantó más y demandó a Lean a las autoridades.

A todo esto, las filmaciones de Lean en exteriores se iban demorando tal como había sucedido en Suiza durante *The Passionate Friends*. Por supuesto, no todo era culpa de David Lean: los comerciantes de la ciudad no les permitían "invadir" sus calles ya que decían que los equipos de filmación entorpecían el paso de los turistas y, por consiguiente, sus ventas. Los vendedores se unificaron y la producción tuvo que soslayar el asunto con dinero, alquilando las calles por un tiempo acordado.¹⁴

Para ciertas escenas románticas, David quería esperar que el sol llegara a mitad de la tarde y que el fotógrafo Jack Hildyard dispusiera de las delicias en los colores Eastman con la que estaban rodando. Mientras esto ocurría, el espía del productor Ilya Lopert estaba a sus anchas pasando los informes de las demoras de Lean durante el rodaje. Hasta la mujer de Lopert observaba cada vez que Lean salía con su equipo por las mañanas desde el balcón de su hotel. Lopert lo acusó a las autoridades para que abandonara la ciudad.

Ciertos sectores civiles se quejaban también que Lean proponía en el relato que un hombre casado podía ser infiel con su mujer si viajaba a Venecia. Las denuncias fueron escuchadas y Lean tuvo que comparecer en una estación de policía. La defensa que hizo David dio sus frutos: después de discutir una hora, explicó que la forma en que estaba retratando Venecia les conseguiría miles de turistas para que visitaran la ciudad, deseosos de conocer con sus propios ojos los lugares donde transcurren las secuencias memorables del film. Lean los convenció. Pero todavía faltaba filmar la escena en que Katharine Hepburn cae de espaldas al agua y el chico toma la cámara de la mano de ella antes de caer. Las autoridades civiles previnieron al director de que el agua de los canales de la ciudad estaba contaminada y que podía ser peligroso para la actriz. La gente tiraba basura y excrementos en los canales (en una de las primeras escenas se ve a una persona arrojando residuos desde una ventana) y el olor en ciertos sectores abiertamente lo denunciaba. Lean llamó al Departamento de Sanidad e hizo verter cientos de litros de cloro para depurar las aguas, además de cubrir con vaselina la piel de Katharine Hepburn. Como el director quería que la escena fuera

¹⁴ En la Argentina sucedió algo similar cuando Jean-Jacques Annaud instaló la filmación de ciertas escenas en la estación de tren de La Plata para *Seven Years in Tibet* (*Siete años en el Tibet*).

completa, tomó el lugar exacto adonde caería la actriz y estudió la forma en que no se lastimara en alguna zona de peldaños o de poca profundidad. Para tomar en cuenta estos detalles, Lean filmó toda la escena con dos cámaras. Aunque la biógrafa de Katharine Hepburn decía que la actriz se arrojó cinco veces al agua, Kate recuerda que lo hizo solamente una vez. Es probable que la biógrafa tuviera algo de razón, porque durante la primera caída, un gondoliero fue a rescatar a Katharine Hepburn porque pensó que se estaba ahogando. La actriz tuvo que lanzarse al agua otra vez. Lean rodeó la zona con telones que cubrieran el



Katharine Hepburn y Gaetano Audiero, en la famosa secuencia de la zambullida en un canal de Venecia en *Summertime*. La actriz no usó dobles y tuvo una infección como consecuencia de la suciedad del agua (foto: cortesía de Canal +).

paso de los curiosos y planificó que una cantidad de extras la rescataran. Era el momento en que ella lanza su gracioso comentario: "Estoy entrenando para las Olimpiadas". El toque cómico de Lean ya funcionaba. Como consecuencia de las zambullidas, Katharine tuvo una infección en los oídos (algunos biógrafos dicen que fue conjuntivitis) y la dolencia le permitió ser más efectiva en las escenas dramáticas, tal como en la de la despedida en el tren (la película comienza y termina con un tren). Como siempre, colaboradora de los directores con los que trabajaba, Katharine Hepburn le dijo allí mismo a Lean: "Eres un idiota: le acabas de dar al productor el final que él esperaba". Tenía razón. Al día siguiente, Lopert comenzó a presionar a Lean para que concluyera el rodaje la película de inmediato, puesto que ya había conseguido rodar el final. Como David no contestó el pedido, Lopert devolvió todo el equipo de cámaras a Inglaterra. David Lean se unió al fotógrafo Jack Hildyard y el operador de cámara Peter Newbrook con el fin de filmar las secuencias panorámicas de la Plaza de San Marcos desde las terrazas de los edificios utilizando su propia cámara personal Arriflex. Ilya Lopert terminó por colmar la paciencia del director cuando hizo dismantelar los decorados y las luces de las escenas de la hostería sin que David pudiera chequear antes las pruebas de laboratorio.

Una tarde, recibieron un telegrama diciendo que las pruebas había salido mal: Ilya Lopert se desesperó, pero David se dio cuenta de que era una broma de la gente del laboratorio, que ya había advertido de la mala predisposición del productor y su malsana competencia con Lean. David le previno a Lopert: "Jamás vuelvas a hacer algo así". Por alguna razón del ego herido, algunos productores siempre apuran las tareas de los directores o de los escritores: "Al parecer, la gente que no puede crear y que maneja el dinero, perjudica a todos los que solemos crear. Necesitan marcar su autoridad, puesto que es lo único que tienen", dijo Lean en cierta ocasión. Katharine Hepburn lo tranquilizó a David y prometió quedarse hasta que la película se completase aunque su contrato expirara. Eso lo tranquilizó. El 29 de mayo de 1955, *Summertime* se estrenó en Italia con periodistas que fueron invitados de todas partes del mundo por el mismo productor Ilya Lopert. La función fue en el Palazzo Grassi, ubicado en el Gran Canal. Casi todos asistieron y pasaron por el mismo hall de entrada decorado con el mármol de Longhi. Todos, menos David Lean y Katharine Hepburn.

Lo que David Lean les había dicho a las autoridades resultó darse más tarde: al año siguiente regresó a Venecia y los lugares en que había filmado la película ya eran reclamados para ser visitados y fotografiados por los turistas, tal cual como había sucedido en Roma con las escenas de Gregory Peck y Audrey Hepburn en *Roman Holiday* (*La princesa que quería vivir*, 1953; en España, *Vacaciones romanas*), de William Wyler. Sandra Lean, la última esposa de David, recordaba que cuando iban de visita a la Plaza de San Marcos, las autoridades informaban a la orquesta que tocaran el tema principal de la película.

Cuando David volvió al año siguiente al Gran Hotel de Venecia, se encontró con Charles Chaplin. Fue la oportunidad de decirle que había sido su admirador desde la infancia, cuando solía ir a los cines del West End de Londres para mirar sus famosas películas mudas. Ninguno de los dos imaginó en ese momento que,

diez años después, dirigiría *Doctor Zhivago* y a su hija, Geraldine Chaplin, en su primera película.

Para Lean, comenzó un nuevo período de su carrera de llevarse mal con los críticos. Por una razón que jamás comprendió hasta el día de su muerte, la gente a la que le fascinaba la economía de recursos, jamás le perdonó a Lean lo que interpretaron como un cambio de estilo. Por su afán perfeccionista, ahora ahondaba en los lugares amplios, en ambientes maravillosos y con grandes encuadres y colores. Todo esto, según esos críticos, le restaba su capacidad de "creador", pues sostenían que la creatividad se formaba mediante la economía de recursos y el "estilo formal". Había algunos que preferían el uso de una sola cámara, que filmase en un solo ambiente y desarrollase el diálogo en una sola toma. Con el tiempo, su experiencia fue creciendo y llegó a hacer exactamente todo eso, incluso en el desierto y en una sola toma o permitiendo que la acción transcurriera durante varios segundos en un mismo plano. Era el mismo director, el mismo estilo, pero perfeccionado y con una producción a escala mayor. Aquellos críticos incapaces de dirigir una película, eran ahora sus jueces con la última palabra. No se daban cuenta de que Lean seguía siendo el mismo, pero mejor.

Al regresar a Inglaterra, tuvo que enfrentar el pago por su "exilio de impuestos", que ascendía a 20.000 libras. Esta cifra, más el dinero que ya debía por el divorcio de Ann Todd (que se quedó con su casa en Islington, sus cuadros y las antigüedades), consiguió que el director terminara en la bancarrota. David acudió al contador del escritor Terence Rattigan, Mr. Forsyth. Por entonces, fue citado ante la Income Tax Office con oficinas en el lado oeste de Londres. Allí lo recibió un tal Mr. Skinner, al que David identificó como "muy dickensiano". El comentario no tuvo eco alguno en los oídos del funcionario, quien le espetó secamente que debía confesar algunos desarreglos. No había nadie que estuviera más lejos de la comprensión de un impuesto o de un problema como David Lean: odiaba profundamente todo cuanto se refería a los contadores y no entendía nada de esos ámbitos. Lo que aparentaba ser una evasión, era simplemente una ignorancia e inoperancia de él como artista absolutamente enfrascado en su mundo. Tampoco podía entender que alguien pudiera pensar mal de él por ello. Simplemente, detestaba el asunto. No tuvo otra posibilidad más que pagar lo que debía (Korda lo ayudó con el dinero) y marcharse de Inglaterra para reiniciar otra vida. "La vida comienza a los 48 años", dijo en ese momento. Ya llevaba un tiempo en su relación con la joven Leyla, a quien conoció en la India. "Nadie entendía cómo podía estar con ella —comentaba Norman Spencer—. Era una mujer que no paraba de hablar y tenía severos ataques de depresión." Ella ya había conseguido el divorcio de su marido en la India. David marchó a París, tal como Noël Coward lo había hecho antes para establecerse en Jamaica. Lean se enteró de que su hijo Peter se había casado y trabajaba como gerente de un hotel: David iba a ser abuelo.

Ann Todd se arrepintió de dejar marchar a Lean en una tarde en la que discutieron: fue la última vez que hablaron en su vida (tres décadas después, David y su mujer, Sandra Lean, entraron en una función teatral y Ann Todd se acercó a saludarlo; él no la reconoció). David tampoco volvería a encontrarse con su hijo durante 30 años y no viviría en Inglaterra por otros 30 más. Era el David Lean

que tanto cuesta comprender y analizar: la infancia que influía y recaía ahora en el hombre. Sin embargo, jamás dejó de encontrarse con ciertas amistades, como Katharine Hepburn, con quien se veía cada vez que ella viajaba a Europa o él iba a los Estados Unidos.

Además de su nueva vida, una nueva mujer y un lugar para vivir, David Lean buscaba un productor para su próximo proyecto. El nuevo capítulo de David fuera de Inglaterra influiría notablemente en su carrera como realizador. "En esa época los ingleses ya buscaban proyectos en California y distribuidoras norteamericanas que abrieran el mercado internacional", contaba el director John Schlesinger.

Carol Reed se marchó a Hollywood para filmar *Trapeze* (*Trapezio*", 1956) junto a Burt Lancaster, Tony Curtis y Gina Lollobrigida. David se juntó con Columbia Pictures para filmar sus dos próximas obras maestras. En cuanto a John Schlesinger, le sucedería lo mismo en los años 70 con *Marathon Man* (*Maratón de la muerte*). David Lean tampoco quería volver a filmar en estudios. Se guiaba por el comentario que una vez escuchó: "Filmar en un estudio era como trabajar en una maldita mina" ("*a pitch black mine*"). Como buen inglés que odiaba los días nublados, se quejó: "Yo prefiero el sol".

Con su próximo proyecto consiguió su objetivo. En uno de los viajes en vapor por los canales de Venecia, David le comentó a Norman Spencer que el productor Sam Spiegel le había enviado un libro que podía interesar. Se llamaba *The Bridge on the River Kwai*.



Katharine Hepburn, en una escena de despedida en la ventana de un tren, un método que a Lean siempre le fascinó, en este caso en *Summertime*, filmada en Venecia (foto: cortesía de Canal +).



Capítulo XIV

The Bridge on the River Kwai (1957)

David Lean era un lector incansable pero carecía de erudición. Por consiguiente, nadie podía adivinar si en verdad sabía fehacientemente sobre un tema o no. Había leído un libro titulado *The Wind Cannot Read* (*El viento no puede leer*), escrito por un tal Richard Mason. La historia le apasionaba: se trataba de un piloto de la Fuerza Aérea británica que tomaba clases de japonés en una escuela de idiomas de Nueva Delhi, en la India, y que al conocer a su instructora se enamora de inmediato. Cuando llega la guerra, el piloto cae prisionero de los japoneses. Ella, enferma, es transportada a un hospital y él acude hasta allí tras escapar de sus captores, para poder verla antes de morir.

Según Kevin Brownlow, las notas de David Lean para hacer un film sobre este tema estaban fechadas el 15 de marzo de 1954 y llegaban a 24 páginas. El entusiasmo de Lean describía el comienzo: había lluvia, un profundo silencio, un campo regado de flores, pétalos revoloteando por el aire y los Himalayas como telón de fondo. Irónicamente, estas imágenes jamás desaparecieron de su visión y en la década siguiente fueron parte de *Doctor Zhivago*, aunque los Himalayas debieron esperar casi treinta años, hasta aparecer en *A Passage to India*.

Alexander Korda aceptó filmar el proyecto y envió a David en un interminable viaje que comenzó en el Festival del Sudeste Asiático. David viajó en un barco griego y captó la atención de una misteriosa pelirroja: Mrs. Leslie, intrigada acerca de por qué un hombre de su condición social realizaba un viaje en el viejo paquebote *Agammemon*, al que según David no le faltaban cucarachas ni mosquitos ni ratas enormes.

Al llegar a Bombay se encontró con el representante de Korda. De allí tomó un vuelo hasta Singapur y viajó a Colombo, adonde se alojó (donde vivía Arthur C. Clarke, al que ni siquiera le advirtió de su presencia). A David le fascinaba el Hotel Mount Lavinia, que estaba frente al mar. En unos meses, Colombo sería su base de operaciones para *The Bridge on the River Kwai*. Podía pasar allí varios días. Cuando filmó su siguiente película, se quedó meses. No le interesaba aquel festival: fue a ver sólo una película: una coproducción italiano-japonesa sobre Madame Butterfly. Se sorprendió porque justamente su protagonista, Kaoru Yachigusa, obtuvo el premio a la mejor actriz del festival. No era de extrañar que en ese tiempo David tuviera un *affaire* con una joven china con la que compartió un hotel durante tres semanas. Le era difícil expresar la emoción que sintió al despedirla y saber que jamás la volvería a ver. "La extraña emoción de un *love affaire*", sostenía David Lean.

En Hong Kong se encontró finalmente con Richard Mason, quien estaba escribiendo la novela *El mundo de Susie Wong*, basado en sus propias experiencias con chicas orientales. Mason le pidió a Lean que compartieran el mismo hotel para trabajar mejor en la adaptación de *The Wind Cannot Read*. El hotel quedaba

junto a un prostíbulo y Mason conocía a todas las chicas de memoria. David no quiso interferir en esas actividades y quedó al margen.

Después de las pruebas de *casting* eligieron a una joven de 22 años llamada Kishi Keiko, que aceptó trabajar en la película por nada. La joven los invitó a su casa para que conocieran a sus padres y los vistieron con kimonos.

En la conferencia de prensa se anunció cuál sería la próxima película de Lean. Su secretaria, Pamela Mann, viajó a encontrarse con ellos, como lo hizo también Norman Spencer. De allí, David se embarcó a la India. Alquiló un Aston Martin y manejaron hasta el Taj Mahal durante días. Luego se encontraron con Leila (la futura Mrs. Lean), que a los pocos días sufrió un ataque de pánico. Pero como se trataba de David Lean, no prestó la menor atención al asunto y el film siguió en carrera.

Pensaron que podrían filmar la película en Cinemascope. David nunca había probado usar las lentes anamórficas y, por lo tanto, con una cámara Arriflex filmó un par de documentales en una isla de Bali (en Indonesia) y otro en Bangkok para acostumbrarse. Le costaba hacerse a la idea de filmar en Cinemascope y mirar a través del *viewfinder* (visor que permite chequear el exacto encuadre de una toma). Todo parecía estirado y alargado. Le faltaba poco para aprender cómo usarlas.

La adaptación de Richard Mason y de Lean no parecía ser muy feliz: ninguno se ponía de acuerdo. Lo que fue el comienzo de una buena amistad, terminó abruptamente. A su vez, Korda recibía noticias del guión y comenzó a exasperarse: decía que no era un buen vehículo para ser filmado. A David le pareció muy extraña la reacción de su viejo colega. Lean siguió buscando las locaciones pero recibía respuestas negativas de Korda, quien cerró el proyecto sin explicaciones.

La actriz Kishi Keiko viajó a Londres para recibir clases de inglés: a las tres semanas se convirtió en una alumna experta y enseguida regresó a su país.

Lean tuvo que retractarse por haber mencionado a Kenneth More como protagonista (hubiera hecho un excelente papel); Vincent Korda respondió a David que disculpara la reacción de su hermano porque no estaba bien de salud: Alexander Korda murió unos meses después.

The Wind Cannot Read terminó filmándose con Dirk Bogarde y una actriz desconocida, Yoko Tani. El director fue un viejo amigo de Lean: Ralph Thomas. Ahora sí: el hombre que viajó a Egipto, India, China y Japón, que conocía los distintos perfiles del hombre y la autoridad moral y militar, Lean, el hombre y el viajero, ya estaba preparado para lo que realmente era su próxima película.

Resulta extraño pensar ahora que el salvador de David Lean fuera Sam Spiegel. El futuro productor había nacido en el sudoeste de Polonia mientras todavía pertenecía al Imperio Austro-Húngaro. Hizo de todo antes de llegar al cine: desde apostador hasta falsificador de cheques, lo que le trajo sus obvios problemas en Inglaterra: en 1935 falsificó unos papeles contables para que pudiera terminarse la película *The Invader* (en algunos países de habla hispana se llamó *Un joven tímido*), con Buster Keaton, y Spiegel fue a parar a la cárcel. Allí terminó su historia criminal: cuando salió de la prisión en Londres, fue deportado de Inglaterra y marchó a trabajar con Harry Cohn, el dueño de Columbia Pictures, que le dio una mano. Spiegel fue productor asociado de varios proyectos de la compañía y

obedecía las órdenes del magnate productor. Ese era un sistema que imperaba en el Hollywood de antaño. En aquellos tiempos se cambió el nombre por S. P. Eagle, traducción fonética de cómo se pronunciaba su nombre en inglés. Spiegel consiguió ahorrar su propio dinero y, bien aconsejado por Harry Cohn, fundó su propia compañía independiente, otra costumbre propia en el país de la libre empresa, algo que jamás hubiera podido hacer en otros. Con John Huston la bautizó Horizon Pictures (aunque a veces, cuando les iba mal, la llamaban Shit Creek Productions, algo así como "producciones de mierda"). En 1946 produjo *The Stranger* (*El extraño*), protagonizada y dirigida por Orson Welles. La suerte le cambió: tres años después estaba en África dirigiendo *The African Queen* (*La reina africana*; en España, *La reina de África*) con Katharine Hepburn y Humphrey Bogart, dirigidos por John Huston. Ya no necesitaba demostrar más. Allí volvió a utilizar el nombre de Sam Spiegel. Siempre fue un creído de que un presupuesto grande invertido en una película chica debía cosechar fuertes ganancias. Nunca se equivocó.

Instaló su cuartel general en Nueva York y viajó ocasionalmente a California, a la que llamaba "la fábrica del sol" (debido al brillante sol californiano); como estaba acostumbrado a climas nórdicos, cada vez que viajó a Los Ángeles nunca se quedó más de cinco días.

Carl Foreman había sido guionista de Stanley Kramer para *High Noon* (*A la hora señalada*, 1952; en España, *Solo ante el peligro*) y luego fue puesto en una "no-oficializada lista negra" en la época de caza de brujas anticomunistas en Hollywood. Se mudó a Londres, donde trabajó para Korda consiguiéndole proyectos para filmar. Le entregó un libro en francés sobre la construcción de un puente para los japoneses en plena selva y durante la Segunda Guerra Mundial. Como Sam Spiegel leía varios idiomas, le echó una ojeada al libro original, *Le pont de la rivière Kwai*, escrito por el francés Pierre Boulle. Se lo envió a Korda a Inglaterra, quien pensó que los ingleses encontrarían demasiado provocativo un film en el que los británicos eran prisioneros. Sam Spiegel no pensaba lo mismo. Hizo traducir las páginas por el mayor Xan Fielding, que conocía bien el vocabulario militar y había luchado en Creta y al norte de Francia durante la contienda. La traducción fue a parar a los directores Carol Reed y Fred Zinnemann, quienes opinaron que no estaban de acuerdo con un final en el que morían todos.

Spiegel escuchó hablar de David Lean mientras filmaba *Summertime* en Venecia y adonde le envió el libro. Lean reunía una condición fundamental para que Spiegel pensara en él: se había hecho amigo de Katharine Hepburn. Esa amistad también la compartía él desde su rodaje de *The African Queen*. Después de que David ganara el premio de la Asociación de Críticos de Nueva York por *Summertime*, no lo pensó más. Spiegel le ofreció a Lean que viajara a Nueva York y discutiera el proyecto. El 4 de febrero de 1956 David Lean le dio el "sí" a Sam Spiegel. Así se dio el primer paso hacia el mejor capítulo de la carrera de David Lean, que duraría años. Con el tiempo, flotaron las historias sobre Spiegel ofreciéndole el encargo a John Huston o a William Wyler, quienes estaban ocupados en otros proyectos. Hasta John Ford recibió una oferta, quien obviamente quería convertir la novela en una película de John Ford.

Lo que David Lean le demandó a Spiegel era tener un productor que entendiera las tareas creativas del director, algo que Spiegel aprendió de sobra cuando trabajó con Huston en África y con Elia Kazan para *On the Waterfront* (*Nido de ratas*, 1954; en España, *La ley del silencio*) con Marlon Brando.

Lean le pidió a Spiegel que, cuando adaptara el libro, el líder del ejército inglés no quedara ridiculizado como un traidor ni un demente, sino como un hombre que se equivocaba en sus intenciones. He aquí el primer detalle que Lean supo comprender en el guión: convertirlo en algo más profundo que lo acostumbrado. Spiegel estaba de acuerdo en eso, hasta entonces.

Pierre Boulle no era un improvisado, como algunos dijeron al leer su historia de los soldados que construyeron un puente mientras eran prisioneros de los japoneses durante la Segunda Guerra Mundial. El novelista había nacido en Avignon, en 1912, y trabajó durante su juventud en una plantación de caucho en Malaya antes de la guerra. Decidió alistarse en el ejército francés porque no tenía un franco en el bolsillo. Corría el año 1939. Fue enviado a un puesto francés en Indochina, a Laos y a Camboya. Cuando Francia cayó ante los alemanes en 1940, Boulle se pasó a la Resistencia y lo trasladaron a Singapur donde fue entrenado como espía y saboteador. Trabajó dentro de un grupo comando que volaba puentes y trenes: la Fuerza 136. En 1942, los japoneses tomaron Singapur y Boulle regresó a Indochina, que estaba bajo el dominio francés de Vichy, a favor de los nazis. Los partisanos de Vichy lo tomaron prisionero durante dos años en un campo y recién en 1944 fue repatriado a Francia. Después de la guerra se convirtió en novelista y escribió *Le pont de la rivière Kwai*, que se basaba en sus propias experiencias en ese campo de prisioneros y en la “vía de la muerte”, como le decían a la red montada por los japoneses de Tailandia a Birmania entre 1942 y 1943 y que costó la vida de 1.400 soldados. En su autobiografía (*My Own River Kwai –Mi propio río Kwai–*) escribió que no tenía mucha idea de dónde se hallaba el río Kwai y que tuvo que recurrir a un atlas para descubrirlo. No pudo certificar que el río apenas tenía poco recorrido y no llegaba hasta el límite con Birmania. En realidad, tampoco sabía que existía un río Kwai hasta que se fijó en el atlas, porque jamás oyó hablar de su existencia mientras estuvo prisionero. El costado verídico de la novela resultó, ya que luego sí hubo un puente sobre el Kwai que estaba cerca de Bangkok. Después de la Guerra, un tal Ian Watt, que trabajaba para la “vía de la muerte” mientras era prisionero, recordó que un grupo de soldados se rebeló para no construirla. El mayor Wyatt también agregó que Boulle se basó en Philip Toosey, un coronel al estilo del protagonista que ayudó a sus hombres para que construyeran la vía, aunque no quiso hacerlo con la perfección que exigía el personaje del coronel Nicholson en la novela. El escritor omitió decirle a su biógrafa que había sacado el dato de allí.

Otra de las fuentes de Pierre Boulle fue Ernest Gordon, el deán de la capilla de la Universidad de Princeton. Su relato en primera persona admite haber estado prisionero en un campo en el río Noi, donde trabajaba en el ferrocarril de la muerte. La vía férrea corría a lo largo de 400 kilómetros y 62.000 prisioneros fueron destinados a la obra; 12.400 cayeron víctimas del hambre, los maltratos y las enfermedades. Por esos tiempos, todavía era el capitán Gordon del ejército escocés de los Montañeses. Después de la guerra se convirtió en sacerdote. Lean

había leído el relato del capitán Gordon, que durante sus años en el campo había contraído difteria, beriberi, disentería amibiana y sarna. En la novela de Pierre Boulle no hacen más que aludir a ellas, porque no es nada raro que alguien tuviera varias enfermedades infecciosas al mismo tiempo, por dos motivos: primero, nada lo impide; segundo, cualquier proceso infeccioso afecta la inmunidad del paciente, con lo cual se encuentra más predispuesto a sufrir infecciones. Por otro lado, el paludismo es endémico en muchas regiones tropicales. Si la persona no está vacunada, lo extraño sería no contagiársela. La difteria era muy frecuente antes de que existiese la vacuna, con lo cual no sería difícil que la hubiera contraído. La polineuritis es parte de la enfermedad librada a evolución. El beriberi era provocado por el déficit de una vitamina y también podía dar polineuropatía; seguramente tendrían deficiencias dietarias (ya que en un campo de prisioneros de guerra es inimaginable que haya un nutricionista balanceando la dieta); a su vez, la sarna, en condiciones de hacinamiento y mala higiene, era inevitable. Finalmente, la mala nutrición y el hacinamiento son situaciones ideales para que proliferen las enfermedades infecciosas. Pierre Boulle consiguió de todas formas una gran historia y hasta intercambió los números de su propio comando (el 136 por el 316), como aparece en la novela y en la película. Más allá de eso, la genialidad de la historia fue convertir dos relatos en uno: o sea, dos grupos que se contraponen en un puente; uno es el que lo construye y el otro el que llega para destruirlo; que los japoneses estén en medio de ambas facciones era simplemente una excusa. Como opinaba Eddie Fowlie, que fue el gran asistente y amigo de David Lean:

“Lo que importaba era la batalla por la autoridad moral y el orgullo de los valores del comandante del campo y la misión del grupo comando que viene a destruir lo que los otros ingleses construyeron. La guerra era simplemente algo circunstancial.”

Fowlie fue un verdadero amigo de Lean y cuando David permanecía en el set de filmación durante las noches le daba la llave de su habitación en el Hotel Lavinia, frente al mar. Eddie Fowlie perteneció a las Scout Guards y fue herido y enviado a un hospital en el momento del desembarco de las tropas en África en la Segunda Guerra. Nadie defendía más el perfeccionismo de Lean que su propio amigo Eddie. En una secuencia en la que enfocaban una mariposa para probar la profundidad de la lente, David le pidió a Fowlie que llenara el fondo para enfocarla. Su amigo y asistente cortó arbustos y los introdujo en un sitio donde no existían. Lean jamás quería filmar un plano en el que no se superpusieran un objeto y un fondo. Fowlie hizo lo que le pidió. Cuando llegó al set, todo embarrado, encontró a todos los asistentes bañándose alegremente en el río. Todos se divertían mientras David y Fowlie trabajaban. Aunque Lean tenía en Fowlie a un amigo, también tenía a su propio asistente de dirección como enemigo. Gus Agosti no trabajaba cómodo con Lean; lo subestimaba en todo o ridiculizaba su sentido de la perfección. El asistente divulgó esta modalidad por todo el ámbito y David tuvo que llamar a una reunión para pedir colaboración y trabajo en equipo. Lo que solicitaba Lean a sus asistentes era parecido a lo que el coronel Nicholson

reclamó a sus hombres para construir el puente. Lean ponía mucho de su propia personalidad en el protagonista.

Mientras tanto, Sam Spiegel, como buen productor de Hollywood, decía una cosa y hacía otra. Durante años, Orson Welles sostuvo (quizá por su incuestionable egomanía) que Spiegel le había ofrecido el papel de coronel Nicholson mientras estaban en el Festival de Cannes. Orson le dijo a Sam que aceptaba el papel si podía dirigir la película. Cuando el director de *Citizen Kane* (*El ciudadano*, 1941; en España, *Ciudadano Kane*) leyó el guión, se dio cuenta de que el personaje no tenía nada que ver con él y aceptó "solamente dirigirla". Welles le dio la noticia a Darryl Zanuck estando en Cannes y todo se concertó allí mismo. Pero en una de las publicaciones del festival se decía que Spiegel le había ofrecido la película a David Lean, que ya había firmado contrato en febrero último con Columbia. La anécdota que cuenta Orson Welles es que Zanuck se dirigió al hall del hotel en el cual todos se alojaban y vertió un vaso de agua helada sobre la cabeza de Spiegel. Jamás volvieron a hablarse.

Luego de la reunión de David Lean y Sam Spiegel, el novelista se enteró de que Korda (quien fue el primero en obtener los derechos para la pantalla para que su hermano Zoltan la dirigiera) opinaba que la novela era antibritánica. Boulle, que había aprendido a tener cierta objetividad después de la guerra, se defendió diciendo que los británicos quedan bien parados, con dignidad, si bien en otros principios estaban equivocados. Nadie podía discutir eso.

Estos detalles estaban expuestos en la voz del coronel Saito (Sessue Hayakawa), el jefe japonés del campo de prisioneros, cuando decía: "Odio a los ingleses: son orgullosos y nunca saben cuándo deben ceder". La dualidad de la historia combinaba bien porque ambos personajes tienen razón: el japonés debe construir el puente y pelear la guerra sin principios y sin obedecer a la Convención de Ginebra. Esta le exigía que ningún oficial prisionero pudiera realizar trabajos forzados y que debería ser tratado como tal. Lean quería despojar a Saito de semejante inhumanidad, a pesar de que el personaje de William Holden lo menciona dentro de una lista de las enfermedades que azotan a ese campo de prisioneros y provocan la muerte. La idea de Lean era brillante: que Saito se presentara tranquilo y razonable, luego perdiera los estribos y que más tarde volviera nuevamente a dominarse. El coronel Nicholson, por su parte, era un militar civilizado dentro de la guerra. Si eso puede o no estar permitido cuando el propósito de una contienda es la de derrotar al adversario a toda costa (como estipulaba Von Clausewitz en *De la guerra* o en Sun Tzu en su obra más filosófica, *El arte de la guerra*, del 500 a. C.) es un asunto que llevaría muchas páginas de analizar. Lo que hace el coronel Nicholson finalmente es derrotar al japonés con la autoridad moral producida por orgullo y su perseverancia. "Tal vez se trata de un buen hombre —opina el director John Milius sobre Saito—, pero en la guerra no tiene otro objetivo más que derrotar a su adversario." Quizá por eso la escena del llanto del coronel Saito adquiere tanto valor en el guión, ya que no sólo refleja la derrota ante el británico, sino la impotencia de no poder conservar la autoridad moral; más todavía: la frustración de no querer estar más tiempo en ese espantoso lugar. Todos estos detalles no estaban en el guión, en el que

iban trabajando en Nueva York Lean y Carl Foreman. Fueron puestos después, y por otro escritor.

Llegó un momento en que el director pensó que los diálogos ya no obedecían a la novela y se parecían más a los de una película de matiné de los sábados (que el mismo Carl Foreman ratificó al escribir la adaptación de la entretenida *The guns of Navarone*, –*Los cañones de Navarone*–, en 1961). Sam Spiegel no era de la clase de productores que enviaban a alguien para interceder entre él y el director. Llamó a la orden a Lean para que dejara que Foreman siguiera con la adaptación. Lean no estaba convencido, pero ya era hora de seguir escribiendo en Ceilán (ahora Sri Lanka), donde se filmaría la película. Con la preproducción en marcha, encontrarían el lugar indicado.

Lean viajó con Foreman y llegaron a la isla en mayo de 1956. Como la película se consideraba estadounidense, gracias a los capitales con que se producía (Columbia Pictures), Spiegel seguía siendo el mismo negociante que fue antes de ingresar en el cine: decidió poner a un norteamericano en la película. Esto le vino bien a Carl Foreman, quien presentó el personaje del mayor Shears (que en inglés suena como *jeers*, “cargosear”) como el héroe que va a desgano a volar el puente tras haberse escapado al comienzo del campo de prisioneros. Foreman escribió una escena en que una manada de elefantes guiaba al mayor y a los ingleses que lo acompañaban. Era lo último que Lean necesitaba escuchar: pensando que Foreman estaba enfocando el tema sobre el norteamericano, en vez de hacerlo sobre el coronel Nicholson, que era realmente el foco de la historia, se quejó al productor Sam Spiegel diciéndole: “Se va él o me voy yo”. El productor no tuvo de dónde elegir y Carl Foreman se marchó de la isla al mes de haber llegado. De su primer guión quedó el discurso del coronel Nicholson a sus hombres tras construir el puente y algún detalle previo que escribió sobre el plan de filmación.

Pero ahora la película no tenía guionista. A Spiegel se le ocurrió llamar a Calder Willingham, que había escrito el guión de *Paths of Glory* (*La patrulla infernal*, 1957; en España, *Senderos de gloria*) para Stanley Kubrick. A las dos semanas de llegar a la isla, Lean no aprobó ciertos diálogos en los que se insultaban el inglés y el japonés. Willingham se enojó y se marchó; Lean le envió una carta a Spiegel diciéndole: “Los guionistas norteamericanos me aterrorizan”. Spiegel pidió consejo al ofendido Foreman, que le propuso el nombre de Michael J. Wilson, otro guionista acusado en la lista negra. Michael Wilson ya tenía un Oscar en la mano por *A Place in the Sun* (*Ambiciones que matan*, 1951, de George Stevens; en España, *Un lugar en el sol*) y escribía guiones para películas de Hollywood bajo un seudónimo que usaba desde París, adonde se había mudado. Viajó a la isla con el fin de ayudar a David Lean y dicha asociación cambió la historia de la película. Como consecuencia, la mayor parte de los diálogos le pertenecen a Michael J. Wilson.

Los insultos clásicos de Harry Cohn se escucharon cuando volvió a California: la oficina londinense de Columbia informaba que habían un excedente de 600.000 dólares por parte de Sam Spiegel para hacer la preproducción de un film en Ceilán. Los insultos del magnate proliferaron cuando supo que el guionista contratado era un antiguo acusado de comunista. Además, se quejaba de que

la película no tenía ninguna mujer, salvo las bellas nativas de la isla que aparecen como porteadoras y ayudantes del grupo comando para atravesar la selva. "Debía haber una historia de amor entre un soldado y una enfermera o algo así", ordenó Cohn. Y este fue el segundo cambio que sufrió la novela.

Ann Sears era una protegida de Sam Spiegel en California; viajó a Ceilán y filmó las escenas románticas con William Holden en la orilla de la playa. No actuó más de cinco minutos pero le cambió la imagen al film. A todo esto, todavía faltaba un actor que interpretara al coronel Nicholson. Muchas fuentes indicaban que primero pensaron en Cary Grant (quien sabiamente opinó que nada tenía que ver con el personaje). El productor asociado Norman Spencer le recordaba a Kevin Brownlow que estaban tan convencidos de que Cary no encajaba en el papel del coronel Nicholson, que ya estaban desinteresados de la conversación y mientras terminaban de pasar la tarde comiendo con él, Spencer y David Lean salieron a la calle y comenzaron a hacer pelotitas con la nieve sin haberse despedido todavía de Spiegel ni de Cary Grant. Otra anécdota cuenta que el productor también le ofreció el papel a Spencer Tracy mientras fueron a cenar junto a Katharine Hepburn (también estuvieron como candidatos Ralph Richardson y Laurence Olivier). Charles Laughton era el siguiente en la lista, y esto causó múltiples comentarios después. Nadie imaginaba a un obeso Charles Laughton como prisionero en un campo japonés ni tampoco lo imaginaban haciendo dieta para interpretarlo. Lean negó siempre que hubiera pensado en Laughton pero, según dijo Alec Guinness, la historia era verídica, a pesar de que Lean le ofreció el papel a él y le envió un primer guión (el de Foreman) que Guinness consideró desastroso. Spiegel invitó a comer a Guinness y lo convenció de los cambios que introduciría en el papel. Alec Guinness aceptó y tomó un avión a Ceilán. Cuenta Guinness: "Allí estaba David Lean parado, recibiéndome en el aeropuerto. Lo primero que dijo fue: 'Desde luego que ya sabes que yo quería a Charles Laughton'." Esto causó tal furia en Alec que quería subirse de nuevo al avión y pagarse el pasaje de vuelta de su propio bolsillo. Incluso llegó a advertirle que el personaje de coronel Nicholson debía ser un poco aburrido. "¿O sea que me estás diciendo que tengo que interpretar a un aburrido?", le categorizó Alec. "No, precisamente –le dijo David–. Debe aparentar serlo, pero no lo es."

Durante años, tanto Lean como Guinness fueron invitados a distintos programas de televisión y cada uno negaba lo que había dicho el otro, aunque la versión de Guinness fue siempre la más creíble. En uno de los comentarios televisivos, Alec aclaró que no se malinterpretara lo que él sentía por David Lean: "Lo admiro profundamente".

Uno de los pensamientos más lúcidos que informaron que Alec no había sido el primer candidato para el papel fue el del mismo Charles Laughton: "Jamás entendí el papel del coronel Nicholson hasta que vi interpretarlo a Guinness", comentó después.

Lo que no había cambiado era la vida sexual de Lean: tuvo otro *affaire*. Esta vez, con una danesa llamada Inger Mortensen, que en principio había ido a la isla para investigar asuntos religiosos en un convento y terminó seducida por el ambiente del restaurante del hotel donde David se alojaba. Allí se conocieron. David no tuvo ningún reparo en presentar a su amante ante el equipo de filma-

ción (alguna foto la muestra riéndose a carcajadas con el elenco de la película). Pero había problemas: muchos de los trabajadores de electricidad y sonido de la producción se unieron en una huelga con General Workers Union y la Electrical Trades Union. David usaba mucha gente de la isla para trabajos que tenían que hacer esos asistentes.

Desde California, y sin consultar a Lean, ya habían elegido a William Holden para el personaje del mayor estadounidense. El actor ya había ganado un Oscar por un rol parecido a este, que era el de un prisionero de los alemanes en un campo en *Stalag 17* (*Infierno 17*, 1953, de Billy Wilder; en España, *Traidor en el infierno*). Columbia le ofreció 300.000 dólares (el doble de lo que ganó Lean) y el 10 % de los beneficios, costumbre que comenzó en esos años cuando el nombre de los actores aparecía por arriba del título (como hicieron Paul Newman, Steve McQueen y George C. Scott después).

Para el resto del reparto, Jack Hawkins se hizo con el papel del comandante inglés que lidera el grupo comando para destruir el puente; el japonés Sessue Hayakawa (que ya venía de hacer cine mudo para Cecil B. De Mille con *The Cheat*, 1923; en España, *La marca del fuego*) interpretaba al jefe del campo de prisioneros. El médico sería James Donald, que antes había sido el galeno en *In Which We Serve*, también con Lean. Un joven llamado Geoffrey Horne, que había nacido en Buenos Aires en 1933, iba a ser el oficial canadiense.

El problema más grande estaba en la construcción del puente. El diseñador Donald Ashton ya conocía Ceilán porque había estado asignado allí durante la guerra. Eligió un sitio a 60 millas de Colombo: un lugar llamado Kitulgala. Una vez se les acercó un hombre y les entregó un mapa de la guerra que fue contrabandeado en Birmania. El mapa declaraba la construcción y diseño de un puente que fue construido (pero nunca destruido) tal cual como el de la película. Supieron que la compañía inglesa Hubbard & Company (que funcionaba en Sheffield) estaba construyendo una dársena en Ceilán: allí contactaron al jefe de ingenieros Keith Best, que antes de diseñar el puente se ató una cuerda a la cintura y atravesó el agua de lado a otro para probar cómo era la corriente y el fondo.

Tardaron ocho meses en construirlo, con 1.500 árboles y 45 elefantes para empujarlos. Contaba Eddie Fowlie:

"Los elefantes trabajaban como empleados sindicales: a las cuatro horas de trabajo se apartaban todos juntos en manada y marchaban al río a descansar y a tomar agua."

El puente medía casi 500 metros y 100 de altura, y aunque Spiegel se atribuía haber gastado 250.000 dólares en construirlo, no había costado más de 50.000. Consiguió ayuda de ambos bandos, inglés y japonés; el productor convenció a los orientales de que la película no los dejaría mal parados (de allí que no hubiera soldados japoneses violentos en ninguna escena del guión); en una frase, incluso, uno de ellos le preguntaba al médico inglés si se encontraba bien de salud. Los japoneses quedaron satisfechos. Del lado inglés consiguieron como consejero al general L. E. Perowne, que fue comando en Medio Oriente durante la Segunda

Guerra Mundial. Sin embargo, la Oficina Británica de Guerra nunca ayudó en la película debido a que el general Percival, a su cargo, quería emparentar nuevas relaciones con el Japón (ni siquiera aceptó cuando le informaron que el gobierno japonés había aprobado el guión).

Desde hacía meses que David Lean ya sabía cómo presentar a los soldados ingleses al comienzo del film. La única forma correcta era haciéndolos entrar mientras marchaban. La canción que Lean pensó para ello fue "Bless'hem All" (que usó para *The Sound Barrier*), pero como el *copyright* de esa melodía era muy alto, decidió poner una marcha que había escuchado de chico y que se cantaba en la Primera Guerra Mundial. Se llamaba "La marcha del coronel Bogey" y estaba compuesta por Kenneth Alford, que por 1914 era el conductor de una banda militar. La viuda de Alford no tuvo reparos en cobrar unos miles de dólares por los derechos de la canción de su marido, ya fallecido. Pero había un problema: durante la Segunda Guerra se le agregó una letra a la canción que hacía alusión a los genitales de Hitler, Goebbels, Goering y Himmler. Lean supuso que aquí encontraría otro obstáculo con la censura y tuvo otra gran idea: que solamente la silbaran.

Lean volvió a llamar a Malcolm Arnold para componer unos acordes que se agregaran a la ya compuesta por Alford y decidió filmar toda la escena de la entrada de los soldados sin que tuvieran todavía la música terminada. Eso detalles lo solucionaría brillantemente en la mesa de edición entre Peter Taylor y David Lean, muchos meses después.

Así se hizo famosa una de las melodías más conocidas de la historia del cine: "La marcha de *El puente sobre el Río Kwai*. Esa entrada era muy importante porque representaba el ambiente y el estado en que estaban los soldados, que era muy semejante a los del equipo de filmación, a causa del calor. "Durante el rodaje nadie podía pensar claramente porque la humedad llegaba al ciento por ciento", contaba la mujer de Spiegel, que se alojaba con su marido en una habitación con aire acondicionado en Colombo.

Algunos asistentes odiaban a Lean y lo trataban irónicamente de "director genial". Incluso, algunas veces el propio Lean escuchaba que estaban hablando mal de él a sus espaldas. Gene Philips cuenta que uno de ellos comentó: "Tardó todo un día para filmar una sola toma y después se sentó en una loma en la orilla del río para contemplar su maldito puente". Lean tampoco se preocupaba por la salud de la gente ni por el dinero que costaba la película. David no entendía de eso: sólo quería hacer la película. "¿De qué dinero me hablas? —dijo una vez—. Tengo que rodar esta escena."

David le pidió a Spiegel si podía arreglar la visita de su futura esposa, Leila Matkar. El productor estaba en desacuerdo: sabía que Leila sufría de depresiones y que le habían suministrado electroshocks. Eso podía distraer la atención de Lean sobre la película. David se puso furioso y le escribió un telegrama diciéndole que había subestimado su capacidad para manejar su vida personal y que el contrato que firmaron no lo convertía en su propiedad privada. También le envió una carta en la que le planteaba sobre qué opinaría él si le escribiera a su mujer Betty para hablar sobre su relación matrimonial. "Deje lo que me pertenece para mí mismo", remarcó Lean. Spiegel tuvo que ceder y Leila pasó la Navidad en Ceilán

con David. La danesa todavía estaba trabajando en el hotel y, al conocerla, opinó: "Es una máquina de hablar".

Otra complicación era cómo Spiegel y Lean podían seguir trabajando juntos; Spiegel resolvió la difícil situación creada con David pagándole un tratamiento psiquiátrico a Leila en Nueva York.

El otro problema ya era profesional: Spiegel ordenó que las secuencias filmadas durante días se enviaran a Londres para ser procesadas y vistas por el productor. David contestó con otro mensaje en el que decía que era él quien tenía que ver primero cómo salían todas las escenas, antes que nadie. "Soy un editor antes que nada", objetó Lean. Una de las principales preocupaciones de David fue que nunca había trabajado en Cinemascope. En materia de acción, David sabía que la primera regla del Cinemascope era que si el centro de la pantalla tenía una buena acción, ambos lados de la pantalla se cuidarían solos. Lean trabajaba abiertamente con Jack Hildyard (con quien venía de filmar *The Sound Barrier*) y el efecto pictórico de *The Bridge on the River Kwai* resultó tan flamante que aún hoy no perdió su grandiosidad. Sin embargo, Lean le pedía a Hildyard reunirse cada noche para cotejar el plan de trabajo diario y corregir errores e ideas sobre la luz, pero Hildyard siempre se negó. Por eso nunca más volvieron a trabajar juntos. Los otros problemas correspondían a la relación entre Alec Guinness y Lean. Una mirada objetiva sobre esa relación la cuenta Sessue Hayakawa en su autobiografía: "Entre los dos existía un afecto sólido que era digno de ver". Las épicas discusiones entre Lean y Guinness eran sobre diferencias de opinión, claro, en las que Guinness contrastaba por su infalible perseverancia en convertir al personaje en un militar frío pero con un toque de humor (Guinness había visto muchos personajes como el del coronel Nicholson durante la guerra). "Pero David no tenía sentido del humor –opinaba Alec– y quería mostrar al personaje como un tipo frío y antipático." Una de las escenas que más discutieron fue en la que el coronel se apoya en la baranda del puente y dice: "Hay ciertos momentos en que uno se da cuenta de que está más cerca del final que del principio y quisiera saber si su existencia en determinado lugar cambió algo en el curso de la historia". David quería que Alec dijera la frase con un tono nostálgico y que, cuando terminara, el sol se ocultara detrás de los árboles y sellara la escena. Alec Guinness no estaba de acuerdo ni siquiera con pronunciar ese sensiblero discurso; Lean insistía en que sellaría la personalidad del protagonista. Tardaron cinco días en filmar la escena como David la exigía.

