

S

SAMUEL BRONSTON. ASCENSO Y CAÍDA DE UN IMPERIO (*)

JESÚS GARCÍA DE DUEÑAS

La noche del 2 de julio de 1962 se inicia el rodaje de *55 Days at Peking / 55 días en Pekín*. La escena prevista es el asalto de los *boxers* a las murallas de la Ciudad Prohibida de Pekín. A la luz de potentes reflectores del ejército español se divisa el fastuoso decorado corpóreo levantado en un inmenso solar de Las Matas, muy cerca de la carretera de La Coruña. Aparte de una multitud de extras procedentes de los pueblos de los alrededores caracterizados de chinos, pueden distinguirse los componentes del nutrido equipo: Jack Hildyard, el prestigioso operador británico, susurra instrucciones al *Supervising Technician* Carl Gibson (un hombre gigantesco al que los eléctricos españoles han decidido apodar cariñosamente *El Nene*), que éste transmite a los demás. A unos cuarenta metros de la fachada de la muralla, sentado en una silla de lona, Nicholas Ray recibe las visitas apresuradas (vienen y van) de José López Rodero y de José María Ochoa que, a su vez, se dirigen a sus ayudantes y les imparten órdenes. La estatura de Charlton Heston emerge a unos pasos de la multitud de pequeños chinos-manchegos.

En una zona acotada, grandes toldos de lienzo blanco configuran un recinto en el que está preparado un exquisito *buffet*. Sonrosado y dinámico, Jaime Prades atiende a las autoridades españolas: ministros, jefes militares, condesas, duquesas y demás gente de respeto de la oligarquía franquista se solazan con los buenos modales del aparato bronstoniano y con el jamón de Jabugo. Un poco más allá, elegantísimo y vivaracho, Michael Waszýnski mariposea entre los corresponsales extranjeros (que llevan un par de días alojados en el Castellana Hilton) y les presenta a Ava Gardner y a David Niven. Con los periodistas españoles (que hemos sido trasladados allí en un microbús desde la plaza de la Cibeles) se debate Gabriel Peña, que nos distribuye un abultado *dossier* de prensa en el que está escrito todo lo que necesitamos saber.

¿Y Bronston? Con su inmaculado aspecto de hombre de negocios recién afeitado y perfumado, con su suave acento ruso, aderezado con cierto encanto parisiense, se encuentra en el centro de un grupo de personas que han venido desde todos los rincones del mundo: son exhibidores de salas de Nueva Zelanda, Japón, Australia, Alemania y de ciudades elegidas de los Estados Unidos. Para ellos es la fiesta. Estos son los hombres que, dentro de unos minutos, cuando empiecen los fuegos artificiales del asalto a la ciudad prohibida, cuando se asombren ante la magnificencia del rodaje que contemplan, estamparán sus firmas en los contratos que tiene preparados Samuel Bronston. Son, en definitiva, los que van a permitir la financiación de la película. Así transcurrían las cosas en el Imperio Bronston aquella noche de verano.

Unos ocho años antes...

(*) Este artículo constituye un avance de un trabajo más amplio que aparecerá próximamente publicado por Ediciones del Imán.

LA CRISIS DE LOS CINCUENTA

En una pequeña oficina de Nueva York, un preocupado productor independiente, que se peleó con la Fox años atrás, que se ha casado hace poco en México con una bellísima modelo y cantante de Asmith (N.Y.), Dorothea Robinson (1), y que por único capital posee una serie de documentales sobre los tesoros vaticanos que se dispone a distribuir desde su modesta compañía Internal Films, la situación se presenta muy complicada: intenta desesperadamente poner en marcha algunos proyectos de producción al margen de la tiranía de los grandes estudios, que él conoce amargamente tras su experiencia en Columbia, United Artists y, sobre todo, la terrible Twentieth Century Fox.

Parece que no hay salida para este hombre tan preocupado, que cambió su originario apellido judío Bronstein por el más ligeramente sajón Bronston, cuando emigró de su Rusia natal (Ismail, Besarabia, 26 de marzo de 1908) para buscarse la vida por los caminos del mundo. Está muy desconcertado, pero la difusión de esos raros documentales a través de la conservadora sociedad Los Caballeros de Colón le pone en contacto con el Almirante Chester W. Nimitz, que le propone hacer una producción de alto empeño acerca de la vida y aventuras de John Paul Jones (1747-1792), heroico marino de la guerra de la Independencia estadounidense.

Y en este preciso momento arranca la aventura española de Samuel Bronston, la parte más conocida de su existencia como productor —y, desde luego, la más valiosa—, pero también la que está más repleta de equívocos y malos entendidos.

El encuentro con el Almirante Nimitz (2) se produce en un momento crucial del cine estadounidense: la crisis alcanza proporciones nunca vistas, la campaña de la caza de brujas está en pleno apogeo, la fortaleza de los grandes estudios se tambalea y el éxodo hacia Europa se impone como medida de emergencia. Es un período que ha sido estudiado con profusión, así que sólo aludiré a lo que respecta al desembarco bronstoniano en nuestros lares.

Las aspiraciones patrióticas del Almirante Nimitz y la necesidad compulsiva de Bronston de instalarse lejos de los manejos de los supervisores confluyeron en una circunstancia financiera que es el verdadero origen de toda esa oleada de producciones estadounidenses manufacturadas en el viejo continente: «Las políticas económicas de los países extranjeros afectaron igualmente a Hollywood. El problema de la balanza de pagos obligó a la mayoría de las naciones europeas a congelar las ganancias de las compañías americanas. Al estar prohibida la conversión a dólares de monedas como la libra, el franco o la lira [y la peseta], las compañías se encontraron con grandes sumas de divisas extranjeras. Dado que estas ganancias no podían ser sacadas de Europa en dólares, las compañías pensaron que lo podrían lograr en forma de bienes, es decir de películas. Así pues, la disponibilidad de fondos no transferibles llevó a las compañías a filmar en el extranjero; y de este modo, se realizaron películas, total o parcialmente, en Europa» (3).

EL IMPERIO DE CELOFÁN

Y había una honorable multinacional de ascendencia francesa que había tropezado en sus amplias inversiones españolas con esa dichosa traba: 'la disponibilidad de fondos no transfé-

(1) Divorciada de Samuel Bronston hace más de veinte años, Dorothea Robinson vive en la actualidad en un modesto apartamento de Temple Fortune, a las afueras de Londres. He de agradecerle su participación amistosa, con valiosos testimonios personales, cara a cámara, en una mini-serie de dos capítulos de cincuenta y cinco minutos cada uno que, con el mismo título de este artículo, realicé para TVE hace un par de años y que, por ignorados motivos, no se ha emitido aún.

(2) Comandante en jefe de todas las fuerzas del área del Pacífico, el almirante Chester William Nimitz (1885-1966) fue el «anfitrión», a bordo del buque insignia «Missouri», en la Bahía de Tokio, el 2 de septiembre de 1945, de la firma de capitulación del gobierno japonés. Una muestra de la sensibilidad cinematográfica-patriótica del ilustre militar es que cuando visionó las terribles imágenes de los combates de Okinawa recomendó vivamente su difusión para el público civil norteamericano: «La cobertura documental de la guerra está alcanzando actualmente sus más altas cotas, algo que no se había conseguido nunca en cuanto a agilidad y poder dramático» (Thomas Doherty, *Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II*, Nueva York, Columbia University Press, 1993). Como dato curioso, *Almiral Nimitz* es el nombre del portaviones protagonista de *El Final de la cuenta atrás / The Final Countdown* (Don Taylor, 1980).

(3) Thomas H. Guback, *La industria internacional del cine* (Madrid, Editorial Fundamentos, 1980).



Samuel Bronston, en la época de *La caída del imperio romano*, con su hija Andrea, actualmente residente en Madrid.

ribles'. Su nombre no puede ser más sonoro y lleno de *charme*: Du Pont de Neamurs. Instalada en Wilmington, Delaware, en 1802, para producir pólvora y otros explosivos a partir de la nitroglicerina, en 1938 lanzó al mercado el nailon, y durante la II Guerra Mundial colaboró en la elaboración de plutonio. Desde entonces ha desarrollado gran diversidad de líneas de producción, como fibras sintéticas, plásticos industriales, cementos especiales, etc. (4).

Los intereses de la poderosa compañía en el mundo del cine venían de antiguo: «Oscar Price y un antiguo ministro de Finanzas, yerno del presidente Wilson, Mac Adoo, representaban los intereses del *trust* Du Pont de Neamours en el acta fundacional de United Artists (1919)». Además, la corporación «se había lanzado a la fabricación de película y estaba en guerra, en el mercado mundial, con Eastman-Kodak» (5). Pero la compañía batallaba en otros

(4) VV.AA, *Diccionario Enciclopédico Salvat* (Barcelona, Salvat Editores, S.A., 1990). VV.AA, *The New Encyclopaedia Britannica*. 15th Edition. (Encyclopaedia Britannica, Inc., 1989).

(5) Roger Boussinot, *L'Encyclopédie du Cinéma* (París, Bordas, 1989).

frentes menos metafóricos: «En los cuatro años de guerra, ninguna empresa había prosperado tanto como Du Pont de Delaware, fabricantes de pólvora y municiones. Entre 1914 y 1918, la compañía tuvo unos ingresos brutos de más de mil millones de dólares, y unos beneficios de casi sesenta millones de dólares en cada uno de esos años» (6). Poco después, en 1934, los hermanos Du Pont tuvieron que responder ante la Comisión Nye del Senado por las investigaciones sobre los «mercaderes de la muerte», como denominaba la opinión pública norteamericana a los concesionarios de armamentos (7).

No es de extrañar que el poderoso consorcio armamentístico tuviera buenas relaciones con el que había sido Comandante en jefe de todas las fuerzas del área del Pacífico, y tampoco le puede extrañar a nadie que el almirante Chester W. Nimitz quisiera ayudar a los Du Pont en el «problema» que tenían en España con los fondos bloqueados.

Así pues, Samuel Bronston se convierte en agente del monopolio químico en España, con la misión de invertir grandes cantidades de dinero en costosas superproducciones: de esa manera, las películas sí podían sacarse del país en cuestión, garantizando una posibilidad de liberar los fondos no convertibles. Además, por encargo de los Du Pont, Bronston se dedicó a la importación de petróleo, a través del monopolio español de la Campsa, obteniendo dinero que luego era invertido en nuevas superproducciones.

