



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

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

Año 3º – 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

[Noviembre de 1998]

Miguel Ángel Fuertes nos presenta a su personaje Sebulba

(2.896 palabras – 7 páginas)

Lic. James Willis García Talavera ©

(La Laguna)

Queremos empezar este artículo hablando de cinco obras maestras, de cinco grandiosos e inigualables directores y, especialmente, de cinco actores secundarios, algunos muy secundarios.

Miguel Ángel Fuertes Talavera tuvo el ingenio y la habilidad de extraer lo más característico de cada uno de ellos, mezclarlo todo en su justa medida, y crear la animación de Sebulba, un personaje que, casi sin excepción, ha deleitado a todos los que hemos querido revivir "La guerra de las galaxias", a través de su último capítulo –primero según el guión– que George Lucas, oportunamente, decidió titular "Episodio I: la amenaza fantasma".

La parada de los monstruos (Freaks, 1932) es un melodrama de horror cuya magia visual y fuerza narrativa han hecho que sea considerada, de forma unánime, como la obra maestra de Tod Browning, un director que, quizá por su merecido sobrenombre –maestro de lo macabro en el cine de Hollywood–, no ha sido estimado todo lo bien que merecía, hasta fechas más o menos recientes. Basada en la obra "Spurs", de Clarence Tod Robbins, narra la historia de un enano de circo (Harry Earles), despedido y puesto en ridículo por la malvada trapezista (Olga Baclanova) de la que se había enamorado, que, en venganza, es salvajemente mutilada por los llamados "monstruos" –auténticos fenómenos en la vida real– del circo donde ambos trabajaban. Esta película cargada de pasión, crueldad y morbosidad, al mismo tiempo que de ternura y humor negro, estuvo desde el comienzo del rodaje rodeada de todo tipo de contrariedades, inconvenientes y polémicas.

Como relatan David J. Skal y Elías Savada, el productor Irving Thalberg no estaba enteramente convencido de que Spurs fuera un material digno de llevar a la pantalla –el propio Thalberg era una persona físicamente limitada y la dureza del filme, protagonizado por personas con defectos físicos reales, bien pudo haber hecho mella en él– pero el estudio estaría dispuesto a correr el riesgo, siempre y cuando el proyecto pudiera llevarse a cabo por un precio razonable, y en el supuesto caso de que Browning estuviera dispuesto a desarrollar una "historia humana" a partir de "tan nauseabundo relato".

El preestreno celebrado en San Diego (California), a principios de enero de 1932, tampoco estuvo exento de polémicos incidentes. En palabras del director artístico Merrill Pye: "A mitad de la proyección, muchas personas se levantaron y salieron corriendo. No salieron andando, salieron corriendo". Y el director de producción J.J.Cohn recordaba que una mujer trató de demandar a la Metro alegando que haber presenciado la película le había provocado un aborto. Se tomó la decisión, en consecuencia, de reducir radicalmente la duración inicial de noventa minutos a poco más de una hora, eliminando las escenas con los detalles más horripilantes y las tomas más escabrosas; y se llegó al acuerdo de ser bastantes cautelosos respecto a la publicidad de la película.

Una vez estrenada en Washington, el 26 de febrero de 1932, la crítica no tuvo la más mínima compasión y se dijeron frases tan contundentes como:

"La película es dura y brutal" (Motion Picture Daily)

"Su producción ha requerido una mente débil, y su contemplación requiere un estómago fuerte" (Kansas City Star)

"Tod Browning ya puede retirarse en paz, satisfecho de haber dirigido el mayor de los horrores, y aquellos que disfruten contemplando los lastimosos y grotescos errores de la naturaleza pueden presenciarlos en Freaks [...], es la clase de película que, una vez vista, acecha en los oscuros rincones de la mente, resurgiendo de cuando en cuando con una persistencia pavorosa. Su argumento sádicamente cruel raya casi en la perversión" (Boston Herald).

Tuvieron que transcurrir tres décadas para que "La parada de los monstruos" recibiera tanto el premio como el unánime reconocimiento del Festival de Cine de Venecia de 1962. El 10 de junio de 1997 se repuso en España, en versión original subtitulada, obteniendo una recaudación que rondó los 18 millones de pesetas.

Pues bien, de todos los llamados "monstruos" queremos destacar el trabajo de Johnny Eck, cuyo personaje –denominado en Estados Unidos "Boy with Half a Torso" y en España traducido como "el medio hombre"– cautiva al espectador con su vivo, insólito y extraordinariamente ágil andar, sustentándose sobre los miembros superiores y balanceando, al carecer de piernas, su deformado torso hacia delante y atrás.

