

El último genio americano

The last American genius

■ Juan Tejero*

■ Él es legión: Coppola, Francis Ford Coppola, un dios para los aspirantes a cineastas, un hombre del Renacimiento, un bodeguero, un visionario del cine electrónico, a veces incluso un San Francisco de los Problemas. Él no se conforma con ser un contador de historias tocado por el... genio, como dirían en Hollywood; quiere ser todo para todo el mundo, pero ese furioso esfuerzo puede enmascarar un vacío interior. Porque es tan sociable como retraído, el alma de algunas fiestas y un depresivo. Es Sonny y Michael Corleone, cómo no, pero también tiene rasgos de Fredo. Y cuando más sembrado está es cuando se camufla para contar hechos de su propia vida, o cuando pone en escena los aterradores productos de su imaginación.

Es cierto que su prestigio como realizador ha menguado considerablemente desde los tiempos de *Apocalypse Now*, pero no ha habido carrera de un cineasta norteamericano tan tumultuosa, torrencial e interesante como la de Coppola; ninguna ha sido tan elocuente a la hora de indicar lo que supone hacer películas en la América de nuestros días. Nadie ha preservado en tan alto grado el júbilo del director adolescente; nadie ha inspirado comentarios más hostiles. Robert Evans, su colega en *El Padrino* y *Cotton Club*, dijo una vez de él: «Es una mala persona, un descendiente directo del príncipe Maquiavelo. Es tan seductor, tan brillante a la hora de atraer a la gente a su red, que a su lado Elmer Gantry parece Don Knotts».

Hijo del compositor Carmine Coppola, Francis nació en Detroit, Michigan (Estados Unidos), el 7 de abril de 1939. Creció como el mediocre hermano pequeño ensombrecido por el mayor, August, brillante y guapo, un príncipe renacentista. También tenía una hermana, Talia, que más tarde se convirtió en Talia Shire y en Connie Corleone.

* El autor fundó (1992) la revista *Cinerama*, que dirigió durante nueve años, y en 1998 T&B Editores (www.cinemitos.com/tbeditores/Paginas/home.asp). Desde la fundación de T&B compagina la labor de dirección de la editorial con la de escritor, así como la colaboración en diversos programas de radio y televisión. Es autor de numerosos artículos y libros. Recientemente ha publicado: *¡Qué ruina de película!* (2008), *El grupo salvaje de Hollywood* (2009) y *Audrey. Una princesa en la corte de Hollywood* (2010).

Francis pasó por rachas de enfermedad en su infancia y estudió arte dramático en el Hofstra College a finales de los cincuenta. Tras graduarse ingresó en el Departamento de Cine de la Universidad de la UCLA, Los Ángeles, donde rodó algunos cortometrajes nudistas y obtuvo el Premio Samuel Goldwyn por su guión *Pilma, Pilma*. En esa época entró a trabajar en la productora de Roger Corman, donde ejerció de «chico para todo», dirigió escenas, supervisó diálogos, montó y dobló algunas películas soviéticas de aventuras. Por fin, en 1963, pudo dirigir su primer largometraje, *Dementia 13*, una cinta de terror de bajo presupuesto rodada bajo la fórmula «sexo y violencia». Corman, insatisfecho con el resultado, dictaminó que un segundo equipo volviera a rodar algunas escenas. Decepcionado, el ambicioso cineasta aceptó una oferta del productor Ray Stark para reescribir el guión de *Reflejos en un ojo dorado* (*Reflections in a Golden Eye*) y no tardó en firmar un contrato con Seven Arts.

Lleno de sueños y aburrido de trabajar de guionista de segunda, abandonó la compañía en 1966 para rodar *Ya eres un gran chico* (*You're a Big Boy Now*). El estilo y la inteligencia de Coppola ya están presentes en el abanico de personajes y situaciones que ofrece este entretenido filme, que, sin embargo, no deja mucha huella más allá de su desenfado. Es como si al joven director le preocupara demasiado marcar un estilo como para atender demasiado a lo que palpita por debajo de la historia.

Más decepcionante resultó su siguiente trabajo detrás de la cámara, *El valle del arco iris* (*Finian's Rainbow*, 1968), uno de los muchos engendros musicales que se hicieron en una década a la que esta clase de productos dio una triste fama. El montaje es un caos que mata tres pájaros de un tiro: el humor, la música y la espontaneidad. Y lo más vibrante que flota en medio de este mar de incompetencia es la imagen de Fred Astaire, en el papel del hombre que entierra su alijo de oro en EEUU, esperando que crezca. Durante una hora uno puede disfrutar mofándose de ella, pero *El valle del arco iris* agotará al crítico más perverso mucho antes de que aparezcan los títulos de crédito que misericordiosamente cierran este desaguisado.