LA QUIMERA DEL SOL

Bajo este paraguas protector, contando con los pertinentes apoyos ministeriales del gobierno español, Samuel Bronston aterriza en España a finales de octubre de 1957, en compañía de John Farrow (previsto desde un principio como guionista y director de *John Paul Jones / El capitán Jones*, 1958), Barnett Glassman (como Productor Asociado, por parte de Warner Bros., que distribuiría la película) y James B. Watriss (hombre de confianza de Pierre S. Du Pont).

Es evidente que las condiciones para rodar películas norteamericanas en España eran objetivamente muy favorables: pero no sólo por la gran cantidad de horas válidas de luz natural que podían obtenerse (eso era perfectamente factible en muchos lugares de EE.UU., incluidos los parajes de la propia California), o por los bajos salarios de los técnicos españoles en comparación con sus colegas estadounidenses; los trabajadores de este remoto rincón de las colonias poseían dos ventajas adicionales mucho más importantes, de las que nunca se habla cuando se trata de este tema.

Los técnicos cinematográficos españoles no estaban organizados —tenían prohibido estarlo, como se recordará— en sindicatos profesionales. Pero, por encima de todo —y, lamentablemente, esto tampoco se dice nunca—, poseían un alto grado de capacitación, forjada en los años en los que aquí se hacían producciones de alto coste, en estudios perfectamente adecuados. Bien es verdad que el equipo técnico básico de *John Paul Jones / El capitán Jones* (1958) estaba formado por reputados especialistas norteamericanos, pero encontraron aquí una sorprendente variedad de técnicos muy bien preparados que, desde esa primera película, entraron a formar parte de la nómina bronstoniana.

Aquí aparecen ya los primeros nombres españoles que luego serían familiares y constantes en las producciones posteriores del «agente» de Du Pont: Gil Parrondo, Tedy Vallalba, Ramón Plana, José López Rodero... Y, sobre todo, alguien que llegaría a ocupar un puesto de máxima responsabilidad en la compañía: Jaime Prades, uruguayo de Montevideo, que llegó a España a mediados de los años cuarenta como representante de la poderosa Argentina Sono-Film y se convirtió en el hombre fuerte de Cesáreo González para las relaciones comerciales con el mercado americano de habla hispana. Por eso, cuando Bronston se asoció con Suevia Films para producir *John Paul Jones*, tomó la primera decisión diplomática de gran calibre, al elegir la firma de mayor solvencia —y confianza— de la España franquista, y Jaime Prades fue la figura esencial para facilitar las relaciones con los diferentes estamentos ministeriales de la dictadura.

(6) A. Scott Berg, *Goldwyn* (Barcelona, Editorial Planeta, 1990).

(7) Gregory D. Black, *Hollywood censurado* (Madrid, Cambridge University Press, 1998).

De ahí, las inmediatas facilidades que desde la Presidencia del Gobierno y el Patrimonio Nacional se concedieran para que las huestes faranduleras pudiesen rodar en los salones (incluido el del trono) del Palacio Real madrileño. Por obra y gracia de las gestiones de González y Prades, Samuel Bronston consiguió que Bette Davis, en su caracterización de Catalina de Rusia, se acomodara en la poltrona de los reyes españoles, que el ejército empezase a colaborar de manera sistemática, con tal abundancia de medios que, en años posteriores, se llegara a comentar de manera chusca que peligraban las celebraciones del desfile de la «Victoria», porque los soldados patrios estaban en nómina del señor Bronston.

En los astilleros de Ostia (Italia) se construyeron las fragatas «Bonhomme Richard» y «Serapis», que luego se trasladaron a la costa alicantina. Y con los barcos llegó a España (y a la compañía Bronston) otro nombre decisivo en la consolidación del imperio en nuestro suelo: Michael Waszýnski, uno de los personajes más fascinantes del panorama cinematográfico europeo, responsable en gran medida del sello artístico de las producciones bronstonianas españolas, y del que más adelante se trazará un breve perfil.

Además de los técnicos españoles mencionados antes (a los que hay que añadir el de Antonio Macasoli como responsable de la fotografía de la segunda unidad), en el copioso reparto de *El capitán Jones* (cuyo papel titular encarnó Robert Stack, muy popular entonces como Elliot Ness) intervinieron unos pocos actores nuestros: Susana Canales encarnó a la reina María Antonieta, emparejándose con Jean-Pierre Aumont (Luis XVI); el distinguido Félix de Pomés se hizo cargo de un chambelán francés y José Nieto prestó su galanura a un innominado marinero de la fragata en plena batalla.

En los créditos principales aparecen nombres importantes que, aunque no se volverían a repetir en las siguientes producciones, muestran con gran nitidez las preferencias de Bronston acerca de determinados talentos: Max Steiner, el compositor estrella de la Warner, uno de los más prolíficos (sobrepasan las trescientas sus partituras cinematográficas) y galardonados (tres Oscar) (8), era la opción inevitable para crear las pomposas orquestaciones tardorrománticas que se requerían. Franz Bachelin, el director artístico (de procedencia alemana) era otra elección lógica, no sólo porque durante su larga permanencia en Paramount, de 1937 a 1954, había diseñado los decorados de varias películas de ambiente marítimo, sino, sobre todo, porque su fidelidad a John Farrow se contabilizaba en nueve títulos anteriores (9).

Párrafo aparte merecen los departamentos de fotografía, guión y montaje, tres de los aspectos que gozaron de máxima atención durante todos los procesos productivos de Samuel Bronston en España. Michel Kelber, el operador ruso (Kiev, 1908) de formación y experiencia francesas, era un viejo conocido del cine español, desde que iniciara en 1942 su larga colaboración con nuestro cine, que le llevó a trabajar con una gran variedad de directores en una treintena de películas: destacan sus aportaciones a las películas de Rafael Gil (¡en 9 ocasiones!), Antonio Román (3), José Luis Sáenz de Heredia (3) o Ramón Torrado (3). La calidad de Kelber estaba garantizada en títulos de prestigio, como *French Cancan* (Jean Renoir, 1954), *Le rouge et le noir* (Claude Autant-Lara, 1954) o *Notre Dame de Paris* (Jean Delannoy, 1956), y no deja de ser una curiosa coincidencia que un año antes de venir a España a rodar esta película, Michel Kelber firmara la fotografía de uno de los directores que repetiría en dos ocasiones con Bronston: *Amère victoire / Bitter Victory / Amarga victoria* (Nicholas Ray, 1957).

Aunque sólo figuran en los títulos de crédito como autores del guión John Farrow y Jesse L. Lasky Jr., tuvieron participación en la historia el prestigiosísimo Ben Hecht (10) y el

(8) Estos tres Oscar le fueron otorgados al vienés Maximilian Raoul Walter (10 de mayo de 1888-28 de diciembre de 1971) por *The Informer / El delator* (John Ford, 1934); *Now Voyager / La extraña pasajera* (Irving Rapper, 1941) y *Since You Went Away / Desde que te fuiste* (John Cromwell, 1942).

(9) *Two Years before the Mast* (1946); *Calcutta* (1947); *Mil ojos tiene la noche / Night Has a Thousand Eyes* (1948); *Red, Hot and Blue* (1949); *Alias Nick Beal* (1949); *El desfiladero del cobre / Copper Canyon* (1950); *Una bala en el camino / A bullet is waiting*

(1954); *El zorro de los océanos / The Sea Chase* (1955); y *Esposa culpable / The Unholy Wife* (1957).

(10) Ben Hecht (Nueva York, 28 de febrero de 1894, Nueva York City, 18 de abril de 1964) escribió cerca de 120 películas, pero no estampó su firma en 58 guiones. Hay constancia de que, de un modo u otro, tuvo una participación relevante en todos éstos en los que no aparece su nombre, por lo que se le puede felicitar (siguiendo la fórmula de Lewis Carroll) por ser el campeón de las «no-acreditaciones».

argumentista Clements Ripley (11), que proporcionó la base biográfica y narrativa (*Nor'wester*) sobre la que, tras laboriosas revisiones, se sustentó el definitivo guión. Hijo del pionero y magnate de Hollywood del mismo nombre, Jesse Lasky (12) tenía tras sí una larga experiencia en películas «bíblicas» (*Samson and Delilah / Sansón y Dalila*, Cecil B. de Mille, 1949; *Salome / Salomé*, William Dieterle, 1953; *The Ten Commandments / Los Diez Mandamientos*, Cecil B. de Mille, 1956), en aventuras diversas (*The Unconquered / Los Inconquistables*, Cecil B. De Mille, 1947; *Mask of the Avenger / La espada de Montecristo*, Phil Karlson, 1951), pero, sobre todo, lo que llamó la atención de Bronston fue su colaboración en dos películas de temática marítima (*Reap the Wild Wind / Piratas del mar Caribe*, Cecil B. De Mille, 1942 y *The Buccaneer / Los bucaneros*, Anthony Quinn, 1958).

Para John Villiers-Farrow, nacido en Sidney, Australia, en 1904, en el seno de una familia de origen francés, *John Paul Jones* fue su última película como director. Acababa de ganar el Oscar al mejor guión, escrito en colaboración con James Poe y S.J. Perelman, por *Around the World in Eighty Days / La vuelta al mundo en 80 días* (Michael Anderson y Kevin McClory, 1956), y poseía una acreditada carrera personal y profesional en el mundo marítimo. Se había alistado en plena adolescencia en la Royal Navy, se contrató luego en la marina mercante y sirvió durante dos años en el cuerpo de *marines* estadounidense. Además, contaba con una sólida experiencia en films marítimos: *The Commandos Strike at Dawn* (1942); *Wake Island* (1942); *China* (1943); *Two Years before the Mast* (1946); *Submarine Command* (1951); *Botany Bay / La nave de los condenados* (1952); y *The Sea Chase / El Zorro de los océanos* (1955).

Por último, la veterana montadora Eda Warren comparte con Franz Bachelin la fidelidad a la obra de John Farrow, sólo que en su caso, la complicidad laboral llega hasta el extremo, muy poco frecuente en los modos de Hollywood, de haber editado quince películas de un mismo director (13). Así que Farrow dejó en las manos de su competente montadora, que contó con la inapreciable ayuda de nuestra Gaby Peñalba (14), la tarea de poner en orden el material que había rodado en diferentes exteriores españoles y en los estudios Sevilla Films, porque el director estaba obsesionado por su siguiente proyecto con Bronston: trataba de persuadirle para filmar en Tierra Santa un guión sobre la vida de Cristo que había escrito en 1953, *Son of Man*. Pero «el hombre» de la Du Pont tenía unos planes diferentes y bastante más ambiciosos.