De **Casablanca** (Casablanca, 1942), –qué se puede decir a estas alturas– Recientemente, ha sido aclamada por el American Film Institute y colocada en el segundo puesto de la lista de las 100 mejores películas de la historia, únicamente precedida por Ciudadano Kane (Citizen Kane) de Orson Welles. Casablanca es una película que ha trascendido su condición de obra maestra para convertirse en un auténtico mito para todo tipo de aficionados al cine.

Su director, Michael Curtiz, pese a no ser tan conocido como otros realizadores, está considerado como el tercer director más prolífico de la historia, con un total de 167 películas, entre las que se encuentran obras irrepetibles como El capitán Blood (Captain Blood, 1935), La carga de la brigada ligera (The Charge of the Light Brigade, 1936), Robín de los bosques (The Adventures of Robin Hood, 1938), Ángeles con caras sucias (Angels With Dirty Faces, 1938), El halcón del mar (The Sea Hawk, 1940), Alma en suplicio (Mildred Pierce, 1945), Noche y día (Night and Day, 1946), Sinuhé, el egipcio (The Egyptian, 1954) y la comedia musical Navidades Blancas (White Christmas, 1954), que fue el primer filme estrenado con el entonces novedoso sistema de "VistaVision". Estuvo en activo más de cincuenta años, amoldándose a todo tipo de inconveniencias, como cambios en el sistema de producción, adaptación a nuevos avances tecnológicos, así como crisis económicas y políticas, como la "caza de brujas" promovida por el senador McCarthy.

Tal y como afirmó Julius Epstein, Curtiz era maravilloso en el aspecto visual de la dirección. Por ejemplo, sabía perfectamente cuándo el humo del cigarrillo debía caracolear hacia atrás, cuando tenía que moverse y cuando no... y supo sacar de sus actores el máximo partido.

Especial atención merece la imagen que extrae de Conrad Veidt, un actor de reconocida valía, que se había formado bajo las enseñanzas del legendario Max Reinhardt, e intervino en la obra más emblemática del expresionismo alemán –recordemos que fue Cesare, el asesino sonámbulo de El gabinete del Doctor Caligari (Das Kabinett des Doktor Caligari, 1919)–, que interpreta aquí el papel del mayor Heinrich Strasser, empeñado en detener al líder de la resistencia Víctor Laszlo.

Veidt tiene en esta película unos ojos tan sobresaltados y una mirada tan sibilina que llamó, desde un primer momento, la atención de Fuertes, y no dudó en "ficharlo" para la especial estructuración de su personaje animado.

En el mismo año en que murió Michael Curtiz, John Ford estaba en pleno rodaje de **El hombre que mató a Liberty Valance** (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962), un western que, junto con Centauros del desierto (The Searchers, 1956), está considerado como una de las diez mejores películas de la historia del cine, y una de las tres mejores realizaciones de su director, algo realmente importante si tenemos en cuenta que la filmografía de John Ford está repleta de obras maestras indiscutibles.

Román Gubern afirma que Ford asimiló las lecciones del Kammerspielfilm alemán –especialmente de la obra de Murnau–, y que la concentración dramática y la opresión ambiental de sus dramas fatalistas no son más que la prolongación americana del movimiento originado en la república de Weimar. Después de casi cincuenta años de carrera profesional, este western magistral sigue siendo fiel a las leyes de la construcción dramática del genial director.

Ford concibió El hombre que mató a Liberty Valance como una película en blanco y negro, algo fundamental para narrar la elegía que altera el concepto del western clásico y reexamina su metafísica. En opinión de Joseph McBride y Michael Wilmington, el pueblo que vemos en el cuento de Stoddard –casi toda la película se desarrolla en flash-back–, con edificios demasiado juntos, el barro demasiado cerca de las estrellas y un horizonte pintado, es una evocación tan clara del pasado irlandés de Ford como las brumas de Dublín lo son del alma atormentada de Gypo Nolan –Víctor McLaglen– en El delator (The Informer, 1935).

La extraordinaria calidad de la obra de John Ford, hoy en día, es incuestionable. Hace años, ya había quedado ratificada por las declaraciones de Orson Welles, director de la que siempre se ha considerado la mejor película de la historia, Ciudadano Kane, al afirmar que "su principal inspiración fue ver, cuarenta veces, La Diligencia (Stagecoach, 1939) y que para aprender el arte cinematográfico se fijó en los grandes directores, es decir, en John Ford, John Ford y John Ford".