Si alguien se hubiera tomado en serio este trabajo, Coppola no habría vuelto a dirigir nada más. Afortunadamente no fue así. Su cuarto largometraje, *Llueve sobre mi corazón* (*The Rain People*, 1969), es una fascinante y temprana película de carretera rodada íntegramente en localizaciones, con muy poco personal técnico y un guión en evolución constante. Shirley Knight destaca en su papel de mujer embarazada que abandona su hogar para salir a buscar la identidad que cree haber perdido como ama de casa de Long Island, y cuyos encuentros con un exfutbolista al que un accidente ha convertido en un descerebrado (James Caan) y con un policía oscuramente apasionado (Robert Duvall) hacen que se vea cada vez más atrapada en las redes de la responsabilidad. Esta extraña odisea no fue un éxito, pero con los años ha pasado a ser considerada como una de las obras más personales de Coppola y ha concitado un pequeño círculo de seguidores.



Retrato de Francis Ford Coppola (cortesía del autor).

En la primavera de 1969 Francis se mudó a San Francisco para crear un estudio al estilo del viejo Hollywood, donde se agruparan todas las ramas de la producción cinematográfica y se utilizara la tecnología más avanzada. Lo bautizó con el nombre de American Zoetrope y, como no podía prescindir del apoyo de una *major*, se propuso embaucar a Warner Brothers para que se involucrara en su financiación. Su descaro fue tal que consiguió un préstamo de 600.000 dólares para el desarrollo de los siete primeros proyectos de su compañía. Pero la euforia creativa duraría escasamente nueve meses. La producción era errática, los equipos desaparecían y la planificación era inexistente.

Para afrontar sus obligaciones financieras, Zoetrope se dedicó a hacer spots publicitarios y filmes educativos, mientras Coppola intentaba desarrollar material para largometrajes. Todos sus esfuerzos únicamente sirvieron para posponer la confrontación con un problema que sólo podía resolverse cerrando la compañía o consiguiendo una gran transfusión de dinero. Entonces, justo en el momento en que más lo necesitaba, le llegó una lucrativa propuesta de la Paramount. Se trataba de un trabajo que previamente había rechazado: dirigir *El Padrino* (*The Godfather*, 1972).

Cualquier otro joven y ambicioso director habría considerado la posibilidad de adaptar el *best-seller* de Mario Puzo como un pasaporte a la fama. Para Francis, sin

embargo, representaba un paso atrás según su particular filosofía, el regreso a una típica producción de Hollywood bajo el férreo control de un gran estudio. Pero, después de que los problemas monetarios en Zoetrope hubiesen empeorado considerablemente y con el destino de la compañía colgando literalmente de un hilo, reconsideró su postura y aceptó la oferta.

El Padrino es el mejor logro del cine americano desde... bueno, ciertamente desde 1972 y quizá desde la II Guerra Mundial. La Paramount quería una película de serie B, y Coppola la convirtió en una gran épica, el único *blockbuster* de más de cien millones de dólares con cerebro. Su primer golpe maestro fue contratar a cuatro relativamente desconocidos (Al Pacino, James Caan, Robert Duvall, Diane Keaton) y un riesgo de sobra conocido (Marlon Brando). Después supo mantener la calma bajo el fuego, logrando que no se le fuera de las manos un difícil ejercicio de realización y mezclando, con justeza y talento, los ingredientes exactos para poner en pie una obra primorosa. Es escalofriante, romántica, tensa y amenazante, un banquete de cinco platos que nos deja pidiendo más.

El estreno de *El Padrino* pulverizó inmediatamente records de taquilla. En sus veintiséis primeros días de exhibición amasó 26 millones de dólares, una media de un millón diario. «Ninguna película había hecho tanto dinero en tan poco tiempo», anunciaron los orgullosos directivos de la Paramount. El Óscar a la mejor película vino a coronar al joven prodigio.

De pronto, Coppola se había convertido en un hombre poderoso. Produjo la deliciosa *American Graffiti* (1973) por hacerle un favor a uno de sus mejores chicos, George Lucas, y al hacerlo no solo obtuvo suculentos beneficios, sino que puso en órbita una carrera que iba a empujarse la suya propia y a dar lugar a un pequeño reino del celuloide en San Francisco. También compró un hotel, un teatro, una emisora de radio, un porcentaje en la cadena de distribución independiente Cinema 5, y una larga lista de inversiones de dudosa rentabilidad.

Después de saborear el éxito, Coppola sorprendió a todo el mundo con *La conversación* (*The Conversation*, 1974), una película pequeña, sombría y devastadoramente brillante en la que exploró los efectos del espionaje indiscriminado. El filme, protagonizado por un Gene Hackman en estado de gracia, se estrenó poco tiempo después de las escuchas del caso Watergate, pero el guión se escribió mucho antes y ya se estaba rodando cuando estalló el escándalo.