DE HIJO DEL HOMBRE A REY DE REYES

Bronston estaba asociado con el británico Alan Brown, un productor independiente que también gozaba de la confianza del almirante Nimitz, y que había servido de correa de transmisión con la Royal Navy para la producción de *John Paul Jones*. Mientras Farrow rodaba la película y pretendía convencer a Bronston, Alan Brown compró los derechos del guión y le dijo a su socio que, más que un guión, era, pura y simplemente, una «escaleta de los Cuatro Evangelios». Por encargo de Bronston, Brown contrató a la veterana guionista Sonya Levien para reescribir el material. Se cambió el título: ahora la historia se llamaba *The Sword and the Cross*. Y en noviembre de 1959 se canceló el compromiso con Farrow y se tomó la decisión de contratar a Nicholas Ray para dirigir la película.

El director norteamericano se encontraba por entonces en los estudios de Cinecittà, completando el rodaje de *The Savage Innocents / Los dientes del diablo* (1959). Al mismo

(11) El veterano Clements Ripley (presente en Hollywood desde principios de los años treinta) puede ser recordado por dos guiones magistrales: *Jezebel / Jezabel* (William Wyler, 1938), en colaboración con Abem Finkel y John Huston, y *Buffalo Bill / Las aventuras de Buffalo Bill* (William Wellman, 1944), con Aeneas Mackenzie y Cecile Kramer.

(12) Jesse L. Lasky Jr. (1908-1988) publicó su autobiografía en 1974, *Whatever Happened to Hollywood*; y también tiene un contacto previo con el director que luego contrataría Bronston para dos de sus producciones españolas: escribió el guión de *Hot Blood / Sangre caliente* (Nicholas Ray, 1956).

(13) Sin contar la última colaboración entre los dos, que fue precisamente *John Paul Jones / El capitán Jones* (1958), he aquí las catorce películas que Eda Warren montó para John Farrow: *China* (1943); *The Hitler Gang* (1944); *You Came Along* (1945); *California* (1946); *Blaze of Noon* (1947); *Beyond Glory* (1948); *Red, Hot and Blue* (1949); *Alias Nick Beal* (1949); *Copper Canyon / El desfiladero del cobre* (1950); *Where Danger Lives* (1950); *Submarine Command* (1951); *His Kind of Woman / Las fronteras del crimen* (1951); *Back from Eternity / Regreso de la eternidad* (1956); y *The Unholy Wife / Esposa culpable* (1957).

(14) Gabriela Peñalba Elso Lanañeta nació en Biarritz, Francia, en 1914, y abandonó la actividad profesional en 1975.

tiempo, se hallaba inmerso en la tarea de montaje, y muy feliz porque, según declaró, desde *Bigger Than Life*' (1956) no había dispuesto de tanta libertad para supervisar esa labor. Así que, debido a su pluriempleo creativo, Ray propuso a Bronston la contratación de Philip Yordan para que revisara el guión, de acuerdo con sus instrucciones. Esto es lo que cuenta el director, pero la verdad es que, cuando se incorporó a la película, las decisiones esenciales en cuanto al diseño artístico de lo que acabaría siendo *King of Kings / Rey de reyes* (1960) estaban ya tomadas por el previsor y astuto Bronston.

Veamos. De acuerdo con Jaime Prades (que ya se había separado de Cesáreo González), Samuel Bronston tomó la decisión de instalarse en España, crear un centro de producción independiente de las directrices de las *majors* estadounidenses y buscar sus fuentes de inversiones no sólo en los caudales que provenían de Pierre S. Du Pont y de la vía del petróleo a través de Campsa, sino por medio de una red propia de distribuidores y exhibidores independientes repartidos por todo el mundo. Este plan de financiación configura un diseño de producción que será el rasgo distintivo del comportamiento de Samuel Bronston durante toda su etapa española. Tedy Villalba, uno de los colaboradores más constantes y fieles de Bronston, lo sintetiza muy bien: «Aunque no se contrataba a la gente por tiempo indefinido, las colaboraciones se renovaban constantemente, ya que mientras se rodaba una película se estaba preparando la siguiente: se sabía que había continuidad...» (15).

En la época en que Alan Brown fingía negociar con John Farrow la posibilidad de convertir su guión en el siguiente proyecto de la compañía, Samuel Bronston había tomado tres medidas decisivas: ponerse en contacto con Philip Yordan, al que propuso convertirle en jefe del departamento de guiones; llamar a su viejo colaborador de *Adventures of Martin Eden / El barco de la muerte* (Sidney Salkow, 1942), el director de fotografía Franz Planer para que «localizara» Tierra Santa en parajes españoles; y contratar a un peso pesado de la dirección artística para diseñar los espectaculares decorados: Georges Wakhévitch. Sólo Yordan continuaría asociado a Bronston en su aventura española, pero los sustitutos de Planer o Wakhévitch en los siguientes empeños alcanzarían una importancia similar, si no mayor.

Como es sabido, Philip Yordan había sido el guionista de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) y obtenido ese mismo año el Oscar al mejor argumento por *Broken Lance / Lanza rota* (Edward Dmytryk), y aunque no había vuelto a trabajar con Ray desde entonces, a Bronston le convenía disponer de un profesional de su talla, no sólo por la calidad y experiencia acreditadas en multitud de guiones, sino porque le garantizaba la creación de una verdadera «factoría» de elaboración de argumentos e historias. El contrato que firmó Yordan con Bronston lo hizo en nombre de su propia productora, Security Pictures, comprometiéndose a dar salida a los guiones en curso de rodaje, así como a los diversos proyectos que el voluble e imaginativo Bronston iba pergeñando.

Philip Yordan tenía fama en el medio cinematográfico por haber asilado en su feudo creativo a los guionistas perseguidos por Joseph MacCarthy..., una fama un tanto ambivalente, porque de lo que se le acusaba, en realidad, era de haberles empleado como «negros»: así lo han denunciado sin ambages Ben Maddow, Bernard Gordon o Julain Halevy, los dos últimos enrolados por Yordan en su experiencia bronstoniana y en su continuación empresarial en solitario, como productor de serie B (16). Aunque el guión de *Rey de reyes* está firmado en solitario por Philip Yordan, hay diversas contribuciones de importancia: Enrique Llovet escribió los diálogos españoles, Diego Fabbri se responsabilizó de los italianos, Ray Bradbury (!)

(15) Actual gerente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y de la ECAM, Tadeo Villalba Rodríguez (Madrid, 1935) ha desarrollado una importante carrera en el campo de la producción cinematográfica, no sólo en películas españolas sino en las superproducciones internacionales rodadas en nuestro suelo, desde *Alexander the Great / Alejandro Magno* (Robert Rossen, 1955) hasta *Spartacus / Espartaco* (Stanley Kubrick, 1959). Su estrecha colaboración con Bronston llegó hasta el extremo de que, cuando se preparaba el sueño imposible del magnate, *Isabel de España* (a mediados de los años 70), Tedy Villalba iba a

asumir la máxima responsabilidad de producción en la compañía. He de agradecer a este hombre de cine de toda la vida su constante y generosa colaboración en el trabajo de investigación que emprendí hace años sobre la personalidad de Samuel Bronston.

(16) El realizador español Eugenio Martín, que formó parte del numeroso equipo de dirección de *Rey de reyes* cuenta su asociación con Philip Yordan en Emilio C. García Fernández (coord.), *Memoria viva del cine español* (Madrid, Cuadernos de la Academia, nº 3, junio 1998), entrevistado por Alejo-Rafael Lorén Ros.

redactó la narración que, en la versión original, lee Orson Welles y, coordinando la ortodoxia religiosa cristiana que, sin embargo, no debería herir la susceptibilidad judía, tuvo una importante participación el sacerdote católico George Dunbar Kilpatrick.

No había guión, pero ya estaban localizados los escenarios fundamentales donde se llevarían a cabo las filmaciones más espectaculares, como la secuencia del Sermón de la Montaña. El austro-húngaro nacionalizado norteamericano Franz Planer (17) había sugerido a Bronston la contratación de un colega español con el que ya había colaborado en *The Pride and the Passion / Orgullo y pasión* (Stanley Kramer, 1957): Manuel Berenguer. Allí se habían entendido muy bien, no sólo por la excelente preparación técnica del operador alicantino, sino porque podían hablar en alemán (18). En aquel film, Berenguer se ocupó de la fotografía de la segunda unidad, pero en *Rey de reyes* compartió los títulos de crédito con Planer y, una vez que éste abandonó el rodaje, enfermo de cáncer, con Milton Krasner. Precisamente, la responsabilidad total de la famosa secuencia del Sermón es de Manuel Berenguer.

Seguía sin haber guión, pero ya estaba diseñado el plan de decorados, que incluía como plato fuerte la construcción del Templo de Salomón en los estudios Sevilla Films. Experto en maquetas, con una impresionante experiencia en producciones de alto empeño artístico, Georges Wakhévitch se encontró con la enorme sorpresa de que Bronston no quería «juguetes» (así denominaba a las maquetas): exigía grandes y sólidas construcciones «de verdad». En su tarea, el brillante Wakhévitch (19) tuvo la inestimable ayuda de uno de los mejores decoradores españoles, Enrique Alarcón (20).

Y el guión, sin terminar de escribirse. Habíamos dejado a Nicholas Ray en Roma, y allí seguía peleándose con los productores en la moviola, mientras esperaba noticias de Yordan y era consolado, no sólo espiritualmente, por el asesor religioso designado por Bronston, el padre Kilpatrick. Desde un punto de vista profesional, Ray se encontraba exiliado de Hollywood, dispuesto a reemprender su carrera en Europa, y aunque las dimensiones de la superproducción que le brindaba Bronston eran un tanto intimidatorias, estaba dispuesto a asumir el riesgo. Un riesgo que se vio atenuado cuando estampó su firma en el contrato que le garantizaba más de tres mil dólares semanales (exactamente \$3.125) por seis meses de trabajo.

