

PETER BISKIND

MOTEROS

TRANQUILOS,

TOROS

SALVAJES



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

## AGRADECIMIENTOS

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

En una ciudad donde figurar a cualquier precio en los títulos de crédito es una forma de arte, decir que la memoria es interesada es algo tan obvio como que el sol sale por el este y se pone por el oeste. Además, una memoria deficiente es un escudo que permite ir a trabajar por la mañana y protege a la gente contra comportamientos incalificables

que allí se dan por descontados. En palabras del director Paul Schrader: «En este oficio, hay que tener una memoria selectiva. De lo contrario, es muy doloroso». *Rashomon*, de Kurosawa, sigue siendo una de las películas más verdaderas sobre el cine y sobre la gente que hace cine.

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

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

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

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

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

*Para Betsy y Kate*

## INTRODUCCIÓN: GOLPEANDO EN LA PUERTA DEL CIELO

Algunos de mis amigos decían que los setenta fueron la última Edad de Oro. Y yo les decía: «¿Cómo podéis afirmar eso?» Me contestaban: «Bueno, tenemos a todos esos grandes directores haciendo una película tras otra: Altman, Coppola, Spielberg, Lucas...»

MARTIN SCORSESE

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

mismo Charlie lo había provocado, como castigo para los pecadores que lo atormentaban.

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

Para Scorsese, en efecto, no había otro lugar a donde ir. Había venido a Hollywood en pos de su sueño, y si el viaje iba a ser más accidentado de lo que había imaginado, tenía que aguantar mecha o volverse a Nueva York, a hacer películas para la industria, vivir en su antiguo barrio y comer *cannoli* <sup>[1]</sup> sin poder olvidar jamás que no había tenido el estómago que hace falta para triunfar en el mundo del cine.

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

Para nuestro propósito, el terremoto de 1971 es un dato secundario e innecesario, un hecho que no hizo más que rizar el rizo, como siempre había acostumbrado a hacer Hollywood. El terremoto real, la convulsión cultural que hizo que se desmoronase la industria del cine, había comenzado

una década antes, cuando empezaron a desplazarse las placas tectónicas bajo los platos de las productoras, haciendo pedazos las verdades de la guerra fría —el miedo universal a la Unión Soviética, la paranoia de la Amenaza Roja, la amenaza de la bomba— y liberando a una nueva generación de cineastas paralizados por el hielo del conformismo de los años cincuenta. Después, sin orden ni concierto, se produjo una serie de sacudidas premonitorias —el movimiento por los derechos civiles, los Beatles, la píldora, Vietnam, las drogas— que se combinaron para hacer temblar a los desesperados estudios y lanzar sobre ellos la oleada demográfica del llamado *baby boom*.

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

A finales de los sesenta y principios de los setenta, si uno era joven, ambicioso y talentoso, no había en la tierra ningún lugar mejor que Hollywood. El rumor que se extendió sobre el mundillo del cine empezó a atraer a las escue-

las de cine a los mejores y más brillantes hijos del *baby boom*, el impresionante aumento de la natalidad que siguió a la Segunda Guerra Mundial. Todo el mundo quería entrar en ese ambiente. Norman Mailer quería hacer cine más que escribir novelas; Andy Warhol quería hacer cine más que reproducir latas de sopa Campbell. Las estrellas del rock, como Bob Dylan, Mick Jagger y los Beatles, no veían el momento de ponerse delante —y en el caso de Dylan, detrás— de la cámara. En palabras de Steven Spielberg: «En los setenta se levantó por primera vez una especie de restricción a la edad; a la gente joven se la dejó pasar, con toda su ingenuidad y su sabiduría y con todos los privilegios de la juventud. Fue una avalancha de grandes y nuevas ideas, y por eso fue una década crucial».

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

desarrollar un estilo personal que distinguiera su obra de la de otros directores.

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

Cuando todo ya parecía dicho y hecho, estos directores crearon un corpus en el que figuran, además de los títulos mencionados más arriba: *El último deber*, *Nashville*, *Faces*, *Shampoo*, *La naranja mecánica*, *Reds*, *Luna de papel*, *El exorcista*, *El padrino II*, *Malas calles*, *Malas tierras*, *La conversación*, *Taxi Driver*, *Toro salvaje*, *Apocalypse Now*, *Tiburón*, *Cabaret*, *Klute*, *Conocimiento carnal*, *American Graffiti*, *Días del cielo*, *Blue Collar*, *Empieza el espectáculo (All That Jazz)*, *Annie Hall*, *Manhattan*, *Carrie*, *Todos los hombres del presidente*, *El regreso* y *La guerra de las galaxias*. Tan fértil fue el suelo de esta década, que llegó a producir también un sólido corpus de obras secundarias, consideradas imperfectas desde el punto de vista estético o comercial pero que, no obstante, tienen un mérito considerable; entre ellas destacan: *El espantapájaros*, *Día de paga*, *La noche se mueve*, *The King of Marvin Gardens*, *Próxima parada Greenwich Village*, *Libertad condicional*, *Diario de una esposa desesperada*, *Las naves misteriosas*, *Pistoleros en el infierno*, *Huellas*, *Performance*, *El viento y el león* y muchas de las películas de Cassavetes. La revolución también facili-

