



Edita: Laboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social

Depósito Legal: TF-135-98 / ISSN: 1138-5820

Año 1º - Director: [Dr. José Manuel de Pablos Coello](#), catedrático de Periodismo

Facultad de Ciencias de la Información: Pirámide del Campus de Guajara - [Universidad de La Laguna](#) 38200 La Laguna (Tenerife, Canarias; España)

Teléfonos: (34) 922 31 72 31 / 41 - Fax: (34) 922 31 72 54

[Febrero de 1998]

Prevalencia autobiográfica en el contraste de informaciones cinematográficas

Lic. James F. Willis García-Talavera ©

Doctorando en Ciencias de la Información (Universidad de La Laguna)

willis@comtf.es

Cualquier información relacionada, directa o indirectamente, con el llamado séptimo arte, debe ser analizada de una forma especial y, al mismo tiempo, contrastada minuciosamente por un profesional que conozca las singulares características del material objeto de estudio. Son usuales, en este tipo de informaciones, las correcciones, los desmentidos, y en definitiva, la incertidumbre propia de caminar por el estrecho filo de la veracidad y la certeza. Normalmente este fenómeno ocurre tras años de haber asumido unos hechos como ciertos, quizá propiciado por los intereses de una industria que se apoya firmemente en el adorno y recubrimiento publicitario de unos datos, generalmente engañosos, por necesidades de tipo coyuntural. El ciclo se cierra cuando el interfecto, o protagonista directo de la historia, decide escribir sus memorias. Este trabajo de investigación trata de analizar este fenómeno basándose en autobiografías de reciente aparición, Brando, Heston, Kazan, etc.

Patricia Bosworth, en su obra "Montgomery Clift", publicada en 1978, dice textualmente:

"Monty conoció a Marlon Brando en 1944 cuando éste hacía *Y Remember Mama*. En el Actors Studio ambos se reunían constantemente y era evidente para aquellos que les observaban que existía una tácita rivalidad entre ellos. Antes de que Brando acudiese allí, Monty era el joven actor más solicitado de Nueva York; Brando, con veintitrés años, competía con él. Ya se había ganado en Broadway la reputación de contar con un gran talento y ser un actor desconcertante. Vestía cazadora y tejanos, tenía un mapache en su apartamento y corría por la ciudad en una motocicleta a velocidades endemoniadas. Se describía a sí mismo en una biografía teatral como nacido en Calcuta, cuando en realidad procedía de Omaha al igual que Montgomery Clift."

Marlon Brando, en su autobiografía, titulada "Las canciones que mi madre me enseñó", publicada en 1994, contradice prácticamente todo lo anteriormente afirmado por Patricia Bosworth en su libro. En el capítulo vigesimosegundo dice:

"Otro amigo de aquella época que murió trágica y prematuramente fue Montgomery Clift. Los dos éramos de Omaha, y empezamos la carrera de actor más o menos en la misma época. Teníamos la misma agente, Edie van Cleve, y aunque él era cuatro años mayor que yo, a veces nos describían como rivales para los mismos papeles. Entonces yo era un joven competitivo y decidido a ser el mejor, y él un actor muy bueno, pero no recuerdo haber tenido jamás esa clase de sentimientos respecto a Monty. El recuerdo que guardo de él es sencillamente el de un buen amigo que tuvo un destino trágico."

Nos conocimos mientras yo trabajaba en *Truckline Cafe*. En aquel entonces, Monty había trabajado en varias obras. Yo tenía curiosidad por saber qué tal era, y fui a verlo en *The Searching Wind*. Era realmente bueno. Cuando terminó la obra, me presenté y fuimos juntos a cenar. Como compartíamos muchas experiencias similares, teníamos mucho de que hablar y trabamos amistad, aunque no muy íntima. Monty tenía una cualidad que resultaba muy atractiva: además de un gran encanto, poseía una poderosa intensidad emocional y, al igual que yo, sufría diversos conflictos, cosa con la que simpatiqué. No sé con certeza si Monty era homosexual. Tiempo después otras personas me dijeron que lo era, pero he oído tantas

mentiras acerca de mí mismo que ya no creo lo que la gente diga de los demás."

Frente a la supuesta rivalidad a que alude Patricia Bosworth, encontramos las declaraciones de simpatía y amistad, del propio Brando. Éste niega haber competido en ningún momento, y describe a Montgomery Clift como un actor muy bueno, que tenía un gran encanto y además una poderosa intensidad emocional. Otro dato erróneo es la obra en que trabajaba Marlon Brando cuando se conocieron. No era *Y remember Mama* sino *Truckline Cafe*. Y, por último, lejos de renegar de su procedencia de Omaha, afirma que éste era otro punto de similitud entre ambos.

* * *

Peter Harry Brown y Pat H. Broeske, en su libro "La historia secreta de Howard Hughes", hablan en varias ocasiones del director Howard Hawks:

"Scarface fue un relato ficcionalizado del ascenso y caída de un famoso gángster, Al-Caracortada-Capone. Aunque Hughes estaba entonces enzarzado en un pleito judicial contra Howard Hawks por su película sobre aviadores, titulada *The Dawn Patrol* (*La escuadrilla del amanecer*), que según Hughes había tomado literalmente varias escenas de *Ángeles del infierno*, tuvo la audacia de abordar a Hawks para que dirigiera la película sobre el gángster."