EL FALSO PRÍNCIPE

El efecto balsámico de esta sustanciosa cifra aumentó cuando Bronston decidió situar junto a Ray al hombre que iba a resultar decisivo en el destino de la compañía: Michael Waszýnski, ese personaje que vino con los barcos desde Italia en la época de *El capitán Jones*. De suaves modales y extraordinaria cultura y refinamiento artístico, el caballero Waszýnski gustaba presentarse como príncipe polaco, heredero de la más acrisolada familia de su país. Uno de los próximos colaboradores de Bronston, su abogado José Mario Armero, le calificó

(17) Nació en Karlsbad, Austria-Hungría [hoy Karlovy-Vary, Checoslovaquia] en 1894 y murió en Hollywood en 1963. Aunque nunca obtuvo el Oscar, fue nominado en cinco ocasiones: *Champion / El ídolo de barro* (Mark Robson, 1949); *Death of a Salesman / Muerte de un viajante* (Laslo Benedek, 1951); *Roman Holiday / Vacaciones en Roma* (William Wyler, 1953); *The Nun's Story / Historia de una monja* (Fred Zinnemann, 1959); y *The Children's Hour / La calumnia* (William Wyler, 1961).

(18) Nacido en Alicante el 25 de abril de 1913 y retirado de la práctica profesional en 1977, Manuel Berenguer se formó durante tres años en un laboratorio cinematográfico de Lindau (Alemania), y a partir de los años cuarenta ocupó un puesto de primera línea entre los directores de fotografía del cine español. Sin dejar de participar en las principales producciones extranjeras rodadas en nuestro territorio, intervino en todas las películas que hizo Bronston aquí, salvo en *The Fall of the Roman Empire / La caída del imperio romano* (Anthony Mann, 1963). Desde el año 1974, Be-

renguer es miembro de la American Society of Cinematographers la prestigiosa asociación profesional conocida por sus siglas ASC.

(19) Realmente brillante, el ruso Georges Wakhévitch (Odesa, Ucrania, 18 de agosto de 1907-París, 11 de febrero de 1984) apareció en el proyecto de Bronston con más de setenta títulos a sus espaldas, pero realmente ya se había ganado su puesto en la historia del cine por haber contribuido a la consecución de tres obras maestras: *La kermesse héroïque / Carnival in Flanders* (Jacques Feyder, 1935); *La Marseillaise* (Jean Renoir, 1937); y *Les visiteurs du soir / The Devil's Envoys* (Marcel Carné, 1942).

(20) Sobre este decorador español, nacido en Campo de Criptana en 1920 y desaparecido recientemente (en junio de 1995) hay dos obras de referencia: *El decorador en el cine: Enrique Alarcón* (Madrid, Edición de Andrés Linares / 14 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1984) y el imprescindible de Jorge Gorostiza, *Directores artísticos del cine español*, (Madrid, Ediciones Cátedra, S.A. / Filmoteca Española / I.C.A.A., 1997).



Los tres vértices del triángulo del poder: de izquierda a derecha, Michael Waszýnski, Jaime Prades y Samuel Bronston. A caballo, Charlton Heston en su caracterización de *El Cid*.

con desdén de «misterioso y estafalario»; María José Val del Omar, secretaria de producción asignada a Waszýnski desde el primer momento, le consideraba «un gran señor»; Regina Hervás, secretaria personal de Bronston durante todo el período español, manifiesta que «nadie sabía lo que hacía» (21). Unos y otros, los que le respetaban y los que le despreciaban, estaban de acuerdo en que era un príncipe polaco. Pues ni una cosa ni otra.

En realidad, era un pobre judío ucraniano. Y, además, tampoco se llamaba así. Su verdadero nombre era Michál Waks. Había nacido el 29 de septiembre (o de noviembre) de 1904 en Kowell (Volynia). Sería largo contar la apasionante vida de este personaje que, como Bronston, llenó de pistas falsas sus orígenes, y por ello incita de manera irresistible a la investigación. Para nuestros propósitos, baste saber que cuando aparece en la constelación de su compatriota, Waszýnski había dirigido cuarenta y tres películas en diez años, desde 1929 hasta 1939. Todas ellas en su Polonia de adopción; y era autor de una obra verdaderamente excepcional, *Dybuk* (1937). Después de combatir en la Segunda Guerra Mundial, se establece en Italia y sigue dirigiendo películas, dos de ellas en colaboración con Vittorio Cottafavi, pero es a partir de 1949, en el rodaje de *Othello / Otelo* (Orson Welles, 1949-1952), cuando su dedicación cinematográfica toma un rumbo muy definido.

(21) Infortunadamente, tanto José Mario Armero como María José Val del Omar han fallecido. La cita de Armero procede de su obra *Cien años de Circo en España. El circo y yo* (Madrid, Espasa-Calpe,

1985). Los comentarios de María José Val del Omar y de Regina Hervás me fueron hechos con destino al programa de TVE que se mencionó en la nota (1).

Según establece Micheál Mac Liammóir (22), el intérprete de Yago en esa obra maestra, el papel de Waszyński fue múltiple y variado: ayudante de dirección, organizador general, encargado del reparto, guía turístico, hombre para todo... Siguió desarrollando tan diversas y eficaces funciones en las películas estadounidenses que empezaron a rodarse en Italia a partir de los años cincuenta: *Quo Vadis?* (Mervyn Le Roy, 1951); *Crossed Swords / Il Maestro Di Don Giovanni* (Milton Krims, 1952-53); *Roman Holiday / Vacaciones en Roma* (William Wyler, 1953), en la que coincide con el director de fotografía Franz Planer. Y en dos películas de Joseph L. Mankiewicz, *The Barefoot Contessa / La condesa descalza* (1954) y *The Quiet American / El americano tranquilo* (1957) desempeña funciones de productor asociado. En la primera de las dos tiene un encuentro que resultará decisivo para el proyecto de *El Cid*: el supervisor de producción es Roberto Haggiag, propietario de la compañía Dear Film y el primer marido de Dorothea Robinson, a la sazón señora Bronston...

Así pues, Waszyński tranquiliza al preocupado Ray, todavía en Roma, envuelto en la montaña de metros de *Los dientes del diablo*, mientras Wakhévitch y Alarcón levantan decorados espectaculares en Madrid, y, desde Hollywood, John Ford (previsto fugazmente como director de *King of Kings*) recomienda que el papel de Jesús lo interprete Jeffrey Hunter, que acababa de rodar con él *Sergeant Rutledge / El sargento negro* (1960), actor al que Ray aprecia desde que le dirigió en *The True Story of Jesse James / La verdadera historia de Jesse James* (1956).

A todo esto, un equipo de disciplinados *ghost writers* (los famosos *negros* de Yordan) trabaja en una oficina madrileña de la calle de San Telmo, próxima a los estudios Sevilla Films, revisando sin parar un guión que no acaba de terminarse nunca. Pero Bronston da un golpe de efecto: encarga a Waszyński que se reúna con él en el Vaticano. Y el 8 de marzo de 1960 el papa Juan XXIII sanciona favorablemente un guión firmado por Yordan y el escritor católico italiano Diego Fabbri.

Así, no es de extrañar la afirmación de Nicholas Ray de que cuando llegó al proyecto «estaba todo hecho». La película se comenzó a rodar el 24 de abril de 1960 y se terminó a mediados de septiembre. La influencia de Waszyński se advierte en la inclusión de determinados colaboradores italianos, fieles a él, que dependían del departamento de dirección artística: maquillaje (Mario van Riel), peluquería (Anna Cristofan) y los murales y objetos de uso cotidiano, de cuya elaboración se encargó el artista polaco Maciek Piotrowsky. También el primer ayudante de dirección era un viejo cómplice de Waszyński: Carlo Lastricati.

Hay que destacar que en esta producción, que se puede considerar, en rigor, la primera verdadera película de la construcción del imperio Bronston, se consolida el *equipo español* que va a ser fijo, constante, en las siguientes producciones, miembros no de primer rango, pero sí decisivos en importantes cometidos técnicos: Luis María Delgado, José López Rodero, José María Ochoa, Pedro Vidal, Juan Estelrich, Julio Sempere y Eugenio Martín forman parte de diversos cometidos en el campo de la dirección. Manuel Berenguer y Cecilio Paniagua se ocupan de importantes parcelas en el área de la fotografía; Claudio Gómez Grau y Antonio Luengo tuvieron a su cargo el influyente departamento (sobre todo, con vistas a la publicidad) de foto-fija; Enrique Alarcón, Gil Parrondo, Julio Molina y una verdadera legión de dibujantes, Mampaso entre ellos, trabajaron en la sección privilegiada de la compañía, la preferida de Bronston, y que estaba controlada estrechamente por Waszyński, la dirección artística. Vicente Sempere, Ramón Plana, Agustín Pastor y Tedy Villalba fueron responsables de producción. Enrique Llovet, en el difuso departamento de guión, cuidó de los diálogos españoles. Y Magdalena Paradell y Juan Sierra, en la sala de montaje, testimoniaron la presencia constante de Bronston (y de Waszyński) en ese delicado período de producción.

En cuanto a los actores, José Luis de la Serna (que fue el jefe de reparto constante, en colaboración con Maude Spector), consiguió para la ocasión reunir al grupo más numeroso de intérpretes españoles, si bien en cometidos secundarios, con la excepción de Carmen

(22) En su apasionante libro *Preparad la bolsa* (Madrid, Ediciones del Imán, 1995) el actor irlandés traza una cáustica y divertida crónica de los avatares de la película de Welles, y describe con

mucha exactitud las variadas funciones y la arrebataadora personalidad del falso príncipe.

Sevilla, que tuvo a su cargo el personaje de María Magdalena, y apareció en los títulos de crédito en el mismo cartón, después de Viveca Lindfors y Rita Gam. El siguiente papel en importancia, el del general Pompeyo, fue encomendado a Conrado San Martín. Y el resto, son partes realmente menores: Fernando Sancho (el loco), Paco Morán (el ciego), José Antonio Mayans (el apóstol Juan), Luis Prendes (Dimas, el buen ladrón), Gerard Tichy (San José), Pepe Nieto (rey Gaspar), Rubén Rojo (el apóstol Mateo), Félix de Pomés (José de Arimatea), Rafael Luis Calvo (Simón el Cireneo), Tino Barrero (apóstol Andrés), Milo Quesada (Simón), Juan Manuel Maeztu (verdugo). Y las intervenciones de Barta Barry (Escriba) y Fernando Rey (Abdul) fueron suprimidas en el montaje definitivo.