Luego llegó la famosa escena del bastón de mando que cae al agua mientras Guinness observa el amanecer junto a Saito. La escena tenía un símbolo fundamental que se entendía como la pérdida de mando. Alec quería el primer plano y David le prometió que si lo enfocaba de espaldas resultaría mucho mejor. Guinness discutió y dijo que jamás había objetado antes su forma de filmar. Lean le respondió, literalmente, que si esa era su forma de pensar, "se marchara del rodaje de inmediato y se dejara de molestar". Lean aceptó rodar la escena de perfil, tal como Guinness le pedía, pero en la película final quedó solamente su plano de espaldas, que era el mejor. De paso, la pérdida del bastón era el momento crucial de la simbología de Lean: el objeto que demarcaba la personalidad.

La manera en que Guinness y Lean discutieron durante todos sus trabajos en el cine es un caso digno de analizar. El resultado del talento de ambos generó momentos incomparables en la pantalla y superó cualquier importancia que alguien pudiera imponer luego sobre sus diferencias. Esa solidez que Hayakawa manifestó realmente existía: Alec Guinness le escribió a Lean después de ver la película, diciéndole que se sentía orgulloso de haber estado relacionado con el film.

Las discusiones con Sessue Hayakawa también fueron históricas. La escena del llanto del coronel Saito seguía sin salir bien y ya habían superado las diez tomas. Lean le espetó que estaban perdiendo tiempo y dinero por su culpa; el japonés, que ya tenía 68 años y le costaba aprender por fonética y de memoria toda la letra en inglés, lloró realmente en la secuencia del llanto. Lo irónico fue que, como Sessue Hayakawa arrancó todas las páginas en las que él no intervenía, no sabía cuál era el desenlace de la película.

En la escena de la voladura del puente, Lean le gritó con un megáfono: "¡Vamos, que ésta es la escena en que te matan!". Sessue Hayakawa se sorprendió y le gritó desde lejos: "¿Cómo que me matan?". No tenía ni idea de lo que sucedía porque en esa página no tenía letra en su guión, de modo que nunca se había enterado de lo que le sucedía a su personaje. Su método era el de remarcar con una cruz cada página donde él veía que figuraban frases con su personaje. De ahí que tuviera que rehacer una docena de veces todos los diálogos que mantenía con Guinness, porque solamente estudiaba su parte sin saber el pie de la frase que le daba el otro.

Venía la escena culminante del film: la destrucción del puente. Desde la primera reunión que mantuvieron con Boule en París, le dijeron al novelista que por motivos cinematográficos (y financieros) era preferible cambiar el final de la historia y hacer explotar el puente. Boule no estaba muy satisfecho con el cambio, pero entendió el mensaje: además, dijo que si lo hubiera pensado antes, él mismo habría acertado en poner dicho final en su novela. La explosión del puente fue uno de los efectos especiales con menos efectos de toda la historia del cine: tres explosivos de la firma Imperial Chemical Industries fueron instalados a una distancia de 10 metros debajo del puente. David Lean instaló cinco cámaras de distintas posiciones, enclavadas en el suelo, con las aberturas dispuestas para las lentes de Cinemascope. Lean estaba en la del medio, que enfoca el puente desde abajo: quería filmar todo a la vez y luego editarlo en ángulos distintos. Se trataba de una sola explosión y de un único puente. No había otra oportunidad. Durante una noche, la corriente creció y las bases de las cinco columnas quedaron desfondadas. Trajeron una red antisubmarina que cubrió 200 metros del puente para que las aguas no se llevaran ningún elemento que pudiera comprometer la escena final de la película. Pero uno de los dobles que interpretaba a un soldado japonés cayó desde el puente al agua, fue arrastrado por la corriente y rescatado más adelante por las tropas de Eddie Fowlie. Otros dos extras fueron arrastrados también. El doble fue internado en un hospital con un insecto en el estómago (que tragó mientras el agua lo sumergía) y murió allí como consecuencia de una enfermedad tropical. En otro accidente automovilístico cerca de Colombo quedaron heridos gravemente tres asistentes, entre los que estaban Gus Agosti



David Lean, usando la cámara en medio del agua del río de *The Bridge on the River Kwai* (foto: cortesía de Columbia International).



Diferentes secuencias de *The Bridge on the River Kwai*, la primera gran película de David Lean, filmada en panorámica y en flamantes colores (foto: cortesía de Columbia International).

y Stuart Freeborn, que era el encargado de maquillaje. El tercero era el asistente John Kerrison, que murió.

El tren que usaron era una reliquia de 65 años de antigüedad. Había pertenecido a un maharajá, y la locomotora era de 1910; era un modelo de Hunslet Engineering. Para la escena de la explosión del puente, el diseñador Donald Ashton creó un dispositivo con luces que lograba que en el mismo momento en el que todas las cámaras comenzaran a rodar, en un círculo se encendiesen todas las luces a la vez. Cuando el tren pasase por la mitad del puente, se accionarían los explosivos. Por supuesto, todas las instalaciones tenían su teléfono intercomunicador. Cada detalle estaba supervisado por el constructor del puente, Peter Dukelow, y por David Lean.

El 10 de mayo de 1957, todo el mundo estaba instalado tras el perímetro de seguridad a 200 metros del lugar de la explosión. Entre los presentes se hallaban el Primer Ministro de Ceilán y el productor Sam Spiegel (que según Peter Newbrook, no paraba de tomar tranquilizantes). Al llegar el momento de la explosión, Freddy Ford (notable operador de cámara de exteriores) olvidó encender la luz de su dispositivo. David observaba el círculo de luces que Donald Ashton había diseñado para confirmar que todos estaban dispuestos. David tenía tres o cuatro segundos para decidir, mientras el tren ya estaba en movimiento, si debía ordenar finalmente la explosión. Podría haber muertos. Sería una catástrofe. Al ver que la quinta luz no se encendía, Lean ordenó que suspendieran la operación. Todos los que presenciaban la cara de Sam Spiegel sabían que si hubiera tenido la oportunidad de fusilar al asistente, lo habría hecho allí mismo. David invitó a comer por la noche a Freddy Ford, el culpable de que fallara todo en aquel nefasto día. Spiegel le objetó a Lean por qué invitaba a comer a la persona que había estropeado la escena. Pero así era David Lean.

Todo fue postergado para el día siguiente. Como la grúa que debían utilizar dependía de un inglés que trabajaba en Colombo, al que no habían invitado para presenciar la explosión, entre asistentes y elefantes regresaron al tren a su posición original en la vía. Al día siguiente, Eddie Fowlie, siempre la mano derecha de Lean, decidió manejar él mismo la locomotora. El truco radicaba en una cruz blanca pintada en un árbol; a esa altura del recorrido, el maquinista debía reducir la velocidad del tren y encender la luz antes de saltar. Esta vez, cuando todas las luces se encendieron, los presentes se pusieron a cubierto, ya que nadie sabía cuál iba a ser la consecuencia de la onda expansiva. El puente voló el 11 de mayo de 1957. El productor Sam Spiegel acudió de nuevo a la cita en su limusina alimentada con aire acondicionado (y con más tranquilizantes). David había planeado que los explosivos fueran ubicados en la zona izquierda del puente, de modo que cuando el tren cruzara y sucediera la explosión, todo el cuerpo del puente y el tren cayeran juntos al agua, creando una imagen espectacular. Pero Spiegel, siempre temeroso de que la explosión saliera mal o de que el puente se cayera en pedacitos, ordenó instalar explosivos en seis partes diferentes en el medio, para que se resquebrajara completamente.

Cuando las secuencias en Cinemascope terminaron, Spiegel ordenó la devolución completa de los equipos que ya habían sobrepasado las fechas del alquiler. Lean sentía que estaba volviendo a los tiempos de Venecia con el productor Ilya

Lopert. El director no había terminado de rodar todas las secuencias y pidió a Spiegel si podía quedarse dos semanas más para filmar escenas que tenían que ver mas con el ambiente, la jungla y el famoso halcón con el que abre y cierra la película. "Esa era una de las mejores ideas, ya que demostraba que a pesar de todo lo que había sucedido –decía el operador Peter Newbrook–, el halcón siempre estaría allí." Lean tuvo que padecer lo mismo que con *Summertime* y filmar el resto de la película con su pequeña cámara Arriflex, que le permitía un encuadre al que estaba más acostumbrado. Con ella se manejó para la secuencia de los murciélagos que colman el cielo tras escuchar los disparos. Según Eddie Fowlie:

"Salieron miles de murciélagos que nadie esperaba que estuvieran por allí. De pronto sentimos una llovizna en nuestros hombros y nos dimos cuenta de que estaban haciendo pis sobre nuestras cabezas. Era pis de murciélago, pero por supuesto eso no aparece en la película."

David Lean nombró a Peter Newbrook para filmar secuencias de segunda unidad como las imágenes de la construcción del puente que aparecen detrás de los títulos del comienzo y la destrucción del puente al final del film. Para la toma final, alquilaron un helicóptero que filmó desde el aire al médico que camina entre los escombros. Debían ser muy cuidadosos ya que cualquier movimiento de lado delataría el aparato o las hélices. También era peligroso, porque debían despegar de costado. Pero David no estaba en el helicóptero. Tampoco estaba James Donald en la secuencia final: el actor que se ve caminando entre los restos del puente no era él sino un doble. Para Lean, este doble caminaba como una marioneta y arruinaba la secuencia final. Todo esto sucedió porque ninguno de los actores había quedado en el set de filmación. La broma que le hacían al productor Sam Spiegel era que cuando James Donald pronunciaba la última frase: "*Madness, madness*" ("locura"), al tiempo de pronunciar la "s" final ya se estaba tomando el avión hacia Londres. El resto del equipo se marchó a París, donde Spiegel estaba esperando a Lean para editar. David no volvería a Inglaterra porque no quería seguir teniendo problemas de impuestos.

Malcolm Arnold se las ingenió para grabar los silbidos de 17 miembros de la Guardia Irlandesa que agregó a la música ya compuesta. A la mezcla se sumaron también pájaros y chillidos de la selva (incluso una mosca que nunca se ve), según el gusto de Win Ryder.

El corte final de Lean terminó siendo de dos horas 41 minutos. A Harry Cohn le pareció demasiado larga, pero Spiegel peleó por el corte original del director.

Además de la guerra de la película, existió también la guerra de los créditos: algunos no querían ni aparecer; otros, como el jefe de electricistas, dijo que mataría por tener su nombre en los títulos del film. En medio de esa contienda, la mayor sorpresa fue cuando Sam Spiegel decidió poner el nombre de Pierre Boulle como autor del guión, aunque no había escrito ni una sola palabra. Años después, cuando hicieron una restauración en pantalla ancha, los nombres de Carl Foreman y de Michael J. Wilson quedaron impresos para siempre en esa adaptación. Pero Wilson murió en 1978 y nunca se enteró. David aclaró después

que ninguna palabra de Foreman fue usada para el film. Carl Foreman, siempre astuto, se valió de abogados y de ciertas comprobaciones que dejó a propósito sin avisar, alegando que los personajes de Grogan y Baker que aparecen en la historia los había creado él mismo, porque eran los nombres de sus propios agentes. Meses después, Lean se encontró en Europa con Foreman y le espetó: "La próxima vez que digas que tu guión es el de la película, les mostraré el guión final para que me indiques cuáles fueron tus palabras". Lean no conservaba ni una página, pero le pareció una amenaza acertada y se divirtió haciéndola.

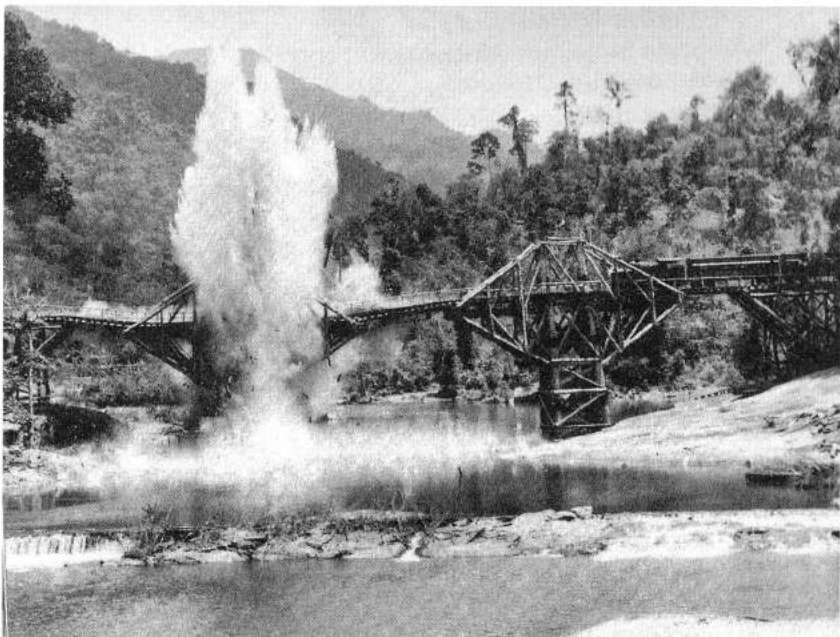
Michael J. Wilson terminó ganando 10.000 dólares por escribir el guión junto a David Lean. Carl Foreman, que hizo el contrato con Sam Spiegel, obtuvo el 22 % de las ganancias, que equivalía a unos 250.000 dólares. Como dijo Wilson más tarde, con ironía: "Si él ganó 25 veces más, quiere decir que Carl Foreman escribió 25 veces más que yo". Efectivamente, Foreman sabía hacer negocios y era mucho más astuto que los demás, aunque carecía del talento de Wilson. Suele pasar.

En París hubo dos logros en la mesa de edición: uno fue la incorporación de la música de Malcolm Arnold a la entrada de los soldados al comienzo de la película (puesto que los soldados aparentan silbar y marchar al compás de una melodía que en realidad jamás silbaron ni tampoco escucharon durante la filmación) y el otro, que cuando el editor de sonido Teddy Darvas escuchó la pista de sonido de la explosión del puente, se dio cuenta de que no había pista de sonido alguna de dicha secuencia. Darvas consiguió solucionarlo con un disco de los años 30 con efectos de sonidos entre los que estaba el de una explosión de un tren: la sincronizó perfectamente con la de la película. El maravilloso estallido que se escucha no es el original.

Por sobre todo, *The Bridge on the River Kwai* es un film de guerra sin guerra, de un realismo y suspenso cronometrados por Lean con perfección impecable: el silencio y la falta de diálogos que justamente ponen nervioso al espectador. Aun sabiendo que el coronel Nicholson construyó un puente perfecto para el honor del ejército británico, queda bien asentado que su perfección es una colaboración con el enemigo. Por tal motivo, el protagonista recapacita su error en los segundos finales. En ese momento del relato, Lean le dio instrucciones a William Holden para que se metiera en el agua para matar a Nicholson, a punto de desbaratar todo el plan. "La fuerza con que William Holden se mete en el agua para nadar hacia Alec Guinness y acuchillarlo, provocó que saltara de ansiedad desde mi punto de observación", comentó Lean. El director se convenció de que lo iba a acuchillar de verdad. "Allí está la fuerza del actor", pensó Lean. Esto provoca que el público que se divida en dos bandos, tal como en el film: los que quieren que descubra los dispositivos que lo volarán y los que quieren realmente que lo vuelen. Ahí está también uno de los mejores misterios que nadie quiso aclarar: si Nicholson realmente cae a propósito sobre el dispositivo para accionar los explosivos o si lo hace sin pretenderlo. Según Peter Newbrook, durante el almuerzo de aquel día, estuvieron un par de horas tratando de llegar a una conclusión antes de filmar la escena, pero nunca se consiguió. David Lean, que tenía siempre el toque épico final en mente, le indicó a Alec Guinness que mirara hacia el cielo y cayera sobre el dispositivo después. De esa forma, no se sabía si lo hacía a pro-

pósito o no. Según John Milius, "El personaje cae sin querer porque jamás podría destruir su precioso puente". Sin embargo, Lean hace una toma de Guinness en la que este observa el dispositivo y se dirige hacia él aun estando herido. La tendencia del personaje es la de enmendar su error tras pronunciar su célebre frase: "¿Qué he hecho?". En la edición final, David muestra el puente y al coronel Nicholson muriendo al mismo tiempo: la causa y el efecto van juntos.

The bridge on the River Kwai (*El puente sobre el río Kwai*) se estrenó el 18 de diciembre de 1957 en Nueva York; costó dos millones de dólares y recaudó diez veces más. En este caso, David organizó que los críticos de cine no ingresaran en la sala si la película ya había comenzado. "Llevan meses escribiendo, luego llegan 10 minutos tarde a la proyección y después opinan lo que quieren sobre el film. Esta vez no lo harán." Irónicamente, Harry Cohn, que quiso detener la producción del film muchas veces, sufrió un ataque al corazón después de la *première*. Jamás se enteró de las nominaciones para el Oscar ni de los siete premios conseguidos (el único que perdió fue la octava nominación, que era la de Sessue Hayakawa como actor de reparto, que jamás había leído el guión). El film obtuvo el Oscar a la mejor película para el productor Sam Spiegel y para el guión de Pierre Boule (que no sabía ni una palabra de inglés). Durante semanas se presentaron los documentos y las copias de quienes alegaban que todo el guión utilizado había sido el de Michael J. Wilson y que algunas eran ideas de Carl Foreman. La Academia jamás escuchó.



La famosa explosión del puente, filmada en una sola secuencia y con varias cámaras (foto: cortesía de Columbia International).

En 1994, una restauración del film en *widescreen* incluyó el nombre de Pierre Bouille como novelista y los de Foreman y Wilson como los responsables de la adaptación final. Eso mismo ocurrió con la copia de dvd editada en 2000.

Otros premios de la Academia fueron para el fotógrafo Jack Hildyard por sus encuadres y tonos de la selva (aunque las secuencias en dos planos fueron ideas de Lean). Alec Guinness ganó el Oscar como mejor actor: el inglés se quedó en su país, convencido de que no iba a ganar el premio; incluso apostó una botella de champagne y la perdió. La noche coronó a David Lean, que ganó el Oscar como mejor director. Era su primer premio de la Academia y su primer viaje a California. Cuando Sofía Loren mencionó su nombre el 26 de marzo de 1958 en el Pantages Theatre, Lean caminó hacia el escenario con paso firme y dijo: "Jamás imaginé que este puente que construimos me iba a traer por primera vez a Hollywood". Los ojos de la actriz italiana lo escrutaban. Sam Spiegel subió después para llevarse la estatuilla a la mejor película del año.

Es curioso que ante tanto espectáculo y un guión tan brillante sobre la autoridad moral, dos líneas del diálogo pudieran quedar como las más importantes del film. Geoffrey Horne, quizá el actor menos conocido del reparto, tuvo dos importantes participaciones en *The Bridge on the River Kwai*: una tarde, en un descanso del rodaje, se lanzó al río para salvar la vida de David, que era arrastrado por la corriente. La segunda intervención es ya parte del film: en un momento le menciona al comandante inglés que interpreta André Morell: "Todavía no puedo concebir que matar a un ser humano en la guerra, sigue siendo un asesinato". A lo que el militar le responde con aire pensativo: "Ese es un viejo problema".



Capítulo XV

Lawrence of Arabia (1962)

Antes de comenzar a interesarse por el teniente T. E. Lawrence, David se sintió fascinado por la vida del Mahatma Gandhi. Cuando trabajaba en las ediciones de los noticieros de Movietone, le tocó editar los disturbios que ocurrieron en Bombay en septiembre de 1930. David guardó para sí muchos fragmentos de películas de aquellos tiempos: una de ellas era la de Bombay. También leyó la vida de Gandhi, escrita por el periodista Louis Fischer, que vivió años con el Mahatma. Quiso acercarse a algún escritor que entendiera la magnificencia del asunto y llamó a Emeric Pressburger, un húngaro, al igual que Alexander Korda, que fue el gran socio de Michael Powell en títulos como *Black Narcissus* (*Narciso negro*, 1947) y *The Red Shoes* (*Las zapatillas rojas*, 1948). David le contó del asunto y pensaron en darle el papel principal a Alec Guinness. Los dos ya habían hecho las paces después de las diferencias durante *Kwai*, pero Guinness le dijo tranquilamente que él no encajaba con el personaje, “que era muy alto o que no era lo suficientemente flaco. Debes elegir a un hindú”. “No –le contestó David–, los hindúes no saben actuar.” Lean siguió insistiendo y Guinness aceptó.

El director viajó a la India y entrevistó a la gente que había estado en las avenidas y en las principales aldeas cercanas a Bombay en tiempos de Gandhi. Dos escenas ya estaban enfocadas en la mente de David Lean: una era el funeral del Mahatma, en la avenida principal de Nueva Delhi, al que acudieron millones de personas; la otra, el momento en que arrojaban sus cenizas en el Ganges. David hacía anotaciones: los diálogos debían retratar a Gandhi como un mesías moderno, como un hombre espiritual y sencillo (como el propio Gandhi se autorretrató) pero lejos de endiosarlo, que era lo que Gandhi jamás hubiera aprobado de sí mismo.

El contacto en India era el poeta Hiten Chaudbury. Al llegar al aeropuerto con Leila y Pressburger, el hindú les informó que había otra producción que preparaba sobre Gandhi, encabezada por Filippo del Giudice. Lean y Pressburger dieron luz verde a su propio proyecto y consiguieron una cita con el primer ministro, Pandit Nehru, y su hija, Indira Gandhi. A David le sorprendió la forma en que los trataron; ciertos comentarios inesperados como: “Nos costó una pequeña fortuna mantener a Gandhiji en la pobreza”.¹⁵ David cenó con Nehru en su casa de Allahabad, decorada con cuadros de todos los virreyes. Fue invitado varias veces más. La proximidad de Pressburger causó muchas fricciones entre David y Leila, porque ella quería que David la acompañase todo el tiempo. Pressburger discutió y David, siempre un caballero, accedió a favor de Leila. El escritor se marchó de la India y volvió a Inglaterra; David y ella fueron a Venecia. Sam Spiegel no estaba nada alejado del proyecto: a los tres meses, Pressburger le envió algunos escritos

¹⁵ “Gandhiji” era la manera en que lo llamaban familiarmente sus amigos en la India.

que no tenían parecido alguno con lo que habían conversado. “Tampoco le daba oportunidad de mostrar el certificado de una película de David Lean.” David y Sam seguían pensando en T. E. Lawrence.

Alec Guinness estaba muy molesto, y con razón: en dos años no aceptó ningún papel en el teatro o en el cine porque esperaba luz verde para el proyecto de Gandhi. Ya habían pasado dos años cuando David le envió las anotaciones, fotos y hasta grabaciones de discursos del Mahatma. Una casualidad extraordinaria hizo que Guinness, quien tenía un almuerzo en Londres, tomara el tren para bajarse en Princes Arcade, lugar donde solía comprar regalos. Uno de los empleados le informó que dos amigos suyos habían estado ahí. Alec preguntó inocentemente qué habían comprado y el muchacho respondió: “Todo cuanto se relacionaba con Lawrence de Arabia”. A Guinness le pareció extraño.

Por otra casualidad, esa misma tarde Alec se encontró con David y su agente en Mayfair, quienes no le comentaron nada. Recién dos días después se enteró de que Lean y Spiegel estaban preparando una película sobre Lawrence de Arabia. Es penoso recalcar que, durante todo este tiempo, el cine era lo único que le interesaba a Lean. Jamás había visto a su nieto, que ya tenía dos años de edad, y a su nieta, nacida en 1960, la conoció treinta años después.

Al morir Nehru en 1964, Indira escribió a David comunicándole que nunca había visto tan cordial a Nehru en una primera cita y que se hiciera amigo suyo en tan corto plazo. El proyecto de Gandhi no se concretó hasta 1982 y ganó el Oscar a la mejor película del año con Ben Kingsley interpretando al Mahatma. Lean no tuvo nada que ver con esa película. David nunca imaginó que aquel muchacho de 17 años que no decía ni una palabra en su primera película, *In Which We Serve*, medio siglo después dirigiría el proyecto que él no llegó a concretar y ganaría el Oscar a mejor director del año: era Richard Attenborough.

En julio de 1960, David se casó con Leila en París. En realidad, Spiegel esperó la fiesta para acometer uno de sus tantas tretas. David no sabía que tras la suntuosidad de aquella fiesta de pocos invitados, estaba Marlon Brando, a quien Spiegel quería contratar. Nadie imaginó tampoco que tras la ceremonia se hallaría la causa de una separación muy prolongada. Esta vez, la causa del divorcio no era una mujer sino un hombre: Lawrence de Arabia.

Contratar a Marlon Brando fue lo primero que no quiso hacer David Lean. Lo había visto en *The Young Lions* (*Los dioses vencidos*, 1957; en España, *El baile de los malditos*), dirigida por Edward Dmytryk. El problema de Marlon es que era famoso por dar consejos a los directores y manejar los personajes a su manera. Por lo menos, esta era su costumbre de joven y por eso se entendió tan bien con Elia Kazan, uno de sus maestros. David opinaba que si contrataban a Marlon Brando, la película se llamaría *Brando de Arabia*. Brando prefirió ir a a filmar a Tahití *Mutiny on the Bounty* (*Motín abordó*, 1962; en España, *Rebelión abordó*) para MGM, de modo que la búsqueda por otro actor continuó.

La primera intención David Lean para hacer *Lawrence of Arabia*¹⁶ había ocurrido en 1952. Como todos los jóvenes ingleses, era uno de los tantos que querían emularlo, como contaba Alec Guinness, que de niño se ponía una toalla en la

¹⁶ *Lawrence de Arabia*.

cabeza y se miraba en el espejo para imitarlo. La imagen que Lean tuvo de Lawrence también fue la del inglés vestido con ropas de árabe. Con los años, la dualidad del personaje de Lawrence ya lo enmarcaba como un ser diferente y no como el que la historia inmortalizaría en el mármol después. Lean estaba encantado con la posibilidad de que el proyecto fuera su primera película en Estados Unidos. Al dueño de Columbia, Harry Cohn, le fascinaba la idea de que Lean filmara la película, ya que era un experto en retratar una época "sin gastar mucho dinero". La película pensaba filmarse en blanco y negro.

Ya habían consultado a Arnold Lawrence, hermano del personaje, que era profesor en Cambridge y tenía los derechos de *Los siete pilares de la sabiduría*, el libro de Lawrence en el que pensaban basar todo el guión del film. La condición del hermano fue que él mismo aprobase el proyecto. Cuando Cohn se enteró de esto, no quiso saber del asunto y la película quedó estancada. Al hermano Arnold le preocupaba que apareciera la historia verdadera de su hermano en la película.

Varios años después, el guión del film fue tan pulcro que la imagen de Lawrence quedó sin precisar en los sucesos de su infancia, sin mostrar sus pensamientos más oscuros, sin delatar sus secretos más controvertidos. Sin embargo, viendo la película, se intuye y entiende todo eso.

T. E. Lawrence había nacido el 16 de agosto de 1888 en Tremadoc, en North Wales, Inglaterra; se enorgullecía de que fuera el mismo día del nacimiento de Napoleón. Su padre había dejado a su mujer y a sus cuatro hijas y formó pareja con la que era su ama de llaves. Sin divorciarse jamás, tuvo cinco hijos más y se cambió el apellido de Chapman por el de Lawrence, para ocultar cualquier vergüenza familiar. Primero se marcharon a Escocia y luego a Francia para instalarse finalmente en Oxford. Allí se crió Lawrence y fue donde, a los 10 años de edad, Ned (como le decían en su casa) descubrió que era hijo ilegítimo. Estudió en el Jesus College y forjó todos sus estudios universitarios en historia medieval y las cruzadas, a las que quiso emular después de mayor. En cuanto se graduó, marchó en un viaje a pie por Siria, de modo de conocer de cerca las tradiciones árabes, los dialectos y los lugares donde habían transcurrido todas las guerras medievales. Lawrence se sentía como un personaje de ellas, aunque algunos historiadores opinaron que el viaje se debía a que era un espía de los ingleses.

En 1914, el califa turco puso sitio a Damasco y votó ponerse del lado de Alemania cuando llegó el turno de la reunión de los países árabes antes de la guerra. Los árabes lo hicieron del lado inglés y allí comenzó el problema.

El sharif Hussein que estaba establecido en La Meca formó la alianza entre ambos y Lawrence, experto en todas las estratagemas árabes de un bando y de otro, fue asignado por el general Allenby a El Cairo, donde diseñó los mapas de las zonas estratégicas, aunque todo eso era también una pantalla.

Era una etapa de favores políticos: los árabes les pidieron su apoyo a los ingleses para derrotar a los turcos, que ya tenían un dominio muy fuerte sobre Medio Oriente. Los ingleses, a su vez, les prometían independizarse de los turcos en retribución, mientras les creyeran.

En 1916, Lawrence entabló la asociación con el príncipe Feisal (que era hijo de Hussein) y allí comenzó la revuelta árabe encabezada por el inglés. Los bri-

tánicos le ofrecieron a Feisal convertirse en rey de Siria y Feisal acudió a París a un tratado de paz. Ellos no imaginaban que ingleses y franceses se repartirían ciertos tesoros de Medio Oriente, como el petróleo, tal como aparece en la película de Lean. El grupo se unió con los de Auda Abu Tayi y juntos atravesaron el Nefud para ocupar Aqaba por tierra (ya que desde el agua no podían hacerlo porque los cañones estaban apostados mirando hacia el mar). El 6 de julio de 1917, Lawrence y los árabes hicieron lo que se consideraba imposible: tomaron Aqaba, el punto estratégico antes de llegar a Damasco. Todas las historias de lo que sucedió fueron transcritas por el periodista Lowell Thomas, enviado por el gobierno estadounidense cuando olfateó que algo sucedía allí. Contó las historias exagerando un poco la importancia de Lawrence en Medio Oriente y escribió un libro que se llamó *Con Lawrence de Arabia*, en el que Michael J. Wilson se basó para escribir el primer trazado del guión. Thomas tenía 68 años y recibió 25.000 dólares por lo que escribió.

Tras la campaña, Lawrence volvió a Londres cerca de los años 20 y se instaló en casa de un amigo que vivía cerca de la Abadía de Westminster, para comenzar a escribir sus memorias, que llamó *Los siete pilares de la sabiduría*. Como todo tipo ingenioso, también era distraído: en una oportunidad olvidó la mayor parte de las anotaciones de su libro en la gaveta de una estación mientras cambiaba trenes entre Oxford y Londres para la Navidad. Nunca lo recuperó. Por eso su amigo Bernard Shaw le expuso que volviera a escribirlo todo nuevamente. En 1920, volvió a tener 400.000 palabras escritas, dejándolas en 280.000 y 670 páginas. Para que no volviera a ocurrir lo mismo, hizo ocho copias a través del Oxford Times y repartió algunas entre sus amigos, como a los escritores Bernard Shaw y E. M. Forster. Dos años después, Lawrence se enroló en la Fuerza Aérea bajo el nombre de John Ross, del que tomaron el título para la obra de teatro que después se hizo sobre su vida. Luego se alistó en la fuerza de tanques como Thomas E. Shaw para pasar desapercibido y rechazar una publicidad que en realidad le fascinaba. Según Anthony Nutting, era una búsqueda de sí mismo.

Ni sus conquistas ni glorias de triunfo podían barrer contra la bastardía que enfrentaba en cada una de sus decisiones. Una carta de su amigo Henry Williamson a David Lean decía que el problema de Lawrence no era la homosexualidad sino la impotencia.

Anthony Nutting, por su parte, había sido ministro de Relaciones Exteriores en Medio Oriente y había renunciado al cargo cuando los ingleses retiraron su apoyo a los egipcios al ocupar el Canal de Suez junto a los franceses en 1956. Esto era lo que hacía que la película fuera tan vigente en 1962. David se entrevistó con Nutting y advirtió que no era el diplomático burócrata de tres cabezas que esperaba encontrar. Fue él quien le puntualizó el masoquismo de Lawrence ("el truco es que no te importe que te duela", dice el protagonista al comienzo). Anthony Nutting también objetó la escena en la segunda parte de la película, en que el personaje de Auda (interpretado por Anthony Quinn) se sube a la mesa en plena discusión con los árabes en Damasco, pero Lean hizo la escena así de todas formas. En la primera charla que tuvieron, David le preguntó a Anthony Nutting por qué le gustaba tanto el desierto y el ex diplomático respondió: "Porque está limpio". A Lean le gustó tanto esa frase que la insertó en la película en boca del

mismo Lawrence, cuando responde esas exactas palabras al periodista. Todo eso era consecuencia de la falta de pulimento del guión en la segunda parte de la película, mejor escrita por Robert Bolt en su primera mitad, que el escritor pulió mucho tiempo antes.

Todos contribuyeron a la imagen del Lawrence que necesitaba tener David Lean. El director se enteró de que tras cinco años de dedicarse a escribir sus memorias, T. E. Lawrence ya estaba exhausto y tenía cierta inseguridad en mostrárselas a sus amigos. Esa inseguridad intrínseca de Lawrence no era la misma que demostraba en el desierto y en la batalla. Por eso, en la película de Lean, el director lo expone como un hombre que no puede adaptarse a su medio (se lleva una mesa por delante en el cuartel de El Cairo o golpea torpemente unas bolas de billar). Era un hombre batallado interiormente entre la representación y el poder. Esa imprecisión en sus movimientos demarca lo contrario a lo que expone en un paisaje abierto, en el que se siente dueño y soberano, con límites que sólo conoce después. Varios amigos que lo conocían bien cuestionaron el porqué había escrito tantas mentiras en sus memorias, y él les respondió: "Mis mentiras son más divertidas que mis verdades". Lawrence se cansó finalmente de toda esa publicidad y se fue a vivir a Clouds Hill, en el condado de Dorset. El 13 de mayo de 1935 sufrió un grave accidente con su moto mientras regresaba de enviar una carta a Henry Williamson. Sus papeles no mencionaban su nombre verdadero y tardaron días en identificar quién era el accidentado. Unos días después, el 19 de mayo, Lawrence murió a causa de las heridas y su muerte se anunció en todos los periódicos. Llevaron sus restos a un cementerio de Dorset y lo recordaron con un busto en la cripta de la Catedral de San Pablo, con la que David Lean comienza la película. Nunca se pudo precisar si fue un accidente, si buscó sobrepasar una extrema velocidad con la moto para encontrar una excusa para matarse o si realmente quiso esquivar a los ciclistas que circulaban por el mismo carril. Varias cartas a un amigo que fue editor de su libro cuentan sobre sus "deseos de dormir y no volver a despertar". Como intelectual no se encontraba seguro, como hombre no encontraba su sexualidad y como guerrero no encontraba la forma de morir. La personalidad de Lawrence superaba cualquier revisionismo histórico.

Todos estos datos fueron parte fundamental para la visión de David Lean y su película. *Los siete pilares de la sabiduría* fue compilada en una versión más corta que se tituló *Rebelión en el desierto* (*Revolt in the Desert*). En 1926 Rex Ingram se interesó por filmarla, pero Lawrence no quiso que se llevara al cine. En 1934 volvió a pasar lo mismo: Alexander Korda había elegido a Leslie Howard para interpretar a Lawrence, pero otra vez el verdadero protagonista se opuso a "un medio tan irreal" como el cine. En verdad, nada de eso aparentemente ocurrió: la historia cuenta que Korda llegó hasta Siria y Jordania para espiar para el gobierno británico (razón por la que fue condecorado luego) y cuando Winston Churchill se enteró de la idea de hacer la película, "ordenó" que se cancelara el proyecto porque los turcos se sentirían ofendidos si contaba la vida de Lawrence. En aquel momento los ingleses los estaban resguardando como apoyo contra el fascismo que se formaba en Europa. Al morir Lawrence en 1935, Korda insistió en volver a hacer una película del personaje. Columbia (al frente

de la cual estaba Harry Cohn, en California) pasó a manos de Mike Frankovich en sus oficinas en Inglaterra, que años después se convirtió en el presidente total de la compañía. Anunciaron que sería una película con Cary Grant. En 1949 se dijo también que iba a ser Burgess Meredith. Después postularon a Alan Ladd. En 1951 se la ofrecieron a Laurence Olivier, que envió una carta diciendo que el personaje "sencillamente no era para él". En 1958 llegó Terence Rattigan con una versión teatral que tituló *Ross*, basada en una biografía de Lawrence que no era *Los siete pilares...* Rattigan recibió una propuesta de Herbert Wilcox para llevarla al cine pero no lo consiguió. El papel principal de Lawrence en el teatro lo hizo Alec Guinness, que recibió uno de los turbantes verdaderos de Lawrence que le regaló su amigo sir Sydney Cockrell. Guinness era un actor dramático por sobre todas las cosas y homenajeó a Lawrence yéndose a su tumba con dicho turbante para rendirle su tributo. En la obra de teatro no había líneas que evidenciaran que Lawrence fuera homosexual ni que tuviera problemas psicológicos que resolver. En tanto, el propio biógrafo de Alec Guinness encontraba algunas similitudes entre Lawrence y la represión sexual del actor, pero también describía al actor como un hombre de familia y un magnífico padre. La obra tuvo a Guinness como protagonista en Londres y a John Mills en Broadway, que estaba completamente fuera de toda sugerencia homosexual (puesto que Mills no lo era).

Sam Spiegel decidió comprar los derechos de adaptación de *Los siete pilares de la sabiduría* a Arnold Lawrence y le ofreció 22.000 libras. El hermano del protagonista aceptó de inmediato, aunque se arrepintió de no haber pedido 100.000 al darse cuenta del éxito que tendría la película.

Spiegel seguía chequeando biografías de Lawrence junto a David Lean: *Lawrence and the Arabs* (de Robert Graves) y *T. E. Lawrence and the Arabian Adventure*; mientras, el director Anthony Asquith estaba preparado para filmar su versión propia con Dirk Bogarde, que había leído todo con respecto al personaje y había conversado con amigos personales de Lawrence; Bogarde decía que "ya pensaba como él". Apenas faltaban semanas para el rodaje y es probable que esa misma presencia de Spiegel y Lean dando su paso adelante les hiciera desistir a los otros. El actor no supo nada más del asunto. Fue ahí cuando Rattigan escribió la obra de teatro *Ross*, aprovechando que Arthur Rank aun tenía parte de los derechos de la misma. En 1959, Spiegel le ofreció a Michael J. Wilson escribir el guión de *Lawrence of Arabia*. David Lean estaba por viajar a Jordania para buscar lugares para la filmación.

El escritor cobró 100.000 dólares por su primer bosquejo del guión y basó sus páginas en la obra de puño y letra de Lawrence. Aquí empezó otra de las célebres batallas por la autoría de un guión. En 1960 se firmaron los contratos, con sumas que ascendían a 200.000 dólares para productor y director. La mitad del pago sería aplazada hasta terminar con los costos de producción. Se dio la orden de largada.

En ocho meses, Wilson ya tenía preparado su primer escrito, que comenzaba con el memorial del personaje en la Catedral de San Pablo. De pronto, se dieron cuenta de que la asociación que tuvieron durante *The Bridge on the River Kwai* no era la misma que existía ahora. David no estaba satisfecho con el primer bosquejo y se pusieron a trabajar juntos. Lo que Lean buscaba era el personaje

dentro de la épica y no una película en la que se contaran episodios políticos con docenas de personajes que intervenían de lugar a otro. El propio Michael Wilson comentó después que a David Lean le había parecido que la forma en que basó la amistad entre Lawrence y Ali se parecía a la de Trevor Howard y Celia Johnson en *Brief Encounter*. Por una razón inexplicable, Wilson no aparentaba ser el astuto escritor de la adaptación de *The Bridge on the River Kwai*. Otra de las convicciones de Lean era retratar con justeza la faceta homosexual de Lawrence, encubierta o pasiva, a través de los personajes que lo acompañaban, como Daud y Farrij, los dos jóvenes camelleros que aparecen durante parte del film.

El segundo guión de Wilson fue enviado a Lean cuando ya estaba en Jordania. Hasta ese momento, Wilson escribía en París, Spiegel estaba en Londres y Lean en Medio Oriente; Lean seguía sin convencerse y escribió a Spiegel que la figura determinante de Lawrence se perdía en los diálogos y en las batallas por Aqaba y Damasco. "No estamos haciendo un western", le dijo Lean a Wilson. El título del film perdía contundencia ahora. Las 273 páginas de Michael J. Wilson no convencían a Lean; el mismo Wilson pensó que no concretarían el proyecto ni siquiera en cien años. Spiegel tenía una amiga llamada Moura Budberg: era la aristócrata rusa que sobrevivió a la revolución y fue a residir a Inglaterra. Se vanagloriaba de ser "amiga" de H. G. Wells, Korda y de Graham Greene; también lo era de Spiegel, y lo favoreció mencionándole el nombre de otro escritor. Robert Bolt era el autor de la obra *A Man for All Seasons* (*Un hombre de dos reinos*, 1966; en España, *Un hombre para la eternidad*), que se estrenó en 1960 en el Globe Theatre de Londres y en Broadway, donde obtuvo numerosos premios Tony. El escritor provenía de Manchester, donde había nacido en 1924. Su padre tenía un negocio de muebles y pertenecía a una familia metodista. El puritanismo de la niñez de Bolt había sido aún más sufrido que el que había vivido Lean en su infancia. El futuro escritor trabajó en una empresa aseguradora por un año y la encontró insoportable, tal como David había sufrido en la oficina contable. Estuvo tres años en el ejército y formó parte del Partido Comunista, "a modo de prueba" y por un corto tiempo. Se convirtió en profesor de inglés en algunas escuelas y trabajó para programas de radio para la BBC; escribió cinco obras teatrales, hasta que una fue aceptada finalmente (*Flowering Cherry*), interpretada por Celia Johnson y Ralph Richardson. Luego llegó *A Man for All Seasons*, de su propia autoría y basada en la vida de Thomas More. Spiegel llamó a Bolt a su oficina, le puso un vaso de whisky en la mano y un cigarro en la boca. Cuando Bolt tomó el guión de *Lawrence of Arabia*, ya había otros dos escritores en Jordania que Spiegel había llevado para ayudar a Lean: David Garnett, hijo de un estrecho colaborador de Lawrence, y Beverly Cross, que en esos momentos estaba escribiendo *Boeing-Boeing*,¹⁷ una comedia sobre un periodista que mantiene relaciones simultáneas con tres azafatas.

Sin tener nada que ver con lo que proponía el film en el desierto, Cross estuvo un par de semanas en Jordania escribiendo diálogos que nunca se filmaron y por los que cobró unos miles de libras. Finalmente, Bolt fue quien se quedó. El recién llegado espía unas notas del periodista Lowell Thomas y le fascinó una

¹⁷ *Boeing-Boeing* se convirtió luego en película con Tony Curtis y Jerry Lewis.

frase que retrataba a Lawrence a la perfección: "Era un genio para retroceder a un discreto primer plano". Lo que sucedió después bien puede llevar a un debate filosófico interesante: Bolt recomenzó a escribir el guión de la película basándose siempre en el bosquejo que trazara Michael Wilson. David Lean nunca había escuchado hablar de Bolt y en las cartas a Spiegel lo mencionaba como "Boult". El nuevo escritor de *Lawrence of Arabia* era un excelente intérprete del perfil de Lawrence y del bosquejo de Michael Wilson. No traicionó ninguno de los dos, pero construyó una nueva adaptación basada en las premisas de filmación y en el orden de rodaje del primero. Spiegel ya le había advertido a Wilson que no le prepararía ningún contrato hasta que no negara públicamente que había sido comunista. El macartismo ya había terminado en 1957 y sólo unos pocos como Stanley Kubrick, Kirk Douglas, Otto Preminger y William Wyler se atrevieron a llamar a sus filas a hombres que habían sido cuestionados en la lista negra. Spiegel no era uno de ellos. Y Michael Wilson se negó. Por otro lado, Robert Bolt comprendía las represiones y sufrimientos de Lawrence, y sabía cómo retratarlo sin que se notaran a primera vista; eran los deseos de morir o la actitud sadomasoquista ante la fatalidad que tenía el personaje. Esto se refleja cuando el personaje de Dryden (interpretado por Claude Rains) le dice al comienzo que ningún hombre puede sentirse bien en el desierto, a lo que Lawrence alude: "No, va a ser divertido".

Robert Bolt escribió unas líneas especiales en el diálogo en las cuales Lawrence es recibido por el general Allenby y le manifiesta que sintió algo más que pena al perder a uno de sus hombres en el Sinaí. El militar le otorga el crédito del sufrimiento, pero Lawrence le insiste: "Lo disfruté". Lean escuchó a Bolt y se entusiasmó: le ordenó que no dudara en poner esas mismas líneas en la película. El director también le agregó la escena en que el protagonista también disfruta al no querer sentir el dolor o al caminar sobre el techo del tren cuando es baleado por un soldado turco moribundo: en la secuencia de Lean, Lawrence espera el disparo y no intenta protegerse. De esta forma, el protagonista enfrenta a la muerte pero no lo hace como un acto de valentía, sino que queda claro que es un reflejo de su personalidad, hacia la exaltación de su masoquismo y al sufrimiento que busca imperturbable. Lean también muestra la ambigüedad del accidente de moto en el comienzo del film, cuando es difícil precisar si Lawrence puede evitar a los ciclistas sin tener que matarse. David ya había demostrado sutileza de intenciones confusas con el personaje de Alec Guinness cuando no se sabe si su personaje detona los explosivos a propósito sobre el final de *The Bridge on the River Kwai*.