"Howard Hawks, que ya había trabajado para Hughes en la dirección de *Scarface*, volvió a ocupar la silla de director. Diez años antes de comenzar el rodaje de esta nueva película, *The Outlaw*, Howard Hughes había demorado la producción de *Ángeles del infierno* durante varios meses para poder contar con las nubes que tanto apetecía como trasfondo de sus batallas aéreas. Ahora quería que esas nubes adornasen los cielos bajo los cuales discurrían las aventuras de Billy el Niño y de una pistolera llamada Río. A la mañana siguiente, Hughes dijo a Hawks que quería nubes en el cielo, "aunque tengas que esperar un tiempo".

Como si se diera cuenta de que las nubes tan sólo iban a ser el comienzo de muchas diferencias, Hawks le contestó:

-¿Por qué no terminas tú esto?

-¿Te parece que podría? -le contestó Hughes.

-Te lo diré cuando lo hayas terminado -dijo Hawks.

Joseph McBride, en una entrevista realizada a Howard Hawks, en el seminario de Laguna Beach, el 22 de octubre de 1977, se refiere a los episodios antes relatados:

-"Usted empezó a dirigir *The Outlaw* para Hughes en 1940, y lo dejó al cabo de diez días. El la terminó. ¿Qué pasó?

-Me surgió la oportunidad de hacer *Sargento York* con Gary Cooper, así que le dije a Hughes, "Siempre has querido dirigir, ¿por qué no terminas esto?". Dijo, "¿Crees que puedo?". Le dije, "Te lo diré cuando hayas terminado". Cuando terminó le dije, "No lo sé". No creo que fuera demasiado buena.

-Luego tuvo una batalla legal con Hughes porque dijo que usted había plagiado *The Outlaw* al hacer *Río Rojo*.

-Yo tenía resaca un domingo por la mañana (en 1930) y Hughes se presentó en mi casa y me dijo, "Estoy haciendo una película titulada *Hell's Angels*. Voy a hacer una escena de un aviador que recibe un tiro en el pecho, y su avión explota. Hay una escena igual en tu película *La escuadrilla del amanecer* (*The Dawn Patrol*). No quiero que la hagas". Le dije, "Howard, yo hago películas para vivir, tú las haces por diversión. Tengo resaca. No me interesa hablar de ello". Así que mandó a su escritor que fuera a ver a mi secretaria y le ofreciera doscientos dólares por el guión. Ella me lo dijo, y yo hice que se escondieran un par de detectives en el lavabo. Cuando el tipo le ofreció el dinero, dijeron, "Quedas arrestado". Hughes me llamó y dijo, "Eh, has metido en la cárcel a mi escritor". Y yo le dije, "Sí, hijo de puta, y allí se va a quedar". Me dijo, "¿Por qué lo has hecho?", y le dije "No me gusta que nadie corrompa a una buena chica. Si querías el guión, ¿por qué no me lo pediste?". Me dijo, "¿Me lo hubieras dado?". Y yo, "Claro que sí. No puedes ser propietario de una escena así. Si una persona recibe un tiro cuando va en un aeroplano, casi siempre lo recibe en el pecho". Así que hizo todo lo posible para evitar que nuestra película se estrenara antes que la suya. La gente hace cosas muy raras. En cuanto al final de *Río Rojo*, le dije a Hughes que no creía que hubiera hecho muy bien la escena en *The Outlaw*, y le dije, "Algún día te enseñaré cómo hacerla". Y la hice otra vez. Eso le enfureció. Así que me demandó para hacerme quitar la frase que decía "Tira tu arma". Hughes envió un batallón de abogados; hubiéramos ganado si hubiéramos querido defenderla, pero al final la corté, y quedaba mejor sin esa frase. Recibí los telegramas más divertidos que te puedas imaginar de otros directores... Billy Wilder me envió un telegrama que decía, "Poseo los derechos de decir *Se fueron por allí*". Y Frank Capra decía, "Poseo los derechos de decir *Te amo*". Es una buena colección. Hughes y yo volvimos a ser amigos más tarde."

Es muy usual la aserción: "No existe mayor mentira que una verdad a medias".

Howard Hawks, en la entrevista concedida a Joseph McBride, completa algunas medias verdades sobre todo, las referentes a

cómo le cedió a Hughes la dirección de *The Outlaw* (pensando sólo en su interés por dirigir a Gary Cooper en *Sargento York*) y las relacionadas con la batalla legal entablada entre ambos, y, todo ello, salpicado con simpáticas y desconocidas anécdotas.

* * *

La 'Historia universal del cine', editada por Planeta en 1982, coincidiendo con otras publicaciones similares, en su capítulo séptimo, dedicado a la técnica de la interpretación, nos habla de los actores del "Método", y dice textualmente:

"Las teorías del actor y teórico ruso Konstantin Stanislavsky se imponen en los centros artísticos. Hasta finales de los cuarenta estas teorías no habían sido tenidas en cuenta por la industria de Hollywood, quien las despreciaba. Con los cambios políticos -entre otros- habidos en la postguerra, el panorama industrial hubo de transformarse. En consecuencia, fue necesaria la búsqueda de nuevas fórmulas de interpretación que apoyasen producciones diferentes. Los primeros pasos dados por el Actors Studio fueron consolidándose hasta alcanzar las cimas de todos conocidas.