¿Un western medieval?

La primera decisión que tomó Bronston cuando decidió abordar la figura de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, como asunto de su siguiente película, fue enviar a Charlton Heston a entrevistarse (y fotografiarse) con don Ramón Menéndez Pidal. Lo cuenta el actor, que no cesa de quejarse en sus dos libros autobiográficos (23) de los problemas que tuvo con Philip Yordan y con Sophia Loren. Para Bronston era fundamental disponer de la sanción favorable, desde el punto de vista científico, de la máxima autoridad mundial en el personaje que se disponía biografar.

Nada más llegar a España, Bronston había encargado a Jaime Prades que comprara los derechos de un proyecto propiedad de Cesáreo González sobre *El Cid*, con guión de Vicente Escrivá que iba a dirigir Rafael Gil. Ahora, en mayo de 1960, empieza, de nuevo, la azarosa aventura de confeccionar un guión, porque no se iba a aprovechar apenas nada de ese material.

Mientras Philip Yordan trabaja con su siempre renovado equipo de «negros», se contrata a Fredric M. Frank (1911-1977), guionista estadounidense, especializado en films épico-bíblicos, ganador de un Oscar por *The Greatest Show on Earth / El mayor espectáculo del mundo* (Cecil B. de Mille, 1952); y Enrique Llovet y Diego Fabbri siguen ocupándose de cuidar las respectivas versiones española e italiana. Aún no hay guión, pero ya han empezado con intensidad los preparativos de producción, solapándose con el final del rodaje de *Rey de reyes*.

Se llega a un acuerdo con Roberto Haggiag y su firma Dear Film para coproducir *El Cid*. La principal aportación de este productor italo-libio (24), cara al reclamo publicitario, es su propuesta de Sophia Loren como Jimena; pero la influencia decisiva de Haggiag en el proyecto (y por lo que él reclama un mayor crédito creativo) es haber atraído a la órbita de Bronston al soberbio equipo de dirección artística formado por Veniero Colasanti y John Moore. A partir de *El Cid*, y en las dos siguientes, esta pareja creará soberbios escenarios, no sólo grandes y colosales, sino de una belleza cinematográfica como no se conocía desde los tiempos de esplendor del Hollywood clásico. Colasanti y Moore aparecen asociados por primera vez, y desde entonces siempre trabajaron juntos, en *A Farewell to Arms / Adiós a las armas* (Charles Vidor, 1957). Si de John Moore no hay mucho que decir, la carrera previa de su compañero merece alguna atención.

Nacido en Roma el 21 de julio de 1910, tras licenciarse en arquitectura en la universidad de su ciudad natal, Veniero Colasanti destacó muy joven como decorador y figurinista en los principales teatros operísticos, desde la Scala di Milano a la Ópera de Roma. Los libros de

(23) Charlton Heston, *The Actor's Life. Journals 1956-1976* (Londres, Allen Lane, 1979) y Charlton Heston, *Memorias* (Barcelona, Ediciones B, 1997). En realidad, este segundo recuento autobiográfico, que ostenta en su versión original el significativo título de *In the arena*, no deja de ser una reflexión muy prolíja y, a veces revisionista, de lo que contaba en el primer libro. Por ejemplo, las desfavorables opiniones que sostenía sobre Bronston y la Loren se modifican ahora en fervorosos elogios.

(24) Nació en Trípoli, Libia, 18 de marzo de 1913. Aunque nacionalizado francés, Haggiag ha desarrollado su carrera, de proyección internacional, en Italia, financiando o coproduciendo (con su firma Dear Film) más de cuarenta películas, entre ellas: *Moulin Rouge* (John Huston, 1952); *The Barefoot Contessa / La condesa descalza* (J. L. Mankiewicz, 1954); *Beat the Devil / La burla del diablo* (John Huston, 1953) y *El Cid* (Anthony Mann, 1961). Estuvo casado con Dorothea Robinson, de la que se divorció en 1952. Ella se casó entonces (1953) con Samuel Bronston.

referencia subrayan su trabajo en *Il matrimonio di Figaro* de Beaumarchais, puesto en escena por Visconti en 1946. Sin abandonar la actividad teatral, desarrolla su carrera cinematográfica en el cine italiano desde 1941. Y aquí encontramos ya títulos memorables que acreditan la altísima calidad de este maestro de la dirección artística: *Caravaggio, il pittore maledetto* (Goffredo Alessandrini, 1941); *Les derniers jours de Pompei / Los últimos días de Pompeya* (Marcel L'Herbier, 1948); *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1951), con aquellas maravillosas y sensuales tónicas creadas para Michèle Morgan; *Teodora / Teodora, emperatriz de Bizancio* (Riccardo Fredda, 1954); *Attila / Hombre o demonio* (Pietro Francisci, 1954). La última película que filmó en Italia, antes de ser persuadido por Roberto Haggia y Michael Waszýnski para embarcarse rumbo a España en la aventura bronstoniana, fue *Cartagine in fiamme / Cartago en llamas* (Carmine Gallone, 1959).

El guión seguía escribiéndose, de esa manera errática y un tanto embarullada que convenía a los intereses del singular Yordan. Y la pre-producción continuaba a buena marcha. Anthony Mann era el director designado. Se han hecho algunas especulaciones en torno a las razones que movieron a Bronston para contratar a dos directores tan personales como Ray y Mann, cada uno de los cuales firmó dos películas para el productor ruso-americano. La razón básica es que ambos estaban heridos por Hollywood y compartían con Bronston el deseo de independizarse de los dictados impersonales de las *majors*. Ya se habló del autoexilio de Ray. En el caso de Mann, acababa de ser despedido por Kirk Douglas tras filmar las soberbias escenas de la mina de esclavos y la escuela de gladiadores en *Spartacus / Espartaco* (Stanley Kubrick, 1959). Además, se había casado hacía dos años con Sara Montiel y se planteaba orientar su carrera cinematográfica instalándose en el país de su esposa.

Cuando Mann se incorporó a los preparativos, le ocurrió algo parecido a lo que experimentó Ray en su caso: que todo estaba hecho. Efectivamente, la misión del omnipresente Waszýnski era organizar el aparente caos desde la perspectiva de una elaboradísima y refinada categoría de diseño. Aunque los guionistas seguían a lo suyo, se sabía que *tenían* que escribir una escena que reflejara el juramento de Santa Gadea, por lo tanto no se perdió tiempo en construir la fachada de la catedral de Burgos en el mismo escenario en el que se había levantado el Templo de Salomón. Pero los viejos estudios de Sevilla Films se quedaban pequeños para la cantidad de decorados que mandaban construir Colasanti, Moore, Parrondo, Molina y el nutrido equipo a sus órdenes, así que se ocupó también otro estudio madrileño, Chamartín. Aprovechando este traslado, Philip Yordan consideró oportuno mudarse, e instaló su pabellón de escritores innominados (que seguían sin terminar el guión, para desesperación de Heston) en las nuevas dependencias.

Y comparecen en el panorama bronstoniano nuevos pesos fuertes en esos departamentos que el productor cuidaba con especial mimo: música y fotografía; esto es, Miklós Rózsa y Robert Krasker. El músico húngaro (Budapest, 18 de abril de 1907-Los Ángeles, 27 de julio de 1995) se encontraba en España desde que había compuesto la partitura de *Rey de reyes*. Si ese trabajo no se encuentra entre los más brillantes, se debe a que su inspiración en lo que se refiere a temas de la época había sido saciada por el agotador trabajo para su más reciente incursión en ese terreno, *Ben Hur* (William Wyler, 1959), por la que obtuvo uno de los tres Oscar de su carrera (25). Pero *El Cid* es una de sus grandes partituras. Tuvo tiempo de documentarse, como hacía siempre en los films de época (26), y en este caso acudió a pedir consejo a don Ramón Menéndez Pidal, que le recomendó el estudio de las Cantigas de Santa María, la hermosa compilación de Alfonso X el Sabio; además se preocupó de estudiar a fondo el repertorio de la música arábigo-andaluza y utilizó instrumentos originales, e incluso ordenó construir otros. El resultado: una de las más brillantes, delicadas e inspiradas partituras de Rózsa.

(25) Los otros dos son por *Spellbound / Recuerda* (Alfred Hitchcock, 1945) y *A Double Life / Doble vida* (George Cukor, 1947). Pero, además, fue nominado en otras seis ocasiones: *The Thief of Bagdad / El ladrón de Bagdad* (Michael Powell, Ludwig Berger, Tim Whelan, 1939); *Double Indemnity / Perdición* (Billy Wilder, 1943); *The Killers / Forajidos* (Robert Siodmak, 1945); *Quo*

Vadis! (Mervyn Le Roy, 1950); *Ivanhoe* (Richard Thorpe, 1951); y, precisamente, por *El Cid* (Anthony Mann, 1961).

(26) En su autobiografía, Miklós Rózsa, *Double Life*, (Kenton, The Baton Press, 1982) explica con desenvuelta erudición la manera en que se enfrentaba al hecho creativo.



El poderío técnico del imperio: detrás de las cámaras, el operador Robert Krasner.
En discreta función de control, Samuel Bronston.

El operador australiano Robert Krasner (1913-1981) había desarrollado su carrera en Gran Bretaña y en su filmografía destacan dos obras maestras en blanco y negro: *Brief Encounter / Breve encuentro* (David Lean, 1945) y *The Third Man / El tercer hombre* (Carol Reed, 1949), galardonada con el Oscar a la mejor fotografía. En el campo del color, siempre manifestó sus preferencias por el technicolor, y con este procedimiento fotografió de manera verdaderamente suntuosa tres producciones: *Henry V / Enrique V* (Laurence Olivier, 1944), *Romeo and Juliet / Romeo y Julieta* (Renato Castellani, 1953) y *Trapeze / Trapecio* (Carol Reed, 1956). Pero fue una película de Mankiewicz, rodada en Saigón y en Cinecittà, *The Quiet American / El americano tranquilo*, (1958), la que significó el encuentro de Krasner y Waszýnski, en la que el falso príncipe era el productor asociado.