En plena adaptación y estando en Londres, otros problemas surgieron debido al Robert Bolt humano y pacifista: de pronto, interrumpió su concentración del guión para marchar en plena Trafalgar Square con una manifestación de 10.000 personas en contra de las armas nucleares. El escritor pertenecía a CND (Comité para el Desarme Nuclear) y la jornada terminó con un desmán histórico en que el que se llevaron preso a Robert Bolt, a la actriz Vanessa Redgrave, a John Osborne y a 1.314 personas más. Después de unos días en la prisión de Drake Hall, Robert Bolt declaró que seguiría trabajando en la adaptación del film dentro de su celda, pero una disposición inglesa prohibía que una persona encerrada tuviera

un trabajo remunerado durante su encierro. A los 15 días de recibir una flota de abogados que le envió Sam Spiegel y docenas de telegramas pidiendo que se retractara de su actuación en Trafalgar Square, al escritor lo pasaron a buscar con el propio Rolls Royce de Sam Spiegel. Bolt declaró que estaba avergonzado de someterse ante la situación que le planteaba el productor para sacarlo de la cárcel y extorsionarlo con que “su comportamiento derrumbaba el rodaje de la película”. En vez de hacer lo mismo que Michael Wilson, que se mantuvo firme hasta el final contra Spiegel cuando este le exigió que negara ser comunista, Bolt accedió. No parecía ser el hombre que escribiera *A Man for All Seasons* sobre la convicción y la perseverancia de Thomas More enfrentadas a las insistencias de aceptar el matrimonio del rey Enrique VIII, que finalmente le costó su vida. “Fue lo más avergonzante que hice jamás”, declaró Bolt. Esta fue la única vez que el escritor ponderó a Wilson, hasta que este pidió crédito final por el guión de la película. Michael J. Wilson había estado escribiendo durante un año lo que Bolt usó para crear el orden de los acontecimientos del film: por tanto, los dos tenían razón. En las sucesivas cartas entre Robert Bolt y Michael J. Wilson, existía la distancia de dos profesionales que se respetaban, enfrascados en sus egos y en el derecho de la creatividad de su propia fuente. Como Carl Foreman hiciera con *The Bridge on the River Kwai*, ahora Wilson decretaba que ciertas escenas, como el comienzo del film y el personaje del periodista, eran idea de él (Bolt y Lean le cambiaron el nombre verdadero de Lowell Thomas por el de Jackson Bentley, para evitar alguna demanda), así como la de la violación de Lawrence por el bey turco que estaba mucho más adelante en el film. Robert Bolt cedió nuevamente: esta vez, aconsejando poner el nombre de los dos. Muchas defensas partieron por parte del director Brian Forbes, que estaba en la British Screenwriters Guild; en 1963 hubo un fallo a favor de Michael J. Wilson, después de presenciar que Robert Bolt se llevaba la plaqueta al mejor guión dramático de 1962. Al año siguiente se la adjudicaron también a él. Según aclaró, no quería dañar la película sino dar cuenta de su aportación al guión. Nada se reconoció hasta casi cuarenta años después.

Así como Robert Bolt fue quien mejor interpretaba el perfil psicológico del protagonista, Michael J. Wilson fue quien le encontró la dimensión al lugar:

“Uno se da cuenta de que el desierto significa algo, porque uno toma conciencia de que está vivo. Es sólo uno mismo y el desierto. Allí está abandonado a sí mismo y hay que enfrentarse con el propio yo.”

Mientras el guión era modificado por uno y por otro, todos buscaban quién podía ser el actor principal que interpretase a Lawrence: Alec Guinness ya era muy viejo y varios jóvenes actores estaban en la mira de Lean; Montgomery Clift llamaba todos los días insistentemente al director a Madrid (donde vivía) para pedirle que le diese el papel. Se inclinaron también por Richard Burton, que por lo menos era inglés, pero tampoco los convencía. Albert Finney ganó la primera oferta, con apenas 24 años de edad. El director se impuso desde un comienzo para elegir a alguien que fuese un completo desconocido. Su

empeño por elegir siempre a un actor que fuera contra el personaje, en este caso no imperaba aquí: el actor elegido debía ser tan desconocido y misterioso como Lawrence, "porque si no, la película no funcionaría".

Hubo dos semanas de vestuario, se gastaron 100.000 libras en puesta de luces, alquiler de asistentes y contrataron al experto Geoffrey Unsworth para iluminar los sets (que reprodujeron un desierto de fondo o la tienda misma de Feisal) y dispusieron de las cámaras en plenos Elstree Studios en Borehamwood, a 60 kilómetros de Londres. Le entregaron las estrofas del guión de Michael Wilson y algunos pasajes del original de *Los siete pilares de la sabiduría*. Todo este show le bastó a Albert Finney para que no quisiera trabajar en la película y decir que "el cine no era el medio para expresarse para un actor"; no deseaba convertirse en un artífice de Hollywood ni de nadie. No quería ser una estrella. La lectura era clara: Finney era muy joven y no imaginaba el talento que tendría años más tarde ni la fama que obtendría con él. David le reprochó que hacerse famoso no dependía de las elecciones de sus papeles. Algunos sospecharon que la culpa era de Spiegel, que quería retenerlo con un contrato por cinco años. La negativa de Finney no hizo otra cosa que fortalecer la elección de Peter O'Toole, que llevaba apenas una película conocida. Como Lawrence, Peter era hijo de irlandeses (aunque Peter nació verdaderamente en Connemara, Irlanda, en 1932) y de una altura mayor que la de Lawrence, que apenas medía un 1,66 metro. Peter había sufrido varias operaciones en el ojo izquierdo y sufría problemas intestinales. Recibió escasa educación, pero al ingresar al teatro inglés, tuvo la fortuna de que Albert Finney, que se había hecho con el papel en la obra teatral *The Long and the Short*, sufriera un ataque de apendicitis, y Peter lo substituyó. Era el preámbulo de lo que volvería a pasar con la película. David Lean lo había visto hacer un papel absurdo en *The Day They Robbed the Bank of England* (*El robo al banco de Inglaterra*, 1960) tras ver tres películas por día en todas las salas de cine de Londres para buscar a un reemplazante.

Para el día en que Peter firmó el contrato, el 7 de noviembre de 1960, David Lean y Robert Bolt ya estaban en Jordania trabajando juntos en la adaptación y convencidos de que habían elegido al actor ideal. Peter ya venía de una recomendación de Katharine Hepburn (madrina de otros actores como Anthony Hopkins o Christopher Reeve después) y le sugirió a Spiegel que pusiera sus ojos en él. La ironía quiso que, en 1968, ambos trabajaran juntos en *The Lion in Winter* (*El león en invierno*, 1968), en la que Peter O'Toole interpretaba nuevamente al rey Enrique II, como lo había hecho en *Becket*. El único problema del actor fue que era tan famoso por sus interpretaciones en el teatro de Stratford como por su afición al alcohol.

La película debía comenzar: Jack Hawkins interpretaría a Allenby (cuyo personaje había cimentado la película *Armageddon*, en 1923); Anthony Quinn, a Auda Abu Tayi (aunque a Lean se le cruzó llamar a Laurence Olivier); Alec Guinness sería el príncipe Feisal y Edmond O'Brien sería el periodista que sigue a Lawrence. A las dos semanas, el último sufrió un infarto y fue reemplazado por Arthur Kennedy.

Para interpretar a Ali, Spiegel arrojó nombres como el alemán Horst Buchholz o el francés Alain Delon ("Noooo –dijo Lean–, ¡tiene ojos azules!"). El alemán ya estaba firmando el contrato, cuando las cláusulas de otro documento anterior lo obligaron a filmar con Billy Wilder *One Two Three* (*Uno, dos y tres*, 1961). Alain Delon ya estaba en Francia ensayando cómo montar un camello o un dromedario, puesto que el bactriano de dos jorobas era autóctono de Asia central y el de una joroba, el dromedario, era de la clase que poblaban África del Norte y Arabia. Le trajeron especialmente un dromedario de un circo inglés y lo llevaron con todos los papeles a Francia, como si se tratara de un espía en prestación. Por suerte, para ese momento Delon ya se estaba retirando del proyecto para actuar en una obra de teatro escrita por el escritor inglés John Ford (1536-1640) que se llamaba *This Pity She's a Whore* (*Lástima que sea una ramera*)¹⁸. Spiegel hizo lo suyo y consiguió a otro francés, Maurice Ronet, tras proponer el nombre de Christian Marquand.



David Lean, durante el rodaje de *Lawrence de Arabia* (foto: cortesía de Sony Pictures International).

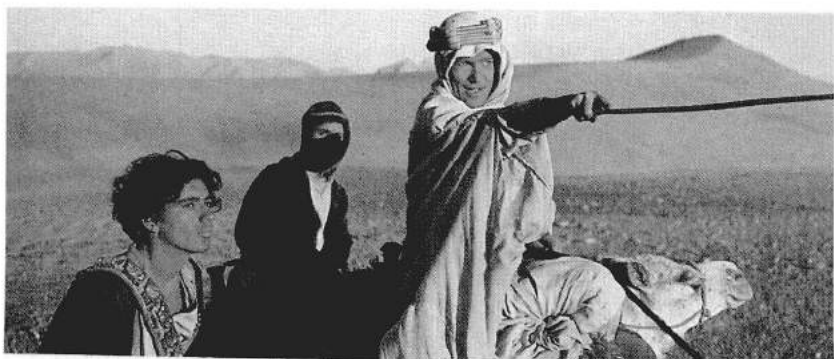


David Lean, mirando a través de su favorita Mitchell Camera, para una secuencia de *Lawrence of Arabia* (foto: cortesía de BradleySmith).

¹⁸ Tuvo una versión para tv en 1992, dirigida por Roland Joffé



Peter O'Toole, como el protagonista, un segundo antes de apagar el fósforo de un soplo y pasar a uno de los cortes más famosos de toda la historia de la cinematografía (foto: cortesía de Sony Pictures International).



Peter O'Toole, guiando a sus camelleros en pleno desierto de *Lawrence of Arabia* (foto: cortesía de Sony Pictures International).

El joven actor egipcio en el que David Lean pensó para interpretar a Alí, el amigo y acompañante de Lawrence, había trabajado para el director Youssef Chahine en *The Blazing Sun* (su título original en árabe fue *Siraa Fil-Wadi*), en 1955; aquella película lo ligó a la nueva industria de películas egipcias. Hasta se cambió el nombre por otro que sonaba más cinematográfico: Omar Sharif.

Aunque Ronet no era el actor que hubiese preferido Lean, también actuaba junto a Delon en el film de René Clément *Plein soleil* (*A pleno sol*, 1960). En estos momentos, a Spiegel ya no le preocupaba que si un árabe fuese interpretado por un árabe, sino porque fuera cualquier extranjero con acento difícil y taparlo todo después con maquillaje.

Maurice Ronet, feliz e incrédulo, firmó el contrato y se fue antes que nadie para Jordania y esperar que la filmación comenzara alguna vez; cobró un buen dinero por no trabajar ni un solo día (aunque dicen que hizo algunas pruebas de cámara para engañarlo) y se quedó sentado en medio del desierto durante un mes, esperando que llegara todo el mundo.

Omar Sharif fue a Jordania también, se probó el vestuario, Lean lo escrutó con sus ojos de halcón y el egipcio regresó a El Cairo a esperar la decisión del jurado. De allí fue a Londres, donde firmó el contrato con Columbia Pictures; luego, volvió nuevamente a Jordania, esta vez para protagonizar el papel de Alí, mientras Ronet se marchaba de Jordania sin haberse reunido con Lean en ningún momento.

El reparto del film se completó con actores internacionales: el indio L. S. Sohar fue Gassim (el hombre que Lawrence rescata del Nefud y luego le da muerte) y el árabe Gamil Ratib interpretaría al joven Majad, uno de los camelleros del protagonista. El actor paquistaní Zia Mohyeddin sería Tafas, el primer acompañante que conduce a Lawrence por el desierto. Curiosamente, Lean lo había encontrado tras verlo sobre el escenario londinense al interpretar el personaje del Dr. Aziz en *Pasaje a la India*, que Lean filmó veinte años después.

En aquellos momentos se contaba una anécdota apócrifa que aparece en la biografía de Sam Spiegel escrita por Andrew Sinclair: decía que Sam Spiegel sufrió un ataque al corazón cuando David Lean le informó que no aceptaría trabajar en la película si nuevamente lo hacía Alec Guinness. Cuentan que David fue al hospital. Un Spiegel moribundo le pidió aceptarlo y Lean accedió para que Spiegel se restableciera. El actor inglés aclaró, sonriendo ante aquella ridícula historia, que el mismo David le pidió que hiciera el papel de Feisal; Guinness basó su extraño acento árabe del film en sus charlas con Omar Sharif, a quien Peter O'Toole solía llamar "Fred". "Nadie se llama Omar Sharif. Te llamarás Fred", le dijo O'Toole.

Jamás hubiese existido la visión de David Lean para la película sin la lente y la luz de su nuevo director de fotografía, Freddie Young. Sin embargo, él no había sido la primera opción: Robert Surtees era el que había hecho la impresionante luz de *Ben-Hur*, pero ahora estaba haciendo *Mutiny on the Bounty* con Brando; se enteró de que su segunda opción, Oswald Morris, estaba filmando con otro director y de que Jack Cardiff planeaba dirigir su propia película. Como cuenta Kevin Brownlow en la descripción de aquellos años de David Lean: al director le pareció que todo era una conspiración. Freddie Young y David Lean se habían

conocido varias décadas atrás: Freddie era quizá el mejor fotógrafo que surgió en aquellos años del cine inglés, a la par de Jack Cardiff, que vino un poco después. David fue editor de *49th Parallel* y director de algunas secuencias de *Major Barbara*; o sea, una para Michael Powell y otra para Gabriel Pascal; ambas fotografiadas por Freddie Young. En esa época, David se acercó a darle un consejo a Freddie sobre la cámara, y el fotógrafo respondió con un dicho inglés muy conocido que decía: "No aconsejes a mi abuela sobre cómo batir los huevos". No hace falta decir cómo le cayó el comentario a Lean.

Otra casualidad de los años 30 relataba que era Freddie Young quien iba a fotografiar la versión de *Lawrence de Arabia* que iba a realizarse en ese momento. Por 1960, ambos profesionales ya no estaban tan verdes y olvidaron viejos roces para dedicarse a lo que fue una de las mejores asociaciones de la historia del cine. Esta asociación generó los premios Oscar a la mejor fotografía para las tres próximas películas de Lean junto a Freddie Young. Cuenta en sus memorias que viajó hacia Petra con el asistente de dirección Gerry O'Hara y con el diseñador de producción John Bryan, para saber cómo se velan los escenarios naturales y estudiar la iluminación. A los pocos días, los dos que acompañaban a Young tuvieron problemas estomacales y fueron reemplazados. Así apareció John Box, llevado de la mano por Sam Spiegel hasta Jordania, sin mencionarle que John Bryan todavía estaba allí. "Eso no se le hace a la gente", recordó John Box de sus tiempos de *Lawrence of Arabia*. Por suerte, su llegada marcaba además un nuevo aporte extraordinario a las fachadas de las dos próximas películas de Lean.

Al regresar a Londres, Freddie y David conversaron sobre cómo iba a ser fotografiado el film. Lean quería una cámara de 65 milímetros en vez de una de 35; opinaba que una película de 70 milímetros permitiría ver el desierto con el 'grano de película' necesario para captarlo todo. A Lean se le ocurrió la gran idea de fotografiar o de filmar un espejismo: un verdadero espejismo. Jamás se había hecho algo así en el cine y Young no tenía idea de cómo realizarlo. Lo que interesaba también era la composición de la película.

Si *Lawrence of Arabia* se convirtió en la mejor película épica jamás realizada, también resultó ser visualmente la única película que luce como una historieta que parece real. David contó en una carta a Michael J. Wilson que cuando buscaba lugares en Jordania se encontró con un espejismo:

"No se podía distinguir si lo que había en el horizonte era un camello, un caballo o una cabra; si un hombre se arrodillaba, desaparecería como debajo del agua; de esa imagen nebulosa y acuosa del horizonte que se irradiaba."

Freddie solucionó "el problema del espejismo" yendo a California, escenario de sus contratos de Metro-Goldwyn-Mayer, donde había trabajado en los años 50. Fue directamente a ver a Robert Gottschalk, que era el presidente de Panavision. Tras una semana de recorrer todos los equipos y lentes, Freddie detectó una de 500 milímetros: pensó que con un teleobjetivo podría filmar un horizonte lejano como un primer plano que transcurría en la distancia. En otras palabras: el espejismo ocurre en el horizonte cuando el desierto y el cielo se unen en una

misma visión y producen esa imagen de figuras filtradas que parecen desvanecerse o van apareciendo, según se acerque o hacia donde se mueva, la persona, el objeto o el animal. Es una imagen natural que puede observarse diariamente hasta en una ruta, aunque todo depende del terreno, del clima, la temperatura y la refracción de la luz.

Freddie Young volvió al otro lado del mundo y llegó a Jordania. Cuando vio lo que el fotógrafo planeaba, le hizo un gesto con la mano y le devolvió aquel comentario mordaz que escuchó 30 años antes: "No le enseñes a mi abuela...". La relación entre Young y Lean no tuvo asperezas nunca más.

La mejor señal que tuvo David Lean de que la película iba a salir bien fue el primer día del rodaje: el 15 de mayo de 1961, encendió la radio de onda corta y escuchó la marcha de *The Bridge on the River Kwai*. "Esto es una buena señal", auguró.

La primera escena que se filmó de la película fue la del protagonista y Tafas recorriendo el desierto en sus camellos. Estaban en Jebel Tubeiq. A Lean se le ocurrió obtener la imagen del viento que sacude la arena, dándole aquella tonalidad dorada que se ve rozando el suelo en las pezuñas de los camellos. Todas las secuencias exigieron un toque metodológico de Lean y de Freddie Young, ya que lo que les importaba era la composición. El paquistaní Zia Mohyeddin tuvo que repetir 30 veces la toma en que le ofrece agua a Lawrence. "Era mi primera película y estaba con el mejor director del mundo", titubeaba el actor. Las secuencias de los dos jinetes se tomaron de diferentes ángulos y dieron lugar a los primeros momentos en que la banda sonora hace su poética aparición. David Lean tardó un mes en filmar todas esas secuencias, aun desconociendo la música con la que irían editadas mucho después.

Al mes de rodaje, lograron la escena que sería la más famosa de la película: el 12 y 13 de junio de 1961, con dos cámaras y en pleno verano. Freddie Young cuenta en su libro de memorias *Seventy Light Years* (*Setenta años de luz*) que alejaron a Omar Sharif a casi un kilómetro de distancia hasta que dejó de tener visibilidad. Eddie Fowlie diseñó el pozo de agua, que es la razón por la que Lawrence y su camellero acampan allí; también era el primer día de filmación de Omar Sharif.

"Tomamos una cámara y pusimos un rollo entero de película. La idea era que fuera apareciendo gradualmente. Allí lo que importaba era el espejismo, la composición y el silencio que David le dio a la escena en la edición y apenas los sonidos del clop, clop, clop, del paso del camello. Así llegó a hacer la secuencia más sugestiva del film."

Fue la toma más larga de la película con casi 10 minutos de duración. Para crear una atmósfera más confusa y un aire más enrarecido, dispusieron de dos jeeps que corrieron en círculo a ambos lados de la imagen (fuera de cámara, claro) de modo que desprendieron el polvo de arena y creara un campo de visión brumoso que aparecía en el fondo. El escenógrafo John Box hizo que varios camellos caminaran de un lado a otro, dejando huellas blancas discontinuas

sobre la arena. Le agregaron un pasillo de polvo blanco en medio de la secuencia para que se perdiera en perspectiva apuntando hacia la imagen del jinete a la distancia, que apenas es una mota negra que va apareciendo lentamente hasta que se conforma la imagen de un jinete. Era la primera vez que una cámara filmaba un espejismo. Una secuencia real.

El mismo Omar Sharif sirvió de consejero y se animó a objetar su primera escena: "Un árabe jamás dispararía a otro por tomar agua de su pozo". Esa famosa escena se filmó en El Jafr, un lugar tan desolado que Jebel Tubeiq se parecía a un paraíso. Pero El Jafr estaba a 50 kilómetros de Ammán, donde estaba uno de los cuarteles de Horizon Pictures, la coproductora del film. Aprovechando el paisaje desértico y la forma en que el sol pegaba en El Jafr, filmaron también las secuencias en que Gasim camina sediento tras caerse de su camello.

El operador de cámara Peter Newbrook tardó tres días en encontrar un lugar apropiado para que el sol pudiera ser enfocado de lado junto al desierto chato. En la escena, Lawrence retorna con Gasim en camello y se transforma en El Auren, como los árabes lo apodan con honor, vitoreándolo. Era un momento crucial en la película ya que, cuando Lawrence es observado por Omar Sharif al llegar, el inglés le pronuncia firmemente "Nada está escrito", rivalizando así con la creencia árabe en "todo está escrito". Sin embargo, el personaje de Ali interpretado por Sharif no escucha a Lawrence sino que traduce el evento imaginándolo como un enviado que puede trasponer lo que realmente está escrito. Aquí, una de las piedras fundamentales de la historia en el guión que sirve luego para debilitar la imagen de Lawrence en la segunda mitad del film. El director francés Régis Wagnier (*Indochine*, 1992) dijo una vez: "Cuando no quiero ver ninguna película, lo único que miro son los diez minutos de la escena del 'Nada está escrito' de *Lawrence de Arabia*".

Llegó el turno en que Lean le pidió a Peter O'Toole que improvisara (Lean odiaba la improvisación) para la escena en que estrena sus atuendos árabes. "Ahora es tu turno de que saques tu perfil teatral y pienses qué podría hacer el verdadero Lawrence al ponérselas." El actor le dio la idea de correr y hacerlas flamear. David lo aprobó. Pero cuando tuvo que hacer la escena del camello en la que canta "Yo soy el hombre que robó la banca de Montecarlo", a Peter le pareció ridículo y fue David quien le aconsejó hacerlo. Todo el mundo trataba de controlar al actor en cuanto a sus deslices con el alcohol: en caso de que los árabes lo vieran borracho, le advirtió Peter Nutting, se marcharían de la película porque traicionaría la imagen que los árabes tenían del actor que interpretaba a su "héroe".

Además, el problema intestinal de O'Toole podía crecer en pleno desierto y tendrían que interrumpir la filmación, que ya llevaba ocho meses en esos parajes: perderían millones de dólares y no se podría recomenzar el film. Por suerte, llegó la mujer del protagonista para tranquilizar la soledad del actor (por un pedido que hizo a Spiegel, debía ir a visitarlo una vez al mes) y jamás se lo vio ebrio hasta terminar el rodaje. Años después, Peter declaró que le debía toda su carrera a David Lean. Y cuando tuvo un hijo, lo llamó Lorcan, que era el nombre en gaélico de Lawrence.

Después de la escena de El Jafr, el equipo completo se mudó a Wadi Rumm, un lugar imponente en donde filmaron sobre los acantilados rojos en los que

Lean apostó una de las cámaras y donde las mujeres despiden con sus chillidos de algarabía¹⁹ a sus hombres que parten hacia Aqaba. Lean planeó que no hubiera primer plano de ninguna mujer, aunque no sabía que ninguna de ellas tenía permitido aparecer delante de cámaras. Buscaron a 20 mujeres en Aqaba que recibieron una aprobación religiosa especial para participar en la película y, además, cobrar por hacerlo. A David le divertía pensar que terminó conociendo Wadi Rumm de la misma forma en que John Ford lo había hecho con el Monument Valley de Utah de sus famosos *westerns*.

Lean rodó en Wadi Rumm las secuencias del campamento de Auda, con 350 tiendas de piel de cabra que levantaron los mismos beduinos, 1.300 camellos (era la zona de mayor venta de camellos de Jordania) y 160.000 litros diarios de agua que había que traer de todos los rincones poblados. Cada dos semanas, llegaba un avión con alimentos congelados desde Inglaterra o Dinamarca. Para divertirse, al cambiar de lugar de rodaje se iniciaba una carrera entre los camiones: los que perdían o llegaban últimos se cubrían completamente de polvo y arena, desplazados por los vehículos que iban delante. David Lean salía unos minutos antes en su tráiler para no someterse a estos contratiempos. El vestuario hubiera sido otro problema de no haber contratado a Phyllis Dalton; ella trabajaba en los Estudios Gainsborough en Islington y había sido la vestuarista de Albert Finney para la prueba inicial. La nueva productora de vestuario era una perfeccionista: al elegir el traje de Peter O'Toole visitó directamente a Gieves and Hawks, la firma donde se hacían los uniformes para el general Allenby (así completaron 100 uniformes para todos los soldados que aparecen en el film). El uniforme de Peter O'Toole fue el único que recibió tratamiento especial: lo lavaron varias veces y le dieron algunos números menos de talle para que no se luciera bien con él (Peter O'Toole aparece siempre tocándose incómodo cada vez que lo tiene puesto) y de este modo le quedaría perfecto el atuendo árabe, con el que se identificaba mejor. Para la ropa de los árabes, Phyllis Dalton fue a los bazares de Damasco, donde compró diez modelos diferentes de cada uno de los trajes de los personajes principales; muchos aparecieron desgastados a medida que iba progresando el guión. Con los turcos viajó hasta Estambul e hizo exactamente lo mismo. Omar Sharif tenía 12 versiones diferentes de su traje. El único atuendo inventado para el film que carecía de modelos previos fue el de Anthony Quinn. La detallista Phyllis Dalton llevó a Claude Rains a una óptica de Wigmore Street para que encontrara los lentes adecuados para su personaje del diplomático Dryden.

El rodaje de *Lawrence of Arabia* recién comenzaba: faltaban 12 meses para terminar. David tuvo que hacer un paréntesis cuando encontró que algunos miembros del rodaje estaban un poco alterados y dispersos. David preguntó qué sucedía a su asistente, Barbara Cole. Al parecer, algunos habían tomado *hashish* (droga que en países árabes es muy frecuente) y nadie estaba en sus cabales aquel día. No supieron jamás cómo el *hashish* llegó hasta la filmación. Lean se apoyaba mucho en Barbara Cole, una neocelandesa de unos cuarenta y pico de años que había estado casada con un piloto de la Fuerza Aérea derribado por

¹⁹ "Algarabía" deriva de un término árabe que significa vociferar sonidos desarticulados con la boca.

los alemanes en la Segunda Guerra Mundial. Con su hijo de dos meses de edad y sin dinero, fue a trabajar a una compañía televisiva, en donde se casó con el presidente; su marido la dejó luego por otra. Spiegel la contrató como continuista y la envió a Jordania sin que Lean siquiera la conociese. En verdad, iba a ser la asistente de Robert Bolt, pero David la tomó de inmediato y solía insinuársele cada vez que podía. Ella resistió y se negó con la clásica seguridad femenina. Al mes de llegar, se transformaron en amantes. Su romance duró siete años y la amistad entre ambos perduró el resto de sus vidas.

Cada asunto formaba parte de la creatividad de David Lean; aunque suene frívolo exponerlo de esta forma, David sostenía que si tenía una aventura amorosa durante el rodaje, el film saldría un 80 % mejor. "La creatividad se corporiza", pensaba. Barbara Cole fue la que mejor describió a David en aquel momento: era un ser tierno en la intimidad, increíblemente sensual y no el personaje que algunas personas detestaban. Barbara Cole también fue la que más aclaró los sucesos de la filmación.

El rodaje comenzaba a las ocho de la mañana y terminaba a las once; por la tarde lo retomaban a las tres hasta la medianoche.

La leyenda decía que David se levantaba todas las mañanas dos horas antes que todo el mundo y que solía caminar por el desierto para pensar. Según Barbara, eso no era verdad: Lean tardaba mucho en levantarse y llegaba una hora después que todo el mundo. Por las noches, preparaba las posiciones de la cámara (*set ups*) del día siguiente, para darles tiempo a los asistentes para montarlas. No era fácil de lograr, porque cada cámara pesaba 30 kilos y eran movidas de un lado a otro por cinco asistentes a la vez.

Aunque todo el mundo pensaba que el mediodía era el peor momento en el desierto, lo peor venía después de las tres de la tarde. Durante el mediodía solían protegerse con sombrillas, pero en la tarde el sol pegaba de lado y no había manera de esquivarlo. Era el momento de las sombras largas.

La segunda "base de operaciones" de la película se estableció a 300 kilómetros de Amman, muy cerca de la costa de Aqaba, donde transcurrió una batalla histórica fundamental del film y que jamás se filmaría allí sino en España, un año después. El equipo de filmación dormía en tiendas con suelo de madera y furgones con agua y comida. Los camiones llevaban todo el equipo técnico de filmación. Había aparatos de aire acondicionado en cada uno de los furgones que tenían la comida y en los sitios donde se guardaban los rollos de película. Luego los quitaban de la refrigeración para enviarlos en avioneta hasta Beirut o Jerusalén (de donde provenían también los alimentos) y salían para los laboratorios de Londres a fin de ser procesados. Hasta 48 horas después no se sabía si esas secuencias de cada jornada habían salido bien. Fue entonces cuando descubrieron en Londres que ciertas copias estaban manchadas y no supieron descubrir la causa. Una vez que vieron que eran rastros de dedos húmedos, "tomaron las huellas digitales de todos —relata Freddie Young—, y encontraron que era el encargado de los negativos que no se ponía los guantes para revisar". A veces los cuidados eran inútiles, porque la arena penetraba en las cámaras y arruinaba la película. Nunca podía saberse.

Pero era el agua lo que representaba el problema más importante del rodaje. En el desierto las temperaturas suben y bajan durante el día, se nubla, se recalienta la atmósfera y vuelve a salir el sol. El cuerpo no lo resiste y existen mareos, problemas de presión y sudores de todas las clases. Como el oasis más cercano estaba a 260 kilómetros, Phil Hoobs era el encargado de tardar casi todo un día para ir a buscarla y traerla en tanques de kerosene. Por las noches había muchos enfermos en distintas etapas de extinción: el doctor Eustace Shipman era el encargado de esas emergencias. Lean llamó al mismo doctor que aparecía en la escena de *Oliver Twist* (cuya beba recién nacida era su hija en la vida real e interpretaba al protagonista).

Pese a todos los problemas del desierto, David estaba mejor que nadie, tal cual como le había sucedido en la selva durante *The Bridge on the River Kwai*. Ni siquiera se preocupó cuando tuvieron que batallar contra una plaga de moscas, hormigas y gusanos. Sólo se enfermó por unos días, tras aplicarse una inyección por una fiebre tifoidea que azotaba Jordania en una oportunidad. Pero cuando todo el mundo a su alrededor ya estaba hartó y caía enfermo, era cuando él estaba mejor. Salía a caminar por las noches a pensar y a disfrutar del silencio: aquel ocasional sonido del viento. Por eso, cuando Lawrence debe pensar cómo combatir a los turcos y tomar Aqaba, Lean muestra al protagonista caminando en la arena en pose claramente autoritaria, con los brazos detrás.

De mejor comodidad disfrutaba Sam Spiegel en su yate *Malhane* en el océano, frente a Beirut. David dormía en su casa rodante y la tropa lo hacía en las tiendas de campaña. No es que fuera un servicio preferencial para el director, sino que Barbara Cole, que era la asistente de guión, a veces iba a visitarlo. Esto causó cierta incomodidad cuando llegó Leila, la mujer de David, para pasar unos días en Amman y curiosear la filmación; la situación era irritante, pero durante toda su estadía, a nadie se le ocurrió siquiera mencionar el nombre de Barbara Cole.

La producción quedó fascinada por los servicios del rey Hussein de Jordania, que por pedido especial envió miles de árabes con sus familias, camellos, tiendas y hasta cabras para cubrir de extras o lo que se necesitara. Se decía que Jordania quería construir también un hospital en Jerusalén y el film les convenía como excusa financiera. Las atenciones de Hussein para la película no eran para nada casuales: la historia de Spiegel era larga de contar en extremo y había terminado con su simpatía hacia los árabes. Cuando fue deportado de Estados Unidos y volvió a Polonia, marchó a la entonces Palestina y fue a trabajar en un kibutz en Jezbeel Valley, en donde se familiarizó con sus propias raíces; pero allí también despertó su fascinación hacia los árabes. Se dice que hasta aprendió a hablar el idioma y algunos dialectos. Al marcharse de Asia y volver a Europa, integró grupos sionistas: provocó cierta antipatía israelí y la atracción árabe hacia sus derechos sobre esas porciones del desierto. Los intereses ingleses en Arabia habían crecido y, en 1956, los egipcios estaban luchando por poseer el Canal de Suez.

La entrada de Sam Spiegel a Jordania fue fácil, pero su permanencia allí era comprometedor y políticamente discutida. Por eso se apartaba en su yate y viajaba cada dos semanas en una avioneta hasta el set de filmación, si bien se dice que lo hizo sólo dos veces y en una de ellas estuvo rodeado de fotógrafos para hacer notar que él siempre había estado allí. La avioneta estaba piloteada por

Jock Dalglesih, un expiloto de la Real Fuerza Aérea. En ambos lados de la aeronave se podía apreciar una leyenda que en inglés y en árabe decía: "Lawrence of Arabia". Pero ni esos gestos simpáticos calmaron la inquietud del productor, que crecía más al enterarse de que podía haber espías israelíes dentro de su oficina ubicada en Amman. De allí que, cuando levantó campamento con la producción, los árabes se sintieran traicionados y cuestionaron ciertas escenas de batalla que fueron filmadas después en España en vez de Jordania. También negaban que Auda Abu Tayi fuera el único de quienes se valieron los británicos para pelear contra los turcos. Ya no se sentían identificados con ciertos detalles del film.

De todas formas, Lean eligió no mostrar gráficamente la violencia de lo que toma parte en la batalla, señalando el sadismo de Lawrence a través del rostro del periodista interpretado por Arthur Kennedy, que no puede creer el exhibicionismo sangriento del que forma parte.

Para la película, había 100 vehículos y 30 jeeps que transportaban 200 personas de un lado a otro. "Si se portaban bien –contaba Freddie Young–, algunos de los del equipo principal viajaban en avioneta hasta la costa de Beirut para disfrutar de una tarde en el yate del productor con aire acondicionado."

Unas vías para deslizar las cámaras se dispusieron a lo largo de 500 metros para las secuencias de camellos y sus jinetes de campaña. La cámara se montaba en una grúa montada a su vez en una camioneta a 10 metros de altura, para tener visión paralela con la mirada del actor. Una segunda grúa se usaba para montar la renombrada Chapman, ensartada sobre un camión de ocho ruedas que se elevaba a 20 metros de altura y podía sortear las ondulaciones del terreno o la arena muy fina en la que se hundían los vehículos. El ruido del motor obligaba a filmar las escenas con sonido a posteriori. Para hacer juego de palabras, solían llamar a todo este equipo CAM-EL, o *camera elevator*. El clima del desierto ofrecía todas las incomodidades: de día hacía mucho calor y tenían que cuidar de sí mismos y de las cámaras, que eran pulidas y limpiadas en camiones especiales con aire acondicionado, debido a que la arena no dejaba de filtrarse. Por la noche, el frío era insoportable y resultaba irónico observar que los árabes tomaran té caliente y que los ingleses, sopa. "Las noches eran más preocupantes que los días –contaba Young– porque el tener que instalar las cámaras y las luces imponía un ritmo agotador que no permite pensar en nada. El frío era peor." Aun con un sol brillante y agobiante, Young sabía que debía usar reflectores para iluminar ciertas escenas y que los rostros quedaran expuestos e impresos en la emulsión del film. En una de esas escenas, los electricistas se apartaron en una tienda y se pusieron a fumar y a jugar a las cartas. Uno de ellos sufrió un infarto y fue trasladado a un hospital que estaba a 200 kilómetros de distancia. "Pensé que si ese hombre hubiera estado trabajando, jamás habría sufrido el ataque al corazón", escribió Young. El fotógrafo también contó en sus memorias que, al comienzo de la filmación, apareció una avioneta sin el tren de aterrizaje y casi se estrella de panza y se incendia en la arena. De adentro del aparato salió el pasajero sorprendido que casi no sobrevive: Anthony Quinn. Siempre sarcástico en su humor, comentó: "Por los menos me ahorré bajar los malditos escalones". Para todos los árabes que trabajaban en la película, la mejor transformación fue la de Anthony Quinn como Auda Abu Tayi. La nariz postiza fue un trabajo de

su amigo Charlie Parker. Cuando los árabes lo vieron llegar, pensaron que era el mismo Auda Abu Tayi en persona (en el film hay una escena en la que él mismo declara: "Soy un río para mi gente"). El mismo Lean no reconoció a Quinn y dijo en broma que había que despedir a Anthony Quinn y tomar a este actor que era idéntico al personaje. Lo extraordinario de Quinn fue que, entre su interpretación en Jordania como Auda Abu Tayi y el viaje a España para continuar la filmación, el tiempo en medio le permitió filmar películas diferentes como *Requiem for a Heavyweight* (*Réquiem para un luchador*, 1962; en España, *Réquiem por un campeón*) y *Barabbas*. Esta fue la causa que nadie puso en duda cuando pidió que su nombre apareciera bien grande en la pantalla y quisiera cobrar 250.000 dólares. El problema de las narices también alertaba a Peter O'Toole, que sin David Lean de por medio (que ya estaba en Jordania) fue obligado a una cirugía para dejársela más "refinada". Aunque la historia pasó como apócrifa, Katharine Hepburn dijo años después que Peter realmente se había operado la nariz. Lean agregó: "Si lo dijo, es verdad: Kate nunca miente". Al llegar a Jordania, el actor irlandés tuvo que aprender a andar en camello (lo instruyó el sargento Hamed del ejército jordano) y lo condujeron a los puentes y a las vías cercanas donde Lawrence había desarrollado sus acciones. A medida que iba llegando actores y asistentes de toda Europa y Medio Oriente, había tanta gente en el desierto realizando tareas diferentes, que cuando le tocó el turno de llegar a Anthony Quayle, comentó a David que se parecía a un general a cargo de un auténtico ejército.

En la iluminación tenían siempre un enemigo constante, ya que el sol traicionaba los rebotes de las sombras; en parte por eso fue que decidieron que Lawrence... se filmara en la llamadas *magic hours*, o sea, al amanecer o al atardecer, cuando debía tener todo listo y ensayado, ya que esa luz perdura solamente alrededor de quince minutos. David Lean también quería un desierto virgen en el que nada hubiera sido pisado jamás. Mucho menos que apareciera algún coche o un papelito volador (o quizá hasta un vaso de plástico, como el que obligó a repetir toda una escena en una oportunidad). Curiosamente, algo así sucedió durante el primer día de filmación. El asistente de dirección Roy Stevens gritó "Alto" cuando Lean no entendía cómo alguien superaba su autoridad. Cuando 100 miembros del rodaje observaron atónitos el vaso de plástico, la decisión unánime fue la de esperar que el viento se lo llevara; entrar en la arena para removerlo implicaría pasarse todo un día limpiando el suelo para volver a convertirla en arena virgen. Por eso, crear un *tracking shot* (una toma en movimiento) les costaba todo un día de trabajo. Con el viento nocturno, la arena cubría las vías para desplazar las cámaras y por la mañana pasaban horas para removerla y que estuvieran en condiciones de usar. Todo el desierto formaba parte de la acción: filmaban espirales o remolinos, polvos del diablo y sombras o reflejos que iban saliendo en momentos en que nadie esperaba encontrarlos. En una escena, Lawrence ve uno de esos remolinos y los denomina "pilares de polvo" (aludiendo a una frase de la Biblia de donde sacó una de las palabras de su título). Sin embargo, uno de sus acompañantes, sin darse cuenta de la ironía de Lawrence, lo corrige: "No, señor: polvo". Las cámaras tenían que estar siempre preparadas para lograr estas secuencias.

David Lean era un caballero que se movía en su creación. Contaba Freddie Young:

"De pronto preguntaba qué opinaba de esto o de aquello a un escenógrafo, al operador de cámara o al carpintero. A veces encontraba titubeos porque no se daba cuenta de lo que su autoridad generaba en los demás, pero solía responder: 'Sí, sí, muy bien, veamos esto... eso me parece bien... hagásmolo'. O: 'No me parece bien, lo hacemos de la otra manera'."

Por supuesto, David tenía siempre la palabra final. En agosto de 1961 ya habían pasado cuatro meses desde el comienzo de la filmación y Spiegel comenzó a objetar la lentitud de Lean para filmar. Lean le dijo a Sam:

"Mire, cuando hicimos *Kwai* estuvimos bajo las mismas condiciones. Ahora usted tiene tres millones en el banco y yo tengo uno. Cuando terminemos con esto, tal vez obtenga nueve y yo tres. Así que dejemos de quejarnos."

Spiegel ya estaba en Londres chequeando las secuencias reveladas en el laboratorio y Robert Bolt seguía escribiendo la segunda parte del guión en el yate de Spiegel, lejos aún de terminar. El escritor enviaba algunas veces ciertos diálogos grabados con su propia voz para indicarle a David cómo debían ser pronunciados, según el énfasis que le imponía el escritor. Lean siempre respetó los guiones: eran la base de un film y de sus personajes.

En cuanto al revelado, la idea era que Technicolor revelaba las pruebas filmadas en 70 milímetros y las enviaba para chequearlas en 35 milímetros. Al proyectarlas sobre una pared blanca, descubrieron que no veían nada. La calidad era horripilante y no estaban bien graduadas. No valía la pena verlas. De allí que David no viera nada en absoluto de lo que filmó durante diez meses hasta que volvió a Londres para ver die horas de rodaje juntas; Anne Coates era la cortadora de la película que separaba los rollos y elegía lo que valía que Lean observara después.

Robert Bolt mencionó a un periodista que le parecía terrible hacer una película en el desierto: "Egomaniacos monstruosos, gastando fortunas por día y energía como dinosaurios". A David le llegaron estas apreciaciones y le envió un memo a Spiegel a Londres para que Bolt se controlara.

La mejor parte del memo fue cuando David tomó una de las cámaras de 70 milímetros y se instaló frente a ella con una escoba en la mano, barriendo la arena y diciendo:

"Aquí estoy, en este maldito desierto, tratando de hacer esta película entre esta maldita arena y este maldito calor. Estoy seguro de que si usted viniera aquí no soportaría ni un solo día. Estamos trabajando lo más rápido que podemos."

Spiegel volvía a estar nervioso: el presupuesto que rondaba los tres millones de dólares ya se estiraba ahora a 10. Cuando Spiegel cerró la producción en Jordania el 18 de septiembre de 1961, llevaban 21 semanas de rodaje. Habían superado en cinco semanas el plan de filmación. Era cierto que muchas escenas de exteriores quedaron completadas en Jebel Tubeiq (donde encontraron un monasterio abandonado del siglo VII). El sitio no aparecía en el mapa (Jebel significa "montaña" en árabe) y llegar hasta allí había sido gracias al guía llamado Alloysh, que seguía con John Box y con David Lean paso a paso cada uno de los tramos que Lawrence describía en sus *Siete pilares de la sabiduría*. El asunto era que no había agua a 200 kilómetros a la redonda y la región hasta tenía mensajes paleolíticos de 12.000 años de antigüedad: estaban en pleno desierto. Antes de marcharse de Tubeiq, filmaron la terrible escena en que uno de los acompañantes de Lawrence muere succionado por un pozo de arena. El efecto del "pozo de arena" (que usaban en lugar de arena) hizo que perdieran un día de rodaje; al día siguiente, a Eddie Fowlie se le ocurrió hacer otro gran pozo e introducir dentro un cubo de tres metros con un agujero en el medio: el mismo Fowlie estaría dentro del cubo tirando lentamente de los pies del muchacho (mientras la misma arena caería sobre él, evidentemente, en peligro de ser cubierto completamente por un derrumbe). Las escenas de las películas se iban filmando desordenadas según el argumento del film y luego las corregirían en orden y ritmo en la mágica mesa de edición.

Al llegar al famoso punto geográfico Wadi Rumm, rodaron el éxodo de los árabes de Feisal de Safra a Yenbo, el viaje interminable del Nefud, el bautismo de Lawrence con su nuevo atuendo árabe, el campamento de Auda Abu Tayi y planes de los árabes para Aqaba. En Wadi Safra filmaron el ataque de los aviones turcos al campamento de Feisal. Spiegel, obviamente, no le notificó directamente a Lean sobre la finalización del rodaje en tierras árabes sino que envió un memo a John Box, que era el diseñador de producción. A Lean le molestó el asunto pero tampoco se sorprendió. La producción se iba a trasladar a España; todo el equipo de filmación, por ahora, volvería a Londres donde esperarían nuevas instrucciones. Habían pasado 117 días de filmación en Jordania.

David le escribió una larga carta a Sam Spiegel en la que le mencionaba todo lo que prometió y no había cumplido: la filmación en el Sinaí, en Jerusalén, en El Cairo y en Aqaba. En parte, la responsabilidad de cambiar de país y recrear todo en España no era solamente de Spiegel sino de John Box, quien confirmó que ya no habría tiempo de montar escenarios tan diversos bajo las condiciones que tenían: mucha gente se había enfermado y otros ya no se sentían bien.

John Box había sido criado en Ceilán y al retornar a Inglaterra se convirtió en arquitecto. En la Segunda Guerra Mundial participó de la campaña a Normandía. David no quería ir a filmar a España: se quejaba, con aparente justicia, de que una película sobre árabes debía ser rodada en su escenario natural. Las discusiones entre Spiegel y Lean subieron el tono y, según contó Anthony Quinn, que estaba presenciando la escena, Lean se puso como una fiera. Como Spiegel no podía darle órdenes a Lean (Quinn dijo que nadie podía), Spiegel retiró los fondos y ordenó que se marcharan todos. El director no tuvo más remedio que aceptar para salvar la película.

De regreso a Europa, Lean y John Box viajaron juntos por toda España, especialmente por Sevilla, donde encontraron la arquitectura árabe ideal para las escenas que transcurrían dentro del cuartel general inglés en El Cairo. A fines de año todo el equipo empezó a marchar a España en peregrinación. Tal como David le comentó a Peter O'Toole: "Los artistas trabajan mejor bajo presión".