En los años cincuenta, Lee Strasberg, el más destacado e influyente de los discípulos americanos de Stanislavsky, empezó a defender y propagar el llamado "Método", él y sus colegas habían extraído de las enseñanzas del maestro ruso.

Para Strasberg no importaba demasiado en que dirección tenía lugar el proceso, si el actor se convertía en su personaje o el personaje se adaptaba a la personalidad del actor.

En teoría, no existía método interpretativo alguno, sino simplemente un sistema flexible e informal de ensayos destinados a alcanzar un mayor realismo psicológico. En la práctica, y debido a su identificación con determinados actores, guionistas y directores, el método llegó a identificarse con una cierta manera de interpretar, caracterizada por la intensidad reflexiva con la que se sugerían emociones y sentimientos oscuros y, en algunos casos neuróticos.

Marlon Brando llegó a tipificar al héroe del método: cabizbajo, desgredado, con inesperadas explosiones de violencia o ira, enfrentado a los valores y convenciones del "establishment", etc. Su actuación en *Un tranvía llamado Deseo* (*A streetcar named Desire*, dirigida por Elia Kazan en 1951) contribuyó a fijar la imagen perfecta del método."

Marlon Brando en sus memorias ("Songs My Mother Taught Me", Random House, N.Y. 1994.) establece la controversia:

"Durante los primeros años de la década de los treinta, Stella Adler se trasladó a Europa y estudió con Konstantin Stanislavsky, del Teatro de Arte de Moscú, y llevó a Estados Unidos sus técnicas. Se las enseñó a sus compañeros del Group Theater, una compañía de actores, escritores y directores que durante una década -desde 1931- intentaron crear una alternativa al teatro comercial de Broadway, llevando a escena obras que mostraban el lado provocador del cambio social.

Cuando la conocí, Stella tenía alrededor de cuarenta y un años, era una actriz maravillosa que, por desgracia, nunca tuvo la oportunidad de convertirse en un gran estrella, y creo que eso la amargaba. Pertenecía a una de las grandes familias teatrales de los Estados Unidos, había aparecido en casi doscientas obras durante un período de treinta años, y deseaba intensamente ser una artista famosa. Pero, al igual que muchos artistas judíos de su época, tuvo que afrontar una forma cruel e insidiosa de antisemitismo; los productores de Nueva York, y sobre todo los de Hollywood, no contrataban a los artistas que tuvieran aspecto judío, independientemente de lo buenos que fueran.

Pero aunque Stella nunca vio realizado su sueño, dejó un legado sorprendente. Casi todos los actores cinematográficos actuales salen de ella, y produjo un efecto extraordinario en la cultura de su época. No creo que el público se dé cuenta de lo mucho que le deben a ella, a otros judíos y al teatro ruso la mayoría de las interpretaciones que vemos actualmente. Las técnicas que Stella llevó al país y enseñó a otros artistas cambiaron enormemente la manera de interpretar. En primer lugar, las transmitió a sus compañeros del Group Theater, y luego a actores como yo, que pasamos a ser alumnos suyos. Ejercíamos nuestra profesión en la forma y con el estilo que nos enseñó, y dado que las películas norteamericanas dominaban el mercado mundial, las enseñanzas de Stella han influido en actores del mundo entero.

"El Método" fue una expresión popularizada, degradada y mal empleada por Lee Strasberg, una persona por la que siento poco respeto, y por eso yo dudaba en utilizarla. Lo que Stella enseñaba a sus alumnos era la forma de descubrir la naturaleza de los propios mecanismos emocionales y, por lo tanto, los de los demás. A mí me enseñó a ser auténtico, y a no intentar fingir una emoción que no experimentara personalmente durante la actuación.

Cuando alcancé cierto éxito, Lee Strasberg intentó atribuirse el mérito de haberme enseñado a actuar. Él nunca me enseñó nada. Se habría atribuido el mérito de la existencia del sol y la luna de haber visto la posibilidad de que se lo concedieran. Era un individuo ambicioso y egoísta que explotaba a la gente que asistía al Actors Studio. Además, intentó imponerse como un oráculo y un gurú en la profesión de actor. Algunos lo veneraban, pero nunca supe por qué. Para mí era una persona carente de gusto y de talento, que no me gustaba nada. Algunos sábados por la mañana iba al Actors Studio por que Elia Kazan daba clases, y por lo general había un montón de chicas guapas. Pero Strasberg nunca me enseñó a interpretar. Fue Stella quien lo hizo, y más tarde Kazan.

Hasta que Marlon Brando se decidió a hacer estas tajantes y crudas declaraciones, se le solía considerar, de forma inequívoca, el alumno más aventajado de Lee Strasberg. Desconocemos si esto era así por oscuros intereses de la industria, o quizá, como asevera Brando, el intento desesperado del propio Strasberg de atribuirse el mérito de haber enseñado al que es considerado mejor actor de todos los tiempos. Paradójicamente, su verdadera maestra, Stella Adler, es para muchos una desconocida.