Y mientras Philip Yordan y sus chicos seguían peleados con el guión que no se acababa nunca, entra en acción el que llegaría a ser en *El Cid* bastante más de lo que reza su crédito (director de la segunda unidad): el legendario Yakima Canutt. De ascendencia india, Enos

Edward Canutt (1895-1986) ha sido el más famoso *stunt man* del cine del oeste y, desde mediados de los cincuenta, uno de los más reputados directores de segunda unidad, experto en escenas de acción. Su primera misión en *El Cid* consistió en «preparar» a Charlton Heston, para lo cual se contrató al prestigioso maestro de armas italiano Enzo Musumeci Greco, que sometió al robusto actor a un severo entrenamiento en el arte de la esgrima medieval, completado (para refinar los movimientos coreográficos) con unas cuantas lecciones de toreo de salón a cargo de Domingo Ortega.

Para terminar de complicar las cosas en el revuelto mundo del pabellón de escritores, entra en campo Basilio Franchina, con la misión de arreglar las escenas de su amiga y protegida Sophia Loren. Así, como vemos, se reitera la mecánica de producción que será constante y marca de fábrica del Imperio Bronston: un cierto caos organizativo en lo que respecta a la elaboración de los guiones, y una concienzuda tarea de diseño visual, en la que estaban involucrados grandes talentos de la dirección artística bajo la escrupulosa mirada de Michael Waszýnski.

La belleza crepuscular de la película puede apreciarse hoy en día a través de la restauración que se llevó a cabo en 1993 gracias a la iniciativa de Martin Scorsese, gran admirador de *El Cid*. Y la beata polémica que se organizó en España acerca de la profanación que suponía que unos extranjeros se atrevieran a acercarse a la figura venerada carece ya de sentido.

LOS 55 DÍAS MÁS LARGOS

El rodaje en los fastuosos decorados de la ciudad prohibida de Pekín, reelaborados por la imaginación y el talento de Colasanti y Moore, llegó a ser una verdadera pesadilla. Después de los meses de estimulante pero duro trabajo de *El Cid* la experiencia pekinesa en Las Matas fue una auténtica tortura china: 19 millones de dólares costó lo que, piadosamente, ha calificado Sheridan Morley de una aventura que «en rigor, no se puede considerar feliz» (27).

Los problemas empezaron, como siempre, con el guión. Philip Yordan y Bernard Gordon figuran en los créditos, junto a Robert Hamer, autor de los diálogos adicionales, pero participaron en diferentes fases Betty Utey (la esposa de Ray), Ben Barzman, John Melson, Samuel Edwards y, seguramente, algunos más del «establo» de Yordan, como designa crudamente Bernard Eisenschitz (28) la factoría de guiones del socio de Bronston. La historia de la rebelión de los *boxers* tenía un limitado interés, pero cuando se incrustó el romance del mayor americano con la condesa rusa, la vivencia de la niña huérfana, las discusiones colonialistas de los embajadores cercados..., era demasiado material diverso para que cupiera con armonía, incluso en 154 minutos de metraje. Según la marca de la casa, mientras se escribía el guión estaba en marcha, con el entusiasmo y creatividad de siempre, el diseño de producción.

Gil Parrondo no puede ocultar su orgullo por haber participado, desde el principio hasta el final, en la experiencia bronstoniana. Con mucho gracejo explica la importancia de ese período: «En el propio Hollywood, cuando se discutían cuestiones de producción, para regatear los costos, se argumentaba: ¡Esto es Hollywood, eh, que no es como Bronston...!» (29). Bajo la dirección de Colasanti y Moore, hacia los que manifiesta una admiración extraordinaria, él se encargaba de los decorados interiores, mientras que su colega Julio Molina se ocupaba de la construcción en exteriores. Este remanso de agitada paz, puesto que el trabajo era frenético, pero enormemente creativo, contrastaba con el cúmulo de problemas que flotaban por todas partes.

Nicholas Ray fue llamado de nuevo. Él quería al operador italiano Aldo Tontí, o si no a Claude Renoir, y en última instancia a Michel Kelber. De todas maneras, exigía que el director de fotografía de la segunda unidad fuese Manuel Berenguer: es en lo único que le hizo caso Bronston, que estaba empeñado en contratar a Jack Hildyard. No era un capricho; en

(27) Sheridan Morley, *The Life of David Niven. The Other Side of the Moon* (Londres, Book Club Associates, 1986).

(28) Bernard Eisenschitz, *Nicholas Ray. An American Journey* (Londres, Faber and Faber, 1993).

(29) Gil Parrondo en declaraciones al autor de este artículo, con destino a la mini-serie documental a la que se ha aludido ya en las notas (1) y (21).

realidad, se trataba de una opción casi freudiana: desde hacía tiempo estaba detrás de David Lean, y aunque el gran maestro inglés siempre rehusaba, Bronston insistía una y otra vez. Contar en su equipo con Hildyard, que había fotografiado cuatro películas de Lean (30), era como apropiarse, en cierta medida, de la «mirada» del gran director. Otro deseo de Ray tampoco pudo ser cumplido: disponer de nuevo de Miklós Rózsa. El húngaro estaba enredado, otra vez —aunque sería la última— en una aparatosa partitura épico-bíblica que le exigía toda la disciplina —y tiempo— que empleaba en documentarse: *Sodom and Gomorrah / Sodoma y Gomorra* (Robert Aldrich, 1962). Y Bronston tenía un candidato con el que deseaba trabajar desde hacía tiempo, un gigante de la música cinematográfica y, además, un compatriota.

Dimitri Tiomkin era originario de Ucrania, había nacido en 1899 y, tras un exilio alemán, llegó a Estados Unidos y, muy pronto, a finales de los veinte, se estableció en Hollywood donde destacó por su gran versatilidad para cualquier género cinematográfico, desde las comedias liberales de Capra hasta los films de serie negra, pasando por varias truculencias de Hitchcock; pero fue a partir de los años cincuenta cuando impuso su estilo poderoso en el western, llegando a establecer las reglas canónicas del género a partir de *High Noon / Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952) que consolidó hasta *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959). Su ingreso en el cine de gran espectáculo fue con *The Alamo / El Álamo* (John Wayne, 1960) y *The Guns of Navarone / Los cañones de Navarone* (J. Lee Thompson, 1961). A partir de aquí empieza su colaboración con Bronston, que se prolonga hasta 1964. Tiomkin estaba tan contento con sus tres Oscar, y con los medios que puso a su disposición el productor compatriota, que casi le garantizó en contrato una cuarta estatuilla de la Academia (31).

Por diferentes motivos, también estaba muy contento David Niven: le gustaba mucho España, donde había disfrutado extraordinariamente durante el rodaje de *Around the World in Eighty Days / La vuelta al mundo en 80 días* (Michael Anderson y Kevin McClory, 1956). Ahora, mientras se terminaba de escribir el guión que, como de costumbre, parecía que no se iba a acabar nunca, podía disfrutar de una luna de miel aplazada con su segunda esposa, la sueca Hjordis Paulina Tersmeden, con la que se había casado en 1948. Por si fuera poco, el retraso en el comienzo de la filmación le estaba proporcionando, según contrato, una ganancia adicional de \$100,000, antes de ponerse delante de la cámara. Y, además, el reparto era formidable, repleto de sólidos actores ingleses (Harry Andrews, Leo Genn, Robert Helpman...) o le traía buenos recuerdos de encuentros anteriores: de Flora Robson en *Wuthering Heights / Cumbres borrascosas* (William Wyler, 1939) o de Ava Gardner en *The Little Hut / La cabaña* (Mark Robson, 1956).

Ava Gardner era el punto central de las controversias en la etapa de preparación: tanto Ray como Bronston estaban decididos a que ella encarnase la baronesa Natalia Ivanoff, pero Charlton Heston decía que era demasiado «americana» para hacer de rusa y proponía a actrices europeas cien por cien, como, por ejemplo, Melina Mercuri o Jeanne Moreau. No sólo discutía la designación de su pareja, sino que continuaba en la pugna con Philip Yordan, disconforme con el rumbo que estaba tomando el guión. En realidad, fue un guión nunca acabado. En sus memorias, Heston afirma que él y Niven tuvieron que rehacer todas sus réplicas. Otros testimonios aseguran que Betty Utey llegaba todas las mañanas con unas páginas de color rosa en las que se transformaba la escena previamente establecida.

(30) El británico Jack Hildyard (1908-1990) hizo dos películas para Bronston: *55 Days at Peking / 55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1962) y *The Fall of the Roman Empire / La caída del imperio romano* (Anthony Mann, 1963). Desarrolló la primera parte de su carrera en Inglaterra, hasta que alcanzó proyección internacional, precisamente, gracias al Oscar que obtuvo a las órdenes de David Lean por *The Bridge on the River Kwai / El puente sobre el río Kwai* (1957). Las colaboraciones anteriores con el maestro británico fueron dos películas en blanco y negro, *The Sound Barrier / La barrera del sonido* (1952) y *Hobson's Choice / El déspota* (1954), y una tercera en la que combinó los procedimientos Eastmancolor y

Technicolor, la bellísima *Summertime / Locuras de verano* (1955).

(31) No obtuvo el Oscar en esta ocasión, pero sí dos nominaciones por la banda sonora y la canción, «So Little Time» de *55 Days at Peking / 55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1962). Tratándose de Tiomkin, quedarse sólo con las nominaciones era como no tener nada, porque lo había sido en ¡dieciséis! ocasiones. Las tres estatuillas las obtuvo por *High Noon / Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952); *The High and the Mighty* (William A. Wellman, 1954); y *The Old Man and the Sea / El viejo y el mar* (John Sturges, 1958).

Fue un rodaje absolutamente caótico, plagado de incidentes de todo tipo, hasta que el 11 de septiembre, Ray se derrumbó, fulminado por un ataque al corazón. Internado en un hospital, nunca volvería al rodaje, que terminaron entre Guy Green, a petición de Heston, para salvaguardar el estilo (!) de Ray, y Andrew Marton, impuesto por Bronston, para acabar de una vez con las complicadas escenas del asalto a la ciudad prohibida: con castiza precisión, el equipo español apodó inmediatamente al expeditivo Marton como «el asesino de Pekín».

METÁFORA DE LA CAÍDA

Al día de hoy, casi es un tópico admitir que *The Fall of the Roman Empire / La caída del imperio romano* (Anthony Mann, 1963) implicó «la caída del Imperio Bronston». En rigor, el cáncer de la destrucción estaba instalado en motivos más profundos, de orden psicológico, aunque no se pueden desdeñar las razones económicas, como se explicará más adelante. Pero en el fondo de las aspiraciones creativas de Samuel Bronston (porque él siempre se consideró un productor-*auteur*) la cuestión fundamental que aparece infatigablemente en todas sus películas es el desesperado intento por construir una realidad acordada a un sueño de perfección que acaba en estrepitoso fracaso.