El mismo Robert Bolt reconoció ir a desgano a España para seguir ciertos aspectos del guión, que requería adaptarse al lugar: para que el escritor se sintiera con más participación (Bolt odiaba los rodajes, lo había dicho ya), Lean lo hizo aparecer en una escena en la película en la que mira al protagonista con una pipa en la boca. "Nada de pago ni de dinero: sólo diversión", acentuó después Bolt.

Las jornadas eran duras y algo comenzó a empañar la preocupación de Lean: Peter O'Toole empezó a tomar más de la cuenta. Los hábitos del actor ya eran temidos y una noche que fueron a festejar con un funcionario español, al parecer, se embriagó tal como temían que ocurriera. Allí Alec Guinness recordó que solía respetar los pormenores de O'Toole pero comenzaban a molestarle un poco. Según sabía, alguien podía ser fusilado por ofender a una autoridad. Si faltaba la disciplina en ese lugar, "tal como iban las cosas –pensaba Guinness–, yo empezaba a pensar que no estaría nada mal que lo hicieran".

Por suerte para Sam Spiegel, los escenarios interiores que necesitaban fueron hallados en Sevilla; allí harían todas las escenas de El Cairo, Jerusalén y Damasco: el Hotel Alfonso XIII (con patio interior) sería el Club de Oficiales en El Cairo, la Capitanía General de la Plaza de España "interpretaría" el cuartel de Allenby, un casino se convertiría en el Ayuntamiento y los edificios de la Plaza de las Américas se transformarían en los edificios municipales de Jerusalén; en el Teatro Lope de Vega filmarían las cámaras del Ayuntamiento en Damasco, en el sótano del Consulado del Perú harían la sala de mapas de la oficina árabe (que aparece al comienzo de la película) y en el Pabellón Mudéjar de la Plaza Americana rodarían las dependencias del general Allenby. La casa de Pilatos era el centro de operaciones de Allenby. Ciertas zonas del Alcázar se convertirían en Damasco.

En las afueras de la ciudad "hicimos un pequeño desastre", recordaba John Box, y la convirtieron en la calle de Deraa, donde en 1917 Lawrence fue capturado por los turcos. José Ferrer interpretó aquí al bey turco; el actor era portorriqueño (su verdadero nombre era José Vicente Ferrer de Otero y Cintrón) y había ganado el Oscar por interpretar *Cyrano de Bergerac*; no quería hacer la película porque al leer guión se dio cuenta de que no aparecía hasta la página 100; después extrajo conclusiones sobre la sospechosa sexualidad de su personaje y planteó obstáculos para que lo convencieran de hacerlo si le pagaban más dinero: le dieron 25.000 dólares por una semana de trabajo y le regalaron un Porsche que trajeron desde Alemania. Por hablar el idioma, José Ferrer estaba bien facultado para manejar a los asistentes españoles; todos estaban tan entusiasmados con él que lo aplaudieron ante la tensión de la escena en que Ferrer (como el oficial turco) elige a Lawrence como "el favorito" entre los capturados.

Era una escena muy difícil para Lean, debido a que debía acentuar el asunto sexual que Lawrence estaba a punto de sufrir. Ni Lean ni José Ferrer querían ser tan explícitos. El portorriqueño le pidió consejo a David y el director le marcó: "Ponte detrás de la puerta y observa cómo lo azotan. Allí toses levemente y

desapareces de la visión del espectador". Era la clase de dirección genial que el film necesitaba: el espectador sabe que esa tos es un deseo sexual reprimido, pero no explícito en la acción. Algunos operadores ingleses puntualizaron que los españoles que servían como asistentes aplaudieron sin entender ni una palabra de lo que se decía en los diálogos ni lo que la acción significó.

En una escena posterior entre Jack Hawkins y Peter O'Toole, Lawrence debe contarle sutilmente lo que le sucedió en Deraa con los turcos; fuera de cámara, Hawkins le preguntó al protagonista qué le había pasado allí. Peter contestó: "Los turcos me violaron". Los dos actores se tentaron y comenzaron a hacer bromas subidas de tono sobre el asunto; cuando Lean los encontró, dijo que era una vergüenza. El director pidió seriedad: nadie se reía durante una película de Lean en el momento de filmar (para colmo, Jack Hawkins había hecho antes un gesto de alegría tras terminar una escena y Lean también lo reprochó).

La tensión del director obedecía a lo difícil que era conseguir iluminar todos los decorados interiores: las habitaciones chicas o la oficina de Allenby hacían imposible el trabajo del fotógrafo Freddie Young, que no lograba esconder las luces sin que aparecieran en cámara o usar los rebotes adecuados en las paredes pálidas de las grandes habitaciones del Pabellón Mudéjar²⁰. Al terminar esos interiores se marcharon a Almería, donde esperaban encontrarse con los exteriores semejantes a los de Jordania, recreados en España.

En una playa solitaria próxima a Almería y a 3 kilómetros de Carboneras, construyeron toda la ciudad de Aqaba basada en fachadas y telones perfectamente diseñados por John Box: había tres edificios artificiales con estilo árabe para que se tomaran un plano general cuando las tropas de Lawrence y de Auda Abu Tayi sorprendieran a los soldados turcos. Para toda la secuencia de acción usaron 150 camellos y 450 caballos. La escena terminaba con la secuencia en primer plano de los cañones que apuntaban hacia el mar, tal como se aclaraba en la película al explicar por qué se produce el ataque por tierra y deben cruzar el Nefud para lograrlo.

En una de las primeras secuencias filmadas de aquel famoso ataque, Peter O'Toole cayó del camello en medio de cientos de jinetes que venían detrás; su propio camello lo cubrió de manera sorpresiva con sus cuatro patas y todos pasaron por su lado sin arrollarlo.

No fue la única tragedia que pudo haber ocurrido: después de una lluvia intensa en una montaña cercana a Tabernas, hubo una inundación que estuvo a punto de llevar toda la escenografía; peor aún: los tráileres en donde descansaban todos los constructores y el propio David Lean estaban en el paso del agua.

Todavía faltaba una escena de acción espectacular: aquella en que Lawrence hace descarrilar un tren en pleno desierto. Ya entrado en el plan ajustado de filmación, Spiegel llamó a directores de segunda unidad para ayudar a Lean con el movimiento de los extras y las acciones de fondo. Uno de ellos era el húngaro André de Toth. Que al director le faltara un ojo y usara un parche no le impidió que dirigiera la primera película en tercera dimensión, *House of Wax* (*Terror en*

²⁰ Algunos autores dicen que esta escena se hizo dentro del Palacio de Sevilla, debido a que el fotógrafo Freddie Young no lograba solucionar el reflejo de las luces y las sombras en las paredes.

el museo de cera, 1953; en España, *Los crímenes del museo de cera*). Cuando le preguntaron cómo se había hecho “lo del ojo”, respondió que siempre iba a a visitar la tumba del responsable que se lo había provocado.

A Lean no le gustaba tener a otros directores dentro del set, porque pensaba que iban a querer marcar sus propios movimientos y sus propias tomas (algo así le sucedió a William Wyler en *Ben-Hur*, pero no tuvo más remedio que aceptar debido al costo de producción). Por eso Lean siguió firme dando sus instrucciones de todo. No quería que le sucediera lo mismo que a Wyler.

Spiegel, hombre de negocios sin imaginación ni piedad, seguía apurando a David: en una carta del 22 de mayo de 1962, Lean le responde que no era muy contemplativo para dejarlo trabajar. “Yo tengo que apurarme mientras usted se pasa los fines de semana en París”, le escribió.

David Lean no era de esos personajes acomodaticios que suelen quedar en los trabajos ocupando el lugar de otros, sencillamente porque reemplazan su talento por ser obsecuente o callarse en el momento en que se debía hablar. Lean conseguía sus trabajos siempre siendo directo y valiente. Era talentoso y frontal.

Pese a la división de Lean en todos los frentes del rodaje, De Toth seguía preparando la fantástica explosión del tren de la película (una revancha que Spiegel se tomó por lo que tardó Lean en volar el tren en *The Bridge on the River Kwai*).

Para personificar a los árabes que disparaban salvajemente desde las dunas mientras los soldados turcos salen del tren, los extras fueron gitanos descendientes de marroquíes, conseguidos en esa zona de España. Para la explosión ya tenían al experto Peter Dukelow (que voló el puente de *Kwai*) y a John Box. Juntos instalaron varias millas de vía de tren con una locomotora vieja para explotar. Esa escena se filmó el 20 de junio de 1962 y usaron 15 kilos de pólvora para volar el tren y su vía.

Según De Toth, tras la explosión, el tren salió de la vía y se dirigió hacia una de las tres cámaras que instalaron para rodar desde diferentes ángulos (ya que era solamente una explosión, una vía y un tren, como en *Kwai*). Uno de los vagones se frenó justo delante de una cámara, sin siquiera tocarla.²¹ El asistente Nicholas Roeg (luego director) fue a avisarle a Lean que todas las tomas habían salido bien en las tres cámaras. Entonces Lean llegó para rodar las escenas con los actores. Es en esta escena donde aparece uno de los mejores detalles de la película: cuando Lawrence da la orden de cese del fuego y luego les ordena a los árabes que ataquen, primero se observa que es Auda Abu Tayi quien exhorta dicha orden a sus hombres. El inglés baja por las dunas en medio de todos ellos con paso de conquistador, pero en la edición detallada del film Lean muestra que ellos acuden al ataque por orden del árabe (interpretado por Anthony Quinn) y no por Lawrence: en su engañoso delirio napoleónico, el protagonista piensa que lo hacen por él.

Por otro lado, David Lean no estaba de acuerdo con los paisajes ni con la cantidad de extras (y de camellos) que podría conseguir en España; por eso, en julio (habían pasado 13 meses desde el comienzo de la filmación) decidieron viajar a

²¹ Durante la carrera de cuádrigas de *Ben-Hur*, sucedió lo mismo con uno de los carros, se fue contra la cámara, pero sólo que en aquella ocasión la destruyó.

Marruecos. Para Lean, era un alivio regresar a rodar una película sobre árabes en un país árabe.

Las escenas que aún debían filmarse en Almería fueron la de la posta que encuentran antes de cruzar el Canal de Suez y cuando observan al motociclista de la otra margen del agua. Unos momentos antes, una ráfaga de viento debía golpear a Lawrence en el rostro: Lean pidió que repitieran la escena una vez más. O'Toole tuvo que someterse a la prueba de no pestañear hasta la toma número 20, que era lo que Lean quería demostrar: el protagonista está tan invadido por la pérdida de su personalidad, que no logra sentir la arena sobre sus ojos. Tras esa secuencia aparece la moto del otro lado del canal. El conductor era David Lean (algunos aducen lo contrario, pero él mismo lo sostuvo). Era la escena que denotaba la falta de individualidad de Lawrence: la voz de un hombre le grita del otro lado "Quiénes son" (esa voz era la de Lean también). El círculo se completa con el primer plano de Lawrence, que queda mudo y no sabe qué contestar. En el guión de Bolt, y por consejo de Lean, minutos antes, se puede ver que Lawrence pierde su compás en medio de una tormenta de arena: era el objeto que cuidaba más y que determinaba su orientación. Al perderlo, Lawrence también pierde su personalidad y por eso ya no sabe qué contestar. Era la relación del objeto y la persona que Lean siempre deseaba puntualizar.

Mientras, Spiegel seguía presionándolo para que se apurara. Una de sus peores tácticas quedó demostrada cuando se apareció en España durante el famoso primer diálogo que protagonizan Guinness y O'Toole. Allí se apareció Spiegel con William Wyler. Era la famosa frase en la que Feisal le dice a Lawrence lo que en realidad pensaba David Lean: "Usted es otro de esos ingleses que aman el desierto...". Pero en esa noche, lo que no sabía el productor era que ambos directores eran amigos de antaño (el hermano de William, Robert, los había presentado treinta años atrás). La postura de Spiegel era: "Si fallas, tengo a Wyler". Spiegel también olvidó que el director de *Ben-Hur* era aún más famoso por su lentitud para filmar que el propio Lean (además del perfeccionismo actoral que exigía y la cantidad de planos que repetía por cada secuencia).

La siguiente táctica de Spiegel ocurrió cuando fueron a Marruecos. El "hábil y desconfiable" Spiegel llamó al productor asociado Norman Spencer, sabiendo que era el único hombre en quien David podría confiar. Se dirigieron a Casablanca e instalaron allí su cuartel general. Le presentaron sus respetos al rey Hassan II y usaron su caballería real y el cuerpo de camellos. También trajeron unos 100 árabes nómades que sacaron del norte del desierto del Sahara.

Cuando Spencer tuvo que mudar todo el equipo de filmación a Ourzazate, en pleno desierto marroquí, le espetó a Spiegel al mejor estilo de Lean: "Esta era la razón por la que usted contrata a la gente: para que usted no tenga que trabajar".

Durante esta etapa volvieron a dormir en tiendas como en Jordania; esta vez sus vidas peligraban: habían contratado a un consejero técnico marroquí que disparaba a todo lo que veía moverse durante la noche. Tuvieron que

echarlo. No fue lo único que hizo peligrar la vida de los que estaban en el campamento (e incluso la de Lean). Una noche en que unos oficiales contratados como extras esperaban detrás de las dunas, comenzaron a disparar porque se quejaban de no haber cobrado lo que les prometieron. En esos parajes, una bala era algo absolutamente normal.

El problema partía del príncipe Abdullah (que era el hermano del rey Hassan de Marruecos), de quien dependían todos esos pagos. Luego se supo que se los había enviado a unas cuentas bancarias en París y que nadie sabía cómo cobrarlos.

Todo estaba demorado y Spiegel seguía molestando a Lean diciéndole que se tomaba tanto tiempo para filmar la película como los árabes lo hicieron para la famosa revuelta.

Lean tuvo que luchar contra las decisiones de André de Toth, que ya había plantado el comienzo de la batalla sangrienta contra los turcos (en la que Lawrence no deja a nadie con vida) con un plano inicial de un manto de sangre que para nada tenía que ver con la forma en que Lean dirigía las secuencias de acción. Su lema era no mostrar. Al decirle al orgulloso André de Toth que su idea era repugnante, el director hizo sus valijas y se marchó. Nicholas Roeg, que tampoco quedó en buenas relaciones con Lean tras su próxima película, estaba como director de la segunda unidad y no objetó nada, pero le molestaba que Lean siempre estuviera demostrando su tenaz individualidad.

Un film de Lean era un film de autor porque no aceptaba la voz de los otros. El truco no estaba en hacerlo aparentar como un cine personal, sino individual, que no era lo mismo. En verdad, el verdadero dictador no era Lean, sino Sam Spiegel: citó a todos a una reunión en el hall del hotel en Casablanca. Como Napoleón, conocía de memoria sus nombres. La razón de la convocatoria del director era pedirles exigirles rapidez para trabajar. Al día siguiente se marchó en su avioneta particular y Lean le reprochó a Spiegel haberle mentido a todo el mundo diciendo que había sufrido un infarto debido a las preocupaciones del film. Lean dijo estar de acuerdo, sólo que Spiegel era el mejor actor de todos los que tenía en su película.

Ya al terminar el rodaje armado en el guión, fueron a festejar. En esa noche en el hotel, Peter O'Toole apareció en medio de todos los presentes y gritó casi embriagado: "¡La maldita película ya terminó!".

David Lean le había prometido a Spiegel finalizar el rodaje en agosto de 1962. Lo cumplió. Cuando regresó a Londres, comieron en la casa de una amiga en común y no se hablaron en toda la noche.

Sin embargo, faltaban algunos detalles: todavía había que filmar el accidente de moto de Lawrence: les alcanzó con una semana de rodaje en septiembre en la localidad de Chobham, en Surrey. Lean usó el mismo modelo Brough de motocicleta de Lawrence (en realidad él tenía dos motos gemelas, a las que apodó "Hijos del Trueno", tal como Cristo llamaba a sus discípulos Juan y Santiago en la Biblia). A los diez días fueron a la histórica Catedral de San Pablo, que demarca su imponencia con su majestuosa cúpula en el centro de Londres. Allí rodarían el mismo comienzo del film: el funeral de Lawrence.

Al terminar con todos los exteriores, el problema ahora recaía en una mujer. Para que *Lawrence of Arabia* llegara sin demora a su estreno, planeado para diciembre de 1962, Anne Coates tenía una misión gravísima por delante. Dos años antes, Coates había editado las pruebas de Albert Finney con las ropas de Lawrence. Las secuencias fueron editadas como si se tratara de la parte de un film ya rodado; Lean las revisó en su laboratorio tan serio como si tratara del mismo largometraje ya comenzado. Al ver la manera que las imágenes estaban unidas en la moviola, no dudó en tomar a Anne Coates de inmediato: "Así es como se debe cortar una película, tal como lo haría yo". Spiegel llamó a Coates por teléfono para darle la buena nueva. Ella, que no se sentía más que una simple "cortadora" (había editado nada menos que *Tunes of Glory*, de Ronald Neame), no podía creer que David Lean la eligiera para *Lawrence of Arabia*.

Ahora faltaban cuatro meses para el estreno y tenían que poner en orden miles de metros de película, agregar seis pistas de sonido estéreo en película de 70 milímetros: era imposible. Por supuesto, Lean estaba allí con Ann Coates: pasaban los siete días de la semana, desde las 9 de la mañana hasta la medianoche, en un departamento de South Audley Street, cerca del Dorchester Hotel. Eran los cuarteles de Warwick Films. David se sentaba en la mesa de edición con un ojo parchado: al llegar a Londres sintió una molestia en un ojo y el médico le diagnosticó una pequeña lesión en la córnea por un gránulo de arena que se le había alojado allí. También tenía arena debajo de las pestañas que le afectaba la pupila.

Era sabido que, estando en Jordania, a veces se rehusaba a usar antiparras en plena tormenta de arena, porque decía que obstaculizaba su visión de la composición de la imagen (aunque en unas secuencias documentales puede observar que las tenía puestas).

Para lograr cierto equilibrio en la narración y terminar de editar la segunda parte del film, volvieron a editar la primera; esta es la razón de por qué toda la primera es más rítmica que la segunda. Lo que sucedía allí era el viejo axioma que David Lean le había enseñado a Anne Coates en las largas noches de edición: "El mejor editor no se mide por lo que quita, sino por lo que deja". Ella fue la responsable, y no Lean, del corte más famoso de la película, cuando Lawrence apaga de un soplo el fósforo y la secuencia se transforma en el desierto y el sol que va saliendo de a poco, antes de empezar a escucharse la música. Era el punto culminante del film: la transformación del ambiente en donde transcurrirá casi todo el relato (en verdad, David se hace responsable de hacer este corte, pero en una entrevista Anne Coates dijo haber sido ella quien lo planeó). Todas esas ideas de la edición morían en la máquina de escribir de Robert Bolt, que dijo que fue él quien la escribió. Todo esto motivó después las diferencias de opinión que surgieron luego sobre quién de los dos había cortado la mayor parte del film. El mérito le pertenece a Anne Coates.

Al llegar el problema de la banda sonora, Lean pensaba que tenía todo resuelto porque recurriría a Malcolm Arnold, tal como lo hizo en *Kwai*. Se le ocurrió juntarlo con el compositor William Walton y mostrarles dos horas de

la película. Ambos opinaban que había que ponerle música de principio a fin. No eran los compositores que Lean andaba buscando.

Richard Rodgers era otro músico que le ofrecía confianza para componerla, tras escuchar sus famosos temas de *The King and I* (*El rey y yo*, 1956). Pero a Sam Spiegel se le ocurrió otro compositor, un francés, a quien escuchó en el film *Sundays and Cybele* (en la Argentina y en España, *Sibila*; en Francia originalmente: *Les dimanches de Ville d'Avray*). Se llamaba Maurice Jarré. La intervención de Spiegel aquí completó la leyenda de las películas de David Lean. Mientras el film se rodaba en Asia, Richard Rodgers estaba en Nueva York componiendo la melodía con las páginas del guión que le enviaba Robert Bolt. Se decía que el pianista que interpretaría dicha melodía sería Jarré. Sin embargo, a la reunión que se realizó en Londres sólo iba a acudir el compositor francés. Ni a Lean ni a Jarré les convenció lo que había compuesto Rodgers. En el clásico estilo de pregunta de Lean, le dijo a Maurice si podía agregarle algo más a la melodía. El francés tocó unas notas en el piano y dijo que había pensado en ellas como "El tema de Lawrence de Arabia". David le puso la mano en el hombro y, según cuenta Jarré, le dijo que ese sería el tema principal de la película.

Desde aquel acorde en el piano que Maurice Jarré tocó aquella vez, tuvo que componer toda una banda sonora para dos horas de duración, interpretada por 100 músicos, para insertar en casi cuatro horas de película. No era sencillo. La genialidad de los efectos pictóricos de Lean serían la chispa de la inspiración de Jarré. Este milagro de imagen y música en el cine sólo se dio ocasionalmente, es decir, que un director inspirara a un compositor. Luego se repetiría en cantidad y en calidad con Fellini y Nino Rota, Sergio Leone y Ennio Morricone, o Steven Spielberg y John Williams, varios años después. Jarré componía la música y le entregaba las partituras a Gerald Schurmann para que la orquesta practicara.

Spiegel quiso que sir Adrian Boult, director de la filarmónica, condujera la música del film, de este modo un nombre famoso aparecería en los títulos. El conductor dijo que no podía conducir correctamente para la banda de sonido de una película; de este modo, la batuta quedó nuevamente en manos del francés.

A pesar de ello, Spiegel seguía insistiendo en poner el nombre de Adrian Boult. Aunque el desconocido Maurice Jarré cedió al final, Spiegel debía prometerle que en el disco de la banda sonora aparecería compuesta y conducida por Maurice Jarré, como correspondía. Spiegel accedió. Otra vez era la clásica lucha de crear algo propio y ver que aparece el nombre ajeno en una obra personal.

Jarré compuso una banda de sonido fantástica que personificó el film, que pasaba de la alegría a la poesía. En seis semanas debían tener lista toda la banda sonora. El compositor apenas dormía tres horas por día. "Un artista trabaja mejor bajo presión", era el lema de Lean.

Lawrence of Arabia quedaba con un corte final de 3 horas y 42 minutos: 222 minutos en total, lo misma que duraba *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, 1939). El 10 de diciembre de 1962 se estrenó en Londres; asistieron la Reina y la familia real. Tal como David supuso, su padre no acudió al estreno argumentando que "era muy lejos para llegar desde donde él vivía". Quienes estuvieron presentes fueron sus amigos Fred Zinnemann y el infaltable Noël Coward, que

un poco en broma le dijo a Lean: "Si hubieran maquillado un poco más a Peter O'Toole, al film habrían podido llamarlo *Florence de Arabia*".

El 16 de diciembre se produjo el estreno en Nueva York, y a los pocos días, en Los Ángeles. Entre los amigos que se citaron allí estaban Fred Zinnemann, Richard Brooks, Billy Wilder y William Wyler. En aquella oportunidad, una de las mejores críticas del film la hizo Martin Scorsese:

"Quizá sea la primera vez que se hace una película épica sobre alguien que no fue un héroe. Lawrence es un personaje atormentado, con su sombra psicológica y una debilidad humana: una figura trágica."

El estreno en Los Ángeles tuvo un desenlace insólito: tras terminar la proyección, Peter O'Toole llevó a Omar Sharif para ver el espectáculo de Lenny Bruce en uno de los teatros de Sunset Boulevard. Tuvieron mala suerte: un escuadrón antidroga estaba siguiendo al *showman* de cerca y operó justo allí cuando subieron al escenario a pedido del famoso Lenny. Todos terminaron presos en un camión. Sam Spiegel volvió con su ejército de abogados, tal cual había hecho un año antes con Robert Bolt.

Tras todo ese escándalo, el más enojado después del estreno era el hermano de Lawrence: "No digo que sea una película irreal, pero no encontré la figura de mi hermano en ninguna parte del relato". Lawrence fue a ver la película en el mismo sitio donde la editaban. En ese momento, a David todavía le faltaba filmar las escenas en Londres y en la Catedral de San Pablo. El hermano de Lawrence vio que existía una gran preponderancia en dejar al personaje como un homosexual reprimido, aunque eso no se dice ni se muestra en todo el film. Lo que Anthony Nutting trató de hacerle entender fue que lo que estaba en la película era el retrato de lo que aparecía en el libro del ex diplomático. "Si quiere revisar a Freud, todo vuelve siempre al sexo", le objetó. Pero esa represión sexual de Lawrence, que su hermano no declaraba abiertamente, se sabía desde mucho tiempo atrás y él la reconoció brevemente durante una entrevista para la televisión en 1986. Para contrarrestarlo, el oficial George Staples, que conoció a Lawrence y estuvo junto a él durante la campaña contra los turcos, recordó que siempre le sorprendió la forma en que Lawrence se presentó ante él como si todo el mundo lo conociese.

En febrero de 1963 ya llegaban los premios de la Academia y Columbia Pictures propuso si podían reducir la duración (en parte para tener tres pasadas del film por día y no solamente dos). Quedó en 3 horas y 20 minutos. "Reto a quien quiera para ver si alguien puede darse cuenta de dónde hice los cortes del film", dijo Lean.

Fue en esta versión reeditada en que se vio el emblema homosexual, que quedó demarcado tras cortar toda aparición del chillido de algarabía de las mujeres desde los acantilados, al momento en que las tropas a Aqaba están por partir. En 1970 el film sufrió otro corte de 15 minutos para su estreno en la televisión.

El 8 de abril de 1963, *Lawrence of Arabia* recibió siete premios Oscar, como *The Bridge on the River Kwai*. David Lean ganó su segundo Oscar como mejor

director. Tal como había sucedido tres años antes con *Ben-Hur* por el problema de los créditos del guión, la Academia no concedió el Oscar a Robert Bolt por *Lawrence of Arabia* sino a Horton Foote por *To Kill a Mockingbird* (*Matar a un ruiseñor*, 1962). Spiegel, siempre el productor de Hollywood con dos caras, agregó en el escenario: "Y gracias a todos los que sudaron en el desierto por un año".

Tras la ceremonia, David fue a cenar una noche con Katharine Hepburn y Spencer Tracy. La actriz, que era toda una profesional en cuanto a las pautas pre-establecidas acerca del amor, del matrimonio y de la monogamia, ayudó mucho a David para decidirse sobre su futuro con Leila, cuyo matrimonio estaba destruido sin haber alcanzado jamás la plenitud. Tras esa ocasión, cuenta el biógrafo Stephen Silverman, Katharine Hepburn acompañó a David al aeropuerto de Los Ángeles y se encontraron con que Greta Garbo viajaba en el mismo avión. "Pero te prevengo –le dijo Katharine Hepburn a Lean–, mi amiga es muy tímida." David no sabía cómo entablar conversación con la reina del misterio y le preguntó si le gustaba Venecia. La misma Katharine Hepburn contestó por "la Garbo": "Un poco difícil, sabes... por las multitudes". David y Greta viajaron en asientos contiguos y hablaron algo durante el vuelo. Finalmente, ella le dio su teléfono para que la llamara. Pero David –"Fui un tonto", se dijo– nunca la llamó.

Una vez que Leila y David se separaron meses después del estreno del film, Lean comenzó a vivir con Barbara Cole, primero en un departamento en Madrid y en un hotel de Roma después.

En 1989, el archivista cinematográfico Robert Harris, del Images Film Archive (que ya había restaurado la versión de *Napoleón Bonaparte* de Abel Gance, 1920), decidió restaurar el film de Lean a la duración original de sus 222 minutos. "Si es que no se lo comieron las ratas", opinó sorprendido Lean. Algo parecido había sucedido: muchas pistas de audio se habían desmagnetizado, los colores de las copias se diluyeron y trozos completos de los *masters* originales en las arcas de la Columbia se habían estropeado. Además, faltaban 35 minutos exactos de película. Nadie sabía adónde habían ido a parar. Era hora de juntar cientos de rollos y combinar las secuencias que se habían perdido. David Puttnam, como presidente de Columbia, autorizó el proyecto. Dos toneladas de película aparecieron en una flota de camiones en Mamaroneck, en Nueva York: rollos de todas partes del mundo se trajeron para el compilado final. Por supuesto, tuvieron que ubicar a Anne Coates, que fue la cortadora original y editora familiarizada con todos los pedazos de la película. Cuando ella se incorporó al proyecto, de inmediato preguntó si alguien había visto las anteojerías. "¿Qué anteojerías?", respondieron todos al unísono. Ella contó que jamás supieron dónde fue a parar la secuencia en que las anteojerías de Lawrence aparecen colgadas en una rama tras que Lawrence sufriera el accidente de moto en el comienzo. En medio de rollos en blanco y negro y pistas de sonido, Robert Harris y sus secuaces encontraron finalmente los fotogramas desaparecidos. Hasta ese momento, Harris no tenía permitido contactarse con David Lean: Anne Coates era la intermediaria. El restaurador recibió un llamado telefónico de Lean; como no podía ser de otra manera, le anunció que pasaría por Nueva York para ver la restauración, tras ir a visitar a Katharine Hepburn a Connecticut. Allí se dieron cuenta de que también

debían perfeccionar el sonido y volver a grabar ciertos diálogos con los actores: trataron de ubicar a Charles Gray, que en una época doblaba la voz de Jack Hawkins cuando el actor no podía hablar debido a su cáncer de garganta. Omar Sharif, Peter O'Toole y Alec Guinness viajaron a Londres. Lean, que no veía a Peter O'Toole desde veinte años atrás, le espetó que ahora recitaba sus diálogos mucho mejor que antes; Peter respondió que tras veinte años ya había aprendido cómo interpretar el personaje.

En Estados Unidos, Arthur Kennedy y Anthony Quinn regrabaron sus líneas de diálogo de las partes faltantes. Alec Guinness contaba en sus memorias que cuando iba caminando por los pasillos, escuchó su propia voz en un viejo diálogo y pensó: "Oh, Dios, qué rápido hablaba en aquella época".

Ciertas imágenes, como la del comienzo en que Lawrence parte con su moto y se accidenta, fueron reconstituidas por completo; lo mismo se logró con la escena en que Lawrence es capturado por el bey turco en la segunda mitad del film.

David aprovechó para cortar ciertas secuencias que disminuían el ritmo de la narración, tal cual lo veía ahora, con tantos años más de experiencia. El restaurador Robert Harris, que estaba parado junto a Lean durante la selección de material, le imploró que no quitara una toma de Lawrence que le parecía maravillosa. Lean le respondió: "El film está lleno de secuencias maravillosas; una menos no se notará".

Durante la etapa de la restauración, Columbia había cambiado de presidente: Puttnam fue reemplazado por Dawn Steel, que como era fanático de la trayectoria de Lean, siguió de cerca lo que estaba sucediendo. Spielberg y Scorsese colaboraron con la restauración final.

Finalmente, la película quedó en 217 minutos y no en 222, como inicialmente pensaban. *Lawrence of Arabia* fue el pináculo máximo en la carrera de Lean y de Sam Spiegel.

Pero la relación se diluyó tras dos éxitos y dos Oscar para los dos. Esas discusiones de siempre tuvieron que ver con el dinero. En parte, porque Lean ganó un millón de dólares con los porcentajes de las primeras ganancias y cuatro millones cuando el film se estrenó en varios países más. Su sueldo acordado por filmar la película había sido de 200.000 dólares. "Muy bien, Sam, no volveré a engañarme más", le dijo Lean. David sintió el alivio al cual alude Lawrence en su estoicismo ante el sufrimiento, mientras al apagar un fósforo, manifiesta: "El truco es que no te importe que te duela". Sin que Spiegel lo supiera, le dirigieron una frase especial a Spiegel dentro del film y que pronuncia Alec Guinness: "Para Lawrence, la compasión es una pasión; para mí, son simplemente buenos modales. Juzgue usted cuál es más digna de confianza".

Cuenta Freddie Young que a mediados de 1963, mientras estaba filmando *The 7th Dawn* (*El séptimo amanecer*) en África, su director Lewis Gilbert y su protagonista William Holden desaparecieron del set de filmación sin avisar. Tardaron horas en regresar y un ofuscado equipo de asistentes y el propio fotógrafo Freddie Young ya estaban impacientes ante la ausencia del protagonista y director. Dentro del jeep y con rostros serios e imperturbables, aparecieron de pronto Lewis Gilbert y William Holden. Ambos leyeron al unísono el telegrama que

fueron a buscar: "La Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas anuncia al Sr. Freddie Young que ha ganado el Oscar por la mejor fotografía en *Lawrence de Arabia*". Aunque la unión de Lean y Spiegel había terminado, otra más había comenzado: la de David Lean y Freddie Young. Había otra gran asociación por delante: Lean le escribió al escritor Robert Bolt, a fines de 1963: "Tenemos que volver a trabajar juntos".

David Lean ya había hecho lo que todo artista trata de conseguir durante toda su existencia: su obra maestra. Sin embargo, sabía que si volvía a trabajar con Robert Bolt, conseguiría hacer otra gran película. No se equivocó.



Capítulo XVI

***Doctor Zhivago* (1965)**

David Lean inició otra época de su vida: una más, en la que combinaba sus sueños de viajar (volver a la India) y sus lecturas sobre el hombre, el existencialismo, la sociedad y el trabajo. Le impactó el nuevo pie que puso el hombre en el espacio a comienzos de la década del 60 y enterarse de que un satélite surcó alrededor del planeta Tierra. Todo le interesaba. Le escribió a Robert Bolt con la esperanza de encontrar un alma gemela que se adaptara a su intelectualidad: la próxima película que harían juntos sería una maravilla. Pero para esto a David le faltaba todavía hacerle un pequeño favor profesional a un gran director.

Antes de establecerse a vivir con Barbara Cole, viajó a Italia con Leila y recibió un mensaje de su amigo Fred Zinnemann donde le preguntaba si aceptaría filmar una parte de la película de George Stevens *The Greatest Story Ever Told* (*La historia más grande jamás contada*, 1965). Llevaban casi un año de filmación en Utah y en Nevada y habían pasado de los 15 millones del presupuesto. El reparto era cuantioso: desde Max von Sydow como Jesucristo hasta John Wayne como el centurión que lo crucificaba. David viajó del otro lado del mundo hasta Los Ángeles y se reunió con George Stevens en su propia oficina en Hollywood. Stevens estaba al borde de un ataque de nervios: la presión del rodaje lo estaba matando. No era nada nuevo con las producciones de Hollywood. En realidad, el primer ofrecimiento lo recibió Fred Zinnemann, que no podía aceptar debido a su compromiso para dirigir *A Man for All Seasons*, curiosamente basada en la obra de Robert Bolt. El director George Stevens le pidió a David "si quería dirigir" la escena de la natividad; Lean se veía lejos de lograrla como debía y le preguntó si podía elegirle alguna otra (la natividad fue dirigida por Jean Negulesco después) que se adecuara más a su gusto. El director de *Giant* (*Gigante*, 1956) pensó ofrecerle un diálogo de Herodes, en el que participaban José Ferrer y Claude Rains: dos viejos actores de Lean.

David estudió el equipo de rodaje en Desilu Studios, el mismo que fue propiedad de David O. Selznick y ahora de Lucille Ball y Desi Arnaz.

David encontró superioridad y efectividad en los estadounidenses, notablemente superiores a los ingleses: disponían de las luces y ponían las cámaras en completo silencio: nadie hablaba en el set; cada uno sabía cómo instalar cada pieza sin gritar ni chistar.

Durante dos semanas, David filmó varios minutos de la película y trabajó en la misma oficina de George Stevens junto con el fotógrafo Charles Lang Jr.: el director ya se había marchado a Nevada para continuar con su filmación.

En esas dos semanas, David le escribió una carta por día a Barbara Cole desde su habitación en el Beverly Hills Hotel, en Sunset Boulevard. Un lugar completamente diferente de los desiertos de Jordania.

Al terminar su encargo, de paso por Nueva York para buscar a Leila (que estaba bajo tratamiento), a Lean se le acercó un agente de la Agencia William Morris para entregarle una novela de Boris Pasternak. David aprovechó para leerla en el viaje en barco hacia Europa. No pudo contener la emoción del romance, del drama y de los personajes. Le escribió una carta a Barbara, diciéndole: "Es la novela más bella que leí. Es la historia de un hombre, pero de alguna manera es la historia de todos". "Sí", se dijo, su próxima película sería *Doctor Zhivago*.

Todo el mundo conocía la historia de Boris Pasternak, quien tuvo que rechazar el Premio Nobel de Literatura por mandato del Kremlin. Pasternak, al revés de muchos intelectuales que desafiaban las incertidumbres y dictaduras de su país, se mantuvo como un ferviente patriota y aceptó el rechazo que le ordenaron. Pasternak tenía 27 años cuando estalló la famosa Revolución de Octubre y 15 cuando la fallida Revolución de 1905.²² El descontento contra el zar de Rusia fue creciendo tras el comienzo de la Primera Guerra Mundial y en 1917 comenzaron los desmanes, especialmente en Petrogrado, donde 7.000 trabajadores se lanzaron a las calles. El 15 de marzo de ese año el zar renunció al trono y su familia fue fusilada al año siguiente por comunistas insurgentes. Aunque *Doctor Zhivago* era una historia de amor dentro de la Revolución, lo que aparece en la novela es todo el entorno revolucionario y sus consecuencias, además de lo que trascendió con el zar. Cuando Vladimir Lenin tomó el Palacio de Invierno y se hizo con el poder, empezó la batalla entre los rojos comunistas y los blancos contrarrevolucionarios del zar. La lucha duró tres años entre 1918 y 1921. Los bolcheviques ganaron; comenzó la censura a los escritores rusos, Yesenin, Maiakovski, Blok y Gorky, algunos eran simpatizantes de la propia Revolución, que los apartaba, y amantes de una tierra que les daba la espalda al mismo tiempo que los inspiraba. Lenin murió en 1924 y Stalin ocupó su lugar y envió a mucha gente a los gulags (campos de prisioneros). Boris Pasternak, defraudado de su "Madre Rusia", escribió su novela entre 1934 y 1944; dejó de traducir a Shakespeare, Schiller y Goethe, que se representaban en el Moscú Arts Theatre con la dirección de Konstantin Stanislavsky.

Los personajes de Pasternak se basaban en criaturas reales: Lara era el retrato de Olga Ivinskaia, que fue la eterna amante del escritor, aunque él nunca había querido dejar a su familia. Olga fue arrestada y estuvo en un campo hasta 1953, año de la muerte de Stalin, cuando ella fue liberada. Pasternak no pudo encontrar a ningún editor que se arriesgara a publicar su novela, si es que no aceptaba quitarle esas 100 páginas en las que hablaba de la Revolución.

En 1956, el periodista italiano Sergio D'Angelo, que admiraba a Pasternak, fue a visitarlo a Peredelkino, en donde vivía. En esa "pequeña aldea de escritores" a 20 kilómetros de Moscú, vivió su últimos 25 años. Lo que planearon fue contrabandear el manuscrito y llevarlo hasta Milán, donde Giangiacomo Feltrinelli lo publicó en italiano. El 15 de noviembre de 1957 se publicó en Italia y el éxito que tuvo al traducirse al inglés le abrió camino en todo el mundo. A Pasternak lo expulsaron de la Unión de Escritores Soviéticos por ser "traidor" a su patria. En

²² Fue la que se hizo famosa 20 años después tras *El acorazado Potemkin*, de Sergei Eisenstein. En este film se recreaba el ataque de los cosacos a los pobladores de Odessa. La masacre fue realmente invención de Eisenstein.

1958 fue galardonado con el Nobel de Literatura que luego tuvo que rechazar. En verdad, era la elección que le impuso el régimen de Kruschev: si aceptaba el premio y viajaba a Suecia, no podía volver más a su amada Rusia. El problema no iba a perdurar mucho más en su espíritu: Pasternak murió el 30 de mayo de 1960. Tampoco pudo ver transformada la excepcional novela en inolvidables imágenes que había puesto en papel unos veinte años antes. El productor Carlo Ponti tenía los derechos de Feltrinelli en su Milán natal y quería hacer una película en la cual su mujer, Sofía Loren, encarnara al personaje de Lara.

Se fue a California para hablar con Robert O'Brien, quien ahora era el presidente de la Metro-Goldwyn-Mayer (en reemplazo de Joseph Vogel, que dejó la banca tras el desastre financiero ocasionado por *Mutiny on the Bounty*). En países serios, nadie se queda en su puesto tras un fracaso comercial. Ninguno dudó de la postulación de Ponti para que David Lean dirigiera el proyecto. David aceptó enseguida el término, pero el paso más difícil de completar era hacerle ver a Carlo Ponti que Sofía Loren no tenía nada que ver con el personaje de Lara, algo de lo que estaba convencido mientras releía la novela. En su cita con Carlo Ponti en un hotel de Madrid, Lean quiso solucionar dos temas que le preocupaban desde que comenzó a trabajar con Sam Spiegel: una era firmar un contrato por el cual percibiese un porcentaje de los beneficios (tal cual William Holden lo había hecho como protagonista en *The Bridge on the River Kwai*); la otra, tan importante como la primera, fue que Ponti jamás se apareciera en el set de filmación aunque estuviera a la vuelta de su casa. El italiano cumplió su palabra y sólo apareció en los estudios un año y medio después, cuando estaban poniéndole la música a la película. Spiegel quedó apartado de la industria tras su asociación con Lean y se dio cuenta de que su última gran etapa se la había marcado su director, aunque él la autoproclamaba como productor.

La historia de Yuri Zhivago era la de un poeta que está casado con una mujer y está enamorado de otra. Esto le evocaba a David su propia historia de su matrimonio con Leila y su amorío con Barbara Cole.

David tomó a Robert Bolt para conducir la adaptación de la novela. Le aconsejó que no la convirtiera en un texto panfletario (conociendo los síntomas comunistas de Bolt). El escritor inglés le advirtió amistosamente: "No soy Strelnikov", aludiendo al peor personaje de la novela.

En la obra y en el film, Zhivago es un pacifista nato, un médico que aun en tiempos de la Revolución no era responsable de una muerte ni de la de dos mil, como la historia cuenta de algún otro médico que participó de alguna otra matanza. Zhivago es un personaje que permanece fuera del marco político del relato, si bien es simpatizante de los blancos del zar y de los rojos en alguna ocasión. El hecho de que los partisanos lo tomen prisionero por casi dos años y lo alejen para siempre de su familia (y de su amante) tampoco lo decide a tomar un bando: Zhivago es un médico y un poeta.

David Lean se preocupó por el enfoque que Bolt pudiera tener sobre la Rusia zarista. Lo envió a conversar con la baronesa Budberg, ya entrada en años, quien le dio un panorama más subjetivo de la situación, visto desde el lado de la nobleza.

Para preparar la adaptación y ya retirado de Inglaterra debido a su *tax exile* ("exilio de impuestos"), Lean ya tenía elegidos los mejores hoteles continentales en casi todos los países europeos. Mientras estuvo en Venecia escribió a Robert Bolt, que ya tenía unas 50 páginas resumidas de lo que podría ser la película. El escritor lo llamó "*An account of the extended script*" ("un resumen del extendido guión"). Lean viajó a la casa de Bolt, en Hampshire, para encontrarse. Prefirieron tomarse un tiempo para pensar y volver a reunirse en Madrid más tarde, esta vez en el Hotel Richmond, que era el preferido de Lean. Robert Bolt y el director se reunieron en la capital española. Bolt seguía pensando que Tonya, la mujer de Zhivago, era un personaje excepcional. Lean sospechaba que esas apreciaciones eran subjetivas: Bolt se había divorciado de su mujer, que se había marchado con sus hijos en noviembre de 1964. La idea del abandono que le hace Zhivago a Tonya era en donde Bolt se sentía identificado. Para el escritor inglés, Lara era una perra traidora y vulgar. Barbara Cole, algo identificada con el personaje de Lara, medió con el escritor para que suavizara esa condición y le entregase el perfil de una mujer que se enamorara de Zhivago ya cuando la situación los une plenamente. Las reuniones entre David Lean y Bolt duraron varios días: tuvieron discusiones permanentes y llegaron a no hablarse durante tres días, aun alojándose en el mismo hotel.

Cuando Robert Bolt dejó Madrid y siguió escribiendo en Londres, le envió una carta a David refiriéndose a que "estaba orgulloso de 'nuestro guión', no el mío: 'el nuestro'", le aclaró. Lean le sugirió muchas ideas pero nunca escribió una línea. Sin embargo, los dibujos de los personajes estaban estrechamente ligados con las interpretaciones de Lean. Pensaba que si Pasternak estuviese vivo, se enorgullecería de la elección de los actores y del perfil de estos personajes. Al revés de Lean, que retrataba a Lara según su relación con Barbara Cole, Robert Bolt seguía haciéndolo según el retrato de su ex esposa. El consejo de David reiteraba que dejase de pintar a Lara como a una perra que se acuesta con uno mientras está casada con otro.

El dato más importante partía en comenzar la película con un prólogo que fuera el encuentro entre el hermanastro de Zhivago con la hija ilegítima de Zhivago con Lara. De esta forma, el espectador ya tendría claro que entre ellos hubo una historia de amor, aunque hay que esperar casi tres horas para visualizarlo. David Lean quería enfocar la película en el retrato humano de los personajes, sin valías filosóficas. El lema de Lean, ante todo, era contar.

En el último año se había propuesto mirar las últimas películas de la Nouvelle Vague y le gustaba la forma en que encaraban la edición de algunas de ellas, pero se sentía defraudado ante la manera de narrar las historias: muy lentas o estáticas. Lo que Lean consideraba que le faltaba al cine era una secuencia bien filmada que significara algo, sin que por ello tuviera que ser un plano extraño sólo por el hecho de serlo. No había en muchas de ellas ningún síntoma de querer "contar". Se preguntó si realmente sabrían hacerlo.

Para la parte ideológica de Zhivago, David sólo tocaría el aspecto político cuando los factores revolucionarios y sus consecuencias influyeran en su vida, sin enmarcar su ideología ni tampoco la del espectador. No habría posturas ideológicas en el film. Era una historia de amor.

El prólogo que inventa Lean para el comienzo no existe en la novela; tampoco lo era la escena en que Zhivago y Lara viajan juntos sin darse cuenta en el tranvía en el comienzo; en la novela no se describe tampoco a Zhivago cuando observa a su amada dentro del vagón y la ve alejarse por última vez.

Lean se propuso no contar todo el libro porque llevaría 45 horas de película. Las 700 páginas de la novela de Pasternak deberían terminar en un guión cinematográfico de 284 páginas de longitud.