* * *

Peter Bogdanovich, en su libro "Fritz Lang en América", publicado en 1972, afirma:

"Fritz Lang, al ser preguntado sobre la elección de los actores de su película *Furia* (MGM 1936), contestó que cuando se está bajo contrato con un gran estudio americano no se tiene control completo. Se le pide a uno -y uno tiene derecho a darla- su opinión. Por ejemplo, Spencer Tracy y Sylvia Sidney fueron elegidos por la oficina central, sin siquiera el visto bueno de Joseph L. Mankiewicz, porque era su primer trabajo como productor. En aquellos días, los departamentos de producción y distribución no estaban separados, así que, naturalmente, trabajaban como mano en guante. Cuando llegó el momento de elegir los papeles secundarios, los actores que me enseñaron habían sido propuestos primero por el departamento de repartos. Aquí también es muy diferente que en Europa, finales de los años cincuenta. Hablé con muchos productores en Alemania, y les dije: "¿Por qué no tienen una especie de departamento de reparto?". Es demasiado para ellos, no quieren hacerlo. Pero aquí no podía elegir realmente entre un tesoro de actores. Un departamento de reparto es una gran ventaja, porque puede haber muy buenos actores en Chicago, en San Francisco, en Nueva York, y yo no puedo saber de todos ellos. Así que el trabajo del director de repartos es decir: *Mira, Fritz, vi a tal y cual hombre*, y trabajamos junto."

Michel Ciment entrevista a Mankiewicz en febrero de 1983, y le pregunta por la producción de la película *Furia*, a lo que él contesta:

"Fritz Lang ha contado su versión de la génesis de *Furia* a Peter Bogdanovich, y es un cuento de hadas. El origen de *Furia* es una idea que tuvo Norman Krasna para una obra de teatro. Y me habló de ella en la M.G.M. cuando yo aún era guionista. Estaba inspirada en una historia real que había tenido lugar en el norte de California. La muchedumbre había sacado por la fuerza a dos hombres de la cárcel y los había linchado. El gobernador de California se jactaba de no haber intervenido, lo cual era una actitud vergonzosa, pero un buen principio para una película. Krasna tenía ganas de seguir escribiendo comedias, pero me dejó jugar con su idea. Había ido a ver a Mayer para pedirle que me dejara dirigir. Se negó porque tenía grandes proyectos para mí, quería incluso que yo sucediera a Thalberg como director de producción. Era la última cosa que me apetecía, pero estando ligado por un contrato, no podía rechazar su proposición de convertirme en productor. Me dijo: "Si quiere llegar a ser director, debe aprender a arrastrarse antes de poder andar". Es la mejor definición del oficio de productor que he oído nunca. Louis B. Mayer, que era un personaje temible, estaba lejos de ser un estúpido. Hubiera podido dirigir la General Motors y fue el mejor jefe de empresas que conocí. Para reinar, dividía y se rodeaba de hombres fuertes a los que hacía enfrentarse continuamente. Reprochaba a Schulberg no haber sabido hacerlo así en la Paramount, y ahí veía la razón de su fracaso. Cometí la equivocación de empezar por producir una buena pelucita de serie B, *Tres desalmados*, que Ford iba a rehacer tras la guerra. Después de este logro corría el riesgo de que me relegaran a las series B, porque eso era lo que deseaba la compañía. Entonces propuse a Mayer el tema de *Furia*, casi tres años después de que Krasna me hubiera hablado de ello. Mayer me respondió: "Creo que será un fracaso. Tendrá buenas críticas, pero será un fracaso comercial. Pero quiero que tenga un buen debut como productor y prometo proporcionarle tanto dinero para el lanzamiento de *Furia* como a Irving Thalberg para el de *Romeo y Julieta*. Las dos películas serán un fracaso, pero no quiero que puedan decir que no las he apoyado. Haga su obra maestra, e incluso puede contar con Spencer Tracy en el papel principal". Entonces le propuse el nombre de Fritz Lang como director, porque su contrato iba a expirar. Eddie Mannix, el administrador general, estaba en su despacho y no quería ni oír hablar de quien él llamaba "un hijo de puta teutón", aduciendo que ningún equipo querría trabajar con él. Hacía dos años, al llegar a Europa, Lang había sido contratado por Selznick, y ahora estaba sin trabajo. Pero Mayer aceptó mi proposición y Lang fue elegido. Luego, Mayer pidió a Sam Marx, el jefe del departamento de guiones, que comprara la idea a Norman Krasna. Krasna me telefoneó para decirme que había olvidado completamente su historia, y me pidió que escribiera una sinopsis de diez páginas. Lo hice apartándome de la idea original. Krasna recibió por ello veinticinco mil dólares y fue nominado para el Oscar. Después contratamos a Bart Cormack, un excelente dramaturgo, para escribir el guión. Lang no intervino hasta más tarde, bastante después de que nos lanzáramos a escribirlo. Le deje elegir a los intérpretes, excepto a Spencer Tracy, al que ya se había contratado y a Sylvia Sidney, que yo había decidido que actuara porque era el productor y mi prerrogativa era elegir a las estrellas. Como ya le dije antes: el productor era el patrón en la M.G.M. Tanto es así que era muy raro que el director viera todas las tardes sus propias tomas, que se enseñaban antes al productor y a la montadora jefe Margaret Booth. Lang hizo un trabajo notable, pero tuvo muchos problemas durante el rodaje, porque aún no se había enterado de que los equipos americanos no estaban allí para recibir órdenes como soldados."