Desde su primera producción en Hollywood, *Martin Eden / El barco de la muerte* (Sidney Salkow, 1942) hasta la última en España, *Circus World / El fabuloso mundo del circo* (Henry Hathaway, 1964), las películas de Samuel Bronston están habitadas por un sombrío desfile de sonámbulos ambulantes que intentan afanosamente construir un mundo armonioso, no sólo como marco ideal de desarrollo civilizado, sino como realización personal de sus propios deseos, y que acaban destruidos por ellos mismos o por crueles asechanzas del entorno social o político.

Llega un momento en el que se funden los planteamientos profesionales y la peripecia vital en un mismo imperativo de autodestrucción: es la noción de *ruina*, esa turbia evidencia de que todo podía acabar en catástrofe. A Bronston le acechaba la fatal advertencia de Jack London en las líneas postreras del libro-breviario que adaptó como su primer film: «Hubo un profundo estruendo y le pareció que caía por una interminable escalera. Y, allá en el fondo, se desplomó en las sombras. Esto fue lo que supo. Había caído en la oscuridad. Y, en el instante de saberlo, dejó de saber».

En esas escuetas líneas, realmente estremecedoras por su casi desdeñosa simplicidad, se escondía uno de los aspectos más subterráneos de la literatura de Jack London y que surgirán, no sólo en la obra cinematográfica posterior de Samuel Bronston, sino en su experiencia personal, como tema recurrente, dominante: el sentimiento de ruina y de fracaso, la imposibilidad de llevar a cabo con éxito la empresa humana elaborada con tanto esfuerzo. Es en tal sentido en el que *The Fall of the Roman Empire / La caída del imperio romano* (Anthony Mann, 1963) aparece como una metáfora lúgubrememente transparente. Y así se entiende, también, como una nostalgia de lo imposible, la declaración del propio Bronston: «De todos los personajes de mis películas con el que más me identifico es con la interpretación que Sir Alec Guinness hizo del Emperador Marco Aurelio, hombre obsesionado con la búsqueda de la *Pax romana*. Yo siempre me he guiado por esa misma ansia de paz, armonía y amistad mundial. Pero los tiempos están cambiando: echo de menos el antiguo romanticismo que existía en el mundo del cine, echo de menos los sentimientos de familia, nobleza, conciencia y sacrificio personal que movían a nuestros héroes de película. Echo de menos esa calidad cinematográfica y fina que caracterizaban a nuestras películas».

Las circunstancias de preparación y rodaje de esta segunda película de Mann para Bronston no difieren mucho de las azarosas experiencias anteriores y se rigen por la misma contradicción básica: un guión deshilachado, escrito a tropicónes, y una minuciosa y cada vez más perfeccionada tarea de diseño artístico. Sobre el mismo solar de Las Matas en que se levantó la ciudad prohibida de Pekín se construyó ahora el foro romano, sin duda uno de los decorados más hermosos de toda la historia del cine, excelentemente fotografiado por Krasker y Mann. Pero la confusión y vacilaciones de las varias líneas narrativas, así como la solemnidad de ciertos monólogos pesaban como un lastre en la continuidad dramática. Philip Yordan volvió a contar con Ben Barzman y Basilio Franchina (éste siempre al servicio de la Loren),

aparte de los consabidos innominados; y los sucesivos tratamientos del guión nunca pudieron hallar una síntesis adecuada y armoniosa de la monumental obra de Edward Gibbon, *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*, que sirvió de base; ni tampoco ayudó mucho la asesoría de Will Durant (32), un afable anciano que siempre defendió el rigor histórico y el «mensaje» conciliador de la película.

Tanta congregación de talentos impresionantes (Colasanti y Moore hicieron su mejor trabajo, Tiomkin compuso una complejísima partitura de fascinante atractivo, el reparto era de primer orden) condujo a una inversión de unos 28 millones de dólares y a un espectáculo apabullante, pero que dejaba un sabor agríndice. Todo estaba muy bien, pero no llegaba a ser suficiente. Y, lo que era más preocupante: se trataba de la inversión más arriesgada que había hecho Bronston desde que se instalara en España, era la quinta película que producía en nuestro suelo y, de todas ellas, sólo *El Cid* había obtenido beneficios sustanciosos: un delicado balance, una posición precaria, sobre todo si se tiene en cuenta que, a partir de 1963, se modifican las disposiciones financieras que articulaban las inversiones de capital extranjero, permitiendo la libre iniciativa y el desbloqueo de las partidas congeladas. El apoyo de Du Pont a su agente en España empieza a debilitarse. Las autoridades económicas franquistas ya no son tan complacientes. Bronston intenta un golpe de efecto.

TRIBUTOS DE VASALLO

Al tiempo que se rueda *La caída del imperio romano*, Samuel Bronston desarrolla una actividad publicitaria ruidosa: el fantástico decorado del Foro se convierte en una pasarela de personalidades que son convenientemente fotografiadas dentro de una órbita estelar: Mel Ferrer se hace acompañar de Audrey Hepburn y posan ambos junto a la Duquesa de Alba y la Condesa de Quintanilla; Jaime Prades acude con los marqueses de Villaverde y les sitúa al lado de Omar Shariff; con cierta frecuencia, los Príncipes de España, don Juan Carlos y doña Sofía, se pasean por los imperiales decorados en compañía de la Loren y de Stephen Boyd, y del propio Bronston y señora... Además, se emprende la contratación (ó, al menos, así se anuncia a bombo y platillo) de directores prestigiosos para nuevos proyectos: Vittorio de Sica para *Paris 1900*; Richard Fleischer para *Nightrunners of Bengal*, Gene Kelly para *Wild Violets*... Y se hace correr el rumor de que Orson Welles, John Ford y David Lean van a incorporarse a próximos proyectos que se están preparando.

Pero hay más: en este período conflictivo, mientras se organiza el diseño de producción de la que sería la última película rodada en España, *Circus World / El fabuloso mundo del circo* (Henry Hathaway, 1964), Samuel Bronston emprende una frenética acción encaminada a atraerse la voluntad del régimen, ahora que percibe que el apoyo de Du Pont puede desmoronarse. Fruto de esta acción desesperada es la campaña de películas propagandísticas que encadena una detrás de otra.

Las más conocidas de esta panoplia de tributos del vasallo agradecido, y que tanto complacieron a Fraga Iribarne, por entonces ministro de Información y Turismo, fueron *El valle de la paz* y *Sinfonía española*. La primera es de índole argumental, y la paz y el valle a los que se refiere el bucólico título no son otros que el siniestro monumento que mandó edificar Franco para gratificar su victoria militar en la guerra civil española: o sea, el Valle de los Caídos. Andrew Marton se encargó de la realización y trabajó sobre un guión de James Bishop, asesorado por Fray Justo Pérez de Urbel. Los protagonistas fueron José Calvo y José Antonio Mayans (33) en el personaje de un cura que celebra su primera misa en la Basílica.

Jaime Prades se puso al frente de *Sinfonía española*, escribiendo el guión y encargándose de la dirección (aunque el realizador efectivo fue Luis María Delgado) de este documental de la España artística, industrial, turística y deportiva, de 102 minutos de duración, con las

(32) Longevo historiador estadounidense (murió en 1981, a la edad de 96 años), Will Durant es autor de *The Story of Civilization y Cesar and Christ*; aparece como tal, en su calidad de historiador, en *Reds / Rojos* (Warren Beatty, 1981).

(33) José Antonio Mayans, como se mencionó al hablar de *Rey de reyes*, interpretó el personaje del apóstol Juan. En entrevista personal con el autor (celebrada el 18 de octubre de 1994) hace interesantes comentarios sobre aquel rodaje y sobre esta pintoresca apología del «templo de la reconciliación».

apariciones estelares del bailarín Antonio, Lola Flores y Antonio González, el *Pescaïlla*, y Alfredo di Stéfano. La música fue de Cristóbal Halffter, y la fotografía (en Eastmancolor y Cinemascope) de Mario Montuori y Ricardo García Navarrete.

También se responsabilizó Prades de otros dos «tributos»: un documental de propaganda exterior, que pretendía reflejar la gloria de la colonización española en los Estados Unidos: *El Camino Real (Fray Junípero Serra)*, filmada la parte española por el infatigable Delgado y la estadounidense por Hugo Fregonese; y un cortometraje de publicidad institucional: *Objetivo 67*: de 13 minutos de duración, fue producido por Samuel Bronston Española y el Ministerio de Asuntos Exteriores y el objetivo al que se refería el título no era otro que cantar las aspiraciones del Plan de Desarrollo Económico y Social. *El Camino Real* tenía mayores pretensiones «artísticas»: se rodó en Estados Unidos, en la ruta californiana de Fray Junípero, coproducida con Chamartín y fotografiada en color y *scope* por Sam Leavitt, nada menos.

Y hay una producción más, *Boda en Atenas*, que no es, en rigor, un «tributo», y que incluso desagradó a Franco, y es un elegante intento de atraerse la simpatía del futuro rey de España. Bronston mandó a sus huéspedes a Grecia a filmar una boda principesca, la de don Juan Carlos y doña Sofía. Luis María Delgado (34) relata la singular experiencia: «nosotros hicimos la boda católica, y los del NO+DO la ortodoxa y luego, los dos equipos todo: las comitivas, los cortejos... El marqués de Sangróniz [embajador de España en Atenas] lo organizó. Fíjate qué grupo: Manolo Berenguer, como operador; Alfonso Carvajal, como ingeniero de sonido; y, espérate, ¿quién iba de producción...?, no sé si era Tedy [se refiere a Villalba]..., Ricardo Navarrete, como segundo cámara..., también Mario Montuori...».

En la actualidad no es posible visionar este documental, salvo los planos que montó NO+DO en su propio reportaje en color de 30 minutos. Bronston regaló una copia a los contrayentes, y ya digo que los intentos por verla han resultado, hasta el momento, infructuosos (35). El gobierno español agradeció los servicios prestados concediéndole la Encomienda de la Gran Cruz de Isabel la Católica. Por su parte, el Vaticano le otorgó una de sus distinciones más rutilantes: la Gran Cruz del Mérito de la Orden de Caballería de los Caballeros del Santo Crepúsculo de Jerusalén... Estas condecoraciones adornaban su pecho, pero no contribuían a sanear sus magras finanzas. Su siguiente, y última, producción precipitó los hechos.