La idea de los *flashback* volvía nuevamente de las viejas películas de Lean, tal como en *In Which We Serve*, *Brief Encounter* y *The Passionate Friends*. En este caso, el *flashback* tomaría la voz del hermano de Yuri Zhivago, que iría contando los factores de la vida del protagonista a la chica que él piensa que podría ser su sobrina. Ese diálogo tampoco aparenta ser muy ameno, ya que Yegraf Zhivago no es un personaje simpático y tiene antecedentes de tomar parte de ciertas atrocidades cometidas bajo la Revolución, como él mismo confiesa. Convencer a una campesina de que es la sobrina de un general ruso tenía que llevar su tiempo y quizá ni siquiera lo conseguiría hasta el final. Era la idea de Lean: todo esto se llevaría el relato completo y sería también una carnada para contar todo el film. Sólo el público podrá darse cuenta de si es hija o no de Zhivago, pero ella no. Esta era la magia que Lean deseaba imponerle a la película.

En parte, *Doctor Zhivago* era una película que se basaba en la extraordinaria elección del *casting*. Para Lean, si una película tenía personajes bien dibujados en carne y espíritu, convencería al público y “nadie hablaría de ellos al terminar”. Si el personaje es analizado después de la película, según Lean, la elección no era correcta. La convicción, por lo tanto, no genera opinión.

El problema de Lean era que tenía que vérselas de frente con Carlo Ponti y con Sofía Loren, que se apareció en el hotel de Madrid con un atuendo sencillo, de modo de convencer al director de que podía interpretar a una campesina rusa. Lean no quiso discutir con su marido y escribió al presidente de la MGM diciéndole que si lograban persuadirlo de que Sofía Loren podía interpretar a una joven virgen rusa de 17 años, entonces le daría el papel. No había manera de explicarle a Carlo Ponti, pensaba David, que su mujer era una italiana escultural y sensual en pleno vigor. Desde California le dio luz verde para que Lean hiciera lo que creyese conveniente. La capacidad de Lean para elegir repartos no se basaba en la publicidad ni en acuerdos estipulados, como bien puede suceder ahora con muchas películas. Tampoco creía que por haber tenido un éxito en la televisión, alguien ya podía trabajar en el cine. Ambas formas de interpretación eran completamente diferentes entre sí, aunque había actores que jamás supieron encontrarse con ninguna de ellas.

Para el personaje de Lara, MGM le sugería a Ivette Mimmeux (que apenas decía cuatro palabras en *The Time Machine*); también le propusieron a Jane Fonda (que hablaba muy rápido y con un acento demasiado estadounidense). De paso, le arrojaron el nombre de Sarah Miles, pero Robert Bolt, quien no imaginaba que luego se casaría con ella, respondió: “No, ella no, tiene un acento inglés muy norteamericano”. David encontró para Lara a la actriz Julie Christie, que tenía sólo 24 años y la había visto en *Billy Liar* (en España, *Billy, el embustero*); también encontró a Tom Courtenay para el rol de Pasha, el prometido de Lara, que luego deriva en el

papel de Strelnikov. Sería el malvado de la historia: el hombre que está en contra de los bolcheviques y que, resentido ante su matrimonio y los contrarrevolucionarios, se convierte en un asesino fanático y en parte de la Revolución.

En la película, el momento del cambio no se muestra en pantalla, pero durante una batalla en la que él pierde sus anteojos que caen en la nieve, puede advertirse que Lean muestra aquí que era el final de Pasha y el comienzo del malvado Strelnikov, según David Lean; nuevamente, la pérdida de un objeto marcaba nuevamente el cambio de personalidad.

Para saber si se había equivocado en la elección de Julie Christie, Lean aprovechó la excusa para llamar por teléfono a John Ford, que la acababa de dirigir en *Young Cassidy* (*El soñador rebelde*, codirigida por Jack Cardiff). Lo que duró esa charla por teléfono no se supo jamás, pero David escuchó de Ford que era la mejor actriz joven que había en el cine en ése momento. David le creyó.

Julie viajó a la localidad de Soria, en España, donde esperó las semanas que faltaban para el rodaje y aprovechó para pasear por todo el país. Por supuesto, Alec Guinness estaba siempre en los planes de David. El director le envió dos guiones por separado y Guinness eligió el papel de Gromeko, el suegro de Zhivago. Lean pensaba darle ese papel a Ralph Richardson. Al enterarse de esto, Merula Guinness aconsejó a su marido que no interviniera en otra película de David Lean, donde los actores son simplemente "un decorado de los ambientes en donde transcurren sus relatos". Por un lado, Alec Guinness vio algo cruel y desalmado en el personaje de Yegraf, el hermano de Zhivago. En uno de los diálogos le confiesa a su sobrina: "He matado mejores hombres que él con mi propia mano". Lean le explicó a Alec el porqué de dicha confesión. Tras una serie de cartas en las cuales David nunca se ponía de acuerdo, Guinness aceptó (al actor también aducía que le molestaba el hecho de que tuviera que narrar toda la película). La jugada del guión era corporizar más al papel del hermano de Zhivago para que su narración condujera el ritmo y hasta el mismo final.

El director eligió a Rita Tushingham para el papel de Tonya, su sobrina, una joven inglesa que podía mantener su rostro imperturbable en la pantalla mientras daba señales de miedo, sin necesidad de hablar.

El escritor tenía un problema que solucionar: como en la novela, Lara ya es declarada muerta alrededor del capítulo 13, de modo que a partir del capítulo 15 habría que comenzar a enfocar qué sucedería con el protagonista. Robert Bolt cambiaría la manera de contar la historia de Pasternak, sin quitar el eje pero descartando decenas de personajes y el exceso de nombres propios que perturbaban la lectura de las primeras 100 páginas de la novela.

El *casting* seguía siendo un problema: para el papel de Komarovsky, Lean sugirió a Brando (que ni siquiera le respondió) y a James Mason, que daría el tono perfecto del inteligente, seductor y el diplomático amante de la joven Lara, siendo antes la pareja de su madre. Rod Steiger fue la última opción: en parte, debido a su seriedad mientras había hecho la prueba, que era lo que más convenía a David. El director no buscaba sonrisas a la hora de filmar. Así fue que Steiger se creía que era el único estadounidense que aparecía en *Doctor Zhivago*. Se equivocaba: David había propuesto a una joven de 20 años que no había trabajado nunca en la pantalla para interpretar a la mujer de Zhivago. Era

la hija de un genio del cine. Además, era el héroe de David Lean y de millones de personas más. La joven había nacido en Santa Mónica, en California. Como Metro-Goldwyn-Mayer intentaba imponerle a Audrey Hepburn, Lean ordenó que le hicieran un test a la joven promesa: el 29 de octubre de 1964, se puso delante de una cámara en España frente al reconocido camarógrafo Manuel Berenguer. David vio luego la prueba en que ella leía una carta que envía Zhivago desde un hospital en el frente de batalla. Lean se inclinó por la dignidad que tenía esta joven y terminó dándole el papel a Geraldine Chaplin. Emocionado ante su propia decisión, David le escribió una carta a Oona Chaplin diciéndole:

"Había algo realmente en ella y decidí hacerle una prueba. Sugerí que un tiempo practicáramos sus movimientos más lentos, cambiar sus entonaciones y explicar esto y aquello sobre los comportamientos adultos de su personaje. Pero no le hacía falta. ¡Lo hizo como un ave! Todos los técnicos estuvieron impresionados con ella y tuvimos una larga charla sobre mamá y papá. Por eso que estoy escribiendo esto. Ojalá que ella obtenga su papel. Es muy bueno. Espero tener tu bendición. Por favor, no te tomes el trabajo de responder. Geraldine ya sabe que te estoy escribiendo."

Es curioso cómo el destino puede encaminar la decisión de un director tan talentoso como Lean. Al comienzo había pensado en darle el personaje de Zhivago a Peter O'Toole, pero estaba completamente equivocado. Peter admitió no haber rehusado a hacer el papel aunque una carta suya decía: "He estado dos años actuando para una película de David Lean y ahora quiero tomarme un respiro". En realidad, el guión jamás le llegó a Peter O'Toole: sólo había tres copias que flotaban en Europa: una la tenía David, otra Bolt y otra O'Brien en MGM, en California. Al llegarle el turno a O'Toole, se le enviaron unas páginas que David había deshechado y al actor ni le costó negarse. Aunque O'Toole ya había sido hasta un esquimal en *The Young Savages*, bajo la dirección de Anthony Mann, el papel de ruso no le pegaba para nada. La MGM insistía a Lean para que pusiera a Paul Newman en el papel de Zhivago. David fue al cine a ver *The Prize (El premio)*, 1963) y escribió a O'Brien diciéndole que Newman tenía una indudable presencia, pero que no encontraba en él al "soñador" que debería ser Zhivago. Hasta llegaron a pensar en Max von Sydow, que interpretaba a Cristo en la película de George Stevens, aunque en California lo consideraban "muy frío".

Barbara Cole le sugirió a David Lean que llamara otra vez a llamar a Omar Sharif. "No todos los rusos son rubios", le sugirió. El egipcio acababa de interpretar a un armenio cruel en *The Fall of the Roman Empire (La caída del Imperio romano)*, 1964) y a un mongol en *Genghis Khan* (1965). El hecho de que un egipcio interpretara a un ruso era una locura galopante, pero Lean imaginó que la bondad que pondría Sharif en su interpretación podría ser convincente en el personaje. Si lo hacía mal, le podrían dar el papel de Strelnikov, ya pensado para Tom Courtenay. Antes de tomarle la prueba a Sharif: primero habría que probar su maquillaje: este consistía en una peluca de pelo lacio y flequillo largo, de modo

de poder taparle las cintas que iban a los lados de sus orejas destinadas a estirarle la frente y los párpados, dándole un aspecto manchuriano. Omar Sharif era realmente Zhivago. Pero al ser aceptado tuvo que padecer los sufrimientos de esas cintas que le estiraban el rostro cada día y durante todo un año más.

Los miembros del equipo comenzaron a aparecer. Nadie dudaba de que serían los mismos de *Lawrence of Arabia* ("la legión de Lawrence", se decían a sí mismos): Phyllis Dalton volvía como encargada del vestuario, la música sería de Maurice Jarré y la edición era ahora de Norman Savage, que fue asistente de Anne Coates para *Lawrence...* (ella estaba ocupada con otros encargos, como el de John Ford con *Young Cassidy*, que estaba casi terminada). Freddie Young estaba en África haciendo la fotografía de *Khartoum* con Laurence Olivier y Charlton Heston. Lean no podía contar con él. El fotógrafo ahora sería Nicholas Roeg.

Como hizo antes con *Lawrence...* en Jordania, lo lógico era pensar ahora que David rodaría *Doctor Zhivago* en la misma Rusia. Sin embargo, el Kremlin le despachó una carta con una serie de veredictos confusos sobre la novela, donde Pasternak arrojaba cierta culpabilidad a los bolcheviques por haber traicionado a la Revolución. No deseaban que la película lograra confundir más al público de Occidente de lo que ya estaba. Era todo lo que Lean necesitaba para elegir otro país como lugar de filmación. John Box y David Lean viajaron a Yugoslavia, donde la gente les resultó poco amistosa:

"Nos trataron mal en el hotel y luego en el restaurante. Pedimos si podíamos juntar tres mesas para comer y planificar nuestro rodaje y los mozos se pusieron a deliberar si podíamos juntar las mesas o no. Finalmente, accedieron. Nos pareció que si en un sitio donde éramos clientes, los mozos eran los que nos mandaban, tampoco ese era el lugar apropiado para filmar. Uno de ellos saltó en un momento dado y manifestó: 'Esto es lo que el comunismo nos enseñó'."

Para Lean fue suficiente. Dejaron Yugoslavia y volaron hasta Finlandia, que daba todo el perfil climático semejante a Rusia. Lean y John Box inspeccionaron un área de cientos de kilómetros, pero por último Box votó por abandonar el país, ya que no había estudios de cine que pudieran reforzar una posible filmación en interiores. John Box volvió a insistirle a Lean con irse para España. Los españoles habían demostrado tener ciertas aptitudes humanitarias durante los rodajes (aunque los hospitales en donde cayeron los enfermos del rodaje de *Lawrence...* les dejaron mucho que desear y tuvieron que depender de sus propios médicos traídos desde Inglaterra).

Lean pensó que el productor Samuel Bronston ya había estado probando filmar superproducciones en España, como *El Cid* (1961), *The Fall of the Roman Empire* (1964), *55 Days in Peking* (1963) y *King of Kings* (*Rey de reyes*, 1961). Ciertos aspectos técnicos de esta última, como el sermón de la montaña de Cristo, habían sido planeados con ingenieros y asistentes españoles, quienes colocaron un sistema de poleas de lado a lado de las colinas para nivelar el peso

de las cámaras y moverlas rápidamente cuando hubiera que cambiar los planos gradualmente. Había sido la mejor escena del film.

David estaba convencido de regresar a España, sin descartar la posibilidad de filmar algunos exteriores en Finlandia. John Box puso a trabajar a 800 operarios en una calle principal de 500 metros de largo que construyeron en Canillejas, cerca de Madrid. La avenida principal (que ellos llamaban "la calle de la elite") entremezclaba una serie de arquitecturas que permitía la relación entre la gente de clase alta y la clase media de Moscú. La mayoría de todas esas fachadas no necesitarían de volumen, salvo en tres en las que se filmarían los interiores: se construyeron realmente como para que alguien viviera en ellas. Para ello tardaron ocho meses en completar todo el decorado; John Box basó todas sus apreciaciones arquitectónicas en libros y estudios: nunca había estado en Moscú.



Omar Sharif y Julie Christie, en otra de las imágenes que sirvieron como publicidad de *Doctor Zhivago* (foto: cortesía de MGM).

La idea de disponer de una gran inversión para tales producciones fue una jugada demasiado riesgosa para la MGM, que en esos momentos ya estaba produciendo *2001: A Space Odyssey* (2001: odisea del espacio) con un Stanley Kubrick que pensaba y rodaba en Inglaterra. Por eso Lean descartó la posibilidad de hacer una película que hablara sobre la exploración espacial. Aunque el esfuerzo creó una de las películas más bellas de la historia de la cinematografía, los títulos que retrataron la Rusia en los tiempos de la Revolución nunca fueron muy convincentes: *Nicholas and Alexandra* (1971), de Franklyn Schaffner, y *Reds* (1981), de Warren Beatty, fueron ejemplos después.

David Lean estuvo preparado para comenzar el rodaje de *Doctor Zhivago* el 28 de diciembre de 1964. La primera escena sería el entierro de la madre de Zhivago, que es con la que se abre la película. El mismo hijo de Omar Sharif (Tarek) interpretaría a Zhivago de niño en el relato. Fue una escena exquisitamente fotografiada por Nicholas Roeg, que usó filtros especiales para lavar el cielo de nubes y reflejar más la profundidad del paisaje. Pero ni siquiera esas imágenes lograron que la relación entre Lean y Roeg mejorase.

Nicholas Roeg ya venía mal predispuesto con la autoridad de Lean: sabía que David lo consideraba un director de la segunda unidad, que es lo que era por esos tiempos. En cuanto sobrevino *Doctor Zhivago*, Roeg quiso tener más participación en la composición del film, si bien era algo que Lean respetaba lograr con Freddie Young. Durante una comida después del rodaje, la mujer de Roeg se acercó y David no permitió que se sentara con el equipo de filmación. Esto ya puso de los pelos a Nicholas Roeg. Parecía que Lean quería apelar a su paciencia: en una comida entre los asistentes, David le preguntó a cada uno si alguna vez los había hecho enojar. Roeg se dio cuenta de que todo el sketch finalizaría con él y así fue. No era una jugada muy noble de parte de Lean. Al día siguiente, y en plena filmación, el director le pidió a Roeg que tratara de lavar la imagen de la película de ciertos colores resaltantes que quitaban la sugerencia del invierno ruso. Sólo los personajes debían destacarse en medio de la nieve. Nicholas Roeg no pensaba lo mismo. David quería luces en las ventanas y Roeg opinaba que ninguna familia rusa dejaría las luces encendidas durante la noche. Hubo una gran discusión entre ambos, recordó Geraldine Chaplin, y ese fue el final de Nicholas Roeg como fotógrafo del film. Lean se calmó un rato después y se acercó a él (fumando con su clásica boquilla) para decirle: "Serás un buen director algún día, pero no creo que seas el fotógrafo adecuado para esta película". El director de la segunda unidad, Manuel Berenguer, tomó el puesto de Nicholas Roeg hasta tanto apareciera quien realmente buscaba David Lean.

La mañana de David para alterar los destinos de otros también se hacía visible aquí: llamó a Carlo Ponti para ver si de alguna manera podía dejar sin validez el contrato de Freddie Young con *Khartoum* antes de que comenzaran a filmar. Quería traerlo a España para iluminar *Doctor Zhivago*. Lean lo consiguió. Un mes después, Freddie Young apareció en el set de filmación en España. David le informó, al contrario de lo que el fotógrafo imaginaba, que la película iba a ser rodada en 35 milímetros, porque la Metro no autorizó hacerlo en 70 milímetros debido al elevado costo. "Nadie notará la diferencia —le sugirió Lean— si filmas en 35 milímetros y luego lo expandes a 70 milímetros Panavision." Para Freddie

Young, filmar *Doctor Zhivago* fue más especial que hacer *Lawrence of Arabia*. Había muchas situaciones que exigían la ausencia de efectos especiales o el cuidado del cambio de estaciones y de los colores que representaba cada una de ellas (que en *Lawrence...* obviamente no se necesitaban, puesto que el desierto jamás se transforma).

La película no solamente dificultaba el recrear Rusia en una calle de Madrid, sino que debían que recrear la nieve con talco o jabón y filmar todo vestidos con pesados abrigos cuando en verdad estaban a pleno sol y en el verano español. "Estábamos a 35 grados y lo único que queríamos era decir nuestros diálogos y quitarnos esa pesada ropa rusa", recordó Alec Guinness en su diario.

La vestuarista Phyllis Dalton tenía sus problemas con los actores porque se quitaban las bufandas y las gorras en diferentes secuencias. Muchas veces debían fijarse en la continuidad, ya que un extra que llevara una gorra en una secuencia no lo haría en otra. No era una simple distracción: a veces se la quitaban a propósito debido al calor. La escena del vagón del tren con el que viajan hasta los Montes Urales fue recreada en un estudio construido especialmente en los estudios CEA, cerca de Madrid. Uno de los mejores efectos era reflejar el frío dentro del vagón mientras estaban en pleno verano. Gracias a la perfecta edición del film, la idea era que uno no pudiese precisar la alternancia de los sucesos filmados en estudio o en exteriores, cuando todos viajan dentro del vagón que los conduce a los Urales. Los interiores fueron filmados en estudios y los exteriores, en una verdadera estación. Fue allí cuando ocurrió uno de los momentos más dramáticos del rodaje: una mujer debía tomarse de las manos de Zhivago y subirse al vagón. En pleno rodaje de la secuencia, la mujer trastabilló y cayó debajo del tren (la secuencia quedó en la película final). Por suerte, ella tuvo un reflejo inmediato al caer y se posicionó entre ambas vías para evitar que el tren le cortara las piernas a su paso. Quien interpretó este drama fue Lili Murati, a quien Lean había elegido debido al dramatismo que tenía en su semblante: era una húngara que había sobrevivido al Holocausto. De inmediatos reflejos, Lean tomó su *walkie talkie* y llamó a los conductores para que frenaran el tren. Al sacarla de entre las vías, vieron que Lili Murati tenía un par de lesiones y la enviaron a un hospital; Lean se preguntó a sí mismo qué hacer ahora: en un gesto rápido y decidido, se volvió hacia los asistentes y ordenó vestir a la doble para que la reemplazara. El asistente español Pedro Vidal empalideció. Nadie hizo un gesto en el set: pensaban que al no estar en una guerra no hacía falta seguir el rodaje, pero David continuó haciéndolo. "El ejemplo de un general con la tropa es el de no interrumpir la tarea para que la moral no se derrumbe." Omar Sharif, que dice haber escuchado esta explicación del propio Lean al día siguiente, tampoco pudo explicarse por qué un director cinematográfico podía asemejarse a un general en la batalla. Luego corrieron rumores después que David fue al hospital a ver cómo seguía la mujer accidentada, versión que nunca se corroboró.

Mientras, en el otro set de la "avenida de la elite", filmada en Canillejas, el consejero histórico del film Eugene Mollo (que había luchado en épocas de la Revolución tanto del lado rojo como del blanco) decidió que la marcha de los revolucionarios cantaran la famosa "Internacional", que era conocida por ser la canción de los bolcheviques durante la Revolución. Dado que el general Franco

se había hecho cargo del poder tras la Guerra Civil en 1936 y era un fuerte anti-comunista, cuando la policía reconoció la marcha al escucharla, acudió al set para interrumpir la filmación. Tuvieron que explicarles a los policías españoles que se trataba de una película y que debían cantarla por lo que sucedía en la acción.

Aburrido de la tarea y de los percances, Mollo dejó su puesto de consejero histórico a su hijo Andrew, que acababa de terminar *It Happened Here*, película imaginaria que había realizado junto con el historiador de cine Kevin Brownlow sobre la invasión alemana en Gran Bretaña. Antes de delegarle a su hijo el trabajo, Eugene Mollo también corrigió los carteles que aparecían en las calles o las diversas señales: sabía que tras la Revolución se había cambiado la ortografía de ciertas palabras, los acentos y hasta algunas letras que fueron removidas del alfabeto oficial. En aquella “avenida de la elite” se filmó también una de las secuencias más sangrientas del film, en la que una tropa del ejército del zar da muerte a sablazos a unos revolucionarios indefensos entre los que hay mujeres y niños. Como David nunca mostraba la violencia explícita, decidió sólo rodar lo que queda de la calle tras el ataque y mantener la cámara en el primer plano del rostro de Zhivago, que observa todo desde su balcón. Omar Sharif no estaba seguro de cómo interpretar la secuencia (porque todavía no habían filmado el ataque y debía usar su imaginación) y David, el astuto gran director, en vez de marcarle el drama de la escena, le propuso a Sharif que pensara que estaba en su cama junto a su novia y que imaginara “el momento del orgasmo”. Muchos críticos opinaron



El famoso desfile de soldados rusos de *Doctor Zhivago*, filmado en realidad en España. A David Lean le encantaba filmar secuencias de desfiles, ya que había visto varios de ellos durante su infancia (foto: cortesía de MGM).

que esa escena se basaba en la misma de *El acorazado Potemkin*, en que la mujer aparece en primer plano cuando observa a su hijo rodar por las escaleras, pero David confesó que nunca la había visto y que cuando era cuestión de concentrarse en una secuencia con extras, pensaba siempre en el director King Vidor, como en este caso. Años después, David también confesó que la famosa secuencia en que Zhivago despide a Lara y ella se aleja por el paisaje hasta que desaparece, se inspiró en *The Big Parade (El gran desfile)*, que era también de Vidor.

Para reconstruir la famosa casa de Varykino, John Box diseñó el escenario para la escena más inolvidable del decorado de la película: la casa completamente congelada por dentro y por fuera. La llamaban "el palacio de hielo". La idea era hacer pensar que toda esa nieve había traspasado el techo de la casa, cubriéndola con un manto blanco. El diseñador se inspiró en una foto real que vio del refugio del explorador británico apodado "Scott de la Antártida", cubierta de nieve por la misma razón. Pero el interior de la casona congelada no estaba hecho en Soria sino en un estudio de Madrid. El multifuncional Eddie Fowlie bañó la escenografía con cera de vela y roció todo el interior con una manguera. Sólo de verlo, el escenario representaba un auténtico *freezer* enorme: fuera del set hacía 35 grados de calor. Los exteriores de Varykino fueron completamente camuflados, comenzando por las flores. Llegaron a pintar una por una de amarillo, luego hicieron lo mismo con las hojas de los árboles y plantaron narcisos (que trajeron desde Holanda), también uno por uno, porque no había tiempo de esperar que florecieran. No fueron los únicos trucos que simulaban el efecto del frío en pleno calor: por ejemplo, en la secuencia en donde el Ejército Rojo cabalga sobre el lago congelado, se recreó todo un lago congelado. De nuevo Eddie Fowlie se las ingenió para cubrir con cemento todo el suelo plano que encontraron y esparcir polvo de mármol sobre el cemento. Para adornarlo, Fowlie pidió que pusieran un bote a remo en una de las márgenes del supuesto lago. Eddie Fowlie era capaz de todo: desde crear un lago congelado hasta recrear el efecto de un ramo de flores que se deshoja cuando Zhivago pasa delante tras despedir a Lara en el hospital. Fowlie siempre fue polifuncional: en cierta oportunidad en que Lean, su asistente Barbara y el fotógrafo Freddie Young se quedaron discutiendo horas en un tráiler, no notaron que la lluvia había comenzado a cubrir las ruedas y llegado hasta la mitad de las puertas. El intrépido Eddie se subió al carramato y ató uno de los extremos de una cuerda a uno de los árboles cercanos. El lugar era tan ondulado que el agua pudo haber arrastrado al tráiler.

Para realizar la escena de la pradera nevada en la que marchan las tropas que vuelven del combate, el diseñador John Box eligió la localidad de Soria, cerca de Madrid, en donde les dijeron que era el lugar más frío de España y que la nieve podía llegar hasta la cintura de un hombre. Si eso era verdad, jamás lo supieron: lo que constataron fue que la nieve apenas cubría el suelo y debieron pasar semanas rociando la tierra con polvillo de mármol y jabón de lavar la ropa en todos los árboles. Tras tres meses de espera, la nieve seguía sin caer. Un día de marzo, mientras estaban filmando otra secuencia en Madrid, los llamaron por teléfono para que fueran corriendo a Soria: estaba nevando.

Durante el rodaje, las charlas apartadas de David Lean y de Freddie Young se basaban siempre en la idea de los colores: la base visual que tenían para personi-

ficar el film. Esto ocurriría también en el vestuario: Omar Sharif vestiría de negro y Lara se reconocería con el blanco; el naranja sería el color que la identificaría en secuencias de fundidos de una acción a la otra, ya fuera detrás de una vela o a través de un vidrio empañado: su rostro va apareciendo en la pantalla con el color de la pasión tenue y poco exaltada. Esa era la idea de Lean: ella es la llama que enciende la vida de Zhivago.

Tras ocho meses de filmación, comenzaron las charlas de Carlo Ponti y Robert O'Brien. Sabiendo que el dinero que se gastaba era de la MGM, Ponti accedió a que O'Brien fuera a España para ver cómo iba el rodaje. Ya se habían pasado tres millones de dólares del presupuesto original. O'Brien accedió a ver las secuencias filmadas en laboratorios en Madrid y no pudo objetar la calidad de Lean como director. Para el presidente de la Metro, la película ya estaba terminada. "Si quieres ganar un Oscar, bastan tres buenos planos en una película", le comentó el ejecutivo al director, aludiendo a un viejo axioma de Hollywood que también le repitió a Nicholas Roeg al comenzar. David insistió en que aún faltaban las escenas del tren atravesando las estepas congeladas.

En marzo de 1965 viajaron a Finlandia y obtuvieron las secuencias durante dos semanas de rodaje, después de que Ponti obtuviera la colaboración de Finnish State Railroad y le alquilaran dos locomotoras y 32 vagones. Las vías que usarían eran parte de las que instalaron en 1940 durante la invasión rusa a Finlandia.

David fijó su base de operaciones en Joensuu, a 600 kilómetros de Helsinki. Estaban nada más que a 75 millas de la frontera rusa. Estando tan cerca del Círculo Polar Ártico, los días eran cortos y sólo tenían de seis a siete horas de luz.

David volvió a España, pero antes envió una segunda unidad a Canadá, encabezada por Roy Rossotti: él debía tomar algunos planos referentes de las montañas congeladas que harían las veces de los Urales en la pantalla. En una de esas secuencias, puede apreciarse que el tren que trae a Strelnikov es de color rojo: John Box diseñó especialmente este tono para lograr un efecto aterrador en medio del paisaje congelado. Sabiendo que un director de segunda unidad a veces suele querer imprimir su propio sello sobre la película (y pensando que David siempre quería ser responsable de cada plano de sus films), le pidió al camarógrafo lo que él exactamente deseaba. En Finlandia filmaron la caravana de partisanos de la que Zhivago escapa en plena estepa nevada, la larga caminata del protagonista hasta Varykino y los planos de los trenes atravesando las montañas. Estaban ahora con nieve verdadera y temperatura bajo cero. *Doctor Zhivago* terminó filmándose con frío real.

Antes de regresar a España, David festejó su cumpleaños número 57 con una torta que tenía una locomotora diesel como amuleto. Se habían cumplido 232 días de filmación de *Doctor Zhivago*.

A pesar de las bromas que rondaban sobre los Oscar, le insistieron a Lean para tener la película editada antes de diciembre, de modo que pudiera llegar a las competencias por los Oscar de dicho año.

Lean y el editor Norman Savage tenían por delante diez largas semanas de montaje y de edición, día y noche, siete días a la semana. Para ello, Lean y Savage se daban inyecciones con vitaminas para poder seguir en carrera. Durante tres

meses debieron vérselas con 20 rollos más de película de los que ya habían revisado. El proceder que tuvieron era favorable, sabiendo que ya habían cortado algunas secuencias durante el rodaje en España, tal como habían hecho con Anne Coates durante *Lawrence of Arabia*. Lo más difícil de la edición sería la incorporación del sonido en la postproducción, que era la parte que más le entretenía a David Lean. No sólo porque no eran sonidos filmados “en directo” durante las secuencias, sino porque a veces eran extraídos de lugares insólitos y ayudaban a divertir a David durante el montaje. Así como el sonido de la explosión del tren de *Kwai* no era el verdadero, tampoco lo fue el de una de las secuencias de tren de *Zhivago*: como no le gustaba el que había hecho este tren al pasar delante de la cámara, David usó el de uno de *Brief Encounter*, filmado veinte años antes. Para el sonido de los aullidos de los lobos, cuando *Zhivago* está con Lara dentro de Varykino, por ejemplo, los lobos fueron grabados especialmente por un equipo de segunda unidad en el Canadá, a pedido de Lean. De este modo, llegaba ahora la otra parte importante de la película: la música. Eso hacía que Maurice Jarré siguiera sin poder “encontrar el acorde” que David le pedía para *Zhivago*. Lean era un músico notable que no sabía escribir ni leer ni una nota musical, pero sí sabía exactamente cómo asociar una melodía con la imagen en cuanto la escuchaba.

Ya estaban en California en plena edición y Jarré seguía sin identificarse con la nieve del relato ni con la Rusia de la Revolución. Lean le ordenó olvidarse de Rusia e imaginara irse con su novia a las montañas en un día de campo. Era la clase de consejo que da la gente que sabe comprender el Arte: completaban la imaginación del autor diciéndoles exactamente lo contrario.

Tras una semana en las montañas de San Fernando, Jarré se levantó un lunes por la mañana, se acercó al piano y allí mismo compuso el “Tema de Lara”: una de las melodías más famosas de toda la historia del cine. Se lo interpretó a David al piano y Lean puso la mano en su hombro diciéndole: “Es este”. La inspiración de Maurice Jarré para el resto de la banda sonora resulta inolvidable. Tras sacar el tema principal, el francés siguió componiendo algunos temas melódicos más lentos y armoniosos, basados en Tchaikovsky o en Rimsky Korsakov, que fueron su inspiración. En uno de ellos, Jarré compuso uno de los temas más crípticos y enigmáticos que fue el que sirvió para el entierro de la madre de *Zhivago* al comienzo de la película. Como el tema principal lo escribió para la típica balalaika rusa (que da pie al final de la película), Jarré no pudo encontrar a ningún músico que tocara dicho instrumento en Los Ángeles. Supo que había una Iglesia Ortodoxa Rusa en pleno Hollywood y encontró a 25 personajes que tocaban el instrumento sin leer las notas musicales. Maurice Jarré los llevó con su orquesta para ensayar y tocar todos juntos en grupo. Como no podían leer los 16 acordes de “Doctor Zhivago” en los pentagramas, el conductor les marcaba cada notas tarareándose las con los labios.

La película se estrenó el 22 de diciembre de 1965 en Nueva York: Jarré terminó de grabar la música apenas ocho días antes, en Los Ángeles.

Tras mirar el film con el público, David se dio cuenta de que la película variaba en sus cambios de ritmo, algo que se debía al apuro con que había efectuado la edición. Lo habló con Omar Sharif después de la recepción y, al día siguiente, con

Robert O'Brien, de la MGM. David Lean y Norman Savage volvieron a los estudios de la Metro en Culver City y reeditaron algunas partes del film. De los 197 minutos del estreno, le quitaron 17 minutos exactos. "Si me preguntan qué saqué, no podría precisarlo —dijo Lean—. Unos 10 segundos de aquí y otros 15 segundos de allá, todo para apurar un poco más el ritmo de la historia."

Un mes después llegó el estreno en Londres. Era otra prueba de fuego para Lean, sujeto a las ácidas apreciaciones de los críticos ante las grandes producciones. David acudió extrañamente a una entrevista televisiva para promocionar el film; allí no disimuló su incomodidad con los críticos. Supo que Kenneth Tynan había llegado una hora tarde a ver la película. Lean lo batalló: adujo cáusticamente que ahora haría un comentario mordaz sobre *Zhivago*. Tynan, siempre un crítico, le respondió a Lean como si hablaran de igual a igual y advirtiéndole que no haría ninguna mala apreciación del film y que iría a ver la película de nuevo. Tal como David había imaginado, Tynan le estaba mintiendo. Era un viejo lema de la gente de cine: "Cuidate del hombre que susurra en tu oído, porque es posible que esté orinando en tu bolsillo". No se equivocó. David Lean reconoció que Kenneth Tynan fue más inteligente que él, "pero dudo que pueda dirigir una película", agregó David.

La crítica más irónica la hizo Alec Guinness: "Jamás había leído la novela porque me aburrí. La película está bien contada, pero eso de escribir poemas con tinta congelada en medio de vaya a saber qué lugar, me parece peculiar".

El 18 de abril de 1966 se celebró la ceremonia de la entrega de los premios de la Academia en el Auditorio de Santa Mónica.

David Lean supo de varios directores que habían gustado de la película. Luchino Visconti comentó en una entrevista: "Le susurré a un amigo en el oído: 'Ahora entremos a mirarla otra vez'. Fuimos a las filas del fondo, porque si los críticos me veían que la miraba nuevamente, me linchaban".

William Wyler llamó a David Lean por teléfono y le sugirió que no esperara ganar nuevamente el Oscar, "porque nunca te lo entregan por tres películas seguidas". Tuvo razón: el Oscar al mejor director fue por *The Sound of Music* (La novicia rebelde; en España, *Sonrisas y lágrimas*) y para su director, Robert Wise, que lo ganaba por segunda vez. Robert Wise no acudió a la ceremonia porque estaba en Taiwán filmando *The Sand Pebbles* (El cañonero del Yang-Tsé, 1966; en España, *El Yang-Tsé en llamas*). *Doctor Zhivago* ganó el Oscar a la escenografía de John Box, a la música de Maurice Jarré, a la fotografía de Freddie Young, al vestuario de Phyllis Dalton y al guión adaptado de Robert Bolt. Como el gobierno de Estados Unidos no permitió el ingreso al país del escritor (debido a su corta estadía en prisión en Inglaterra en 1961), David subió al escenario para recibirlo en su honor. Julie Christie también ganó el Oscar pero por *Darling*, dirigida por John Schlesinger. Como el mejor amigo de David Lean, Eddie Fowlie, no obtuvo ningún Oscar aquella noche (porque su trabajo no entraba en ninguna categoría), David le regaló su Rolls Royce.

En cuanto a su vida personal, Lean seguía con Barbara Cole aunque todavía no se había divorciado de Leila. El comportamiento de su esposa comenzaba a asustarlo: tomaba pastillas y se ensimismaba en largos silencios. Era increíble que un director de la talla de Lean, que sabía transparentar comporta-

mientos psicológicos en todos los personajes de sus films, no supiera qué hacer con su propia mujer. David se vio obligado a pedirle el divorcio, pero ella amenazó con suicidarse. Como corolario: David siguió casado con Leila por doce años más.

En 1966 presentó *Doctor Zhivago* en otros países. El director tuvo una negativa por parte del gobierno de la India, que quería mantener buenas relaciones con los rusos y no estrenar la película. David viajó solo a China y después a Vietnam: no encontró la menor señal de combate por donde estuvo, pero opinó que miles de norteamericanos podrían perderse en esas infernales selvas sin que nadie pudiera darse cuenta.

En medio de esa excursión, David comenzó un nuevo romance, esta vez en la India. Se llamaba Sandy Hotz, tenía 37 años menos que él y era la hija del gerente del hotel donde se alojaba, cerca del Taj Mahal. Culpable pero frontal, Lean tuvo que escribirle una carta a Barbara Cole confesándole que se había enamorado de una chica que podía ser su hija. Sandy había nacido en Paquistán en 1946. Lean había ido al hotel para encontrar a la conserje y amiga suya, a la que él apodaba Mummy. Pero ella había partido de la India. Por tratar de averiguar qué había sucedido fue cómo conoció a Sandy Hotz. A todo esto, David no pudo librarse de que los padres de Sandy estuvieran furiosos. David, siempre un caballero, esperó hasta que ella cumpliera los 21 años, en febrero de 1967, para marcharse a vivir juntos. Así, marcharon a Madrid y estuvieron juntos durante 20 años más; Leila se divorció de él recién en 1978. Fue Leila quien recordó que Deborah Kerr le advirtió una vez cuánto sufriría con David, agregándole que él era el culpable de que Kay Walsh terminara como paciente psiquiátrica. Ahora que justo estaban separados, el director George Cukor se comunicó con Leila para que lo ayudara como consejera técnica en un film que pensaba rodar en la India, *Nine Tiger Man*. Lo que George Cukor desconocía era que Leila estaba lejos de estar mentalmente equilibrada y que había amenazado con suicidarse.

Mientras esperaban en el hotel de Capri con Sandy Hotz, Lean recibió una carta de Robert Bolt en la que le informaba que estaban escribiendo una nota basada en *Madame Bovary*, de Flaubert. David se interesó por otro libro: *The Fatal Impact*, de Alan Moorehead, sobre exploradores y misioneros en los mares del sur. Al leer el proyecto de Robert Bolt, Lean escribió 10 páginas diciéndole que no estaba interesado, pero no le envió la carta. David insistió con otras 10 páginas confesándole por qué no le interesaba y volvió a tirarla al cesto de papeles; reanudó otra con 15 páginas más, que esta vez sí envió. Antes de recibir la respuesta de Bolt, volvió con Sandy al hotel en Roma para comenzar a trabajar en el asunto. En aquella carta definitiva le explicaba al escritor de qué manera podía adaptarse ese relato en otra época y en otro lugar; se notaba que ahora Lean estaba más entusiasmado que Robert Bolt y enfocado en la siguiente película.

El éxito de *Doctor Zhivago* lo había alejado a David de la pobreza para siempre: solía bromear que había ganado más dinero que su amigo William Wyler por *Ben-Hur*, quien también había recibido un porcentaje de las cuantiosas ganancias.

Doctor Zhivago siguió enriqueciéndose también con el tiempo, pero en imágenes: al estrenarse en videocasete, se le agregaron los 17 minutos que le faltaban desde aquella segunda semana tras el estreno, y en 2001 tuvo una restauración a la que le sumaron tres minutos que habían quedado en las arcas de la MGM y que nadie había visto antes.

En cuanto a Boris Pasternak, su novela dejó de estar prohibida en la URSS recién en 1988 (volvió a ser Rusia en 1991), mientras que la película de Lean se estrenó en 1994.

David Lean ya comenzaba a ser "acusado" por la crítica de hacer películas épicas. "Al menos hago las mejores películas épicas", pensó. En contacto con el escritor Robert Bolt, les faltaba hacer una gran película más.



Alec Guinness y Rita Tushingham, en el diálogo de apertura del film *Doctor Zhivago* (foto: cortesía de MGM).



Capítulo XVII

Ryan's Daughter (1970)

La siguiente película de David Lean le traería los peores ratos de toda su carrera. La elección de filmar la obra de Gustave Flaubert escrita en 1856 era idea del escritor Robert Bolt. Era la historia de Emma Bovary, la mujer de un médico rural mucho mayor que ella, que se enamora de un hombre de su edad con quien mantiene un apasionado romance. Tanto Lean como Bolt estaban viviendo al mismo tiempo sus propios romances apasionados con mujeres mucho más jóvenes que ellos: David, con Sandy, de 21 años, y Bolt con Sarah Miles (la actriz que no quiso que probaran para *Doctor Zhivago*), de apenas 27.

El creador de *Madame Bovary* fue un francés nacido en Ruán, en 1821, que a los 30 años de edad se entregó a escribir esta historia que tardó cuatro años en concretar. Publicada en fascículos de *La revue de Paris* en 1856, no tardó en ser acusado de ofender a la religión y varios preceptos morales más.

Existían ciertos paralelismos entre la publicación de *Bovary* y de *Zhivago*: la infidelidad de los protagonistas y la atención que mereció la obra tras esos juicios morales, tal como le pasó al Zhivago de la película y al Boris Pasternak de la vida real. Además, Lean volvía nuevamente al tratamiento de la moral matrimonial, que nunca supo manejar en su vida privada y que ocupó las bases argumentales de *Brief Encounter*, *The Passionate Friends* y, más recientemente, de *Doctor Zhivago*. Tanto Pasternak como Flaubert dejaron al lector la oportunidad de juzgar su obra. Escritores como Henry James y Vladimir Nabokov apoyaron este debate de *Madame Bovary*: *provincial manners*, que era el título completo de la obra.

Tres años después y con la película terminada, pocos vieron en la nueva película de Lean que era esta misma obra terminada pero con algunos cambios (por ejemplo, el suicidio de ella en la obra de Flaubert pasa a ser el suicidio del amante en la adaptación de Bolt y de Lean). La novela ya tenía cuatro versiones en el cine: dos en la era muda (una alemana y otra en Hollywood) y dos en la sonora: una de Jean Renoir y la otra de Vincente Minnelli.

Entre Bolt y Lean pensaron cuál sería el país en que podrían hacer transcurrir la historia: si India, China o Irlanda. Robert Bolt tuvo la idea final que les hizo decidir que no fuera la Francia del siglo XIX sino la Irlanda del siglo XX. De esa forma, le prestaba a David el hecho de planear una cortina histórica que sirviera para rodear el drama: eligió el año 1916, con la ocupación británica en Irlanda durante la Primera Guerra Mundial. Así se iniciaba una nueva etapa en las transiciones de David Lean: el colonialismo. Había pensado retratarlo en el film sobre Gandhi durante sus numerosos viajes por la India. La aparición británica en territorios lejanos a la Corona sería un telón fundamental en las dos últimas películas del director.

El Hotel Parco dei Principi de Roma era el cuartel general de David Lean y de Robert Bolt para adaptar la novela y crear una nueva versión independiente de la de Flaubert. En Roma también estaban pasando unas vacaciones John Mills y su mujer Mary Hayley Bell. El actor fue a visitarlos a la habitación y casi no pudo divisarlos dentro del humo de cigarrillo que los ocultaba. “¡Qué linda piscina tiene el hotel!”, exclamó John Mills. David apenas levantó la vista y respondió: “¿Qué piscina?”.

El argumento que escribirían sería el de una mujer joven de un pueblo de Irlanda que idolatraba la imagen de un maduro profesor de música del pueblo, a quien pretende desposar en medio de su ya prolongada virginidad. Estaba claro que el profesor era un poco la figura del propio Robert Bolt, que fue maestro antes de convertirse en escritor. En dicho pueblo confluyen todos los personajes clásicos de un pueblo, entre los que están el tonto que conoce todo lo que sucede alrededor (y que no puede expresarlo porque también es mudo) y el sacerdote, amo y señor de la moral del lugar, quien además lleva las riendas de cuanto sucede allí.

Durante meses de escribir el guión, la parte superior de la primera hoja tenía el título tentativo, que declaraba ser *Michael's Day*. Después de los meses en que Bolt y Lean se pasaron encerrados, coincidieron con la llegada del viejo socio de David, Anthony Havelock-Allan, que meses atrás había viajado a Roma para coproducir la versión de *Romeo y Julieta* que dirigió Franco Zeffirelli. Como la historia principal del nuevo film tenía como eje a una mujer, el viejo productor de épocas pasadas de Lean se apareció en la reunión y les propuso la idea de llamar a la película *Ryan's Daughter*, que le cabía mucho mejor. En el momento que John Mills hojeó las notas, preguntó si había algún papel para él. “Nada”, le respondió secamente Lean. La mujer del actor intervino y contragolpeó. David contestó tajante: “Salvo que John quiera interpretar al tonto del pueblo”. “Ah, veo que la elección se hace por ser parecido al personaje”, advirtió cómicamente Mills. Lo que estos amigos planeaban fue de inmediato negado por la compañía Metro, que iba producirla: la objeción para que John Mills interpretara el papel era que querían a un actor más alto. Para convencerlos de su error, hicieron llamar al maquillador Charlie Parker y transformaron el rostro de John Mills en apenas 15 minutos: le afeitaron las cejas, le pusieron dientes postizos y le cortaron el pelo, rapándolo hasta la base del cráneo. El actor le agregó una expresión admirable y completamente diferente a la que se lo conoció antes. Nadie en California pudo objetar nada.

Anthony Havelock-Allan ya había unido cabos sueltos con la Metro-Goldwyn-Mayer para financiar el proyecto de David Lean en Irlanda. Esa intervención entre el director y la Metro resultó beneficiosa, puesto que sin él jamás hubieran tenido el apoyo financiera para terminar el film. Además de ser el productor, Anthony Havelock-Allan sabía cómo interpretar la profundidad del relato para quienes no lo comprendían: “Es un film sobre emociones primitivas —explayó—. Es sobre la dificultad de madurar cuando las puertas se abren hacia la vida adulta.”