Joseph Leo Mankiewicz, al afirmar "La versión que ha contado Fritz Lang es un cuento de hadas", establece la polémica e invita al debate.

La pregunta que queda en el aire es: ¿Quién dice la verdad, Fritz Lang a Peter Bogdanovich o Mankiewicz a Michel Ciment?

* * *

Kenneth Anger, en su libro "Hollywood Babylon", publicado en 1985, relata:

"El tono de los alborotos de Hollywood sufrió una alteración cuantos en 1942 acusaron a Errol Flynn de estupro estatutario.

Peggy Satterlee y Betty Hansen, las muchachas implicadas, no habían cumplido los dieciocho años. Una de ellas aseguraba que la habían violado en tierra, la otra decía que en el mar.

El encantador y despreocupado Errol Flynn era una de las figuras más estimadas de Hollywood, dentro y fuera de la pantalla, desde que su imagen como espadachín quedara fijada bajo la identidad del capitán Blood. Había nacido en Tasmania y, tras una tumultuosa adolescencia e innumerables expulsiones de colegios de su tierra natal y de Australia, había causado un enorme impacto como Fletcher Chistian en *The Wake of the Bounty*, primera de las "rebeliones a bordo". Tras una serie de papeles sin consistencia en Inglaterra y en Hollywood, acertó en pleno con *El capitán Blood* y se convirtió en una superestrella gracias a películas como *Robin de los bosques*. Ídolo de la juventud, sus películas eran tan divertidas de contemplar como de interpretar, y generalmente incluían el rescate de una bonita muchacha (Olivia de Havilland, era la más asidua) como corolario de un prolongado duelo a capa y espada.

Mujeres de toda condición y edad no se privaban de correr tras el magnético Errol. Su borrascoso matrimonio con la atractiva bisexual Lili Damita había hecho aguas en 1942. Cierta noche de ese mismo año, una escena ciertamente cómica se desarrolló en el salón del hogar de Flynn en Mulholland Drive. Un agente de policía se presentó para informar al espadachín (que se daba el lujo de llevar a su cama a cualquier fulanita que estimular su fantasía) que le habían denunciado por violación estatutaria.

Flynn alegó que ni siquiera sabía de la existencia de ese animal. Se le explicó entonces que en California regía un ley que prohibía el conocimiento carnal de cualquiera que tuviera menos de dieciocho años, incluso con su consentimiento; dejarse seducir por una menor podía costarle a uno cinco años de chirona."

Flynn negó en redondo la acusación. Fue fichado y puesto en libertad bajo fianza. Nada más regresar a su casa sonó el teléfono. Una voz desconocida manifestó: "Dile a Jack que quiero diez mil dólares", colgando a continuación. El asunto podría haber terminado allí mismo si Jack L. Warner, el jefe de Flynn, hubiese aceptado las condiciones del chantajista.

El fiscal del distrito no tenía mucho material como para un caso, pero, debido a motivos sólo conocidos por él, se negaba a que Flynn disfrutara de su carrera en paz justo cuando se hallaba personificando a Gentleman Jim (Warner Bros 1942) dirigida por Raoul Walsh e interpretada por Errol Flynn sobre la vida de James J. Cobert, primer boxeador "científico" y campeón mundial de los pesos pesados según las reglas del marqués de Queensberry. Uno de los personajes preferidos de Flynn en el cine, uno de los grandes héroes del deporte.

La madeja comenzó a enredarse a causa de una bailarina de "Los jardines florentinos" llamada Peggy Satterlee. Era bien conocida por toda la ciudad, pero a causa de su obvia experiencia y sus senos gigantescos; nadie podía sospechar que aquella monada de menor edad era una emprendedora de cuidado. Peggy se descolgó diciendo que en 1941 Errol la había conducido hasta su yate, el Siroco, para penetrarla frente a cada una de las escotillas.

Los titulares, no sólo en Estados Unidos, sino en todo el mundo, proclamaban: "Robín Hood, acusado de violación".

Errol Flynn, en su autobiografía "My wicked, wicked ways", dice lo siguiente:

"Precisamente aquella noche, a fines de 1942, me encontraba a solas en mi estudio de Mulholland. Mi criado, Alexandre, entró temblando como las hojas en otoño. Dijo en francés que había dos hombres en la puerta. Le habían mostrado papeles oficiales, a la par que una placa policial.

-¿Qué quieren?

-Dicen que tienen que verle.

Me reí.

-¿Se puede saber a qué viene ese tembleque? En cualquier caso, no es a ti a quien buscan. Vamos, hazles pasar de una vez...

Por fin entraron los dos detectives. Iban vestidos de paisano, pero si me los hubiese encontrado en plena calle, a cien pies de distancia, habría adivinado que eran policías. Es curioso, tienen más aspecto de polis cuando van de paisano que cuando se plantan el uniforme. Consigue uno hacer finas distinciones después de haber mantenido contacto con esos caballeros tan necesarios. Eran muy agradables.

-Adelante, señores.