UN MALDITO EMBROLLO

A los pocos minutos de iniciarse *Circus World / El fabuloso mundo del circo* (Henry Hathaway, 1963-64) se hunde en el puerto de Barcelona el barco en el que viaja la *troupe* circense; en los minutos finales, un incendio repentino destruye la carpa. Quizá estas escenas, rodadas con extraordinario vigor por Henry Hathaway, posean un valor metafórico más expresivo que la caída de Roma, cuya imagen final es también un incendio mientras suenan las voces de los senadores que subastan el imperio...

Ruina, catástrofe, fuego destructor, crucifixiones en la cruz, legendarias cabalgadas de héroes muertos..., no cabe un repertorio más truculento y de mayor categoría simbólica: el cáncer iba devorando las entrañas del imperio. Los abogados de Du Pont, desde Delaware, e instalados en el propio centro de producción en Madrid, iban cavando la fosa bajo sus pies. En estas circunstancias se aborda el que sería el último proyecto.

El equipo de guionistas está compuesto por Ben Hecht, Julian Halevy, James Edward Grant, partiendo de un argumento escrito por Philip Yordan y Nicholas Ray, y manejando un tratamiento elaborado por Frank Capra, que fue el director inicialmente previsto y acabó yéndose tras nueve meses de trabajo. De los dos primeros guionistas ya se ha comentado

(34) Delgado, que figuraba en la nómina de Bronston como *Spanish Director* y que estuvo muchos años en la Compañía, ha sido un animoso y paciente interlocutor en mis varias entrevistas que se iniciaron, en su domicilio madrileño, el 10 de octubre de 1994.

(35) Ante mi solicitud de visionado de *Boda en Atenas* recibí la siguiente contestación de la Jefa de Relaciones con los Medios de

Comunicación de la Casa de S. M. el Rey, María Asunción Valdés Nicolau, con fecha 13 de enero de 1995: «Una vez hechas las gestiones necesarias, siento comunicarle que no he podido obtener información sobre esta filmación, que si se entregó a Sus Majestades lo fue a título privado y en una época en que no existía la Casa de Su Majestad el Rey».

algo. James Edward Grant (1902-1966) era un reputado escritor estadounidense y, además, el hombre de confianza de John Wayne. Se reitera el desorden y la anarquía del departamento de guiones, sólo que en este caso la personalidad del actor obliga a que se refuerce su presencia, en detrimento de los personajes encarnados por Rita Hayworth y Claudia Cardinale, cuya relación expresaba con mayor delicadeza las intenciones de Bronston.

Se mantienen los elementos decisivos al frente de los departamentos, aunque hay dos incorporaciones: John de Cuir toma el relevo del espléndido tándem Colasanti-Moore. Este director artístico estadounidense, nacido en San Francisco en 1918, había logrado un Oscar por *The King and I / El rey y yo* (Walter Lang, 1956) y acababa de rodar *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963), como jefe de un numeroso equipo de decoradores, por cuyo trabajo también obtuvo un Oscar (36). Además había colaborado en dos ocasiones con Hathaway: *Diplomatic Courier / Correo diplomático* (1952) y *Seven Thieves* (1960). No era tan brillante ni imaginativo como sus predecesores, pero sí capaz de encontrar soluciones ingeniosas, como convertir el Liceo de Barcelona en la pista del Circo de Hamburgo...

La veteranísima montadora Dorothy Spencer (nacida en 1909), fiel aliada de John Ford o de Hitchcock, también había estado con De Cuir en la mastodóntica experiencia de *Cleopatra*. Vino a sustituir al que había sido el mejor montador que tuvo Bronston en su etapa española, con el que trabajó estrechamente en *El Cid*, *55 Days at Peking* y *The Fall of the Roman Empire*: Robert Lawrence, de quien habla con rendida admiración Magdalena Paradell, su ayudante española en esas tres películas (37).

La suerte estaba echada. La producción de la película continuó y en el ánimo de todos crecía la sensación de que el Imperio se estaba desmoronando. Bronston parecía incapaz de controlar el enmarañado tejido de las alianzas económicas que le habían sustentado. La desconfianza de Hollywood hacia su gestión independiente en Europa se había agudizado; los rendimientos de las últimas películas estaban muy por debajo de las grandes inversiones que seguían realizándose en varios proyectos en curso. Y por si todo esto fuera poco, Du Pont iba a dar la estocada definitiva. Tiene la palabra, para sintetizar el maldito embrollo, William Bronston (38):

«Un día, Pierre S. Du Pont le pidió a mi padre, según lo que me han contado, que le cediese sus derechos sobre las acciones para una junta muy importante. Aquello sucedió en la época en que se estaba rodando *Circus World*, y mi padre, que confiaba en Du Pont y que le debía gran parte de su éxito, le entregó un poder notarial sobre sus acciones. Acuciado por la realidad de su propia responsabilidad y de sus intereses, Du Pont liquidó las acciones. De la noche a la mañana mi padre se había quedado sin espónsor; aquello digamos que fue la bala que alcanzó el corazón del imperio, aunque como se trataba de un imperio de 25 millones de dólares de aquella época —con depósitos llenos a rebosar de petróleo, con almacenes por toda la costa de España repletos de equipos, con personal contratado por más de dos años desde esa fecha, incluso con una película en pleno rodaje que tenía que terminarse— pasó no obstante tiempo hasta que se agotó el oxígeno y el corazón de ese gran imperio dejó de latir. Mi padre tuvo que reconstruir y reorganizar su actividad financiera,

(36) John de Cuir obtendría otro posteriormente por *Hello, Dolly!* (Gene Kelly, 1969) y fue nominado en varias ocasiones; cinco veces formando equipo con Lyle Wheeler: *The House on Telegraph Hill / La casa de la colina* (Robert Wise, 1951) *My Cousin Rachel / Mi prima Raquel* (Henry Koster, 1952), *The Snows of Kilimanjaro / Las nieves del Kilimanjaro* (Henry King, 1952), *Daddy Longlegs / Papá piernas largas* (Jean Negulesco, 1955) y *A Certain Smile / Una cierta sonrisa* (Jean Negulesco, 1958); y tres veces en solitario: *Three Coins in the Fountain / Creemos en el amor* (Jean Negulesco, 1954), *The Big Fisherman* (Frank Borzage, 1959) y *The Agony and the Ecstasy / El tormento y el éxtasis* (Carol Reed, 1965).

(37) Cuando abandonó la Compañía Bronston, la montadora Magda Paradell ingresó en TVE, donde ha permanecido hasta su jubilación, hace unos pocos años. A ella debe el autor de este

artículo valiosísimas informaciones sobre los entresijos más secretos del Imperio Bronston: las decisiones que se tomaban en la sala de montaje.

(38) William (Bill) Bronston, el hijo mayor de Samuel Bronston y Sarah Dony Bogatchek (la primera esposa, con la que se casó en París en 1935), es médico especializado en psiquiatría de dismniuidos infantiles, y desarrolla su actividad en Carmichael, Sacramento (California). Tanto él como su hermana Irene (hija también del primer matrimonio), que vive en Berkeley, California y trabaja en la Office of Health Affairs de la University of California, no sólo han participado con su presencia y testimonios en la mini-serie de TVE a la que he aludido anteriormente, notas (1), (21) y (29), sino que han contribuido desde hace varios años, y lo siguen haciendo, en la tarea de investigación que emprendí hace ya bastante tiempo.

aunque nunca llegó a solucionar el problema. Por aquella época tenía todavía grandes proyectos en espera para ser realizados: *Isabel de España* era su máxima ilusión, pero también estaban *Suez*, *Paris 1900* o *El magnífico destino*, que habían sobrepasado ya sus fases de preparación, consumiendo su «dinero de pre-producción». Así que, cuando estalló la bala y los periódicos de Londres y España anunciaron que Du Pont no era ya el socio de mi padre, las consecuencias fueron absolutamente catastróficas».

«Desde ese momento —concluye Bill Bronston— mi padre fue incapaz de volver a completar un proyecto, y la razón de ello es que el odio entre ambos hombres era tal, que Du Pont juró que hasta el día de su muerte haría todo lo posible para que mi padre no volviese a realizar ninguna película. Y contrató a un hombre, creo que fue Michael Stein, para asegurarse de que mi padre no volviese nunca a recibir un crédito. [Ya en los tribunales] mi padre luchó desesperadamente, sentencia tras sentencia, cargando toda la presión sobre él, hasta que al final tuvo que declararse en bancarota y terminó debiendo a Du Pont la cantidad de cuatro millones de dólares, deuda que no le permitió jamás volver a completar una película».

El resto es una batalla baldía, repleta de coraje, obstinación y soledad. Prácticamente arruinado, Samuel Bronston recibe en esa época la visita de una enfermedad angustiosa: sumergido en el mal de Alzheimer, vive los últimos momentos desde los años ochenta, acogido por la familia Theofanidis en Houston, Texas, hasta que el desenlace se produce el 12 enero de 1994 en el Mercy American River Hospital de Carmichael, Sacramento, según el parte médico «por fallo respiratorio debido a una pulmonía».

The autor tells us about Samuel Bronston's life in Spain from John Paul Jones (John Farrow, 1958) till Circus World (Henry Hathaway, 1964). He analyzes the production of films such as King of Kings (Nicholas Ray, 1960), El Cid (Anthony Mann, 1961), 55 Days at Peking (Nicholas Ray, 1962) and The Fall of the Roman Empire (Anthony Mann, 1963), emblems of that time. Through this analysis we learn more about those big productions of Spaniards and foreigners, which gave a special atmosphere to the fascinating independent style that characterised Bronston's creative imagination.

■ JESÚS GARCÍA DE DUEÑAS ejerció la crítica cinematográfica en los años sesenta, colaborando fundamentalmente en las revistas *Triunfo* y *Nuestro Cine*. Diplomado por la E.O.C., se dedicó posteriormente a la realización cinematográfica, con dedicación casi exclusiva a Televisión Española. Ha publicado el libro *Nos vamos a Hollywood* y prepara ahora otro sobre Samuel Bronston.