Memorables son también las interpretaciones de John Wayne en el papel de Tom Doniphon, de James Stewart en el de Ransom Stoddard y de Lee Marvin como Liberty Valance, incluso la brevísima aparición de John Carradine representando al mayor Cassius Starbuckle. Pero adentrándonos en el reparto, nos encontramos con Strother Martin, un actor secundario que interpreta al pérfido Floyd, uno de los secuaces del malvado Valance, del que John Ford, en la escena de la agresión al periodista Dutton Peabody –Edmond O'Brien–, saca una de las risas más crueles, sádicas y lacerantes de la historia del cine.

El hombre que pudo reinar (*The Man Who Would Be King*, 1975) es la adaptación de un cuento de Rudyard Kipling, llevado al cine de la mano de un cineasta que había debutado como director, al igual que Orson Welles, con una obra maestra absoluta – El halcón maltés (*The Maltese Falcon*)–, en el mismo año 1941 en el que aquél dirigía su *Ciudadano Kane*, la mejor película de la historia. Por supuesto, hablamos del genial y controvertido John Huston.

Huston siempre había afirmado que leía a Kipling desde niño, que se sabía metros de sus aleluyas y, además, apostaba que si alguien empezaba la primera línea de alguno de sus versos, él podía recitar textualmente el resto del poema sin ningún tipo de error. No en vano, había estudiado el glosario de Kipling en lugar de álgebra y había aprendido todo tipo de términos utilizados en su obra, característicos de la India o de la Inglaterra de su tiempo.

Con todo este bagaje cultural, Huston se sentía como "pez en el agua" desarrollando este proyecto y completamente ilusionado en llevarlo a buen fin. Además, éste era un propósito que Huston tenía desde muchos años atrás, pensando en Humphrey Bogart y Clark Gable como protagonistas, pero el destino quiso que tuviera que esperar hasta 1975 para poder verlo materializado. Según relata en sus propias memorias, a mediados de los cincuenta, ambos actores habían dado su conformidad pero, justamente cuando estaba a punto de poner en marcha el asunto, Bogart enfermó y murió, por lo que decidió dar carpetazo al proyecto. En 1960, Gable lo sacó a colación esperando ponerlo en marcha después de terminar *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, 1961), pero, mientras estaba intentando buscar un actor para el otro papel, también moría, víctima de una trombosis, el mítico Rhet Butler de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1939). A Huston, no le quedó más remedio que archivarlo nuevamente.

Cuando en 1973 volvió a considerar la idea, el productor John Foreman le aseguró que Paul Newman estaría perfecto en el papel protagonista, sobre todo, si lo acompañaba Robert Redford en el otro. Pero esto no fue así porque, afortunadamente – según reconoció el propio John Huston–, su amigo Newman lo llamó por teléfono y le dijo que tenían que ser dos ingleses los protagonistas y que consiguiera, a toda costa, a Sean Connery y a Michael Caine.

Es mayoritariamente reconocido, que el rodaje de este relato de las peripecias de dos antiguos soldados ingleses en Kafiristán – interpretados por Connery y Caine–, supuso la creación de una de las mejores películas de su director y una de las ocasiones en que el genuino espíritu del riesgo y la aventura ha sido mejor captado por una cámara cinematográfica.

Muchos son los personajes secundarios dignos de ser destacados en esta película –Karroum Ben Bouih en el papel de Kafu-Selim, Doghmi Larbi como Ootah, Mohammed Shamsi interpretando a Babu, Paul Antrim a Mulvaney o Albert Moses a Ghulam–, tanto es así, que Miguel Ángel Fuertes reconoció que, para crear a Sebulba, no sólo se había inspirado en uno de ellos sino en varios.

Ben-Hur (*Ben-Hur*, 1959), la gran superproducción de Metro-Goldwyn-Mayer, pasará a la historia por ser la película que consiguiera más premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood –un total de 11 Oscars–, en el momento actual sólo igualada por *Titanic*, de James Cameron. Pero también será recordada por confirmar definitivamente en el estrellato a su actor principal, el intérprete norteamericano más característico de películas históricas, en los últimos tiempos: Charlton Heston.

La novela de "corte histórico", escrita por el general Lew Wallace, que ya había sido llevada a la gran pantalla en el año 1925 por Fred Niblo, con Ramón Novarro encarnando al príncipe judío, sirvió de base a esta arriesgada inversión de la M-G-M, ya que su supervivencia como gran estudio de Hollywood dependía del éxito o el fracaso de esta película.