-Siéntense -dije-. ¿Desean una taza de café, quizá alguna bebida?

Respondieron que tomarían un poco de café.

No sabía entonces que no debe uno hablar con dos policías cuando está solo ante ellos. Entre los dos tienen más peso para utilizar lo que hay que decir.

Al cabo de un minuto, uno de ellos dijo:

-Mister Flynn, tenemos una grave acusación contra usted.

-¿Qué había hecho?

-La persona que lo denuncia se encuentra en una residencia para jóvenes. Venimos a tomarle declaración.

-¿De qué se trata?

Pausa.

- Violación estatutaria.

Mi sonrisa se heló en cuestión de segundos. ¿Violación? No conocía el significado de violación estatutaria. Ignoraba cuál era la diferencia entre dicho acto y una violación pura y simple.

Para mí, violación significaba levantar una silla, golpear con ella a una muchacha en la cabeza, y forzarla sexualmente. Desde luego, no había cometido aquel crimen.

- No sé de qué me hablan.

- Se trata de miss Betty Hansen y no nos queda más remedio que arrestarle.

- No he oído nunca ese nombre. No la conozco. ¿Quién es esa Betty Hansen?

- Es una quinceañera que detuvimos por vagabunda, entre sus posesiones encontramos su número de teléfono, y ha declarado que cierto día mantuvieron ustedes relaciones sexuales.

- ¿Y dónde se supone que ocurrió eso?

- No deberíamos decírselo, señor Flynn, pero fue en la casa alquilada por sus amigos, Stephen Raphael, Bruce Cabot y Freddie McEvoy.

Aquel era un caserón enorme, con pista de tenis, propiedad de Colleen Moore, una celebridad, una celebridad del tiempo del cine mudo. Una multitud de personas se reunían para apostar en partidos de tenis, para bañarse, jugar a las cartas, al ping pong, al póquer... para tomar parte en todo tipo de diversiones, casi siempre organizadas por Freddie. Era una casa de soltero, que alquilaban otros solteros famosos y ricos, y que yo frecuentaba. Generalmente me costaba un dineral cada vez que iba. Mis amigos se apoderaban de mi dinero con la misma facilidad con la que se Jesse James robaba un banco: se trataba de jugadores de cartas excepcionalmente hábiles y de corredores de apuestas por antonomasia. En cualquier caso, siempre había por allí chicas estupendas.

Pero, por mi vida, no recordaba a ninguna Betty Hansen con la que se suponía que me había ido a la cama; más que eso, a la que había violado.

Aparentemente, el departamento del fiscal del distrito de Los Ángeles decidió que el caso de Betty Hansen no era suficiente para mí: una vez comprobada y analizada la situación, se pusieron algo histéricos. Sacaron de no sé dónde a otra chica conocida mía, una tal Peggy Satterlee, y mi abogado me llamó para informarme de mi segunda acusación.

A las dos de la madrugada se presentaron en el club nocturno donde la chica en cuestión trabajaba como bailarina, se la llevaron a la comisaría y desconozco por qué medios o a través de qué amenazas consiguieron que declarase haberme conocido el año anterior. Había tardado todo ese tiempo en descubrir que también había sido violada por mí. En este segundo caso no cabía duda alguna acerca de mi conocimiento de la muchacha, y desde luego no negué haberla visto antes. Peggy Satterlee había estado en mi yate, el Siroco, pasando un fin de semana conmigo.

Si un buen día conoce uno a una joven, que, de hecho, se invita a sí misma a una excursión en yate ("Me gustaría un crucerillo", afirmó en una lengua vernácula desconocida para los hombres de mar), sabiendo de antemano cuáles son los

riesgos que corren al aceptar, ¿quién diablos le pide la partida de nacimiento, especialmente cuando se parece extrañamente a Venus? Y si después ella asegura que han sido los días más maravillosos de su vida, ¿quién ha resultado herido? ¿Por qué armar tanto revuelo? ¿A qué vienen los titulares en los periódicos de todo el mundo? ¿Quién se acerca a un posible ligue pidiéndole que muestre una partida de nacimiento, un permiso de conducir o una carta de su mamá? Desde luego, desconocía su edad por completo, y seguía sin saber cuál era la diferencia entre violación y violación estatutaria.

La violación estatutaria, tal como se define ahora, es una mejora realizada en el siglo XIX sobre una ley aún más vieja para la protección de jovencitas contra los degenerados. La ley en cuestión está clarísima. Si ha habido relación carnal con una persona o personas menores de dieciocho años, el acusado puede pasarse en la cárcel cinco años o incluso más, tanto si ella aceptó, como si no, lo que resulta muy importante. No se tiene en cuenta si el acusado encontró o no un medio para enterarse de la edad exacta, o si ella afirmó haber rebasado la edad mencionada, y por lo tanto si actuó con su consentimiento. Interpretada de forma amplia, esa ley significa que una chica muy fuerte, menor de dieciocho años, puede derribar a un hombre, sentarse sobre su tórax, colocar un cuchillo rozando su yugular y amenazarlo con cortarle el cuello si no la posee, y es la víctima la que se pasa cinco años en la cárcel a pesar de haber estado cumpliendo órdenes. Sé que estoy exagerando, pero la ley lo indica así.