Ahora sí, Sarah Miles podía ser la protagonista perfecta para el personaje central. Todos la conocían por haber interpretado a la alumna que seducía a su profesor en *Term of Trial* (de John Schlesinger, 1962; en España, *Escándalo*

en las aulas) o por la sirvienta que seducía a su empleador en *The Servant* (*El sirviente*, 1963), de Losey). David tuvo cierto tacto en elegirla, porque pensaba que durante las noches Robert Bolt le comunicaría más ideas sobre su personaje que irremediablemente Lean ignoraría durante el día. Era el problema de tener a su propia esposa en su propia película, tal como le había sucedido a Lean en los tiempos de Ann Todd.

En California, todos tenían miedo de que el nuevo proyecto tardase un año de filmación y fuera otro de los interminables rodajes multimillonarios de Lean. Decidieron enviar el *script* final a California para que le dieran el *okay*.

El argumento parecía ser tan sencillo que no imaginaron que pudieran estar más de tres meses en Irlanda para terminar de rodarlo. Lo peor fue que tardaron un año en total. Gran parte del equipo de producción estaba en Europa: muchos de ellos, como siempre, eran los antiguos asistentes de Lawrence y de Zhivago: "la legión de Lawrence", nuevamente en acción.

El problema del film era dónde instalar la base de operaciones. Eddie Fowlie marchó a las playas occidentales de Irlanda y pasó días enteros buscando una costa escarpada. Necesitaban un lugar ancho y extenso, con altos acantilados y un sitio donde construir el pueblo en que transcurría el relato. El lugar elegido fue Dingle (una península en el condado de Kerry), que ya era conocido por ser el primero que dijo avistar Charles Lindbergh con el *Espíritu de Saint Louis* cuando sobrevoló la costa irlandesa en su famoso periplo de 1927. Ya escogido el sitio para el poblado, volvían entonces las clásicas exigencias de Lean: construir un pueblo entero para evitarse lidiar con los lugareños y no luchar "contra" los comerciantes que les podían pedir dinero a cambio de usarles su lugar, tal como sucedió en Venecia con *Summertime*. Por sobre todo: querían tener su propio espacio para que Lean pudiera iluminar el film a su antojo.

Antes de que viajara a Irlanda, David le envió una carta de 20 páginas a Freddie Young para que se entusiasmara con este proyecto: "Quiero que planifiques una fotografía deslumbrante". Young se estaba tomando un paréntesis en su trabajo, tras pasar seis meses en China y en Camboya filmando secuencias muy complicadas para el director Richard Brooks en *Lord Jim* (1965), de nuevo con Peter O'Toole.

La Metro permitió la financiación de *Ryan's Daughter* para filmarla en 70 milímetros Panavision. Con el presupuesto fijado en casi 10 millones de dólares, estaban obligados a crear una fotografía deslumbrante y hacer de la imagen algo que no se hubiera visto jamás. La profundidad de la lente y de los paisajes también les exigía iluminar mejor los fondos y los lados de la pantalla, usando lentes especiales que abarcaran cada roca y cada personaje que apareciese en primer plano y en la última línea de un acantilado. Como el antiguo diseñador John Box ahora se había convertido en productor, su heredero Norman Savage fue elegido por Lean para permanecer en Irlanda. Fue el encargado de ir a Dingle para elegir el lugar exacto donde construir las diez cuadras de la calle principal de Kirrarry, que era el nombre con que Robert Bolt bautizó el pueblo en el relato. Tardaron ocho meses en construirlo.

El nuevo pueblo irlandés no era un mero decorado a base de cartón: se instalaron cañerías con agua que corría por ellas, techos y suelos verdaderos con

bases de cemento (por los fuertes vientos y las tormentas) y paredes reales y movibles tanto en la escuela como en la casa del protagonista. El mismo efecto lo consiguieron en el cuartel militar británico, para poder manejar las luces, ampliar los planos panorámicos y quitarle la monotonía al ritmo visual, como si fuese filmado en estudios. Era un auténtico pueblo con electricidad: una escenografía electrificada y decorada por Roy Walker.

A medida que Kिरrary iba creciendo, también se iba extendiendo el guión: David no quería empezar a filmar sin tener bien completo el argumento (un viejo axioma de Howard Hawks decía: "Es mejor corregir todas las líneas del guión en el papel que hacerlo después en el set de filmación").

David pensó en darle el personaje del sacerdote del pueblo a Alec Guinness y le envió diez páginas de muestra para que le sirvieran de modelo. Incluso le aclaró sinceramente que el personaje había sido escrito especialmente para él. Como siempre, Guinness, arduo perfeccionista que jamás estaba de acuerdo con Lean, le respondió que objetaba por completo el personaje del sacerdote, primero, porque ningún cura que se preciase de serlo podría usar jamás esas ropas en plena calle sin estar oficiando (Guinness se había vuelto un ferviente católico en esos tiempos) y, segundo, porque durante la tormenta que tenía planeada Lean (de la que en ese momento muy pocos hablaban) el personaje nunca se dirigiría en medio de una tormenta para conducir a todo el pueblo a la playa y cargar con las cajas de armas como si fuera un sargento en la batalla. Para Guinness, sencillamente era increíble. Para Lean, obviamente, no.

Alec le envió una carta de tres páginas con todos los contras del personaje y el argumento, y sobre el final le agregó una esquelita en la que exponía que no estaba con ánimos de discutir absolutamente nada. David le contestó brevemente: "Gracias por ser tan franco". Al día siguiente, el director llamó a Trevor Howard. El actor de *Brief Encounter* y *The Passionate Friends* había querido trabajar otras veces con Lean en el pasado, pero el director nunca volvió a pensar en él; Howard quería un papel en *The Bridge on the River Kwai* y Lean no lo consideró. Ahora era el actor el que no estaba convencido de interpretar el personaje del Padre Collins, que catalogaba los ánimos y comportamientos de toda la gente del pueblo. David tuvo una reunión con él en cuanto llegó a Irlanda y lo convenció diciéndole que la voz de su personaje era la conciencia de la película.

Como había sucedido antes en *Lawrence* y en *Zhivago*, David todavía no tenía al coprotagonista: el profesor Charles Shaughnessy, quien se casaría con Rosy Ryan, la histérica hija del posadero del lugar. La iniciativa fue del escritor Robert Bolt, que llamó a Robert Mitchum a California. Aunque Gregory Peck ya se estaba candidateando por su propia cuenta para interpretarlo, en parte porque era descendiente de irlandeses y tenía a un primo lejano que poseía un pub en una localidad cercana al rodaje. Allí fue cuando Robert Bolt aprendió de Lean qué importante es cuando un actor es físicamente inapropiado para un personaje. Gregory Peck contaba con todas las condiciones requeridas para interpretar al profesor. Por eso Lean no lo quería.

Robert Mitchum era recio, fornido y un *cowboy* espectacular. Nadie podría imaginarlo como un profesor irlandés de música y ni dudaban de que lo interpre-

taría a la perfección. Si bien nunca cambiaba la fisonomía de su rostro, el "viaje interior" de Mitchum lo transportaría al personaje.

Muchos directores escribían tratados sobre la técnica de los grandes actores como Brando o Laurence Olivier, pero nunca supieron explicar el talento de Robert Mitchum. En *Cape Fear* (*Límite de terror*, 1962; en España, *El cabo del terror*) era un asesino que perseguía sádicamente a Gregory Peck; en *The Night of the Hunter* (*La noche del cazador*, 1955, el único film dirigido por Charles Laughton) había sido un predicador falso que perseguía para matar a dos niños, testigos de un asesinato que cometió. En el film *The Night Fighters* (1960; en algunos países de América Latina, *Los conspiradores*; en España, *Los conspiradores de la noche*) sobre la violencia del IRA en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, Robert Mitchum había logrado una entonación irlandesa convincente. David Lean ni lo dudó. El problema era que Mitchum no quería viajar a Irlanda y soportar las "preciosidades" de David Lean. Cuando el director le pidió una prueba de vestuario, Mitchum se negó. Cuando Robert Bolt lo llamó por teléfono para ofrecerle el papel, Mitchum dijo que no lo aceptaría "porque planeaba suicidarse". El escritor le contestó al instante: "Si aceptas este papel, pagaré tu funeral". Finalmente, Mitchum aceptó.

La relación entre Lean y Mitchum nunca fue buena durante el rodaje y, aunque no hubo asperezas, él tenía una forma irónica de contestar que la gente nunca le supo apreciar. Su propia hija contaba que de niña se acercaba a preguntarle cómo había amanecido y su padre contestaba: "Peor". Ese era el sentido del humor de su padre. Cuando un periodista le preguntó por qué no había vuelto a hacer otra película con Charles Laughton, el actor le contestó secamente: "Porque se murió". El caso de Robert Mitchum no era para analizar, sino de disfrutar en la pantalla. Las asperezas de Lean y Mitchum continuaron mucho tiempo después de filmar *Ryan's Daughter*. Cuando terminó la filmación, un periodista se acercó a preguntarle qué opinaba de David Lean como director y contestó: "Hacer una película con David Lean es como construir el Taj Mahal con un esmalte para los dientes". Las críticas de Robert Mitchum hacia Lean siguieron con otro comentario mordaz: "Se pasaba horas esperando que una nube llegara al lugar que él esperaba para poder filmarla".

Sin embargo, no fue Mitchum quien dio problemas durante el rodaje, sino el actor que eligió el director para el personaje del soldado inglés que llega al pueblo y se enamora de la protagonista. Lean había pensado en Marlon Brando, pero él estaba en Centroamérica filmando *Queimada* y con problemas de producción. David se inclinó por Christopher Jones, al que había visto en *The Looking Glass War* (1969; en España, *El espejo de los espías*). Se asombró por el notable parecido que tenía con James Dean (especialmente en el arqueado de las cejas) y aunque estaba a años luz del talento del actor de *Giant*, la expresión de fracaso que sostenía podía ser captada sutilmente por la cámara. Esto era parte del personaje y Lean lo quería. Lo que no tomó en cuenta al mirar sus pruebas fue que el actor tenía un extraño acento para articular los diálogos y tampoco los recordaba. Hubo que doblarle la voz tras el rodaje.

Para el personaje de Ryan, el padre de la protagonista, Lean eligió a Leo McKern, cuya particular cualidad que sirvió para actuar en el film *A Man for All Seasons* era tener un rostro absolutamente desconfiable.

El segundo malvado del relato era Barry Foster (el asesino que Hitchcock eligió para su *Frenesí*), que en la historia interpretaba al revolucionario irlandés Tim O'Leary, quien llega al pueblo para combatir a los británicos. Aquí, otra aportación pacifista de Lean que mantuvo a este personaje en la sombra moral de esa infructuosa lucha, sin dibujarlo tampoco como el "bueno" del film: "Nadie puede ser una buena persona –pensó David– si para protegerse a sí mismo y a su causa debe matar a su propia gente para guardar su secreto".

En marzo de 1969, todos estaban preparados para filmar. David eligió rodar como primera escena la del bote en que Trevor Howard y John Mills aparecen acercándose a la playa. Esta secuencia no salía madura de la imaginación del escritor sino de la visión cinematográfica de Lean. El problema era que no encontraban la manera en que Rose Ryan se vinculara con los dos personajes en el comienzo de la historia. Conociendo su debilidad por la unión de los objetos y los personajes, a David se le ocurrió que a ella se le cayera su sombrilla desde el acantilado y que fuera Michael, el tonto y mudo del pueblo, quien la atrapara en el aire desde el bote. Además de salir perfecta, la idea de que Michael atrapara la sombrilla en el aire ya demarcaba la atracción que tenía este por la protagonista, aunque es notablemente contraria a la que ella sentía por él. Freddie Young contaba que tardaron horas en esperar el viento necesario para que el parasol cayera hacia el lugar indicado y disponer de un cable que no se viera para hacerlo flotar en el aire.

A David le fascinaba dibujar un personaje en menos de tres minutos y de una manera sutil. Pocos alcanzaban a apreciar estos detalles en una película de Lean (aún hoy), pero su genio siempre estaba allí.

El director necesitó varios días para filmar únicamente estas tres escenas: si bien tenía los dobles preparados, era natural que en una película de David Lean los dobles entraran sólo cuando hubiera peligro de muerte (y a veces, ni siquiera así). Por eso pidió a Trevor Howard y a John Mills que hicieran ellos mismos la escena del bote, aunque Howard se demoró tanto en aparecer en la playa que el viento y las olas comenzaron a agitarse más de lo que calcularon. Cuando el actor llegó, el mar estaba embravecido. Como nadie discutía una decisión de Lean, se ordenó que seis buzos permanecieran alertas detrás de las rocas y se instalaron las cámaras ya preparadas para rodar. Habiendo visto el oleaje de antemano, John Mills tomó sus propias precauciones y antes de subirse al bote se quitó la dentadura postiza que era parte de su personaje y la guardó dentro de su bolsillo. De pronto, los actores se vieron en una especie de vorágine tormentosa a escasos 50 metros de la orilla; el bote dio un coletazo, se dio vuelta y uno de los bordes pegó en la cabeza de John Mills, que se desmayó al instante. Los buzos fueron a rescatarlo, lo condujeron a un hospital y allí se le recomendaron dos días de descanso. A pesar de los peligros del mar y del golpe que recibió John Mills, el hombre más preocupado por el accidente observaba todo desde uno de los acantilados:

el maquillador Charlie Parker estaba apostado con sus binoculares. Al darse cuenta de que John Mills había caído al mar, alguien se acercó a decirle que el actor estaba a salvo y lo habían rescatado. "No me importa nada de John Mills. Quiero saber si no perdió esos malditos dientes en el agua". Todo esto fue apenas una breve interrupción.

El enemigo más despiadado que tuvo David Lean durante todo el rodaje fue el clima en la costa de Irlanda. Según Sarah Miles, pasaban tres semanas hasta que el sol y las nubes volvían a la posición original en la que David había cortado una secuencia. El viento rotaba cada media hora y no podían solucionar el problema, ni siquiera con paneles para rebotarlo. En estas semanas se aburrían todos: los asistentes jugaban durante horas a las cartas y los actores salían a recorrer las inmediaciones de la costa de Irlanda. Ni siquiera se preocuparon cuando, en esos lapsos prolongados, Trevor Howard se cayó de un caballo y hubo que esperar una semana para que se recuperase o que Christopher Jones se estrellase de frente contra un árbol con su Ferrari. Pero el problema del nuevo galán era que tampoco ayudaba en la filmación de interiores: a veces ni siquiera actuaba y Lean le preguntó qué le pasaba: "Es



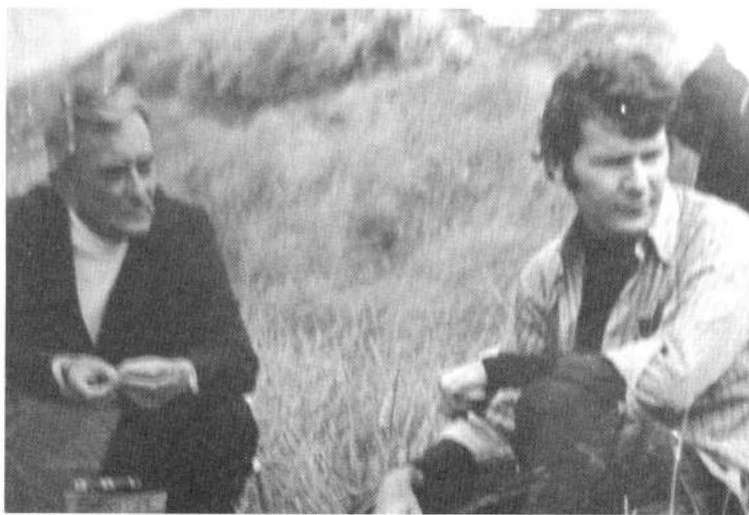
Trevor Howard y Sarah Miles, en una escena del comienzo de *Ryan's Daughter*. El actor esperó años para volver a trabajar con Lean, y Miles se convirtió en la mujer del escritor del film, Robert Bolt (foto: cortesía de MGM).



Una secuencia fantástica de la tormenta de *Ryan's Daughter*, que Lean tardó meses en esperar y cuatro meses en hacer (foto: cortesía de MGM).



David Lean junto a Michael J. Shapiro, recibiendo a periodistas durante el rodaje, en las playas de Irlanda, de *Ryan's Daughter* (foto: cortesía de Michael J. Shapiro).



David Lean y Michael J. Shapiro, conversando sobre la preparación de una escena en Irlanda de *Ryan's Daughter* (foto: cortesía de Michael J. Shapiro).

que no soy actor", respondía. En un plano importante, Lean se cansó de esperarlo y pidió que el iluminador le oscureciera toda la cara y se viera sólo la del capitán que le hablaba (interpretado por Gerald Sim). A Lean le costó también dirigirlo en la escena en que Michael golpea un panel con sus pies en el bar de Ryan, cuando la tensión del personaje de Christopher Jones debía ser contagiosa: el espectador tenía que comprender su nerviosismo basado en los estallidos de esos golpes que le recordaban a la guerra. Al ver la famosa secuencia de amor de *Ryan's Daughter*, nadie podría imaginar los meses que demandó filmarla. La secuencia escrita por Robert Bolt detallaba que la pareja romántica de Christopher Jones y Sarah Miles debía penetrar en un bosque primaveral y hacer el amor. El primer contratiempo que surgió fue que uno de los seis caballos que David había elegido era un corcel macho. Ante el apuro, solucionar este asunto ya no era cuestión de buscar a un especialista equino: el maquillador Charlie Parker apareció con una resistente tela adhesiva (que se usa para las puestas de cámaras) y en medio hora desplazó el pene al animal hacia arriba para que no se notase. Además, el bosque donde se filmaba toda la escena pertenecía a Kenmare State. Eddie Fowlie estuvo toda una mañana tratando de convencer a la dueña para que les prestara su propiedad. Para colmo, la secuencia de amor se iba a realizar un domingo, lo que causó además las molestias de los habitantes católicos del lugar.

Volvieron los problemas: después de un par de tomas, el cielo se nubló completamente y el sol no volvió a reaparecer. David tenía tres opciones: esperar meses a que volviera a tener la luz de aquel momento (algo que hizo más de una vez para otras escenas) o aguardar hasta la primavera. La tercera opción era continuar la filmación en Nueva Zelanda. Su amigo Eddie le siguió el juego y le comentó que deberían marcharse ya. David aceptó la sugerencia, pero Fowlie volvió a contragolpear: "No, mejor voy a diseñar Nueva Zelanda aquí mismo".

Quien vea la película ahora, nunca podrá apreciar que ciertos planos fueron rodados en pleno otoño (cuando fueron comenzadas en primavera) y que cuando los enamorados se arrojan al suelo de hierbas para hacer el amor, en realidad están en un decorado especialmente diseñado por Eddie Fowlie en interiores. Genial como siempre, Eddie había arrancado de cuajo las raíces de muchas plantas y flores y las había enviado a un invernadero especial para que recibiesen el calor adecuado; luego buscó colibríes y mariposas por distintas ciudades y en un estudio que alquiló fue armando todo un jardín inmenso con ramas, pájaros y follaje real. Una noche que terminaron de filmar otras secuencias en Dingle, Eddie desvió a David del camino del hotel con su auto y lo condujo hasta el sitio que había preparado. Lo hizo entrar en un enorme bosque y un jardín con fragancia de flores, sonido de pájaros y hasta un estanque artificial. David llamó al productor Anthony Havelock-Allan y le recomendó que a Eddie le aumentaran el salario acordado.

Los problemas del decorado se habían resuelto ahora, pero no el de los enamorados: ni Christopher Jones ni Sarah Miles se llevaban bien y todos sabían que no se gustaban (algo así como sucedía con Laurence Olivier y Merle Oberon en *Cumbres borrascosas*, treinta años antes). Opinaba Lean:

“Actuar una escena de amor cuando un hombre y una mujer no se soportan, tiene que ser fruto del talento, ya que la exposición ante las cámaras convierte al cuerpo en un arma traicionera. Si no están convencidos de lo que hacen, la cámara de inmediato lo capta.”

Por entonces, Christopher Jones estaba saliendo con la argentina Olivia Hussey (que interpretó a Julieta en la versión de Zeffirelli) y la ex mujer de Jones estaba por visitarlo en el set tras un viaje por Irlanda. Todos sabían que el guión de Bolt obligaba a que el cuerpo desnudo de los dos actores se mostrara en parte. Pero Bolt agregó extrañamente que uno de los pechos de Sarah Miles (su propia esposa) apareciera ante la cámara. El galán se quejó con Lean y dijo que “ella no le provocaba nada”. David estaba furioso: el actor estaba haciendo el ridículo y el director tenía que convencerlo de que no había otra manera de hacer la escena: “Le vas a tocar su pecho y te va a gustar”, lo obligó. En sus memorias, Sarah Miles cuenta que ella también estaba bastante asustada por filmar esa escena de amor. Christopher Jones no guardó rencor contra Lean después de este suceso y años después reconoció que era un director fantástico, “el mejor...”. Lo que también hacía Christopher Jones era quejarse constantemente de los meses insoportables que debía permanecer con David Lean en Irlanda.

Los tres meses de David Lean se transformaron en seis, y esos seis meses en otros seis más, cuando David les comunicó a todos cuál iba a ser la más famosa escena de la película que planificaba realizar. La tormenta que Robert Bolt intercaló en el guión de *Ryan's Daughter* no era una tormenta pasajera: era una convulsión meteorológica de proporciones bíblicas. En el mismo relato, el padre Collins (interpretado por Trevor Howard) dice al observar que llegan las nubes: “Están anunciando la llegada de Cristo”. Era curioso pensar que dicha tormenta había preocupado más a Lean que la elección del coprotagonista. Durante años hacía bromas sobre *Ben-Hur*, mencionando que no quería caer en la trampa en que la carrera de cuádrigas fuera lo más importante de la película. Ahora le tocaba el turno a él: la tormenta sería un espectáculo colosal del que la gente hablaría al salir de la sala, olvidándose de los personajes del film.

Desde tres meses antes de comenzar el rodaje, el cameraman Bob Huke llegó a Irlanda para capturar una tormenta con su cámara. David y él se asociaron para filmar numerosas de ellas y revelaban las secuencias. Al editarlas, se daban cuenta de que les faltaba fuerza. A Lean no le convenía nada. Probaron otra forma: al llegar Freddie Young a la península de Dingle, él y su operador Ernest Day montaron una tormenta ficticia: usaron ventiladores gigantes, luces que semejabán rayos y todo lo que pudiera incomodar a los actores para simular una tormenta y el agua. Seguía pareciendo ficticia. Le llegó el turno a Eddie Fowlie: la mano derecha de Lean buscó un lugar tormentoso en toda la costa occidental y finalmente lo localizó en Bridges of Ross, en el condado de Clare. Según Freddie Young, la tormenta tardó cinco meses en completarse, porque cada vez que las nubes negras se acercaban y les presagiaban algo de proporciones bíblicas, disponían de las cámaras pero la tormenta no duraba más que unos pocos minutos.

Uno de los mejores secretos y de las magias de los encuadres del cine consistía en simular lo que no era simulado. Así como en *Lawrence* aparecían tormentas de arena que no eran más que remolinos que aprovechaban filmar durante los pocos segundos que duraban, una de las secuencias más mágicas de la tormenta de *Ryan's Daughter* es aquella en la que el agua parece desprenderse por encima de los personajes, mientras aparecen diminutos en la lejanía de un acantilado: sobre ellos va cayendo una densa cortina de agua. En realidad, el agua que aparece allí no era parte de una tormenta sino de un río que bajaba desde un acantilado mucho más alto y que gracias al poder del viento se transformaba visualmente en una especie de lluvia deformada. Es una de las secuencias más extraordinarias y maravillosamente fotografiadas del film. Por eso, filmar la tormenta no involucraba solamente disponer de una cámara y enfocar el agua: se requería una lente especial que no se empañase, que no granulara el agua sobre su superficie, de modo de mantener siempre la claridad de la imagen. Aquí nuevamente surgía la invención de David Lean y de Freddie Young, tal cual lo habían realizado con el espejismo en *Lawrence of Arabia*.

David recordó que en los tiempos en que filmaban en estudios, usaban una *windscreen*, que era una especie de pantalla de viento que simulaba verter el aire en movimiento sobre las aguas y sobre un fondo que servía de telón. Lean pensó que podría lograrse un efecto semejante pero al revés, o sea, una lente que propulsara el agua hacia sus lados y que moviera las gotas de modo de mantenerse siempre desempañada del agua. Acudieron a Panavision para solucionarlo: crearon el efecto rotatorio y arrojaron sencillamente un vaso de agua a la lente para probarlo: se dieron cuenta de que enseguida desaparecía la humedad de la pantalla. Freddie Young se puso a diseñar las lentes y la cámara con la cámara mecánica Nobby Godden. Primero usaron una bolsa de plástico con la que rodearon el objetivo y luego le pidieron a Robert Gottschalk de Panavision que las creara. "Era la primera vez en la historia del cine que se usaba este sistema de *clear screen* ['pantalla clara']", decía Roy Stevens, que era uno de los asistentes que manejaba una de las dos cámaras *clear screen*. La idea técnica de Freddie Young consistía en un cristal que giraba a ciertas revoluciones por minuto y que dispersaría el agua del centro hacia los lados de la cámara. El fotógrafo dio los últimos retoques, ordenando que además de mover los cristales hacia el centro se lograra también hacia el fondo y centro, o de arriba hacia abajo. De allí se conformaría la imagen fotográfica ideal. El último retoque del fotógrafo para filmar las decenas de secuencias para la tormenta no era para la cámara sino para sí mismo: se dejó crecer la barba para que la fuerza del agua que lo golpeaba por la acción del viento no le lastimara la cara. Freddie Young dijo que no se había dejado crecer la barba durante treinta años.

Este fue uno de los puntos a debatir sobre la autoría de Lean en una película: a lo largo de los años él fue presumiendo que muchos de los efectos que lograba eran ideas propias. En este caso, eran del genial Freddie Young. Era obvio para muchos que la filmación de la tormenta debía operarse por un equipo de segunda unidad: Lean no podía estar parado en el acantilado durante cinco meses. Sabiendo de la experiencia que tenía su viejo amigo Charles Frend, el director de *The Cruel Sea* (*El mar cruel*), le ofreció viajar a Irlanda para filmar algunas

secuencias. Pero el “viejo” Charles Frend (que tenía un año menos que Lean) ya no estaba para esos trotes. Roy Stevens sugirió hacerlo él mismo y Frend terminó rodando secuencias de planos de acantilados que, según Lean, no tuvieron nada que ver con la tormenta.

Ahora el problema era otro: no paraba de llover y David debía filmar más escenas (y completar otras incompletas) en la playa y cerca de los acantilados. No podían esperar más. Nuevamente apareció el salvador, Eddie Fowlie, que voló directamente hasta Ciudad del Cabo, en Sudáfrica, para buscar un paisaje que se le pareciera. Ni siquiera se alojó en un hotel: de inmediato alquiló un helicóptero a Doug Twiddy, que era el gerente de producción. Pasaron todo el día entero buscando una costa que se asemejara a la de Irlanda, y eligieron un sitio llamado Table Mountain. Los dos intrépidos salvadores de Lean sacaron docenas de fotos y llevaron una bolsa de arena para comparar si el color era igual al de las arenas de Dingle, en Irlanda. Al día siguiente volvieron con David a la península y, apenas dos días después, todo el equipo de la película, utileros, asistentes y actores, estaba llegando a Sudáfrica.

El rodaje se extendía más, los gastos de producción crecían, pero Lean continuaba en batalla. Antes de marcharse por un corto tiempo de Irlanda, alcanzaron a filmar los planos de la playa entre Robert Mitchum y Sarah Miles para la famosa escena de las huellas en la arena que conducen a la cueva (cuando Michael observa a la pareja amorosa desde un acantilado) y asimismo cuando el personaje que interpreta Robert Mitchum imagina toda la escena simplemente siguiendo esas huellas. Fue una de las secuencias más notables dirigidas por Lean: era un “*flashback* imaginativo” dentro de la mente del protagonista. Se lo ve compartiendo la secuencia junto a ellos y detrás de una roca de la playa a pocos pasos de ellos, como presenciando la escena que él está imaginando. El efecto de “la presencia” se usó después para películas de ciencia ficción. La idea era genial, pero faltaba solucionar que la imagen sugiriera que todo eso era parte de la imaginación del protagonista, sin que el espectador entendiera que realmente el personaje estaba allí. La secuencia no debería verse visualmente igual a las del resto del film. Durante un par de días ensayaron distintos trucos con las lentes y vieron que nada funcionaba. De pronto, al director de segunda unidad, Roy Stevens, se le ocurrió simplemente el viejo truco de poner un poco de vaselina en sus dedos y frotarlos levemente en ambos lados de la lente de la cámara. Hicieron una prueba y salió perfecta. Ahora sí: la secuencia parecía que era producto de un sueño. En Sudáfrica, Lean y Freddie Young crearon una fotografía semejante a la de Irlanda: lo primero que decidieron fue rociar de negro las rocas de la playa, que eran completamente blancas, a diferencia de las de Irlanda. Cerca de Ciudad del Cabo rodaron el momento en que Christopher Jones descubre una caja de detonadores en la orilla de la playa, mientras Michael, que siempre está en todas partes observando los hechos, presagia levemente la tragedia que el infortunado amante de la protagonista de Ryan planea hacer con su propia vida. Aquí John Box vuelve a enfatizar (o a anticipar) sutilmente el drama a través de un color (como lo hizo con el mencionado tren rojo de *Zhivago*): unos minutos antes de que sucede la tragedia, la caja de los detonadores aparece contra unas rocas sobre la orilla, pintada de un color rojo que la hace llamativa en ese ambiente a la orilla del mar.

En Sudáfrica filmaron también un diálogo entre Sarah Miles y Trevor Howard (que había comenzado en Irlanda) y las escenas del acantilado en que la protagonista y su amante son observados por Michael. Mientras todo esto sucedía en Sudáfrica, Roy Stevens, que para Lean no era más que un mero operador de cámara, quedó a cargo de filmar las secuencias de las tormentas y de las olas gigantes. Ninguna escena de ellas se rodó con actores (puesto que todos estaban en Ciudad del Cabo) y, cuando volvieron, sólo Leo McKern se atrevió a actuarlas él mismo en diferentes planos. En cierta ocasión, casi se mata contra unas rocas por la fuerza del agua.

Cuando regresaron de Sudáfrica, David rodó la escena en que el pueblo acecha la casa del profesor Shaughnessy para agredir a Rose Ryan. La escena termina con la impotencia del personaje de Robert Mitchum, que no puede impedir que todos se lancen sobre su esposa y mutilen su imagen de mujer tijereteándole el pelo, dejándola indignada y desarropada en el suelo. Por años, críticos, admiradores (y detractores) del film calificaron a esta escena como el castigo que le imponía la gente del pueblo a la mujer por la infidelidad cometida. Pero nada de eso formaba parte del tono de Robert Bolt en el guión: esa violencia obedecía a la venganza del pueblo por mantener un romance con un soldado inglés, que para ellos es el exponente del colonialismo británico. En estos momentos de la mutilación es que aparece nuevamente el enfoque práctico que está reservado al objeto por parte de David Lean. En *Kwai*, el coronel Nicholson pierde su bastón de mando; en *Lawrence*, el protagonista pierde su compás; en *Zhivago*, entrega su balalaika. En este caso, Rose Ryan pierde aquí su notable cabellera. La relación del objeto y el personaje seguía siendo incólume e identificaba la obra de David Lean como realizador.

Ciertas secuencias de la tormenta se rodaron con David antes y después de ir a Sudáfrica: durante la tormenta, el drama cobra vida cuando llega el grupo de irlandeses que planean liberar sus tierras de la ocupación inglesa (una especie de anticipo del IRA). La tormenta provoca un naufragio (que no se muestra) y las cajas con el armamento caen al agua al amparo de las mareas y las grandes olas. Es por ello que todo el pueblo, comandado por el padre Collins, se dirige a la playa para ir al rescate de esas cajas en plena tormenta. Es cierto que algunas secuencias de primeros planos de los actores tuvieron que rodarse simplemente delante de las cámaras y que muy pocas de ellas se realizaron fielmente dentro del agua, ya que esta los arrastraba (a los actores y a las cámaras) contra las rocas. Pero para operar mejor todos esos movimientos, algunas veces permanecían atados con cadenas a dichas rocas en la orilla o se asentaban pequeñas bases de seguridad cada 10 metros que disponían debajo del agua a una profundidad de 50 centímetros. Nada de eso puede notarse en la película.

Ya con cuatro meses de diferentes tormentas filmadas, el viaje de ida y vuelta a Sudáfrica y el retorno para completar el rodaje en Irlanda, un año después de todo eso, David volvió finalmente a Inglaterra. Como no tenía dónde alojarse, se estableció en el hotel Great Southern, en Killarney, y puso allí su nuevo centro de operaciones. En esos días tuvo una idea brillante y llamó a Freddie Young para plasmarla: había un paisaje en lo alto de la montaña en el que se demarcaban

las nubes y en el que el sol apenas se divisaba entre ellas. Explica Freddie Young en sus memorias:

“Lo que hicimos fue dejar fija la cámara a esas nubes en cámara lenta, luego fuimos avanzando en la velocidad tan sólo a un cuadro por minuto. En pantalla lo proyectaríamos a velocidad de 24 por segundo y la imagen quedaría real. Era un amanecer en el que sol iba resurgiendo entre la oscuridad, segundo a segundo.”

El plano había salido tan largo como para que Maurice Jarré le pusiera una música acorde, una combinación entre romance y drama, o de suspenso fantasmal: decidieron que la secuencia y esa melodía fantástica se convertirían en los títulos iniciales de *Ryan's Daughter*.

Ya rodada la apertura, David estaba preparado para chequear los planos que dejara filmar por sí solo a Roy Stevens. El asistente, un devoto operador de cámara de Lean, ni siquiera se animó a entrar con él en la moviola para revisarlas. “Te conozco –le dijo Roy Stevens sin diplomacia pero con mucho respeto–. Me dirás por qué no puse la cámara allí o por qué no lo hice 20 centímetros más a la izquierda.” Lean observó las secuencias con el editor Norman Savage, siempre impecable con su traje y corbata. Al terminar de mirarlas, el editor salió primero de la sala y se acercó a Roy Stevens a decirle: “Oh, chico, estás en un gran problema”. Roy Stevens no sabía qué sucedía. El problema era que a Lean le habían gustado tanto los planos que Stevens rodó, que había quedado espantado por no haber sido él quien los había realizado. El mismo Lean de pronto rompió el silencio y comentó: “Esto me hubiera gustado haberlo hecho yo”. El orgullo de Lean había quedado herido y durante tres años no volvió a hablarle al operador que había logrado tan buenas secuencias. Tres años después, se encontraron de casualidad en el Hotel Parco dei Principi de Roma y Lean, que había tomado dos copas de whisky de más, le confesó a Roy Stevens lo mal que se había portado. David era un perfeccionista y debía reconocer alguna vez cuando otros se acercaban a realizar algo tan bien como lo hacía él.

A pesar de los cientos de fotos tomadas durante un año en Irlanda y Sudáfrica, existe una foto memorable que identifica el esfuerzo de David Lean y sus camarógrafos en lo alto de un acantilado, luchando contra el viento para iluminar una secuencia de la playa. El doble Vic Armstrong recordaba que para iluminar lo que sucedía a semejante distancia ni siquiera era posible hacerlo con los arcos normales del rodaje. Eso los obligó a conseguir un foco especial que, una vez encendido, ni el agua perturbaba el rayo abierto que desprendía en forma de *v* al penetrar en la tormenta. Aquel enorme foco que aparece en la famosa fotografía se usaba en las embarcaciones de la Segunda Guerra Mundial para luchar contra los submarinos e iluminar la superficie del mar contra viento y marea.

La película terminó con un corte final de tres horas y media, separadas por un intermedio. Como todos los relatos de Lean, sufrió sus cortes: en la première tenía 206 minutos, luego se dejó en 194 y pasó a tener 165 minutos para el estreno norteamericano. *Ryan's Daughter* resucitó su duración de 206 minutos para su restauración en 1997.

Pero la duración del film fue lo menos importante en el camino a su estreno. Los críticos se complotaron en una reunión organizada por la National Society of Film Critics, entre los que estaban algunos reconocidos como Pauline Kael y Richard Schickel. Defraudados por el film, le exigieron a Lean que les explicara cómo el director de *Great Expectations* y *Lawrence of Arabia* pudo hacer "semejante basura" como *Ryan's Daughter*. La reunión no solamente era un complot arbitrario y mediocre, sino que además hirió gravemente la sensibilidad del director, que no estaba preparado para tal atropello. Lean reconoció mucho más tarde:

"La culpa fue mía por quedarme allí dentro. Había un dejo de *Citizen Kane* en la sala semi-iluminada: una mesa en el medio y 25 críticos ofendidos mirándome como si yo fuera un enjuiciado en medio de un tribunal."

"¿Por qué me hacen esto?", preguntó inocentemente Lean. No hubo respuesta. El hecho de que David siempre se autocriticaba era su falencia al enfrentar a los críticos:

"Es que ellos son intelectuales. Al terminar de filmar una película, uno quiere gustar al público. Luego de tanto tiempo de pensar, imaginar y trabajar, cualquiera puede quedar expuesto y débil ante una crítica. Por eso es terrible escuchar que alguien le diga a uno que su film es un espanto."

La histórica reunión terminó con un comentario que Lean nunca debió haber lanzado. Manifestó su pensamiento en voz alta: "Si hiciera una película de 16 milímetros en blanco y negro, me perdonarían". A lo que una desubicada Pauline Kael contestó: "Se la dejaríamos hacer en color". Antes de los juicios conspiratorios de los críticos, el Museo de Arte de Nueva York organizó una retrospectiva de los films de David Lean en octubre de 1970, un mes antes del estreno.

Al pasar los años, *Ryan's Daughter* se ubicó como uno de los films más interesantes del director, en parte por su aparente falta de argumento y por su precisión en detalles visuales que iban más allá de los diálogos; en saber contar con belleza lo que otro director hubiese quedado estancado en mostrar. Hasta Richard Schickel reconoció veinte años después que, si hubiera tenido más experiencia en esos tiempos, nunca habría pronunciado la terrible frase: "semejante basura...". Pero el daño ya estaba hecho.

La crítica más justificada que obtuvo *Ryan's Daughter* se debió al exceso de dinero que se gastó solamente para esta película. La industria inglesa de cine estaba en bancarrota y con el dinero de este film se habría podido hacer una docena más. La cuestión era si tenía lógica permitir a doce realizadores hacer doce films baratos y mediocres o dejarle a un genio que hiciera una obra excepcional. Este es un problema moral que ha sido cuestionado y ha ocurrido (y sigue ocurriendo) en muchos países y en todas las épocas. De hecho, durante todo el año en que Lean trabajó para *Ryan's Daughter*, Metro Goldwyn Mayer

pasó por tres diferentes administraciones: Robert O'Brien se la dejó a Louis Polk y este se la dejó a James Aubrey, que en California era conocido como "la cobra sonriente".

Los casi 13 millones de dólares que le costó aquella "película sencilla" de David Lean forzaron a la MGM para que otros títulos como *The Shoes of the Fisherman* (*Las sandalias del pescador*, 1969) estuvieran obligados a recuperar el dinero invertido en la otra y que "la cobra sonriente" suspendiera la producción épica del *Napoleón* que planeaba filmar el director Stanley Kubrick. Pese a ello, el director de *A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*, 1971) jamás habló mal de su colega. Incluso llegó a comentarle una vez al biógrafo Gene Phillips:

"El director de cine es un narrador de historias. Es el hombre que está en la cueva contándoles una historia a sus acompañantes delante del fuego. Algunos se quedan dormidos, pero la mayoría lo escucha. David y yo somos ese contador de historias de la cueva."

Ryan's Daughter le dio nuevamente un Oscar a la mejor fotografía a Freddie Young, que luego declaró: "Si me muestran el film ahora, no me daré cuenta de cuáles fueron las escenas que filmamos en Irlanda y cuáles en Sudáfrica". Tras treinta años de carrera, el inusual personaje de John Mills le otorgó finalmente su único Oscar de la Academia como el mejor actor de reparto. Para David Lean llegaría un largo silencio, como aquellos que tanto le gustaba reflejar en la pantalla. Se dedicaría a viajar, a conocer el mundo y, de vez en cuando, a filmar. Volver a realizar otra película le llevaría años, esfuerzo y paciencia, siempre con el perfeccionismo que Lean exigía. No sabía si eso volvería a ocurrir. Esa sabiduría y esa franqueza cinematográfica tal vez lo llevarían nuevamente a la India, pero en esta oportunidad para filmar. Para eso faltaban muchos años aun.



Capítulo XVIII

***Lost and Found: The Story of an Anchor* (1979)**

Las devastadoras críticas de *Ryan's Daughter* vapulearon a Lean hasta el punto de no pensar en tomarse un respiro sino en retirarse. El ave gigante había caído y ahora necesitaba resurgir de sus cenizas y convertirse en lo que una vez fue. Tal vez en algo mejor, considerando su experiencia y su edad.

David y Sandy Hotz comenzaron a recorrer el mundo: viajaron a Kenya, Tahití y nuevamente a la India, donde Lean sufrió una "recaída" de volver al proyecto de Gandhi, pero que no perduró.

Sandy no había estado en Irlanda durante la época de *Ryan's Daughter*. Para retomar su tiempo juntos, compraron una enorme casa en Roma en Appia Antica, en el número 53 Via dei Metelli.

Así como Louis B. Mayer recurrió al diseñador Douglas Shearer para decorar su mansión de Santa Mónica, Lean contrató a Stephen Grimes (el que construyó todo el pueblo de Killybegs en Irlanda para *Ryan*) para decorar su casona romana. David montó en su casa un laboratorio de revelado de 16 milímetros y una cabina de proyección como la de los magnates de Hollywood, aunque en Italia. Recordaba de esta forma lo que fue el living de su casa, cuando le proyectaba a su madre aquellas películas caseras de 16 milímetros con las carreras de caballos.

David tenía una importante fortuna gracias a *Lawrence* y a *Zhivago*; le escribía cartas a su amigo André Morell (que hizo pequeños roles en *Kwai* y en *Summertime*) mencionándole lo cómodo que se sentía de no vivir más en Inglaterra, con todos esos impuestos que pagar. Siempre siguió en contacto con Fred Zinnemann y con Richard Lester, quienes ocasionalmente aparecían en Roma. Sus eternos amigos eran la continuista Maggie Unsworth (que había sido su amante muchos años atrás) y su fiel *prop master* Eddie Fowlie. Su editor Norman Savage murió de leucemia en 1973 (el único que llevaba siempre camisa y corbata en las mesas de edición), cuando estaba en pleno trabajo de la primera película dirigida por Robert Bolt, *Lady Caroline Lamb* (*Los amores de Lady Caroline*), protagonizada por su mujer, Sarah Miles. A fines de año murió el padre de David. Los últimos años los había pasado en un hogar de ancianos; su ex mujer, Helena, la madre de David, había muerto en 1962, durante la filmación de *Lawrence of Arabia*. David no mantenía relación con ninguno de los dos. Sin embargo, fue su hermano Edward quien se encargó en cumplir con los deseos de su padre para cremar sus restos y enterrarlos junto a los de Helena, en Falmouth, en el condado de Cornwall. Edward y David se intercambiaron algunas cartas por esa época, que fueron descubiertas mucho después por Sara Lean, sobrina del director. Aunque algunos biógrafos ratifican que David y su hermano no volvieron a encontrarse, las memorias de su sobrina Sara cuentan de numerosas ocasiones en

que se reunieron en Roma o asimismo el viaje que hicieron al Kilimanjaro. A Edward le gustaba hacer bromas y hablaba como un erudito: tenía un gran sentido del humor. David Lean era todo lo contrario.

Sandy pasó meses viajando junto a David desde una punta del mundo hacia la otra: desde Sudamérica hasta Egipto. En esas travesías, Lean filmaba sus apreciaciones de los lugares, aunque nunca se las mostraba a nadie. El hombre que hizo películas que habían visto millones de personas, ahora filmaba esos tesoros para sí mismo.

En aquel prolongado alejamiento, su amigo Fred Zinnemann apareció para ofrecerle la novela *The Siege of Krishnapur* para que Lean la llevara al cine y así sacarlo del sopor; el director no quiso saber nada sobre todos esos cadáveres y gente muerta en las calles de la India: era deprimente. Pensó que si tuviera que pintar la forma en que él veía a la India, su mejor método era tomar las riendas por otras vertientes argumentales. Esto no era un nuevo proyecto, pero sí el comienzo de esa idea.

Ya en Roma, le llegó una invitación desde California: el Directors Guild of America lo iba a galardonar con el premio David Wark Griffith. La celebración estaría presidida por el director George Stevens, quien mantenía con David una deuda de honor tras la ayuda que le prestó para rodar unas secuencias de *The Greatest Story Ever Told* (*La historia más grande jamás contada*). Tras la distinción, los Lean viajaron desde California hasta Tahití: fueron a Moorea, Bora Bora y Rangiroa²³.

Su amigo André Morrel continuó recibiendo cartas: así se enteró de que el productor Dino De Laurentiis estaba pasando unas vacaciones en el mismo hotel de Bora Bora donde se hospedaba Lean. La casualidad, claro, podía dar comienzo a un nuevo proyecto.

En esos años, sus viejas películas estaban volviendo al público adaptadas de otras maneras: su amigo Freddie Young iba a fotografiar una versión musical de *Great Expectations* para la televisión, y Carlo Ponti haría un *remake* de *Brief Encounter* con su mujer, Sofía Loren, y con Richard Burton. Aunque David seguía sin poder imaginársela a la Loren como una mujer de clase media que viajaba en tren, el director se equivocaba, puesto que en su papel de mujer que escapa con su hija en *La ciociara* (*Dos mujeres*, 1961) había logrado un dramatismo conmovedor que le valió el Oscar.

En octubre de 1974, Lean volvió a Inglaterra y David recibió un mensaje: su hermano Edward había muerto. Como Lean no sabía cómo proceder en esta ocasión, su joven mujer Sandy le aconsejó viajar a visitar a su familia. Sandy se daba cuenta de que al conocer más a su cuñado Edward, que había sido un ejecutivo de la BBC, sabía que su carisma como hombre había logrado superar al de su hermano David y logrado formarse un mayor círculo de amistades durante su vida.