Afortunadamente, el triunfo en taquilla fue inmediato y el reconocimiento de la crítica más que favorable. La New York Film Critics Association la eligió como mejor película del año, mientras el periódico *Hollywood Reporter* recogía en primera plana: "Ben-Hur extraordinario, de mayor dimensión que cualquier otra película de nuestro tiempo".

Heston, en su libro autobiográfico *In the Arena*, reconoce que su interpretación de Judá Ben-Hur fue la más dura de su carrera, pero también asevera que se sintió completamente satisfecho con los resultados artísticos de la película y elogia sobremanera el trabajo de William Wyler y su gran habilidad para dirigir a los actores.

Como relata Angel Comas, Wyler era un auténtico perfeccionista y muchos de sus colaboradores creían que tal extremo provenía de su origen europeo. Formalmente, las aportaciones de este director al cine son importantes aunque no siempre originales. Se apoyó casi siempre en la interpretación de los actores y, por ello, potenció los planos secuencia de larga duración reduciendo así las limitaciones de una obligada puesta en escena con reminiscencias teatrales. En la película que nos ocupa, estas secuencias contrastan con la de la carrera de cuádrigas en la que tiene más importancia el montaje rápido de planos de corta duración. Lo que intentaba realmente Wyler con su estilo era narrar sus relatos con el máximo realismo, dejando al espectador libre para elegir lo que más le interesara.

Y un personaje que, a buen seguro, despierta el interés del espectador es el encarnado por el actor británico Hugh Griffith: el del jeque árabe Ilderim. Griffith, dotado de unas características físicas muy peculiares –nariz ganchuda, barba y bigote afilado, mirada salvaje, porte extravagante y un modo de desenvolverse tan sincero y campechano como decidido, fuerte y enérgico–, supo darle a su representación el toque perfecto que Wyler había concebido. Un cuidado y distinguido trabajo que, además, se

vio recompensado con un Oscar a la mejor interpretación en papel secundario.

Ahora, tras este entretenido paseo por lo más exquisito del cine clásico de Hollywood, cojamos una coctelera, introduzcamos el cuerpo de Johnny Eck, los ojos y la mirada de Strasser, la despiadada risa de Floyd, la forma de gesticular del mendigo de El hombre que pudo reinar y el modo de desenvolverse del jeque Ilderim, agitémosla fuertemente, y –qué obtenemos– Descubrimos a Sebulba, el malintencionado personaje animado que luchaba contra el joven Anakin Skywalker en la carrera de vainas a reacción, dispuesto "a toda costa" a revalidar el título de campeón que ya había conseguido en la anterior edición.

Tuvimos el placer de conocer personalmente a Miguel Ángel Fuertes Talavera, supervisor de animación de la Industrial Light and Magic "la empresa de George Lucas", y, además, la oportunidad de hacerle unas cuantas preguntas sobre los películas clásicas que le habían inspirado y sobre sus proyectos actuales y venideros, a partir de todo lo cual se gestó el presente artículo.

En el momento actual, Fuertes es reconocido como uno de los mejores animadores del mundo. Goza de un prestigio ganado tras largos años de experiencia profesional en Estados Unidos donde se inició, trabajando en el diseño de dibujos animados como Lucky Luke, The Smurfs y The Flintstones. Gracias a la pericia y destreza adquirida entre esos emblemáticos personajes, supo captar la atención de Steven Spielberg, junto al que alcanzó la proyección profesional definitiva, trabajando en películas tan emblemáticas como Casper o Un mundo perdido, la segunda parte de Parque Jurásico.

Pero, tal y como reconoció orgulloso, su trabajo más satisfactorio podría ser el que ha desarrollado para George Lucas en la trilogía de la Guerra de las Galaxias y, en especial, la creación del personaje de Sebulba para la última película de esta serie, Episodio I: la amenaza fantasma.

Antes de concluir, no pudimos evitar plantear la pregunta inevitable acerca de las intenciones y los planes de futuro, que fue contestada revelándonos una peculiar adaptación del "hombre-lobo" y un proyecto de personajes virtuales, propósitos y aspiraciones que, a buen seguro, Miguel Ángel sabrá llevar a buen puerto.

FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS:

Willis García Talavera, James (2000): Miguel Ángel Fuertes nos presenta a su personaje Sebulba. Revista Latina de Comunicación Social, 26. Recuperado el x de xxxx de 200x de:
<http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000vfe/133willis.html>