Mientras eso no me hubiera ocurrido a mí, podía demostrar fehacientemente que Betty Hansen era una menor, tenía dieciocho años. De todas formas: según su permiso de conducir, contaba con veintiún años.

Así que tuve que enfrentarme con cuatro casos de violación estatutaria: dos por cada cargo. Todo se planificó para que compareciese ante el jurado al cabo de dos días.

El despacho del fiscal del distrito no tardó demasiado en pasar la noticia a los periódicos. Los titulares tanto nacionales como internacionales no se hicieron esperar.

No pude dormir aquella noche. Me mantuve despierto dando vueltas alrededor de la chimenea, preguntándome por qué había resultado elegido para un asunto como aquel.

Me encontraba solo, dándole vueltas al incidente, cuando sonó el teléfono. Mi número no figuraba en el listín, así que pensé que se trataba de un amigo.

- Dígame.

Al otro lado del hilo, una voz preguntó:

- Hola, ¿eres tú, Flynn?

- Sí, ¿Quién me habla?

- No importa. Escucha, Flynn, te ha salido redondo...

- ¿Redondo? ¿Qué es lo que ha salido redondo?

- Lo sabes muy bien. El juicio. Desde luego has tenido mucha suerte.

- Depende de cómo se mire. De todas formas, ¿quién es usted, qué pretende?

- No pienso identificarme -respondió aquel hombre misterioso-. Pero te diré una cosa. Si sabes lo que te conviene...

- Entonces -preguntó-: ¿conoces a Jack Warner?

- Claro que sí.

- Bien. Entonces preguntale a Jack si conoce a Joe, con que digas Joe es suficiente.

- Joe. Me imagino que conoce a miles de Joes. Además, ¿por qué habría de preguntárselo?

- Dile únicamente que te ha telefoneado Joe. Si Warner sabe lo que le conviene y tú le tienes amor a tu pellejo, te limitarás a depositar un paquete insignificante conteniendo diez de los grandes en la esquina de Melrose y La Ciénaga.

- ¿Le importaría repetir eso?

- De acuerdo, te estoy diciendo que si sientes que alguien te hace pupa, no hay tiempo que perder. Llévame los diez de los grandes o, amigo mío, nunca sabrás qué es lo que realmente te está perjudicando. Estamos a lunes. Te doy dos noches para que lo laves. Si no lo haces, el miércoles todo habrá acabado para ti.

Pensé que estaba hablando con un bromista de mal gusto, así que, antes de colgar, dije:

- Pues claro. ¿Diez mil dólares? ¿Cómo los prefiere, en moneda de cinco o de diez centavos?

- De acuerdo. Te crees muy listo, ¿verdad? Me parece que no sabes muy bien lo que te conviene. Ya te encontrarás el resultado.

- ¿Por qué no se va al diablo? -colgué el teléfono.

No le di demasiada importancia al asunto. Estaba convencido de que se trataba de una broma pesada.

Suponía que era un hombre libre. El gran jurado había rechazado las acusaciones en cuestión de minutos. En casos similares, cuando el gran jurado se ha negado a procesar, el fiscal difícilmente sigue con el caso, aunque, según la ley, tiene derecho a hacerlo. Quizá en cien años no hubiera ocurrido ni una vez.

Aquella misteriosa llamada telefónica no podía haber dado más en el clavo.

El miércoles, un comunicado del fiscal anunciaba que iba a invalidar la decisión del gran jurado y que pensaba apelar contra mí por los mismos delitos.

Meses más tarde, llegó el día en que el juez rogó al jurado que reflexionase sobre las pruebas y tomase una decisión.

Cuando el jurado volvió a entrar y sus miembros ocuparon sus lugares respectivos, sentí como si todo mi cuerpo se hubiera quedado muerto. Había cuatro acusaciones, cuyos veredictos iban a ser leídos uno por uno.

Oí voces.

- De la primera acusación: inocente.

La mano de mi abogado apretó con fuerza mi pierna.

- De la segunda acusación: inocente.

Su mano siguió cerrándose.

- De la tercera acusación: inocente.

Me agarró tan fuerte que noté que la sangre dejaba de fluir por las venas de mi pierna.

- De la cuarta acusación: ¡¡¡inocente!!!

Toda la sala estalló en aplausos y gritos de júbilo. Cuando el ruido amainó un poco en el interior de la sala, oí el estrépito que provenía de la calle.

Tenía una extraña sensación, como si algo en mí se hubiese obstruido o una emoción hubiese quedado paralizada de repente. No conseguía articular palabra: permanecí sentado, paralizado, tragando saliva e intentando sonreír.

No llevaba sombrero, pero me acerqué la mano a la cabeza, dirigiéndome hacia las señoras, como si fuese a hacer una reverencia caballerosa.

Cuando se calmó la tempestad, el juez Stone felicitó al jurado por su veredicto, que según afirmó le había parecido justo. Me sentí agradecido al oírle, y me emocionó el aplauso que todos me tributaron.

En cierto sentido había conquistado las fuerzas de la vida. Tenía fama, una fortuna y la naturaleza me había otorgado un físico extraordinario. ¡Incluso había tenido suerte!

Evidentemente, lo tenía todo.