Al regresar nuevamente a la casona de Roma, los Lean sufrieron un robo durante una noche y entre otras cosas les llevaron sus dos Oscar y un Globo de Oro. El robo había sido un misterio puesto que no escucharon nada;

²³ Rangiroa (Tahití) era el lugar preferido de David Lean de todo el planeta.

la policía italiana no ayudó a encontrar pistas de ninguna clase y apenas dictaminó que los maleantes habían usado gas debajo de la puerta para adormecerlos. Era la época de los secuestros en Italia y a la policía poco le preocupaba un simple robo. Lean lo sabía: era hora de marcharse de Italia: la contadora de Lean le aconsejó que ya podía volver a Inglaterra y no tener más problemas con los impuestos.

Antes de regresar a Inglaterra, el inquieto David Lean pasó brevemente por Bora Bora; su amigo Eddie Fowlie le había regalado un libro publicado en 1972: *Captain Bligh and Mr. Christian*, de Richard Hough, en el que concidían los sucesos del libro con ese lugar. El relato contaba la historia real de lo que sucedió en el *Bounty*, el barco de la marina inglesa que debía ir a buscar unas plantas a unas islas de Tahití por orden de la corona. Todo lo que sucedía en el Pacífico sur era parte del interés de Lean. Le pidió a Robert Bolt que leyera el libro, pero el escritor dijo estar en otro proyecto y rechazaba extrañamente otros más. Se supo entonces que no era una buena época para Robert Bolt: la versión que escribió sobre *Gandhi* ni siquiera hizo pestañar a Lean.

David se encaprichó en escribir un guión por su cuenta y hacer una película sobre la verdadera historia del capitán Bligh y su amigo Fletcher Christian. Las versiones anteriores en la pantalla estaban basadas en novelas de Nordhoff y Hall y no tenían la misma visión que la real. El nuevo libro relataba que el capitán Bligh no era la odiosa persona que se muestra en esas películas y que en verdad había sido un marino extraordinario que durante muchos meses en el mar, luego de que se sublevara la tripulación, tuvo que soportar todo tipo de inclemencias. El capitán Bligh no era para nada aquel viejo malhumorado que interpretó Charles Laughton en 1935 ni el verdugo horripilante de Trevor Howard, de 1962.

David Lean estaba obsesionado por los personajes de la Historia que tenían una certera autoridad (pero que eran no autoritarios, que es otra cosa) y que estaban seguros de sí mismos; los que trataban de convertir sus propios periplos en misiones egoístas y proféticas y eran absolutamente individualistas. Algo similar era lo que entendía el mismo Lean sobre cómo debía filmarse una película. Eran las sombras de su pensamiento que se transformaron en las conquistas personales de Lawrence, en la construcción del puente del coronel Nicholson y en los poemas ideológicos de Zhivago. La historia que pretendía contar Lean se basaba en las repetidas discusiones entre Bligh y Christian y los hechos que rodearon el robo de unos cocos, por el que se inculpó nuevamente a Christian, ya cansado de la fatídica supremacía de Bligh, y alentado por su segundo oficial, forzó a la tripulación contra el capitán para destituirlo. El asunto había sucedido unos pocos días antes de la Revolución Francesa, el 28 de abril de 1789. El viaje de Bligh en un bote durante 41 días con una veintena de hombres a lo largo de 3.618 millas se convirtió en el más prolongado de la historia en una embarcación sin velas.

David Lean no necesitaba más que eso para filmar una película al respecto. En 1977, David voló a Nueva York para enfocar el tema con Sam Spiegel, a quien no veía desde la década anterior. El productor atendió a las normas de Lean de hacer tres películas sobre el asunto. Dos de ellas ya tenían título: *The Lawbreakers* (Los

quebrantadores de la ley) y *The Long Arm* (*El largo brazo*). Spiegel le arrojó una frase que bien podía ser una del comienzo de *The Godfather* (*El padrino*, 1972): “Sólo vienes a buscarme cuando me necesitas”. Fue la última reunión que tuvieron: los viejos socios no se entendieron en ningún momento y jamás volvieron a hablarse. La segunda opción que le quedaba a Lean era Dino De Laurentiis, a quien ya había visto en Bora Bora y con quien también había conversado sobre el tema. Según David: “Si Spiegel era malo, Dino era mucho peor. Dino es de los que orinan en tu bolsillo y te hacen creer que está lloviendo”.

La última alternativa del director fue marchar a las oficinas de John Calley, el ejecutivo de Warner Bros. Dos películas planeadas sobre el mismo tema, con un presupuesto de 25 millones de dólares en esos tiempos, podían ser poco menos que un suicidio financiero para cualquier gran productora. Phil Kellogg, antiguo manager de Lean en la William Morris Agency, fue el encargado de convencer a John Calley. En California, a Kellogg lo llamaban “el caballero Phil”; pero ni siquiera “el caballero Phil” pudo sacar adelante el proyecto. Fue un momento en que todos estaban en desacuerdo con todos: Lean le ofreció a John Box coproducir la película y diseñar la construcción del barco (tal como lo hicieron los productores Samuel Goldwyn Jr. y Meyer Gottlieb para *Master and Commander*, de Peter Weir, en 2003). Sin embargo, si había algo que John Box ya no soportaba del viejo David Lean, era la forma en que impartía órdenes sin escuchar absolutamente nada de lo que se le aconsejaba. John Box sorprendió a David al decirle: “Pues, si no puedes ser Dios, entonces conviértete en director de cine”.

Ante tantas vueltas, el proyecto quedó finalmente en las arcas de Dino De Laurentiis, que había comprado los derechos: puso a su amigo Anthony Hopkins como el capitán Bligh, al director australiano Roger Donaldson (para dirigir un guión que era casi todo de Robert Bolt y de Lean) y filmó *The Bounty*. David pidió que ni siquiera apareciera su nombre en los créditos.

El reparto se completó con Mel Gibson como Fletcher Christian, personaje que en anteriores películas había sido interpretados por Clark Gable y Marlon Brando. El film era un interminable muestrario de islas y mar, con una banda sonora compuesta por Vangelis, que junto a las imágenes se acercaba más al videoclip que a la épica; un periodista escribió: “Era un film con un barco que navegaba a ninguna parte”.

Entre las opciones que quedaron “flotando” en Tahití, David Lean encontró otra historia interesante sobre un navío del capitán Cook (también fiel navegante y amigo del capitán Bligh), que perdió uno de sus barcos cerca de Tautira, al noreste de Tahití, por al año 1773. El capitán Cook se vio obligado a cortar los lazos que lo ataban a un ancla, en momentos en que estaba comprometida la seguridad de la embarcación.

El equipo de Eddie Fowlie investigó el caso, y tras varias inmersiones con un equipo de buzos (en una de las cuales se topó con un enorme tiburón, según contó), hallaron finalmente esos restos a unos 120 metros de profundidad. Lean, que con sus filmaciones domésticas ya estaba más cerca del documental que del largometraje, investigó con Robert Bolt las cartas geográficas y escribieron una historia interesante para filmar.

En Hollywood se enteraron de este proyecto y, tras escuchar durante tanto tiempo que David persiguió el proyecto del *Bounty*, comenzaron a llamarlo "El viejo y el mar".

Para la nueva misión en Tahití, conformaron un equipo de expertos: George Andrews sería el productor, además de representante de la South Pacific tv de Nueva Zelanda, que financiaría el proyecto; el experto en naufragios Nelly Tarlton y el infaltable Eddie Fowlie formarían el equipo de excavadores y buzos para lograr extraer y emerger el ancla del barco del capitán Cook para que viera nuevamente la superficie tras 200 años de permanecer en el fondo del mar. Según lo que podía observarse, el ancla estaba enclavada en un banco de coral e iba a ser difícil una misión. Las inmersiones de los buzos no podían durar más de 8 minutos. Por su parte, el historiador marino Kelly Tarlton (que terminó narrando gran parte del film), que ya había perdido a tres buzos en esa zona debido a las mareas submarinas, aseguró que una de las tres anclas perdidas por el capitán Cook sería más fácil de desclavar que las otras dos. Wayne Tourrell comandó la exploración y George Andrews trató de convencer a Lean para que fuera él mismo quien narrara el documental; también se encargó de preparar todo para que Lean pudiera rodar el momento en que el ancla volvía a la superficie. David le contó orgullosamente al productor que él mismo narraba los noticieros cuando era editor de la Movietone.

Las conversaciones entre George Andrews y Lean ahondaban en frases mágicas en medio del océano. George le preguntó a Lean qué sentía al dirigir un documental tras haber rodado superproducciones. David le contestó claramente: "No es nada diferente. Todo es cuestión de contar una historia".

Cuando ya lo estaban editando, Andrews volvió a escuchar a Lean que reflexionaba: "Me despierto en medio de la noche para pensar en el próximo corte y me siento tan entusiasmado como cuando filmé mis viejas películas". Las tareas de director, sin embargo, estaban bastante confrontadas: George Andrews y Wayne Tourrell habían escrito una historia que habían enviado durante semanas a Lean. En su clásico estilo, este y Robert Bolt ya tenían otra forma de contar el relato (algo más cinematográfica) y completamente diferente de los demás. Si bien Lean era quien pagaba los gastos de la expedición para desenterrar el ancla, eran Tourrell y Andrews quienes daban cuenta de los gastos de producción del documental en su totalidad. Decidieron volcarse por la versión de Lean y usaron a Ken Dorman como cameraman para tomar algunos planos de exteriores de las playas y al camarógrafo submarino Lynton Dingle para otros que fueran mostrando las profundidades. Tras dos semanas de rodaje, cuando Lean vio el material de 10 minutos completos que estaban ya rodados, dijo estar completamente desilusionado. Nadie sabía qué decir: sentían que el mejor director del mundo los estaba rechazando. Pero por el interés que guardaban de no desilusionar a Lean fue que mantuvieron su profesionalidad durante todo el resto del rodaje. Ya en Nueva Zelanda, para la edición, a David le preocupaba el sonido del comienzo del documental, que indicara el ambiente donde transcurriría el relato. Luego hubo una clásica secuencia de Lean sobre el final del documental: al llegar el ancla a la superficie, las chicas de Tahití comienzan a arrojarles guirnalda. Era una clara alu-

sión a su film *Lawrence of Arabia*, cuando Omar Sharif encuentra en la orilla del mar a Peter O'Toole, tras el ataque de Aqaba, y le pronuncia: "Guirnalda para el conquistador". Después de limpiarla y lustrarla, el ancla del capitán Cook fue exhibida en el Museo de Tahití y de sus Islas, donde se la puede ver en la misma entrada, junto con una foto del propio David Lean.

Lost and Found: the Story of an Anchor (Perdida y hallada: la historia de un ancla) fue el título final del documental, filmado en 16 milímetros, con 41 minutos de duración. Se estrenó en el canal Auckland TV-2 de la televisión de Nueva Zelanda, en mayo de 1979; en 1980 se volvió a mostrar en el London Film Festival.

David recordaba así a aquella periodista que lo provocó en Nueva York, cuando le sugirió que los críticos le permitirían hacer una película en 16 milímetros en color; quizá ahora ella estaría satisfecha. Al final del documental, y no por casualidad, se observa a Lean poner la mano sobre el hombro de Robert Bolt y decirle: "Vamos, tenemos una película para filmar".

Tras semejante proyecto, es difícil digerir que la amistad entre ambos no prosperara después: Bolt tuvo problemas de tabaquismo y alcohol y sufrió dos ataques de hemiplejía. Había rumores inventados por las malas lenguas sobre que Lean era quien había provocado las debilidades del escritor, categóricamente negados por el mutuo amigo de ambos, Fred Zinnemann. Molesto porque Robert Bolt ni se preocupó por negar los chismorreos, Lean no volvió a hablarle.

Los tiempos de reflexión llegaban a la mente de Lean: en 1978 había muerto Leila, en un accidente en Londres. David le confesó a Kevin Brownlow que se sintió culpable por la falta de orientación que ella necesitó durante su vida y que él no pudo brindarle.

En 1980, el círculo volvía a abrirse para el director, y se planteaban nuevas posibilidades para que David Lean filmase una nueva película. Entre las posibilidades, el hijo de David Niven le ofreció filmar una historia sobre Santa Claus (porque le encantaba la posibilidad de relacionar a Lean con este tema); su antigua colaboradora y amiga Barbara Cole le acercó una historia que encajaba justo a las exigencias de Lean: se llamaba *Out of Africa* (*Africa mía*, 1985; en España, *Memorias de África*). Aunque David no estaba interesado en filmar allí, tampoco visualizaba cómo podía contar una historia de una mujer que había tenido sífilis y mezclarla con animales, paisaje y lo que sentía por ese maravilloso mundo que había dejado atrás.

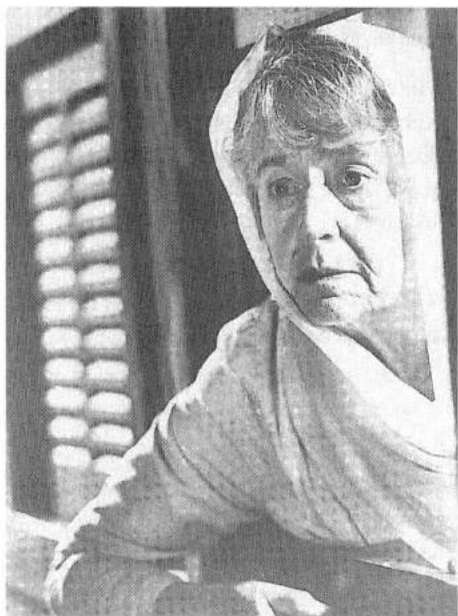
Siempre un eterno viajero, David marchó a Nairobi, donde visitó la misma finca de Karen Blixen (la protagonista y autora del libro) para entender el punto de vista de la autora. Aun ya persiguiendo el propósito de hacer este film, el productor inglés David Puttnam, que en esos tiempos estaba al frente de Paramount, le comunicó al director que Paramount no financiaría la película y que Universal estaba muy interesada en hacerlo. Lean borró el proyecto de su mente y Universal financió *Out of Africa*, que luego terminó ganando siete premios Oscar, incluso el de Sydney Pollack como director. De paso, fue la única película que poseía la cualidad de la cámara, la fotografía y la poesía de David Lean y que no había sido dirigida por él. A pesar de la admiración

que sentía Puttnam por Lean, la relación entre ambos no fue para nada productiva: Puttnam era conocido por brindar oportunidades a jóvenes directores y encontró en Lean a un categórico enemigo de todos los productores de la historia del cine (Puttnam cuenta que, durante toda una comida, David no hizo otra cosa que pasársela hablando mal de Sam Spiegel). David Puttnam le ofreció dar algunas *master classes* en la National Film School. David se negó: al parecer, porque no imaginaba que sus alumnos conocieran sus películas o que se reirían de su forma de filmar.

Eran los momentos finales de su carrera y David sentía resentimiento por los que lo criticaban y terrible inseguridad por los que lo adoraban.

Había otra historia que le llamó la atención a David Lean: esta vez no la haría con Robert Bolt, pero sería su última película, y un film maravilloso.





Peggy Ashcroft, contemporánea de Lean y de su misma edad, no trabajó con él hasta este film, en *A Passage to India*, en la que ella terminó ganando el Oscar a mejor actriz de reparto.

Capítulo XIX

***A Passage to India* (1984)**

Judy Scott-Fox tomó el lugar de agente de David dentro de la William Morris Agency, y como era una de las pocas en las que Lean confiaba, vio las películas caseras de Lean en Egipto y en la India. Cazadora de temas para filmar y de nuevos talentos, Judy le ofreció la mejor novela de E. M. Forster: *Howard's End* (La mansión Howard, 1992) para que considerara en dirigirla. Sin darle mayor importancia a la segunda opción que le aconsejaba, le mencionó otra más: *A Passage to India*. Esta novela contaba la historia de una mujer inglesa joven y bella que viaja a la India en compañía de Mrs. Moore, una encantadora señora mayor y que es la madre de su futuro marido, y un juez que trabaja para la Corona inglesa en la India. Queriendo conocer a la India como realmente es, Mrs. Moore viaja primero en barco y después en tren, llegando con su futura nuera hasta encontrarse con su prometido en Chandrapore, la ficticia localidad donde Forster ubicó su novela. A través de sus ojos, de su inteligencia y de su sentido común, lo que Mrs. Moore imaginó de la India no es ni un pantallazo fugaz de lo que realmente encuentra: lo que ve es mucho más terrible o audaz y que en su visión eran casi sinónimos. A su vez, la joven tampoco encuentra simpática la presencia británica en la India, y mucho menos la personalidad de su futuro marido, a quien considera un petulante inmaduro que vive en un mundo equivocado. Las dos mujeres conocen en distintas circunstancias al Dr. Aziz, un personaje extraordinario: hombre sencillo, humilde, viudo y padre de dos hijos, que hace contacto con ambas, en forma humana y socialmente productiva. Las cuevas de Marabar son la clave de la expedición donde se inicia el recorrido por lo exótico y misterioso por conocer. Allí es donde Adela, en una confusión histérica desencadenada por su estado prematrimonial que acaba de disolver, acusa de ser ultrajada por Aziz en la oscuridad de las cuevas de Marabar. El juicio que la Corona británica le siguió a Aziz lo convierte en un culpable sin tacha. Él se mantiene totalmente lejano de la situación, sin entender el porqué de la reacción de ella, cuando es inculcado de ataque y violación. Lo interesante es que dentro del relato sutil de la historia, el Dr. Aziz realmente se siente interesado por la joven inglesa, de la misma manera que se siente atraído por un amor platónico hacia Mrs. Moore. En medio del drama aparece un inglés carismático llamado Mr. Fielding, que logra tener con el Dr. Aziz aquel mismo acercamiento humano que Mrs. Moore había mantenido con él. Años después, Fielding se casa en Inglaterra con la hija de esa inoivable Mrs. Moore. En su exposición y en el relato sutil, la historia es una clara versión de la pluma mágica de Edward Morgan Forster.

El autor había nacido el 1 de enero de 1879 en Londres y había pasado una parte de su vida en la India. Escribió las cinco novelas que lo hicieron famoso a la edad de 45 años. Como su padre murió cuando él era muy pequeño, se crió con su madre, su abuela y su tía abuela, circunstancia que encaminó su trayecto

a su fanatismo por las historias de las mujeres mayores y una orientación sexual que culminó también en la homosexualidad. Entre 1897 y 1901 estudió en King's College de Cambridge y tuvo allí esa primera experiencia sexual que lo encaminó definitivamente después. Fue instructor de latín de un indio llamado Syed Ross Masood, y aunque no habían mantenido relaciones, la amistad que tuvo con él inspiró el personaje del Dr. Aziz para su libro. Forster basó el relato de su novela y de la mujer que hace la acusación de intento de violación o ultraje en un hecho real que ocupó la primera plana de los periódicos en 1913, cuando una enfermera inglesa hizo tal apelación ante el virrey británico que luego dejó sin efecto los cargos por falta de pruebas. E. M. Forster trabajó en la Cruz Roja en Egipto durante la Primera Guerra Mundial. Allí tuvo un romance con un tal Mohammed, en Alejandría. Volvió a Inglaterra después de la contienda, precisamente cuando sobrevino la masacre de Amristar en la India, que terminó con 379 muertos y casi mil heridos. Forster era un pacifista nato y evaluaba favorablemente la presencia británica allí, algo fácil de aceptar por su amistad con T. E. Lawrence (nueve años menor que él), que terminó batallando en Arabia para independizar a los árabes de los turcos. Comenzó a escribir *A Passage to India* en 1913, que abandonó al retornar a Inglaterra y siguió completando cuando volvió a la India para trabajar con un maharajá en 1921.

A Passage to India se publicó el 6 de junio de 1924, cinco años después de la "masacre de Amristar" (que aparece en *Gandhi* retratada por el director Richard Attenborough, en 1982). Forster extrajo el título de las palabras de Walt Whitman, de sus *Hojas de hierba*, que publicó en 1872. El poeta tenía esperanzas de que el Canal de Suez pudiera unir dos mundos y lograra el atajo entre dos continentes. Forster era muy amigo de T. E. Lawrence y solía visitarlo en su casa de Clouds Hill. En la atmósfera de aquellas largas veladas no flotaban ni el sexo ni el alcohol, sino el agua y el té; E. M. Forster contó luego que se basó en *Los siete pilares de la sabiduría* de su amigo como inspiración previa de los dos últimos capítulos de *A Passage to India*. Lo irónico de la situación fue que ambos hombres detestaban el cine, gracias al cual obtendrían mayor publicidad mundialmente.

La autora india Santha Rama Rau había conseguido los derechos para adaptar la novela al teatro, únicamente para representar el juicio. David Lean y Fred Zinnemann fueron a ver la obra por separado en 1960 y se interesaron en conseguir los derechos para llevarla al cine, aunque ninguno de los dos supo lo que quería hacer el otro. Fue simple coincidencia.

Forster no quería saber nada de ellos; cuando la versión llegó a la televisión, fue porque el indio Waris Hussein ya conocía personalmente a Forster de Cambridge y le pidió expresamente para hacer una adaptación (en la que de nuevo Zia Mohyeddin interpretaría el papel de Aziz y Sybil Thorndyke el de Mrs. Moore). El telefilm tuvo algunos exteriores filmados en la India, para no basarse únicamente en el juicio.

Forster dejó sus derechos en manos del King's College, en Cambridge, pero cuando murió, en 1970, se cortaron todas las relaciones para quienes querían conseguir los derechos, como fue el caso de lord Brabourne (yerno del último virrey inglés de la India), el productor Ismael Merchant y James Ivory, el director indio Satyajit Ray, el mismo Fred Zinnemann y, por supuesto, David Lean.

En 1981 se traspasaron los derechos a Mersham Productions, a cargo de John Brabourne y de Richard Goodwin. La película ya podía hacerse y el nombre de David encabezaba la lista de directores para realizarla. John Brabourne llamó a David por teléfono y le sugirió una reunión. David, que ya imaginaba el proyecto, le preguntó por el auricular haciendo alusión a las escenas de Marabar: "¿Qué sucedió en esas cuevas?". John Brabourne le colgó el teléfono. La reunión fue provechosa, porque él era un admirador de todas las grandes épicas y consideraba que nadie haría mejor un film de tal naturaleza como David Lean: "Me gustó *Lawrence*, me fascinó *Kwai* y adoré esa irlandesa", dijo Brabourne en voz baja.

La hermana del director Waris Hussein que hizo la versión para tv, Shama Habibullah, ahora sería la productora asociada de la película de Lean. David le envió una kilométrica carta a la escritora Santha Rama Rau para exponerle lo entusiasmado que estaba por hacer la película y que "resumiera en media página" lo que planeaba poner en su adaptación. "Me fascina la vieja escuela de escribir el guión de una película en una tarjeta postal", le expuso Lean. El punto del director era enviar una carta a la escritora como un muestrario general de lo que sería *A Passage to India*²⁴. Ya convertido en un viejo zorro, Lean no escribió esas cinco páginas para entusiasmarla sino para que ella escribiera esa adaptación basada en sus propias instrucciones como realizador. David le pidió cortar los diálogos de la reunión que detalla las diferencias sociales entre los indios y los ingleses.

"Los detalles de esas diferencias deberán ir viéndose a medida que encaminan el viaje hacia Marabar. Allí es donde hay que ser cuidadoso. Aziz y Adela quedan solos en las cuevas y ella no sabe si la aproximación de Aziz existió o si fue parte de su imaginación; el Dr. Aziz debe ser un hombre de mediana estatura, ágil, simpático, pero también tímido e inteligente: no en la medida que es inteligente Sidney Poitier en *Guess Who's Coming to Dinner*²⁵ sino que no sea consciente de su propia inteligencia; Mr. Fielding debe ser un hombre culto, alto e inteligente. Debe tener tanta personalidad y franqueza que los mismos ingleses del club no gusten de él; Miss Quested (Adela) debe ser un personaje complicado de describir: a pesar de que en la novela no se la puede conocer a lo largo de 150 páginas, no hay forma de descubrir por qué ocasiona todo este problema del presunto intento de violación del Dr. Aziz; es una mujer educada, introvertida y culta. Encuentro estos rasgos peculiares en los occidentales que viajan a Oriente, por qué algunos se vuelven el mismo día y toman un avión de regreso, por qué otros se abrigan en un prostíbulo en la primera noche que llegan o por qué hay otros que se dedican a saber cómo es realmente ese mundo.

²⁴ *Pasaje a la India*.

²⁵ En la Argentina, ¿Sabes quién viene a cenar? En España, ¿Sabes quién viene a cenar esta noche?

"Mrs. Moore es el personaje más notable de la película: tendrá numerosos primeros planos y será la persona a través de la cual el espectador reconocerá qué es lo que está bien y qué es lo sorprendente de la India. También hay que precisar bien cuál es su reacción tras los eventos de las cuevas de Marabar para poder enfatizar claramente por qué ella se marcha antes de que llegue el juicio al Dr. Aziz. He pensado para este papel en Peggy Ashcroft y en Celia Johnson. Ronnie debe ser un personaje estático que no sabe cómo conducirse ni tampoco piensa cómo quedó enlazado al sistema británico que impera allí.

"Hay que enfatizar que Adela no lo reconozca de inmediato en la estación de ferrocarril al comienzo, para que la imagen del compromiso entre ellos vaya desapareciendo gradualmente a medida que ella conoce lo que sucede alrededor. Godbole es un personaje filosófico y a la vez medianamente gracioso. Me acuerdo de Gabriel Pascal, que murió en la bancarrota y que solía hablar de las apariciones que hacemos en este mundo. Podríamos exaltar la personalidad de Godbole haciendo que hable de la reencarnación y que no sea muy serio sino algo cómico en sus silencios, sin completar sus frases. He pensado en llamar a Alec Guinness para hacer este personaje."

A pesar de todas las "instrucciones", Santha Rau y Lean se juntaron durante diez días para conversar mejor sobre el guión. Cuando ella terminó la adaptación, ni Brabourne ni Lean estaban conformes: parecía el guión de un *amateur*. No culparon a la escritora, ya que le faltaba la visualización que convertía esas páginas en un guión cinematográfico. Ella estaba enmarcada en la historia. Peor fue el caso de un productor de Hollywood que pondría dinero para filmar la película sólo a condición de que la película mostrara la escena de la supuesta violación. A pesar de que ella realmente había conocido a E. M. Forster y David no, pensó: "No se puede arreglar a Forster. Se lo puede querer o dejar, pero no corregir". Lean decidió encarar solo



Una aglomeración en una de las secuencias finales filmadas para *A Passage to India*, uno de los países favoritos que siempre visitó David Lean (foto: cortesía de MGM).

el proyecto del guión y, aunque ella seguía insistiendo en poder adaptar la novela, David se sintió más confiado, tal como lo había hecho con las dos obras de Charles Dickens en los años 40. Recordaba el consejo de su amigo Noël Coward: "Un director debe saber más sobre el personaje que lo que se muestra en pantalla. Debe saber qué desayunan, aunque nunca se muestre qué desayunan". Por eso los créditos del guión podían volver a generar escepticismos, así que Lean dejó que ella quedara con el de la adaptación y él mismo se hiciera con el de los diálogos. En realidad, David Lean hizo toda la película él solo.

Lean se encerró seis meses en el Hotel Maurya Sheraton Hotel de Nueva Delhi, pero tuvo que marcharse al cumplirse ese tiempo porque de lo contrario debería comenzar a pagar impuestos. Se fue al Doder Gran Hotel en Zurich, donde permaneció casi tres meses, tipeando con dos dedos en su máquina de escribir. Le agregó algunas escenas importantes al film para que el personaje de la protagonista pudiera entenderse. Por ejemplo: la escena en que ella sale a pasear en bicicleta, se pierde en la ruinas del templo Khajuraho y los monos la observan, fue toda invención de Lean. De esa manera sutil, uno puede enfocar el problema de la rigidez sexual que la envuelve desde la infancia y tal vez la soledad misma que siente. David se inspiró en ello tras viajar a menudo a su lugar favorito en la India (Khajuraho), en donde una vez encontró a dos cazadores de tigres que se toparon con un templo oculto bajo de la tierra que guardaba unas rocas con figuras eróticas. De allí sacó David la idea de las figuras del templo que se transforman eróticamente en la mente de la protagonista. Toda la escena de este templo fue filmada allí, excepto los primeros planos de dos figuras eróticas, que el diseñador John Box creó en estudios y fueron filmadas con una iluminación semejante a la secuencia.

Un año después, cuando a Jarré le tocó poner música a esa escena, Lean le aconsejó: "No tengas miedo de poner un tema romántico. Ella se está adentrando en algo que no entiende y desconoce. Para la mujer, el misterio es también romántico".

Hacia fines de 1982 David ya tenía bosquejos del guión que contaban gran parte del film: envió uno a Fred Zinnemann (para conocer su opinión) y otro a Alec Guinness, para ver si aceptaba el personaje de Godbole. Alec estaba



Victor Banerjee, colgado del tren en pleno puente, cruzando un río, con precipicio debajo, en una secuencia sin dobles de *A Passage to India* (foto: cortesía de Sony Pictures International).

deseando interpretarlo: "Era el papel más divertido que encontré en años" (un comentario que podía herir la susceptibilidad de George Lucas por *Star Wars*).

A fines de 1982, las arcas de EMI para el proyecto de Lean comenzaron a disminuir. Richard Goodwin y John Braboune viajaron a Hollywood y estuvieron un mes tratando de conseguir el millón de dólares que estaban perdiendo en la inversión que les habían prometido (una anécdota cuenta que Goodwin pateó de rabia uno de los cisnes que adornaban la fuente del Hotel Bel Air). Mientras el cisne de yeso era pateado en Hollywood, David, Sandy, Eddie Fowle y su mujer pasaban el tiempo buscando lugares para filmar en la India. No se les había hecho nada fácil la entrada, dado que la mujer de Fowle era irlandesa y las autoridades no permitieron que ingresara al país. David telegrafió a lord Brabourne, le hicieron una visa temporaria de 24 horas y escaparon enseguida del aeropuerto. Luego estaban las restricciones clásicas para no filmar (o siquiera sacar fotografías) en ciertos puentes o monumentos que eran considerados lugares "estratégicos".

La casa de Mr. Fielding, que interpretaría James Fox, sería el jardín del West End Hotel en Bangalore; a media milla de allí encontró un lugar espacioso para que John Box (ya amigo otra vez con David tras el suceso del *Bounty*) construyera Chandrapore, donde transcurría la historia. La clínica del Dr. Aziz se construyó sobre la margen del río, frente a la Ciudad Vieja de Srinagar. David hizo quitar todas la antenas de televisión para las tomas de día. Se temía que hubiera alguna manifestación contra la gente del rodaje porque los pobladores estuvieron durante dos semanas sin su entretenimiento favorito: mirar televisión.

David era un hábil conocedor de la India y en pocos minutos y en retratos fieles y cortos, supo reflejar lo que era realmente la India. Le fascinaba.²⁶ Por ejemplo: los pobladores que observan con desconfianza la llegada de los ingleses al puerto, la gente pobre que duerme debajo de los puentes ferroviarios, los hindúes que no pueden ingresar en el club británico; los detalles que demarcan que el habitante de la India no es más que un huésped (o en ciertas ocasiones, hasta un sirviente en su propio país). Lean pobló de detalles todo el film.

Aun cuando el guión no acudía de inmediato al eje de la historia, el film tiene otras sutilezas: los monos que asustan a la protagonista en un lugar sagrado; el mono que observa desde un techo la llegada del tren con los ingleses; el banderín británico que impera sobre la parte delantera del automóvil mientras surcan territorios de gente humilde; los ojos llorosos y apenados de Mrs. Moore, que es la única con la sensibilidad natural para darse cuenta de todo lo que trasciende en aquel mundo.

Mrs. Moore es el personaje que elige Lean para trascender sus propias dudas y pensamientos: "La vida casi nunca nos da lo que queremos cuando nos parece apropiado. Las aventuras suceden, pero no en el momento oportuno". El otro personaje bondadoso del film es el Dr. Aziz, que dona su salario de médico a los chicos pobres y conoce a Mrs. Moore durante una noche de luna llena dentro de una mezquita. Son ellos los protagonistas de la historia, los iguales y antagonicos,

²⁶ En cierta oportunidad, David le preguntó a un asistente si le gustaba la India. Este respondió que estaba cansado de filmar allí y Lean contestó que comprara su pasaje de regreso a Inglaterra y fuera a trabajar a una fábrica.

que al verse por primera vez se asustan. Si bien son dos personajes de culturas y religiones dispares, ambos fusionan sus personalidades en corto tiempo; cabe suponer que ellos bien podrían mantener una amistad diferente e imperecedera si hubiesen estado en otro tiempo o lugar. Quizá volviendo así a las palabras de Mrs. Moore: "La vida casi nunca nos da...". Es en aquel encuentro precisamente cuando se marca la descripción del colonialismo británico en la India: el Dr. Aziz le menciona a Mrs. Moore que hay cocodrilos en el río que ambos observan bajo la luz de la luna. Ella se asusta al escucharlo pero agrega: "Es un río salvaje", pero luego recapacita un instante y se corrige: "Es un maravilloso río". Una vez que regresa al club inglés y el Dr. Aziz no puede ingresar con ella, al cantar el himno, Mrs. Moore vuelve hacia atrás recordando el momento que acaba de vivir con el Dr. Aziz. Junto con la última nota del himno se ve a un cocodrilo que devora algo en la superficie del Ganges, en una maravillosa analogía.

La escena principal de la película era la de las cuevas de Marabar. Para eso encontraron un lugar parecido en Patma, aunque el gobierno les prohibió filmar allí por precaución debido a que existía mucha delincuencia. El sitio no solamente debía obedecer a la altura de los acantilados sino también al eco que produciría. No había suficiente altura. Eddie Fowlie buscó y encontró un lugar en el que las rocas parecían que hubiesen sido erosionadas por una caída vertical de agua miles de años atrás. El lugar se llamaba Savandunga y fue el sitio elegido para filmar las cuevas de Marabar. El sitio estaba a 700 metros de altura y tardaban seis horas en llegar en auto desde Bangalore. Antes de rodar allí, hicieron las escenas del tren que los conduce hacia allá arriba: al actor indio Victor Banarjee, que ya se estaba aburriendo de ser el único "extranjero" entre los protagonistas, se le ocurrió hacer una pirueta fuera de la puerta y frente al precipicio diciendo: "Soy Douglas Fairbanks", porque imitaba el movimiento característico del legendario actor acróbata del cine mudo. David, que era un fanático de Fairbanks, ni dudó en filmar al indio y poner esa secuencia en la película. El principal problema que tenían en el lugar donde filmaban las cuevas era que no existían tales cuevas: habría que filmarlas en estudios varios meses después en Inglaterra. Para dar la idea de la entrada, David pidió que se tallaran aberturas que simularan sus sombras o se usaran las mismas aberturas, que no tenían más de un paso de profundidad hacia el interior. Debido a esas tallas, tuvieron que responder a las autoridades, que se quejaron por dañar las fachadas o hacer agujeros en las rocas.²⁷ Según el biógrafo Gene Philips, fue la crítica Pauline Kael la que había sacado un artículo sobre el asunto, volviendo a su vieja época de guerra contra David como en *Ryan's Daughter*. El asunto terminó al llamar a expertos para explicar a las autoridades que apenas se hicieron tajos en las rocas y que de ninguna manera se usó dinamita ni se produjo daño alguno en el paisaje. Había un *sikh* con una larga barba negra, que era el director de Minas y Geología del estado Karnataka; él era el principal instigador para que el equipo de filmación no siguiera rodando allí. David le argumentaba que no entendía el altercado, ya que los japoneses estaban cortando granito por toneladas a un kilómetro de

²⁷ Lean estaba preocupado por cómo mostrar los ecos del interior de las cuevas en la pista de sonido del film.

donde estaban y lo enviaban al Japón. El equipo se fue aún más al norte y se alojó cerca de Kashmir, próximo a los Himalayas, donde David planeaba filmar los últimos minutos del relato. Se alojaban dentro de casas-bote en el río y desde el agua buscaban los paisajes para enfocar, tal cual se observa en una foto fantástica en la que David está de pie en una de las orillas; era el lugar en donde Mr. Fielding busca al Dr. Aziz, sobre el final, conduciéndose por parajes misteriosos y en bote, cruzando por interminables lagos. En una de esas búsquedas, David comenzó a sentirse mal: tenía un dolor en el cuello que no le permitía moverse. "Sólo podíamos masajearlo", contaba Eddie Fowlie, quien vio en estos síntomas el presagio de un final.

Lean reconoció más tarde que jamás había visto ninguna de las películas realizadas sobre la India, desde la misma versión para tv de *A Passage to India* de Waris Hussein, la miniserie *The Jewells of the Crown* (*Las joyas de la corona*, en la que actuaba también Peggy Ashcroft) hasta la versión de *Gandhi* de Richard Attenborough; también supo reconocer que nadie estaba capacitado para hacer un film sustancial de lo que realmente era la India. Tal vez sólo Satyajit Ray pudiera, pero nadie más. Nunca se supo si David vio algunas de las películas del director indio, si bien tuvo que luchar después con ciertos anacronismos en su propio film, como la escena en que Mr. Fielding (James Fox) se está bañando en una ducha mientras el Dr. Aziz lo aguarda fuera (cuando en la versión de la tv de Hussein, Fielding se baña en una tina). La investigación de John Box era, de todas formas, espectacular: había tomado fotos de varias partes diferentes del país, de la arquitectura, de las ropas e incluso de los colores. Ciertas escenas, editadas y realizadas en tres planos, por ejemplo, no se notaron en la película final: al comienzo del film aparece una secuencia en que el mar está de fondo, las tropas británicas marchan y hay una plaza de frente. La plaza y los soldados se filmaron en Delhi y la llegada del virrey se hizo en Bombay. Luego todo se conformó en una sola imagen. La razón principal de David para diseñar escenarios que representaban "una India dentro de la India", fue que "en los lugares más tradicionales, uno tiene 3.000 personas dando vueltas alrededor y nadie se puede mover ni filmar en cuanto alguien instala una cámara". "La pintura es a veces más real que la fotografía", observaba el director.

La personalidad de *A Passage to India* demarca también los rasgos que dieron vida a sus tres últimas películas: aquí la fotografía le pertenecía a Ernest Day, excelente operador de cámara que trabajó con John Ford en *The Quiet Man* (*El hombre quieto*, 1952; en España, *El hombre tranquilo*) y con Otto Preminger en *Exodus* (1960). La relación de Ernest Day y David Lean ya llevaba años, tras haber trabajado juntos en *Lawrence*, *Zhivago* y *Ryan*; Day había sido el operador de cámara del fotógrafo Freddie Young. Pero el viejo maestro tenía un sentido pictórico más notable que su discípulo, que era un excelente iluminador. Sin embargo, a pesar de que el lugar que ocupaba el nuevo fotógrafo era de mucha responsabilidad, notó que David tenía una manera de dirigir que le molestaba al nuevo equipo de operadores, acostumbrados ahora a las secuencias cortas y a cambiar de set *ups* rápidamente. Muchos de ellos ya habían visto *The Stunt Man* (*El profesional del peligro*, 1980; en España, *Profesión: el especialista*), un

film en el que Peter O'Toole interpreta a un déspota director cinematográfico. Todos sabían que el irlandés recreaba en parte el autoritarismo de Lean, que él jamás criticó gravemente. En una escena del guión, por ejemplo, alguien gritaba "Corten" y el protagonista vociferaba: "¿Cómo te atreves a gritar 'corten' en mi set de filmación?".

Entre Ernest Day y Lean existía también la confianza de jugar a escondidas sin que nadie se enterara, contaba Sandra Lean: "Ernest movía el encuadre con el zoom y buscaba la composición de una toma, luego venía David y se la cambiaba; Ernest volvía y la ponía en su lugar original. Se divertían haciéndolo sin decirse nada". Aunque Lean consideraba a Ernest Day un fotógrafo sin cualidades especiales, consiguió iluminar las escenas del juicio con la misma luz dentro de los Shepperton Studios tal como si estuvieran en los exteriores en la India. Nadie se dio cuenta y Ernest Day obtuvo una nominación al Oscar por su trabajo.

Todos sabían que era la última película de Lean: no solamente porque los presupuestos del film eran muy ajustados, sino además porque nadie lo apoyaba fielmente en California, ni siquiera los coproductores. Al entrar HBO dentro de las inversiones de la película, Lean eligió cambiar a último momento el formato de *widescreen* por el de aspecto televisivo. Además, estaba su salud de por medio: había dejado de fumar. Poco antes de salir para la India, los médicos le había detectado un pequeño enfisema. Cuando lo supo, David citó la célebre frase inglesa "*Every dog has his day*" ("todo perro tiene su mal día"): había encarado dos años enteros de su vida en el film.

David se sintió cómodo al dirigir a Victor Banerjee en el personaje del Dr. Aziz. Lo instruyó para que lograra un acento galés e indio en sus parlamentos, dándole así un toque gracioso al personaje, pero el actor pensó que David quería hacer un predicamento cómico del "indio hablando en inglés" (algo así como el "chi-chi-chi" que pronunciaba Peter Sellers en *The Party* (La fiesta inolvidable, 1968); quizá fue eso lo que lo alejó de una nominación al Oscar, comentó Lean. Victor pensó que si hubiera justicia en el mundo, sería Satyajit Ray quien dirigiría la película en lugar de Lean. El actor indio fue dirigido por el mismo director indio para *The Chess Players*, película por la que David lo eligió. Sólo cuando se acercaban al fin del rodaje, Victor Banerjee tomó conciencia de la talla de director que tenía delante.

Mientras, el inglés James Fox trató de satisfacer a Lean en su interpretación, ya que sabía que el director había pensado en Peter O'Toole para el personaje. Pero la australiana Judy Davis (que vio *Brief Encounter* para saber cómo David manejaba a una actriz) trató a David como a un mayordomo durante buena parte del rodaje, "vociferando toda una serie de insultos en australiano", recordó Alec Guinness. Le recriminaba delante de todos que no tenía idea de cómo dirigir y que hacía quince años que no tomaba una cámara.

En una comida entre David, Sandra y Alec Guinness, Alec le insistió que eligiera a Peggy Ashcroft para Mrs. Moore, y al preguntarle quién haría de Godbole, David respondió: "Bueno, esperaba que fueras tú". David quiso investigar cómo podía lucir Godbole. El equipo de vestuario tenía cinco trajes diferentes para probarle. El personaje de Guinness era el más corto del relato, pero el que brindaba

vida a los otros personajes con silencios sorprendidos (y humorísticos) y comentarios que nadie comprendía de alrededor.

También ya existían las conspiraciones clásicas, que ratificaban que el rostro de Guinness era muy pálido para el personaje, aunque las aclaraciones decían que E. M. Forster lo dibujaba con un perfil europeo. Guinness no tardó tampoco en quejarse y en opinar que estaba maquillado como un "pavo viejo para la venta".

A Alec le encantaba la posibilidad de participar en el film, no solamente porque su amiga Peggy Ashcroft actuaría presuntamente en él, sino porque seguía considerando a Lean y a Carol Reed como los mejores directores británicos:

"Al realizar una adaptación de una novela, la mayoría de los directores se apoyan en escenas interminables con diálogos, pero ellos siempre prefirieron basarse en lo visual."

Recién al llegar a la edición de la película Guinness tuvo sus desacuerdos con David, al cortar las últimas secuencias de una danza que trastocaban la imagen del personaje de Godbole. Alec pasó días ensayando una danza que finalmente no apareció en la película. David jamás lo vio ensayar, pero decidió no incluirla en el corte final. El actor sintió una especie de resentimiento hacia Lean por este corte, pero lo entendió con el tiempo. En su autobiografía, asume que David debió de haber tenido sus motivos.

Ciertas líneas del diálogo, en donde Guinness debía recitar sobre algunos pasajes en sánscrito, lo hicieron ensayar durante dos semanas enteras. El actor recordaba que en una secuencia delante de todo el mundo David le ordenó pararse dos pasos a su izquierda. "No soportaba ser tratado como un ejemplar de laboratorio."

Las reacciones de los dos jamás pudieron comprenderse: habían realizado juntos seis películas durante cuarenta años y aún no se entendían. Alec se jactaba de hablar más sobre David que el mismo Lean sobre él, y reconoció que si no fuera por David, jamás habría tenido los tres éxitos de los que disfrutó en la pantalla grande, incluso el famoso premio de la Academia. Pero sus instintos nunca fueron parejos a los de David.

La relación entre Peggy Ashcroft y David no fue áspera durante el rodaje, pero todo el mundo estaba intrigado sobre por qué estos personajes que tenían la misma edad (75) nunca habían trabajado juntos y casi no se habían visto durante toda sus vidas. Ella estaba familiarizada con el papel de Mrs. Moore y había visto la obra en el teatro unos 24 años atrás. Ya conocía el personaje y David quería darle un vuelo personal (que efectivamente consiguió) explicándole efectos que Peggy Ashcroft no entendía ni remotamente. La actriz corrigió sus diferencias felicitando a Lean tras ver la película. "Tengo el mismo problema que William Wyler –le respondía David–. Nadie querrá volver a trabajar conmigo otra vez, pero cuando todos ven la película me adoran en la *première*". Peggy Ashcroft no entendía tampoco por qué David cambió todo el final del film, cuando Fielding y Aziz se encuentran después de muchos años, en vez de plantear un final más alegre como el que enfatizó el mismo E. M. Forster. En esa escena, Fielding aparece con su mujer, que en la acción es la hija de Mrs. Moore.

Lean no tenía actriz para el personaje y los encargados del casting le sugirieron que recurriera a Sandy Hotz, su propia esposa. Ella terminó apareciendo tan sólo en una escena junto a James Fox. Lean, un observador incansable con una experiencia insuperable para plasmar la vida delante de la cámara, prefería poner a esos dos amigos tan diferentes como dos seres que no podían seguir su amistad. El mismo Fielding le decía segundos antes de terminar el film: "Ahora que nos hemos visto, ¿por qué no seguir la amistad?". Pero el Dr. Aziz, dañado y apartado de su entorno, tras el daño moral sufrido por el juicio, le responde: "Sólo si no hubiera ningún inglés cercano, quizás usted y yo podríamos ser amigos otra vez". Esto responde a una frase que se dice al comienzo del film: "El Oriente es el Oriente, es cuestión cultural".