A principios de los años setenta estaban de moda las segundas partes, por eso no sorprende que una película tan popular como *El padrino* diera lugar a un título que podría haber sido un simple intento de hacer caja. Lo extraordinario, quizá único, es que *El padrino II* (*The Godfather: Part II*, 1974) expanda y amplifique a su predecesora. En esta colosal producción, el arco temporal retrocede (la llegada de Vito Corleone a Nueva York y su lucha por sobrevivir en esa ciudad a principios del siglo xx) y avanza (la lucha de su hijo Michael por proteger su posición de poder en un período posbélico en el que su influencia se extiende a Las Vegas, Cuba, etcétera). Los dos hilos argumentales se alternan en una narración elíptica



Coppola en el rodaje de *Apocalypse Now* (cotesía del autor).

y elegantemente orquestada, de modo que la evolución, aparentemente inexorable, de la pequeña delincuencia al crimen organizado, del instinto de supervivencia a la obsesión por el poder como un fin en sí mismo, está reflejada con una lucidez aterradora.

En 1976, Coppola dio la primera vuelta de manivela a su aventura más ambiciosa, *Apocalypse Now* (1979), cuyo rodaje estuvo marcado por esa clase de locura que generalmente queda reservada para un teatro de guerra o un psiquiátrico de alta seguridad; un proceso de creación cinematográfica elevado a la enésima potencia. El protagonista del caos era el propio director: medio héroe, medio loco. La presencia de ánimo que demostró al aguantar el tipo ante un matrimonio, una salud mental y un presupuesto que se le iban de las manos es tan asombrosa como conmovedora. El insensato intento de improvisar pasajes enteros de la película y de empezar todos los días con un nuevo guión de rodaje es menos digno de encomio, pero es posible que tal política contribuyera en la misma medida a esbozar la atmósfera del filme. Menos mal que la empresa llegó a buen puerto. La cinta recaudó 150 millones de dólares, ganó la Palma de Oro en Cannes, dos

Óscar y a la larga fue reconocida por los críticos como una poderosísima alegoría que revolucionó el cine bélico.

Después de su viaje al corazón de las tinieblas, Francis sintió la necesidad de hacer algo más liviano y así ideó la exquisita *Corazonada* (*One from the Heart*, 1982), una felliniana y mortecina fantasía romántica sobre dos parejas de enamorados en Las Vegas. Lo que realmente interesaba al megalómano cineasta era la idea de montar su espectáculo en su estudio de Los Ángeles y rodarlo con las nuevas técnicas de vídeo. El resultado, confeccionado con ayuda del director de fotografía Vittorio Storaro, es despampanante: las paredes se desvanecen, las escenas funcionan en tándem y los números de baile se incorporan hábilmente a las fantasías iluminadas por luces de neón. Pero el presupuesto se disparó, la cinta tuvo una distribución muy limitada y su director quedó al borde de la quiebra no sólo económica, sino personal. Entre las grandes locuras de Hollywood, ésta es de las más extremas.

Durante la mayor parte de los años ochenta, Coppola trabajó por encargo para evitar la ruina. Algunas de sus películas de esta época parecen tan faltas de significado y alma como sobradas de vistosidad. Es el caso de *Rebeldes* (*The Outsiders*, 1983), un melodrama livianamente simpático protagonizado por una serie de actores —C. Thomas Howell, Matt Dillon, Rob Lowe, Tom Cruise, Emilio Estévez— que iban a formar parte del mejor cine de adolescente de los años siguientes.

Más enjundia tuvo su siguiente trabajo. Filmada en un onírico blanco y negro, con ocasionales pinceladas de color, *La ley de la calle* (*Rumble Fish*, 1983) es un título de arte y ensayo, y no pide disculpas por ello. Delirantemente expresionista, tanto visual como auditivamente, debe tanto a la obra de Jean Cocteau, Kenneth Anger y F. W. Murnau como a las historias de delincuentes juveniles de los años cincuenta. No es una película para todos los públicos. De hecho no es fácil saber a qué público se dirige. Pero denle una oportunidad. Podría cambiarles la vida.

La magia aún estaba ahí. Pero también el caos. Si *Rebeldes* fue un *Padrino* para adolescentes, *Cotton Club* (1984) fue *Apocalypse Now*. La historia de la gestación de este filme deparó fascinantes ejemplos de orgullo desmedido y pública traición. Hubo luchas de poder y rivalidad, despidos masivos de empleados imprescindibles, batallas judiciales, una estrella exigente y obsesivamente celosa de su imagen, Richard Gere, y un batacazo en taquilla de los que hacen época.