Y, sin embargo, sabía que había perdido. Era consciente de que no liberaría nunca de aquella marca que habían estampado en mí: siempre estaría asociado en el pensamiento público a aquel caso de violación que ya era conocido en todo el mundo."

"Hollywood Babylon", de Kenneth Anger, es la materialización, en forma de libro, de unas informaciones típicamente sensacionalistas y definitorias del llamado *amarillismo* en prensa.

Tenemos el simple relato de los acontecimientos, que hace el propio protagonista, prescindiendo del dramatismo y falta total de objetividad tan propia del sensacionalismo.

Errol Flynn narra, con su peculiar estilo, los hechos tal y como sucedieron, y, de esa forma, nos encontramos, por ejemplo, con una conversación telefónica que ocupa veintiséis líneas frente a una sola frase, según la versión de Kenneth Anger.

* * *

Esteve Riambau, en su libro "Orson Welles, el espectáculo sin límites", hace las siguientes citas:

"De acuerdo con el productor Albert Zugsmith, Welles se había presentado en la Universal a finales de los cincuenta pidiendo dinero para pagar sus deudas con el fisco y Zugsmith le contrató para el papel del gordo de *Man in the Shadow*. Después de este film, él y Welles se hicieron inseparables frente a una botella de vodka y Welles se ofreció para dirigir el peor guión que el productor tenía para ofrecer, la adaptación de Paul Monash de la novela *Badge of Evil*, de Wit Masterson.

Según declaraciones de Welles a J. Cobos, M. Rubio y a J.A. Pruneda, sin embargo, su versión de los hechos resulta bastante más edulcorada: Le propusieron hacer este guión a Charlton Heston diciendo que estaba Orson Welles y al otro lado del teléfono Heston entendió que yo dirigía la película y que en este caso él estaba dispuesto a rodar lo que fuese conmigo. Los de la Universal dijeron que sí, colgaron y automáticamente me llamaron ofreciéndome dirigirla. La verdad es que Heston dijo textualmente: Trabajaré en cualquier película dirigida por Orson Welles."

Charlton Heston, en sus memorias publicadas en 1997, contradice claramente lo anterior:

"Cierta día al regresar a casa, encontré en nuestro buzón otro guión de la Universal. Se titulaba *Badge of Evil*. Empecé a leerlo aquella misma noche, pero estaba tan molido por el trabajo que me dormí más o menos en la página veinte. Lo terminé al día siguiente. Era una historia de policías que no estaba mal. Tal como había prometido, telefoneé al estudio.

- El guión no está mal -dije-. Pero las películas policiacas son como los westerns: lleváis más de cincuenta años haciendo historias de éstas, todas las buenas ideas ya se han usado. En realidad, depende de quién vaya a dirigirla. ¿Habéis escogido a alguien?

- Pues en realidad no -hubo una pausa, y luego la voz se animó-, pero tenemos a Orson Welles para el papel de malo.

- Ahora la pausa la hice yo. ¿Era posible que no hubieran pensado en lo que resultaba obvio?

- ¿Por qué no le pedís que la dirija también? Es un director bastante bueno, ¿sabes?

Cualquiera hubiese dicho que acababa de sugerir que la película la dirigiese mi madre.

- ¡ Oh, claro!, sí, *Ciudadano Kane* y... pues... sí. Interesante. Quiero decir que sería interesante. Que la dirija. Que él... esto... la dirija. La película. Pues, ah, ya te llamaré para hablar de ello.

Colgué y me puse a pensar.

Efectivamente, me llamaron al cabo de unos días. Sí, Orson dirigiría la película. No tengo idea de la intensidad que alcanzó el debate, pero no creo que ninguno de los jefazos de la Universal se diera una palmada en la frente y exclamara:

- ¡Pues claro que debería dirigirla él! ¿Cómo no se nos había ocurrido? ¡Qué tipo más listo es ese Chuck Heston!

Es más probable que dijeran esto otro:

- Ah, qué diablos, que la dirija Welles. ¿Qué daño puede hacer? Si no se lo damos a él, Heston se cabreará. Esos actores de los cojones.

Me encantó la noticia. Cuando recordaba *Ciudadano Kane*, veía que se nos ofrecía la posibilidad de hacer una gran película."

Hemos querido dejar para el final esta, por así llamarla, "triple controversia", basada en la elección de director para la película *Sed de mal*, que sería producida por la Universal.

Según el productor Albert Zugsmith, fue Orson Welles quien se ofreció.

Según Orson Welles, todo surgió por una simple equivocación de Charlton Heston, que, al creer que Welles dirigiría la película, aceptaría el papel.

Charlton Heston, por el contrario, dice que fue él quien sugirió a Orson Welles como director.

Pues ahí queda, a modo de triple salto mortal: ¿A quién creer?

* * *

Para finalizar, nos gustaría reproducir unas palabras de Marlon Brando, refiriéndose a la veracidad informativa, que sintetiza la esencia de este trabajo:

" He oído tantas mentiras acerca de mí mismo que ya no creo lo que la gente diga de los demás"

FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS:

Willis García-Talavera, James F. (1998): Prevalencia autobiográfica en el contraste de informaciones cinematográficas. Revista Latina de Comunicación Social, 7. Recuperado el x de xxxx de 200x de:
<http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/65willis.htm>