Al regresar a Inglaterra, Sandy y David comenzaron a verse menos y ella ya no sentía la misma felicidad; Lean pasaba todos los días en la mesa de edición. Sandy quiso acompañarlo pero Lean le dijo que temía que ella lo distrajera. Para David Lean, editar una película era un acto religioso: "Trato de copiar en la realidad lo que veo en mi imaginación", decía en el documental *David Lean: A Self Portrait*, producido por Michael J. Shapiro,²⁸ gran colaborador de David en *Doctor Zhivago* y *Ryan's Daughter*. Es por ese amor a la edición de un film que en los créditos de *A Passage to India* aparece: "Dirigida y editada por David Lean".

Al final de su carrera, consideraba que editar era más importante que dirigir. Miles de metros de películas estaban ahora en Londres por montarse y Lean no podía él solo con tanto material. Contrataron a tres editores más para cortar la película y acomodar los rollos. También llegó la editora Eunice Mountjoy, que vino especialmente de Capri para firmar un contrato de tres meses para mirar por sobre el hombro de David Lean. En vez de estar tres meses, se quedó seis. El director tomaba un café tras otro (Sandy le aconsejaba descafeinado, pero él no la escuchaba) y se inyectaba vitamina E. Parecían los tiempos de vitaminas de *Doctor Zhivago*.

El problema surgió cuando Lean llamó a John Brabourne para decirle que él tomaría el crédito por editar el film. Mountjoy tuvo una discusión con Lean y él sugirió que tendría una gran carrera por delante, pero que él sería el editor en el crédito final. El ego de Lean ya tomaba aspectos desmedidos. Eunice Mountjoy sentía que había regalado seis meses de su vida firmando un contrato en el que estipulaba que era la editora del film y que su trabajo ahora no era valorado como tal. También surgió el crédito a Santha Rama Rau por aparecer como la autora de la obra en la que se inspiró el relato. Ya habían pasado dos años de aquella famosa carta y no había tenido noticias de Lean desde que viajó a la India para filmar.

David era ahora un autócrata y a veces hasta un déspota: combinaba la frialdad de su egoísmo artístico con el autoritarismo desenfrenado. Se equivocaba. El David Lean que parecía amoral y poco amigo de casi todos, era en realidad un ser difícil de analizar: durante el rodaje en la India, por ejemplo, un edificio colapsó en Bangalore y mucha gente había muerto. David contribuyó con su propio

²⁸ Michael Shapiro recuerda que durante el rodaje de *Ryan's Daughter* en la costa de Irlanda, David lo invitó al tráiler en el que descansaba y mantuvieron una larga charla. Allí, Lean le dio aquel consejo que había recibido de Coward tres décadas antes: "Nunca salgas dos veces del mismo agujero".

dinero para que las familias afectadas pudieran sostenerse. Otra historia cuenta que un chico de 14 años que estaba siempre cerca del hotel recibía dinero de la mayoría del equipo de rodaje. Al chico le faltaba una pierna y todos se preguntaban qué le sucedería cuando todos se fueran. Se organizó una colecta para recaudar más dinero y David pensó en regalarle una heladera para que vendiera bebidas. "Era un hombre muy generoso —recordaba Alec Guinness—. Una vez un actor lo fue a ver porque estaba en la bancarrota y David le hizo un cheque por 40.000 libras, sin pestañar."

El 16 de junio de 1984 se anunció que David Lean iba a ser nombrado Caballero. Aunque el día oficial de la ceremonia era el 30 de octubre, él todavía estaba editando la película. El montaje final ya estaba casi preparado y David volvió a reunirse con su familia. No fue una decisión propia, sino una idea de su eterna amiga Maggie Unsworth, que presenció el interés que tenía la nieta de David Lean por conocer a su abuelo. Nunca se habían visto. Todos se reunieron por primera vez con Sandy y con David para comer. Cuando *A Passage to India* ya estaba terminada, la familia entera presenció el corte final del film. Y así volvieron a verse una o dos veces por año, hasta que David llegó a su final.

El 16 de diciembre de 1984, la película se estrenó en Los Ángeles y al día siguiente, en Nueva York. David no quiso ir, y sabiendo que el crítico Richard Schickel estaría en la *première* para hacer una nota para la revista *Time*, ordenó que no se lo dejara entrar. El crítico, que estaba pagando una vieja deuda con Lean tras aquel suceso de 1970 cuando lo "enjuiciaron" por *Ryan's Daughter*, llamó al productor Richard Goodwin para arreglar la situación. La nota fue tapa de la revista pero no hubo entrevista personal. David Lean odiaba los comentarios de la prensa: "Termina siendo una verdad que nadie discute; y en blanco y negro: ¡es absolutamente espantoso!".

El film resucitó tanto a David Lean que el diseñador de producción y ganador del Oscar Eugenio Zanetti bromeó recordando que cierta vez, en Europa, estuvo presente en una reunión a la que acudieron David Lean y Freddie Young. Uno de los grandes y jóvenes ejecutivos de Hollywood que estaba allí (de los tantos que heredaron sus tronos sin saber nada de la Historia del Cine), al acercarse a saludar a David, le comentó: "Lo conozco por *A Passage to India*, pero no sé qué otros películas filmó". David Lean le respondió discretamente: "¿No le parecería mejor que yo le preguntara a usted a qué se dedica?".

El último film de David Lean fue nominado a once premios Oscar y ganó tres: uno de ellos para Peggy Ashcroft como mejor actriz de reparto (que fue recogido en el escenario por su amiga Angela Lansbury); otro fue para Maurice Jarré por su formidable música original. Cuando el francés subió al escenario, graciosamente comentó: "Soy afortunado de que Mozart no estuviera nominado este año" (*Amadeus* acaparó la mayor cantidad de premios esa noche). Luego, Jarré miró a David sentado con Sandy en la primera fila del auditorio y mencionó: "David, gracias por todos esos tiempos". Aunque jamás se consideró como un director de cine de Hollywood, un viejo axioma de la Capital del Cine decía: "Uno es tan bueno como la última película que hizo". David Lean volvía a ser tan bueno como eso.



Capítulo XX

Los últimos años

Al regresar a Inglaterra, David fue invitado a dar clases en la Cambridge Film Society. Entre los alumnos se hizo una encuesta sobre cuál sería la próxima película de Lean: el resultado de la votación fue *Nostromo*. Aunque la novela no tenía estilo narrativo, estaba considerada como la obra maestra de Joseph Conrad. El autor no había tenido éxito en el cine con *Lord Jim*, en 1964, dirigida por Richard Brooks, con la interpretación de Peter O'Toole y fotografía de Freddie Young. Maggie Unsworth persuadió a Lean para que leyera *Nostromo* y él trató tres veces de hacerlo, pero cada una de ellas se aburría, hasta que la última vez decidió terminarlo. Contactó a Steven Spielberg para producirlo y a Christopher Hampton para adaptarlo. Hizo anotaciones sobre el eje central y se las envió a Hampton, que más adelante ganaría un Oscar por su guión de *Dangerous Liaisons* (*Relaciones peligrosas*, 1988), que todavía se estaba dando en el teatro en Londres. Lean y Hampton ya se conocían desde 1973, cuando se reunieron para realizar *Las aventuras de Stanley y Livingstone*, que nunca vio la luz del proyector.

Por supuesto, David tenía una visión distinta de la obra de Joseph Conrad de la que tenían todos. Según Hampton, la novela se dividía en tres personajes centrales: Gould, que era el capitalista obsesionado con la plata, Decoud, el intelectual, y Nostromo, corrompido por el cargamento de dicho mineral.

Hampton iba todos los días a la casa de David en Narrow Street para reunirse a trabajar en el guión desde las diez de la mañana hasta las seis de la tarde. Estaban tan acostumbrados a hacerlo en dupla que cuando David y Sandra se marcharon de vacaciones a España, Hampton viajaba para quedarse con ellos durante cinco días de la semana y volvía a Londres todos los fines de semana. Pensaron darle personalidad a la película y buscaron a John Alcott como fotógrafo: a David le fascinaba el trabajo que había logrado con Stanley Kubrick en *Barry Lyndon* en 1975, por el que recibió el Oscar. Comenzaron a hablar de cómo fotografiarían la película. Lean eligió una tonalidad fluorescente, en parte por la forma con que Joseph Conrad describe el siglo xix en Sudamérica.

David conversaba con Christopher Hampton acerca de las partes de la novela que más le llamaban la atención para filmar: el ataque de la tropa, las campanas que sacuden el sonido de alerta, la llegada al puerto del cargamento de plata. David viajó a México y a Cuba para buscar lugares de filmación y hacer fotografías. Aún no tenían los actores para la película; Paul Scofield, George Corraface y Alan Rickman (a quien David vio en el escenario con *Relaciones peligrosas*) hicieron algunas pruebas. Al enviarle todos los resultados a Steven Spielberg en California, Hampton y Lean viajaron para reunirse con él; encontraron que el

director de la saga de *Indiana Jones* estaba con gripe y les pidió que fueran a su casa.

Spielberg había hecho algunas anotaciones previas y planeaba darle más dimensión al personaje de Gould, que era el que destapaba la caja de Pandora, según el director norteamericano. Pero lo que más preocupaba a Steven era cómo lograr hacer un mapa con los personajes, los hechos y dónde realmente transcurre la novela de Conrad, muy confusa para retratarla en un plano (una versión contradictoria decía que Spielberg pensó que el libro estaba tan bien escrito, que no podría ser adaptado). Como fuere, lo que planteaba era un guión completamente diferente del de David; Spielberg y Lean no se entendían en nada. La conclusión fue que David se marchó furioso de California nuevamente para Europa. Spielberg y Lean se habían conocido años antes en un viaje en el Concorde: Steven se acercó a comentarle que él era su héroe, ya que gracias a *Lawrence of Arabia*, él se había decidido a convertirse en director. David estaba encantado por la confesión. Tras volver a encontrarse en California, David le comentó en el vuelo de vuelta a Hampton: "¿Pero quién se cree que es? ¿El productor, acaso?". Efectivamente, Spielberg se había autodecretado como productor. Antes de partir de Los Ángeles, Hampton habló a solas con Spielberg para aclarar las cosas, pero ninguno de los dos tampoco se sintió con entusiasmo para filmar juntos la novela de Conrad; resumiéndolo entre ambos: era la historia de un marino italiano que llegaba a un puerto de un país latinoamericano imaginario llamado Costiguana. Era obvio: a Spielberg le aburría el asunto y el proyecto quedó en la nada.

De regreso en Londres, David volvió a contactarse a Rober Bolt (gracias a la intervención de Christopher Hampton). Como Lean se enteró de que se había vuelto a unir con Sarah Miles, lo llamó para que el escritor le diera unos vistazos al guión de Hampton de *Nostromo*: de pronto, entendieron que los dos viejos amigos podían volver a fusionarse para volver a filmar nuevamente. Robert Bolt ahora tenía dificultades para hablar (debido a un ataque que había sufrido años antes) aunque no había perdido la brillantez del escritor excepcional. David y Sandy ya pensaban en comprar una casa y no vivir más en hoteles y hacer valijas como en los últimos veinte años. Alec Guinness les avisó sobre una firma de arquitectos que construía casas con vista al río; David y los arquitectos disentían totalmente sobre sus criterios de construir un hogar: eran dos formas de diseñar diferentes: sus profesiones no congeniaban. Decidieron comprar la casa de Narrow Street por siete millones de libras. Apenas unos meses después de mudarse, la vida de los dos ya no era la misma: Sandy se hizo muy amiga de Sara Lean, la sobrina de David, que era casi de su misma edad. Como David solía caminar por las noches, Sandy comenzó a notar que cada vez volvía más tarde. Era la vieja historia del marido infiel: David tenía 75 años y mantenía un *affaire* con otra mujer. Lean aprovechó una discusión como pretexto para ofrecerle el divorcio y un mes después ya tenían los papeles hechos.

Dos ironías demarcaban la situación: una era que Sandy se había casado legalmente con David apenas tres años antes; terminó siendo el matrimonio más corto de Lean (aunque estuvieron viviendo juntos durante veinte años) y la otra

fue que un viejo amigo de David, el ejecutivo de Warner John Calley, hacía tiempo que esperaba que Sandy dejara a David para tener la oportunidad de atacar.

En la línea del documental de 1970 después de *Ryan's Daughter*, apareció el programa especial: *David Lean: A Life in Film*. Se pasó por la tv el 17 de febrero de 1985, con algunas entrevistas al director y partes del rodaje de su último film. Hubo una mujer de cuarenta y pico de años que había quedado impresionada por la inteligencia y la personalidad de David Lean que se mostraba en el documental. Se llamaba Sandra. Con una amiga, había visitado a una clarividente griega que le vaticinó que pronto su vida cambiaría y que el nombre de la persona con quien se uniría empezaba con la sílaba "Da". Al poco tiempo, entró en una tienda Harrods cerca de su casa y se encontró frente a frente con David Lean. Sandra lo paró y lo felicitó por sus películas. La charla no había terminado allí: esto sucedía meses antes de que Sandy y David se hubieran divorciado. Aquel encuentro fue un pequeño círculo de casualidades que lograron que David estuviera en aquel lugar al mismo tiempo: Sandy tenía una amiga que era la prima de aquella amiga con la que Sandra visitó a la clarividente. Habían ido juntas a consultar a la misma mujer y Sandy quedó afuera esperando que su amiga saliera de la cita. Su amiga luego le contó un sinfín de coincidencias que la clarividente le había dicho y que en realidad se asociaban más con Sandy que con ella misma. Sandy decidió ir sola a visitar a la clarividente y David no quiso acompañarla: por eso lo envió a que fuera a realizar algunas compras a la tienda: fue el mismo día en que Sandra lo reconoció. Al separarse de Sandy, David no tardó dos minutos en ir a informárselo a Sandra y allí mismo comenzaron a vivir juntos. David volvió a viajar por todo el mundo otra vez, ahora con Sandra: Tahití, Singapur, Hong Kong y Bora Bora. En estos rumbos estaban cuando ella le mostró la novela *Empire of the Sun* (*El imperio del sol*), de J. G. Ballard, sobre un chico que se desencuentra de sus padres en China durante la Segunda Guerra Mundial. David y Sandra fueron hasta Hong Kong y buscaron lugares posibles en donde pudiera filmarse la historia. Se dieron cuenta de que allí era imposible. David hizo algunas anotaciones sobre el guión y, de una forma misteriosa, Steven Spielberg apareció. Lean le escribió que sentía que no era un film para él y Spielberg quería producirse (es probable que olfateara que Lean no lo dirigiría y que él tomaría la dirección, como realmente sucedió). Así fue: Lean abandonó el proyecto y Spielberg lo convirtió en película en 1987.

Al volver de Oriente, David se enfermó de neumonía y fue hospitalizado. Compraron una casa en Mouans-Sartoux, en el sur de Francia, donde pasaron un tiempo en el que David estaba de muy mal humor: no soportaba la compañía de nadie, ni de Sandra ni de su propia asistente, Sarah Foster. Al cumplir los 80 años, hizo una gran fiesta en su casa, a la que asistieron Freddie Young, John Mills y su eterno amigo Eddie Fowle. Antes de cortar la torta con ocho velas y un cartel que mencionaba "*Great expectations*" ("Grandes ilusiones"), David vio los fuegos artificiales que prepararon especialmente para que él los apreciara desde su balcón.

En ese mismo año se hizo una retrospectiva de Lean y aprovechó la ocasión para volver a hablar mal de los productores: "No son más que bandidos que vuelven locos a los directores".

A comienzos de 1989, tuvo un ataque de herpes zóster. Comenzó con serias dificultades para respirar y recibió fuertes dosis de esteroides para mejorarse. Curado pero no del todo, el David Lean de 81 años presenció la restauración en pantalla grande de *Lawrence of Arabia*, el 26 de mayo de 1989. Al regresar, volvió a caer enfermo y el doctor Peter Wheeler, médico de sus amigos Fred Zinnemann y John Box, le hizo unos análisis de sangre para chequear: descubrieron que tenía polimiositis, una inflamación de los músculos, en parte ocultada por los esteroides.

David le escribió una carta a Robert Bolt en la que mencionaba que estaba pensando seriamente en la muerte. Terminaba la esquelita imaginando la entrada del cuerpo de Nostromo en la catedral: "El triunfo que tuvo en la muerte y que jamás había experimentado en vida".

Para ese momento, Steven Spielberg lo llamó por teléfono para avisarle que, por unanimidad, el American Film Institute le entregaría el premio al logro de toda su carrera: el Live Achievement Award. El premio no era tan generoso como el Oscar y era más preciso en cuanto a sus galardonados; algunos de los que lo precedieron habían sido Wyler, Ford, Welles, Wilder, Huston, Hitchcock y Capra. Apenas 25 días antes de cumplir los 82, David acudió a Los Ángeles en compañía de su mujer Sandra y de su médico para recibir el premio. Antes de viajar, hicieron un pedido especial de una enfermera, aduciendo que David no estaba en buenas condiciones físicas. Al llegar a California tras el largo viaje, a David le esperaban una limusina que lo llevaría al hotel Beverly Wilshire y cinco enfermeras para custodiarlo. Al día siguiente comió en el Beverly Hills Hotel con su amigo Fred Zinnemann y el médico de ambos, Peter Wheeler. El 8 de marzo, día de la ceremonia, todos tenían dudas y necesitaban confirmar si David lograría caminar desde la puerta del salón principal hasta su mesa, para asistir a la entrega del premio delante de los invitados y mientras lo grababan para la televisión. En medio de esas preocupaciones, y casi sin poder moverse, David todavía seguía pensando en conseguir la confirmación del rodaje de *Nostromo*, que estaba tratando en Europa con el productor Serge Silberman. Su asistente, Sarah Foster, consiguió que lo llamaran por teléfono desde Escocia para confirmarle si el proyecto todavía existía. El terco e infatigable Lean vivía pensando que siempre tenía por delante una película para filmar: el llamado le dio el ánimo que necesitaba.

Durante la jornada, David había preferido encerrarse en su habitación para preparar su discurso que finalmente no dio. La gente estaba preparada en los pasillos, en el hall principal y en la entrada; todos ansiosos de ver entrar en persona a David Lean. Uno de los que habló en el escenario fue Steven Spielberg:

"Cuando uno lee una novela, es la imaginación de uno mismo que enciende chispas en su imaginación; cuando uno ve una película de David Lean, es su imaginación en la que uno confía."

Martin Scorsese dijo:

“En un film de David Lean, él muestra un paisaje completo del espíritu. Por eso, en una película de él no existe un paisaje vacío”.

Cuando David subió al escenario, mencionó que estaba muy nervioso como para saber qué decir, pero que “al ver algunas secuencias de mis películas en la pantalla durante este homenaje, veo que son mejores de lo que pensaba”. Para terminar, agregó: “Todos los que estamos aquí somos innovadores. Todos vivimos de cosas nuevas. Si hacen cosas viejas, no dejen que sean olvidables. Nos hundiríamos así”. Lean pronunció el discurso alegando que los productores deben cuidar el dinero de las películas y darles oportunidad a los nuevos talentos que llegaban. “Bríndenles coraje y oportunidades. Si es así, iremos siempre hacia arriba.”

De regreso a Inglaterra, siguió trabajando en *Nostromo*, primero con Robert Bolt y después solo. Incansable viajero, volvió a su casa del sur de Francia, donde el doctor Wheeler lo visitó para informarle que Columbia, que financiaría el proyecto, le pedía un examen médico para saber si podía comenzar el rodaje en el verano siguiente. David ya no podía moverse bien y tomaba 60 miligramos de cortisona diarios. Lean le propuso casamiento a Sandra y organizar una gran ceremonia: traerían invitados de todas partes del mundo. Como los arreglos perturbarían a David para el guión de *Nostromo*, decidió marcharse a un hotel de Niza para completarlo. El presupuesto de la película ya ascendía a 40 millones de dólares. Entre los miembros del reparto se mencionaban a Dennis Quaid, Isabella Rossellini, Klaus Maria Brandauer y Julian Sands. El inagotable Lean volvió a Inglaterra apenas dos horas antes de la ceremonia de su propia recepción de casamiento, en medio de una fanfarria compuesta y conducida por Maurice Jarré. Días después de aquella noche, comenzaron los verdaderos problemas: comenzó a no poder articular palabra y su boca se torcía levemente. Nadie esperaba que el diagnóstico fuera el de un tumor en la garganta.

En su casa de Narrow Street, recibió las visitas de algunos amigos: el director John Boorman y el historiador y escritor Kevin Brownlow, que ya estaba comenzando una biografía sobre la vida de David Lean. David sabía que no estaba bien y pidió a su amigo Eddie Fowlie que viniera de España para visitarlo, cosa que Fowlie hizo de inmediato. Fowlie se marchó, pero regresó rápidamente porque la condición de David había empeorado, al punto tal que tuvo que ser internado de urgencia en el Hospital Edward VII en Marylebone. Ya repuesto tras el susto y de regreso a su casa, su condición volvió a empeorar con una neumonía doble. Nadie quería imaginar cuánto tiempo más seguiría viviendo. Sara Foster llamó a Sandy para informarle que si quería volver a ver a David, que lo hiciera con urgencia. Sandy hizo los llamados necesarios para averiguar si David querría volver a verla otra vez.

Todo el mundo le envió flores primaverales y un ramo de narcisos, porque conocían la debilidad que sentía por ellos durante el rodaje de *Doctor Zhivago*. Las flores que llegaron de Sandy terminaron por deprimirlo del todo al enfrentarse a la nostalgia. El mensaje decía: “Pensando en ti”.

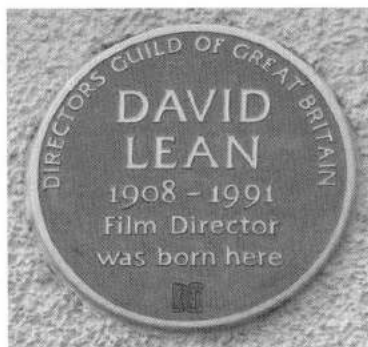
Juan Carlos Fauvety. David Lean: el rey de los momentos

Aunque el tumor disminuyó en su garganta, la neumonía seguía llevándolo; ya no comía y no podía hablar. David Lean murió el 16 de abril de 1991.

El funeral se llevó a cabo en el crematorio de Putney Vale, seis días después, para que sus cenizas fueran arrojadas en la India, en el sur de Francia y Tahití. Aunque su gran amiga Katharine Hepburn no llegó a viajar para el funeral, alcanzó a decir en un reportaje televisivo: "Será difícil imaginar una vida sin David". Allí estaban Alec Guinness, John Mills y John Justin, Ronald Neame, Anthony Havelock-Allan, James Fox, Rita Tushingham, Víctor Banerjee, Nigel Havers y Fred Zinnemann. Entre otras personalidades, habló el capitán lord Cheshire, quien, tras combatir en la Segunda Guerra Mundial, se dedicó a organizar hogares en la India para distintas enfermedades y enfermos terminales. Aunque David jamás dio a conocer esta amistad y nunca fue publicitada, Cheshire comentó que David Lean lo ayudó en el transporte de tiendas y alimentos para un hogar de enfermos que tenían al norte de Nueva Delhi. Durante años, David lo ayudó en diversos proyectos, dándole dinero para colaborar en su obra o para filmar videos o documentales sobre leprosos y otros padecimientos en la India. David fue su mejor amigo durante 40 años. Cuando Lean estaba muriendo, Cheshire recordó que varios años antes, en uno de los hogares para enfermos que él tenía en la India, encontró a David hablando con una mujer enferma mientras le ponía su mano en la frente. Ya en su lecho, Lean le pidió a su amigo que hiciera exactamente lo mismo con él. Su amigo Cheshire lo hizo y, cuando dejó de apoyar su mano, David Lean lo miró cariñosamente y le dijo: "Gracias".



David Lean, contento con su premio de American Film Institute Live Achievement, el logro de toda una vida (foto: cortesía del Directors Guild of Great Britain).



Entrada de la casa donde nació David Lean. Plaqueta colocada el último 25 de marzo de 2008, en ocasión de cumplirse el centenario de su nacimiento (foto: cortesía del Directors Guild of Great Britain).

Epílogo

El 3 de octubre de 1991 se realizó el servicio fúnebre de David Lean en la Catedral de San Pablo, el mismo lugar donde se celebró el de *Lawrence de Arabia*, el real y el de la película. En un momento, uno de los asistentes musitó: "Es una lástima que David se lo haya perdido". Era verdad. Es probable que ante el arrepentimiento de no haber sido más comunicativo durante su vida, en el terrible abandono que hizo de sus amigos y de sus seres queridos, pero del cálido amor y sincera amistad que sintió por ellos sin saber exteriorizarla, le hubiese gustado escuchar, mirar y sentir lo que había sembrado con su vida y con sus películas. Incluso sir Alec Guinness, que tantas diferencias y éxitos mantuvo con David Lean a lo largo de cuatro décadas, luego de negarse varias veces a ir al servicio fúnebre del célebre director, entró a último momento, de incógnito, a la catedral.

Entre los que lo recordaron, Omar Sharif leyó unas estrofas de *Los siete pilares de la sabiduría*"; Tom Courtenay hizo lo propio con unas palabras de *Doctor Zhivago*; John Mills leyó un pasaje de *Great Expectations* y Maurice Jarré orquestó algunos arreglos de las célebres melodías de las películas dirigidas por David Lean y el *Concierto n.º 2 para piano* de Rachmaninoff, que sirvió para *Brief Encounter*. El periodista e historiador Melvyn Bragg se refirió a David Lean como "meticuloso e inflexible". También mencionó que su palabra favorita era *cut* ("corten"). Al final, Peter O'Toole recitó "Death, Be Not Proud", de John Donne:

Muerte, no seas orgullosa. Aunque algunos te han llamado poderosa y terrible, aquello no eres.

Aquellos a quienes crees abatidos no mueren.

Pobre muerte, tampoco puedes matarme aún;

del descanso y el sueño, nada más quedan tus imágenes,

mucho placer, entonces de ti, mucho más debe fluir;

y más pronto nuestros mejores hombres contigo irán,

reposo de sus huesos y libertad de almas;

esclava de hados, reyes, azar y hombres enloquecidos

con la guerra, el veneno y la dolencia habitas;

adormidera y magia nos diera igual sueño

o mejor que tus golpes.

Así, ¿por qué te deleitas?

Pasado un breve sueño, eterna es la vigilia,

y muerte, mas no existes, Muerte, morirás.

Sin duda, parecía una escena final de una película de David Lean. La realidad y la ficción se unían otra vez, como le gustaba juntarlas a él en la mesa de edición. Porque nadie recreaba ese realismo, esos momentos, como lo hacía David Lean.

Era un instinto natural. Dicho mejor tal vez, como dice el personaje de sir Alec Guinness en las últimas palabras de *Doctor Zhivago*: "Entonces era un don...". Quizá uno de los mejores elogios que recibió en vida fue aquel de Gregory Peck sobre el escenario, cuando el American Film Institute le rindió tributo a David Lean por toda su carrera:

"David Lean es el poeta del horizonte lejano; y para mí, Lean trajo ese horizonte mucho más cerca a todos nosotros."



Filmografía

Películas editadas por David Lean

Nell Gwyn (British Dominion, 1934)

Dirección: Herbert Wilcox.

Guión: Miles Malleson.

Dirección de fotografía: Freddie Young.

Edición: Cerril White y David Lean (no figura en los créditos).

Con Anne Neagle y Cedric Hardwicke.

Duración: 85 minutos.

Escape Me Never (British Dominion, 1935)

Dirección: Paul Czinner.

Guión: Carl Zuckerman y Robert Cullen, sobre la obra de Margaret Kennedy.

Fotografía: Georges Perinal.

Música: William Walton.

Edición: David Lean.

Con Elizabeth Bergner, Griffith Jones y Penélope Dudley Ward.

Duración: 95 minutos.

The 49th Parallel

Dirección: Michael Powell.

Guión: Emeric Pressburger.

Fotografía: Freddie Young.

Edición: David Lean.

Música: Ralph Vaughn Williams.

Con Leslie Howard, Laurence Olivier, Eric Portman y Raymond Massey.

Duración: 123 minutos. (Estados Unidos: 107 minutos.)

Películas dirigidas por David Lean que no lo mencionan en los créditos

Pygmalion (Pascal Film Productions, 1938)

Dirección: Anthony Asquith, Leslie Howard y David Lean.

Guión: George Bernard Shaw, basado en su obra.

Adaptación: Cecil Lewis, Ian Dalrymple y W. P. Lipscomb.

Fotografía: Harry Stradling.

Música: Arthur Hoenninger.

Edición: David Lean.

Con Leslie Howard, Wendy Hiller, Wilfred Lawson y Scout Sunderland.

Duración: 96 minutos. (Estados Unidos: 90 minutos.)

Major Barbara (Pascal Film Productions, 1941)

Dirección: Gabriel Pascal y David Lean.

Guión: George Bernard Shaw, basado en su obra.

Fotografía: Ronald Neame y Freddie Young.

Música: William Walton.

Edición: Charles Frend y David Lean.

Con Wendy Hiller, Rex Harrison, Robert Morley, Robert Newton, Sybil Thorndyke, Deborah Kerr, Stanley Holloway.

Duración: 131 minutos. (Estados Unidos: 121 minutos.)

Película codirigida por David Lean

In Which We Serve (Two Cities, British Lion, United Artists, 1942)

Dirección: Noël Coward y David Lean.

Guión: Noël Coward.

Música: Noël Coward.

Adaptación: David Lean, Anthony Havelock-Allan y Ronald Neame (no figuran en los créditos).

Fotografía: Ronald Neame.

Edición: Thema Myers y David Lean.

Con Noël Coward, Bernard Miles, John Mills, Celia Johnson, Kay Walsh, Michael Wilding, Richard Attenborough. Narrada por Leslie Howard.

Duración: 114 minutos.

Películas dirigidas por David Lean

This Happy Breed (Cineguild, General Film Distributors, Universal, 1944)

Producción: Noël Coward.

Guión: Noël Coward, basado en su obra.

Adaptación: David Lean, Ronald Neame y Anthony Havelock-Allan.

Fotografía: Ronald Neame.

Música: Noël Coward.

Edición: Jack Harris.

Con Robert Newton, Celia Johnson, Amy Veness, Alison Leggatt, Stanley Holloway, John Mills y Kay Walsh.

Failure of Strategy (CineGuild, 1944)

Documental realizado para el Ministerio de Información Británico

Dirección: David Lean (no figura en los créditos).

Producción: Arthur Calder-Marshall.

Edición: David Lean y Peter Tanner.

Blythe Spirit (CineGuild, General Film Distributors, United Artists, 1945)

Producción: Noël Coward.

Guión: Noël Coward, basado en su obra.

Adaptación: David Lean, Ronald Neame y Anthony Havelock-Allan.

Fotografía: Ronald Neame.

Edición: Jack Harris.

Con Rex Harrison, Constance Cummings, Kay Hammond, Margaret Rutherford.

Narrada por Noël Coward.

Duración: 96 minutos.

Brief Encounter (CineGuild, General Film Distributors, Universal, 1945)

Producción: Noël Coward.

Guión: David Lean, Ronald Neame y Anthony Havelock-Allan.

Adaptación: Noël Coward, basado en su obra *Still Life* y *Tonight at 8.30*.

Fotografía: Robert Krasker.

Música: *Concierto n.º 2 para piano* de Rachmaninoff, interpretado por Helen Joyce acompañada con la National Symphony Orchestra, conducida por Muir Matheson.

Con Celia Johnson, Trevor Howard, Cyril Raymond, Stanley Holloway y Joyce Carey.

Duración: 86 minutos.

Great Expectations (Cineguild, General Film Distributors, Universal, 1946)

Producción: Ronald Neame.

Guión y adaptación: David Lean, Ronald Neame y Anthony Havelock-Allan, basado en el libro de Charles Dickens.

Fotografía: Guy Green y Robert Krasker (no figura en los créditos).

Música: Walter Goehr, Kenneth Pakeman y G. Linley (los dos últimos no figuran en los créditos).

Edición: Jack Harris.

Con John Mills, Alec Guinness, Valerie Hobson, Bernard Miles, Francis L. Sullivan, Finlay Currie, Martita Hunt, Anthony Wager, Jean Simmons y Freda Jackson.

Duración: 118 minutos.

Oliver Twist (CineGuild, General Film Distributors, Eagle Lion, 1948)

Producción: Ronald Neame y Anthony Havelock-Allan (no figura en los créditos).

Guión y adaptación: David Lean y Stanley Haynes, basado en el libro de Charles Dickens.

Fotografía: Guy Green.

Edición: Jack Harris.

Música: sir Arnold Bax; piano interpretado por Harriet Cohen acompañado por la London Philharmonic Orchestra, conducida por Muir Matheson.

Con Robert Newton, Alec Guinness, Kay Walsh, Francis L. Sullivan, Henry Stephenson, Mary Clare, John Howard Davies y Anthony Newley.

Duración: 116 minutos. (Estados Unidos: 104 minutos.)

The Passionate Friends (CineGuild, General Film Distributors, Universal, 1949)

Producción: Ronald Neame.

Guión: Eric Ambler, basado en la novela de H. G. Wells.

Adaptación: David Lean y Stanley Haynes.

Fotografía: Guy Green.

Música: Richard Addinsell.

Edición: Jack Harris y Geoffrey Foot.

Con Ann Todd, Claude Rains, Trevor Howard, Isabel Dean, Betty Ann Davies y Arthur Howard.

Duración: 91 minutos. (Estados Unidos: 89 minutos.)

Madeleine (Cineguild, General Film Distributors, Universal, 1950)

Producción: Stanley Haynes.

Guión: Stanley Haynes y Nicholas Phipps, basado en el caso de Madeleine Smith.

Fotografía: Guy Green.

Música: William Alwyn.

Edición: Geoffrey Foot.

Con Ann Todd, Ivan Desny, Norman Wooland, Leslie Banks, Barbara Everest y André Morell.

Duración: 114 minutos.

The Sound Barrier (London Films, British Lion, Lopert Films, 1950)

Producción: David Lean.

Guión: Terence Rattigan.

Fotografía: Jack Hildyard.

Edición: Geoffrey Foot.

Música: Malcolm Arnold.

Con Ralph Richardson, Ann Todd, Nigel Patrick, John Justin, Dinah Sheridan y Denholm Elliott.

Duración: 118 minutos. (Estados Unidos: 109 minutos.)

Hobson's Choice (London Films, British Lion, Lopert Films, 1954)

Producción: David Lean.

Guión: David Lean, Norman Spencer y Wynyard Browne, basado en la obra de Harold Brighouse.

Fotografía: Jack Hildyard.

Música: Malcolm Arnold.

Edición: Peter Taylor.

Con Charles Laughton, John Mills, Brenda de Banzie, Daphne Anderson y Prunella Scales.

Duración: 107 minutos.

Summertime (London Films, Independent Films Distributors, Lopert Films, 1955)

Producción: Ilya Lopert.

Guión: H. E. Bates y David Lean, basado en la obra *The Time of the Cuckoo* de Arthur Laurents.

Fotografía: Jack Hildyard.

Música: Alessandro "Sandro" Cicognini y *La gazza ladra* de Rossini.

Edición: Peter Taylor.

Con Katharine Hepburn, Rossano Brazzi, Isa Miranda, Darren McGavin, Gautano Audiero, Jane Rose y Andre Morell.

Duración: 99 minutos.

The Bridge on the River Kwai (Horizon, Columbia Pictures, 1957).

Producción: Sam Spiegel.

Guión: Pierre Boulle, Carl Foreman y Michael Wilson, basado en la novela de Pierre Boulle.

Fotografía: Jack Hildyard.

Música: Malcolm Arnold y "La marcha del Coronel Bogey", compuesta por Kenneth Alford.

Edición: Peter Taylor.

Con Alec Guinness, William Holden, Jack Hawkins, Sessue Hayakawa, James Donald, Ann Sears, Geoffrey Horne, Andre Morell, Peter Williams y Percy Herbert.

Duración: 161 minutos.

Lawrence of Arabia (Horizon, Columbia Pictures, 1962)

Producción: Sam Spiegel.

Guión: Robert Bolt y Michael J. Wilson (no figura en los créditos).

Fotografía: Freddie Young.

Música: Maurice Jarré.

Edición: Anne Coates.

Con Peter O'Toole, Omar Sharif, Alec Guinness, Anthony Quinn, Jack Hawkins, José Ferrer, Anthony Quayle, Claude Rains, Arthur Kennedy, Donald Wolfitt, I. S. Johan, Zia Mohyeddin y Michael Ray.

Duración: 222 minutos (estreno oficial: 200 minutos; reestreno: 187 minutos; versión restaurada de 1989: 217 minutos).

Doctor Zhivago (Carlo Ponti, Metro-Goldwyn-Mayer, 1965)

Producción: Carlo Ponti.

Guión: Robert Bolt, basado en la novela de Boris Pasternak.

Fotografía: Freddie Young.

Música: Maurice Jarré.

Edición: Norman Savage.

Con Omar Sharif, Julie Christie, Alec Guinness, Rod Steiger, Geraldine Chaplin, Tom Courtenay, Siobhan McKenna, Ralph Richardson, Rita Tushingham, Geoffrey Keen y Adrienne Corri.

Duración: 197 minutos (estreno oficial: 180 minutos; versión restaurada de 1995: 200 minutos).

Juan Carlos Fauvety. David Lean: el rey de los momentos

Ryan's Daughter (Faraway Productions, A. G. Film, Metro-Goldwyn-Mayer, 1970)

Producción: Anthony Havelock-Allan.

Guión: Robert Bolt, inspirado en *Madame Bovary* de Gustave Flaubert.

Fotografía: Freddie Young.

Música: Maurice Jarré.

Edición: Norman Savage.

Con Sarah Miles, Robert Mitchum, Trevor Howard, John Mills, Christopher Jones, Leo McKern y Barry Foster.

Duración: 206 minutos (estreno oficial: 194 minutos; estreno en Estados Unidos: 165 minutos; versión restaurada de 1997: 206 minutos).

Lost and Found: The Story of an Anchor (South Pacific tv, 1979)

Documental realizado para la New Zealand tv.

Producción: George Andrews.

Dirección: David Lean y Wayne Tourrell.

Guión: Wayne Tourrell, David Lean y Robert Bolt (los dos últimos no figuran en los créditos).

Edición: David Reed.

Narrada por Kelly Tarlton.

Duración: 40 minutos.

A Passage to India (Home Box Office, Thorn Emi y Columbia, 1984)

Producción: John Brabourne y Richard Goodwin.

Guión: David Lean, basado en la novela de E. M. Forster y en la obra de Santha Rama Rau.

Fotografía: Ernest Day.

Música: Maurice Jarré; Freely Maisie, melodía compuesta por John Dalb.

Edición: David Lean y Eunice Mountjoy.

Con Judy Davis, Victor Bannerjee, Peggy Ashcroft, James Fox, Alec Guinness, Nigel Havers, Richard Wilson y Sandra Hotz.

Duración: 163 minutos.

Bibliografía

- BERG, Scott (1989): *Goldwyn*, Alfred Knopf Inc., New York.
- BROWNLOW, Kevin (1996): *David Lean. A Biography*, Wyatt Book for St. Martin's Press New York, New York.
- CATON, Steven C. (1999): *Lawrence of Arabia - A Film's Anthropology*, The Regents of the University of California, Berkeley-Los Angeles.
- EYMAN, Scott (1999): *Print the Legend - The Life and Times of John Ford*, Simon & Schuster, New York.
- FINLER, Joel (1985): *The Movie Directors Story*, Octopus Books Limited, Crescent Books NY, New York.
- GALLAGHER, Tag (1986): *John Ford - The Man and His Films*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- GRAVES, Richard P. (1984): *Lawrence of Arabia*, Thames & Hudson (London), Salvat Editores (Barcelona).
- GUINNESS, Alec (1985): *Memorias*, Espasa Calpe, Madrid.
- (1996): *My Name Escapes Me - The Diary of a Retiring Actor*, Penguin Books, Middlesex, United Kingdom.
- HEPBURN, Katharine (1991): *Me - Stories of My Life*, First International Ballantine Books Edition, New York.
- LO BRUTTO, Vincent (1999): *Stanley Kubrick*, Da Capo Press, New York.
- MANSO, Peter (1994): *Brando - The Biography*, Hyperion, New York.
- NIVEN, David (1976): *Traigan los caballos vacíos*, Noguer, Barcelona.
- MCBRIDE, Joseph (1997): *Steven Spielberg - A Biography*, Simon & Schuster, New York.
- OLDHAM, Gabriella (1992): *First Cut: Conversations with Films Editors*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- PHILIPS, Gene (2006): *Beyond the Epic - The Life & Films of David Lean*, University Press of Kentucky, Kentucky.
- SCHICKEL, Richard (1984): "An Old Master's Triumph", *Time*, New York.
- SCHATZ, Thomas (1988): *The Genius of the System - Filmmaking in the Studio Era*, Metropolitan Books, New York.
- SILVERMAN, Stephen M. (1992): *David Lean*, Harry N. Abrams Inc., New York.

Videografía

Anthony Quinn Interview, entrevista de Kevin Brownlow y Patrick Stanbury.
Behind the scenes in "Doctor Zhivago", producida por Thomas Craven Film Corporation.

Eddie Fowle Interview, entrevista de Adrian Turner.

Freddie Young Interview, entrevista de Peter Newbrook.

"Ryan's Daughter" interviews, entrevistas adicionales de Tony Bilbow.

The Making of "Bridge on the River Kwai", Laurent Bouzereau, Columbia Tristar.

The Making of "Doctor Zhivago", de Scott Benson, Turner Home Entertainment.

The Making of "Lawrence of Arabia", de Laurent Bouzereau, Columbia.

The Making of "Ryan's Daughter", de Laurent Bouzereau, Turner Home Entertainment (Warner Bros. Entertainment Company).

Comentarios brindados al autor de: Jean-Jacques Annaud, George Andrews, British Film Institute, Kevin Brownlow, Steven Caton, David Lean Foundation, Michael J. Shapiro, Regis Wagnier y Eugenio Zannetti.

Fotos publicadas

Granada International (*In Which We Serve*, *This Happy Breed*, *Brief Encounter*, *Great Expectations*, *Oliver Twist*, *The Passionate Friends*, *Madeleine*, *Hobson's Choice*).

Canal + (*The Sound Barrier*, *Summertime*).

Sony Pictures International (*Lawrence of Arabia*, *A Passage to India*).

MGM (*Doctor Zhivago*, *Ryan's Daughter*).

Columbia International (*The Bridge on the River Kwai*).

Michael J. Shapiro (durante el rodaje de *Ryan's Daughter*).

Directors Guild of Great Britain (placa recordatoria de David Lean).

Índice

Prólogo	5
David Lean: el rey de los momentos	11
Introducción	13
Capítulo I: Esos primeros momentos	19
Capítulo II: Cortando películas en la oscuridad	23
Capítulo III: <i>In Which We Serve</i> (1942)	29
Capítulo IV: <i>This Happy Breed</i> (1944)	33
Capítulo V: <i>Blithe Spirit</i> (1945)	37
Capítulo VI: <i>Brief Encounter</i> (1945)	39
Capítulo VII: <i>Great Expectations</i> (1946)	45
Capítulo VIII: <i>Oliver Twist</i> (1948)	51
Capítulo IX: <i>The Passionate Friends</i> (1949)	57
Capítulo X: <i>Madeleine</i> (1950)	63
Capítulo XI: <i>The Sound Barrier</i> (1952)	69
Capítulo XII: <i>Hobson's Choice</i> (1954)	75
Capítulo XIII: <i>Summertime</i> (1955)	81
Capítulo XIV: <i>The Bridge on the River Kwai</i> (1957)	89
Capítulo XV: <i>Lawrence of Arabia</i> (1962)	107
Capítulo XVI: <i>Doctor Zhivago</i> (1965)	141
Capítulo XVII: <i>Ryan's Daughter</i> (1970)	159
Capítulo XVIII: <i>Lost and Found: The Story of an Anchor</i> (1979)	175
Capítulo XIX: <i>A Passage to India</i> (1984)	183
Capítulo XX: Los últimos años	195
Epílogo	201
Filmografía	203
Bibliografía	209
Videografía	211



y un largo), además de otro sobre el productor y director Stanley Kramer, próximo a restaurar con nuevas imágenes. Sus trabajos fílmicos fueron presentados en diversos festivales internacionales en Chicago, Seattle, Los Ángeles y Amsterdam; escribió una tesis sobre William Wyler, que fue consultada en la Universidad de California (UCLA), en donde él mismo la presentó, en 1998. Para este libro sobre David Lean, estuvo trabajando más de una década con el fin de realizar un documental sobre su obra, gracias a la Biblioteca Margaret Herrick de la Academia en Los Ángeles, a la Fundación David Lean y a viejos colaboradores del director. Esta idea se transformó en un libro que compila gran parte de las investigaciones sobre el director, sus obras y toda su vida. En este momento el autor se encuentra en el proyecto para un documental sobre el polémico y cuestionado director Edward Dmytryk, más un libro sobre la historia, análisis y aspectos de cine norteamericano, pasando por la vida y obra de 84 preponderantes realizadores de cine clásico. Actualmente reside en Buenos Aires.

"Siempre aprendí algo nuevo en cada película de David Lean y las lecturas variaron a medida que yo iba creciendo. A millones les ocurrió lo mismo. Durante años me preocupé por aprender del hombre y del artista, de las diferencias entre ambos, de sus consecuencias y de sus similitudes. Es imposible resumir la vida de una persona —mucho menos, la de un artista— en unas páginas: el artista lleva auestas dos existencias, hay una doble exposición de sí mismo, tal como en la fotografía. Ni siquiera en un libro de 700 páginas uno puede encontrarse con la persona y con su obra. Por eso aquí se encontrarán con una biografía compilada y justa, con muchas anécdotas, diálogos y pensamientos, *making* de películas y consecuencias, resumidas y comprimidas como un enorme resorte que uno deja preparado para que salte en la mente de cualquier lector que se precie. Me ha costado encontrar al hombre en David Lean, aun a pesar de tanto indagar en estudios y fuentes durante años y de la gente que trabajó junto a él. Mi deber fue describirlo de cerca y que este libro obtuviera una apreciación más próxima a esa doble exposición."

JCF



23° FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE
MAR DEL PLATA
ARGENTINA
14 AL 18 DE NOVIEMBRE 2008


INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
AUTÓNOMO