Después de *Cotton Club* no mejoró la situación económica de Coppola, que tuvo que concentrarse en la televisión y otras fuentes de dinero fácil, hasta que empezaron a llegar nuevas ofertas cinematográficas, como *Peggy Sue se casó* (*Peggy Sue Got Married*, 1986). Esta comedia agridulce iba a estar protagonizada por Debra Winger, pero la elegida fue Kathleen Turner, que consiguió una nominación al Óscar por su sublime interpretación. La cinta tiene tantos momentos entrañables como tiempos muertos, pero sus virtudes hacen que valga la pena ver esta atípica propuesta de Coppola.

Y luego está *El padrino III* (*The Godfather: Part III*, 1990), la secuela que no estaba destinada a nacer y que al final pocos actores originales pudieron rechazar. Del caos

resultante —excesos presupuestarios, diferencias creativas, cambios extemporáneos de guión, disensiones entre actores, ritmo endiablado...— salió una de las películas más irregulares del maestro, una crónica amarga y crepuscular, a intervalos lírica y violenta, pero nada complaciente sobre la soledad en el ejercicio del poder; pero también un relato épico sin aliento épico, un producto apagado, forzado, antinatural, que no llega a adquirir una nitidez dramática.

Entre medias rodó *Jardines de piedra* (*Gardens of Stone*, 1987), una cinta bien escrita, meticulosamente dirigida y excepcionalmente interpretada, aunque uno tiene la sensación de que evita los temas más importantes; *Tucker, un hombre y su sueño* (*Tucker: The man and His Dream*, 1988), una obra visualmente deslumbrante, pero también un retrato tan psicológicamente profundo del optimismo de la América posterior a la Segunda Guerra Mundial como una portada del *Saturday Evening Post*; y uno de los episodios de *Historias de Nueva York* (*New York Stories*, 1989), *Life Without Zoe*, un pretexto autocomplaciente y sentimental para poner a unos niños repelentes y a un puñado de miembros del clan Coppola extrañamente vestidos a saltar y brincar a los acordes de la música favorita de cineasta.

Sin embargo, las aguas volvieron a su cauce con *Drácula de Bram Stoker* (*Dracula*, 1992), una primorosa adaptación rebosante de imágenes que conjugaban la belleza con el horror grotesco. El problema es que la pirotecnia visual y la cuidadosa recreación de época tienden a amortiguar el impacto dramático de una historia que ya está bastante agotada de por sí. Es por eso que, en algunos instantes, se puede llegar a pensar que este Drácula es poco más que un monumento espectacular, aunque el espectador estará demasiado fascinado para resistirse a su seducción.

Durante la década de los noventa, Coppola se dedicó a impulsar la bodega que había fundado en el Valle de Napa, publicó una revista especializada en cuentos («Zoetrope»), se interesó por la difícil situación de la MGM-UA y ayudó a producir la ópera prima de su hija Sofia, *Las vírgenes suicidas* (*The Virgin Suicides*, 2000). Como director, *Jack* (1996) es uno de sus peores títulos, pero *Legítima defensa* (*The Rainmaker*, 1997) es una historia tan tradicional como entretenida. Sin embargo, el auténtico acontecimiento creativo fue como recuperar a un hijo perdido: *Apocalypse Now Redux*, una fascinante reelaboración de la obra clásica con cincuenta y tres minutos de escenas restauradas. Para algunos, estos añadidos alteran la película de forma radical y la convierten en la obra maestra que dio un aspecto más yermo que nunca al paisaje cinematográfico del año 2001. Que Francis Ford Coppola es un grande del cine es una verdad que no admite discusión. La lástima es que en ocasiones se empeña en demostrar lo contrario.

Pletórico de espíritu independiente y empuñando una lista de proyectos a financiar con el dinero de sus negocios vinícolas, Coppola ha rodado en el nuevo siglo *Youth Without Youth* (2007), *Tetro* (2009) y *Twist* (2011). La primera cata del nuevo caldo Coppola es casi indigerible: está repleta de indefinibles sabores míticos, vagos toques de buenas añadas y un extraño regusto de fruta pasada. La segunda, más que una película claramente brillante, es una película llena de destellos de brillantez.

Visualmente es una delicia en la que cada plano monocromático ha sido compuesto con el ojo de un maestro veterano. Como historia, en cambio, decepciona. En cuanto a la tercera, lo menos que se puede decir es que fracasa miserablemente en su empeño de mantener la atención del espectador: la peripecia es predecible, la imagen monocromática tiene un aire mugriento y las pinceladas de color y sangre parecen sacadas de una tienda de artículos de broma.

Quizá, después de sus últimas y zozobrantés aventuras cinematográficas, habrá quienes le suplicarán que se replantee su carrera... o tal vez, simplemente, que tire la toalla. Pero debemos ser optimistas. Lo más probable es que el futuro nos devolverá al Coppola barroco, grandilocuente y operístico de sus mejores tiempos; al único cineasta capaz de materializar los sueños cinematográficos más imposibles, aquél al que la crítica saludó como el «último genio americano».