tó el rápido acceso a Hollywood, o a las distribuidoras de Hollywood, de directores británicos como John Schlesinger (*Cowboy de medianoche*), John Boorman (*Deliverance*), Ken Russell (*Mujeres enamoradas*) y Nicholas Roeg (*Amenaza en la sombra*), y europeos en general, como Milos Forman, director de *Alguien voló sobre el nido del cuco*, Roman Polanski (*La semilla del diablo* y *Chinatown*), Bernardo Bertolucci (*El último tango en París* y *Novecento*), Louis Malle (*La pequeña* y *Atlantic City*) y Sergio Leone (*El bueno, el feo y el malo* y *Hasta que llegó su hora*). Y también a veteranos como Don Siegel, Sam Peckinpah y John Huston, que de repente descubrieron la libertad y pudieron hacer algunos de sus mejores trabajos, como *Harry el sucio*, *Perros de paja*, *Pat Garrett y Billy the Kid*, *El hombre que pudo reinar* y *Fat City*. Esta década también sacó a la luz lo mejor de directores de oficio como Sydney Pollack y Sidney Lumet, autores, respectivamente, de *Danzad, danzad, malditos*, y *Serpico* y *Tarde de perros*; y permitió también que un actor como Clint Eastwood se desarrollara como director.

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

Los jóvenes directores emplearon a un nuevo grupo de actores —Jack Nicholson, Robert De Niro, Dustin Hoffman, Al Pacino, Gene Hackman, Richard Dreyfuss, James Caan, Robert Duvall, Harvey Keitel y Elliott Gould— que hicieron olvidar los rasgos anodinos de «los Tabs y los Troys» [2] y llevaron a la pantalla un nuevo realismo, enérgico y descarnado, y también una hasta entonces casi desconocida componente étnica. Y las mujeres —Barbra Streisand, Jane Fonda, Faye Dunaway, Jill Clayburgh, Ellen Burstyn, Dyan Cannon, Diane Keaton— estaban muy lejos de las Doris Days pizpiretas y de nariz respingona de los años cincuenta. La mayoría de estas caras nuevas se formaron en el «Método» de Lee Strasberg en el Actor's Studio, o con otros célebres profesores de Nueva York: Stella Adler, Sanford Meisner o Uta Hagen. En realidad, gran parte de la energía que dio vida al Nuevo Hollywood procedía de Nueva York; los años setenta fueron la década en que Nueva York se tragó a Hollywood, cuando Hollywood fue invadido por los habitantes de Gotham.

En nuestros días ya se ha vuelto un cliché el insistir en que esos años fueron, en todos los aspectos, una época extraordinaria como nunca volvería a verse otra igual. Toda edad pasada pervive bañada por un brillo retrospectivo de nostalgia, y el carácter especial de los años setenta no era en absoluto evidente en aquel momento. En palabras de Scorsese: «Sólo éramos unos chicos que queríamos hacer películas y sabíamos que los tipos de los estudios nos podían liquidar en cualquier momento». Es innegable que esa época también tuvo su parte de basura; pero *Aeropuerto*, *La aventura del Poseidón*, *Terremoto* y *El coloso en llamas* aparte, los setenta fueron una verdadera Edad de Oro, «la última gran ocasión», en palabras de Peter Bart, vicepresidente de producción de Paramount hasta mediados de esa década, «para unas películas que propagaron la idea de lo que se podía hacer con el cine». Fue la última vez que Hollywood produjo obras de riesgo y de alta calidad —un au-

téntico corpus, algo opuesto a la obra de arte aislada o irregular—, películas más centradas en los personajes que en el argumento, que desafiaban las tradicionales convenciones narrativas y la tiranía de la corrección técnica, que rompían los tabúes del lenguaje y del comportamiento, que se atrevieron a tener un final no feliz. Eran, a menudo, películas sin héroe, sin romance, sin —en el léxico de los deportes, que ha colonizado a Hollywood— nadie «por quien gritar». En una cultura habituada incluso al impacto de lo novedoso, en la cual la noticia de hoy ya es historia mañana y, si no cae en el olvido, se recicla de una manera degradada e inimaginable, las películas de los años setenta aún conservan su inquietante poder; el tiempo no ha pasado para ellas, y son tan provocativas hoy como lo fueron el día de su estreno. Sólo hay que pensar en la escena en que Regan se clava un crucifijo en los genitales en *El exorcista*, o en Travis Bielde abriéndose camino a tiros al final de *Taxi Driver*, con esos dedos que salen volando en todas las direcciones. Los trece años transcurridos entre *Bonnie y Clyde* (1967) y *La puerta del cielo* (1980) delimitan la última época en que hacer cine en Hollywood fue realmente emocionante, la última vez que la gente pudo estar, y con razón, orgullosa de las películas que hacía, la última vez que una comunidad en su conjunto alentó el trabajo bien hecho, la última vez, también, que hubo un público capaz de sostenerlo.

Y no fueron solamente las películas de referencia las que hicieron que el final de los años sesenta y setenta fueran algo único. Fue una época en que la cultura cinematográfica caló en la vida americana como nunca lo había hecho antes ni lo ha vuelto a hacer. En palabras de Susan Sontag: «Fue en ese momento concreto de los cien años de historia del cine cuando ir al cine, reflexionar sobre cine, hablar de cine, se volvió una pasión entre los estudiantes universitarios y jóvenes de otros ambientes. El público ya no

se enamoraba de los actores, sino del cine». El cine era prácticamente una religión secular.

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

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

Si este libro se hubiese escrito en los setenta, se habría centrado exclusivamente en los directores. Habría sido un libro sobre el director y su arte, sobre cómo el director X hizo Y con lentes Z porque lo que quería hacer era un homenaje a *Ciudadano Kane* o a *Centauros del desierto*. Ya existen muchos estudios excelentes y un sinnúmero de biografías con este enfoque. Si este libro se hubiese escrito en los ochenta, cuando los ejecutivos y los productores pasaron a ser los niños mimados de los medios de comunicación, habría tratado del negocio del cine. Pero, escrito en los no-