

MERIAN C. COOPER & ERNEST B. SCHOEDSACK

Todo el mundo conoce a King Kong. La imagen de un gorila gigante en lo alto del edificio más alto del mundo ha perdurado más que casi cualquier otra creación cinematográfica de la época dorada de Hollywood. Y aunque el extraordinario hombre que ideó esta fantasía imposible es prácticamente un desconocido, la historia de su vida es tan emocionante como cualquiera de las que llevó a la pantalla.

Merian C. Cooper era un aventurero, un hombre de enorme energía cuya vida discurrió como una montaña rusa. Estaba destinado a tener tres pasiones: la aviación, el cine y su país natal. Antes de caer bajo el hechizo del cine, fue piloto de bombardero en la Primera Guerra Mundial. Durante una misión, mientras sobrevolaba las líneas alemanas, su avión se incendió. Logró aterrizarlo y así salvar la vida de su artillero que estaba malherido, aunque a costa de sufrir quemaduras graves en las manos. Su familia recibió la notificación oficial de su muerte, pero en realidad lo habían apresado los alemanes.

Después de la guerra, a Cooper no le apetecía volver a casa y arrastrado por la corriente de sentimientos antibolcheviques ayudó a formar el Kosciuszko Squadron, un grupo de aviadores voluntarios estadounidenses comprometidos con la defensa de Polonia contra la agresión rusa. Actuó de manera heroica en numerosas misiones antes de ser nuevamente derribado. Fue apresado, esta vez por los rusos, y condenado a muerte, pero logró escapar y tuvo que caminar más de 600 kilómetros a través de tierra hostil hasta alcanzar la libertad. Rechazó los honores de una Polonia agradecida y emprendió una vida de aventurero. Se asoció con el operador Ernest B. Schoedsack con el que se trasladó a lo más profundo de Persia para rodar la migración de la tribu bajtjari a través de ríos y montañas, nunca antes presenciada por unos occidentales. Las secuencias dieron lugar al documental *Grass* (Hierba, 1925) que propició la firma de un contrato con la Paramount.

Para *Chang* (Chang, 1927), Cooper y Schoedsack vivieron durante un año en la selva de Tailandia, rodando la historia de la lucha de una familia por sobrevivir entre una fauna repleta de merodeadores. La forma de fotografiar los animales en la naturaleza fue rompedora y culminó con una secuencia asombrosa en la que una enorme manada de elefantes cruzaba un poblado en estampida.

En su tercera película, *The Four Feathers* (Las cuatro plumas, 1929), se intercala su ya típico rodaje en localizaciones con la narración de una clásica historia de aventuras. Pero en este primer trabajo en el mismo Hollywood, a Cooper le desilusionó lo que veía como una interferencia en su trabajo por parte del estudio. Fiel a su carácter impulsivo, dejó el cine y volvió a otro de sus amores: la aviación. Ésta era por aquel entonces una industria a punto de despegar y Cooper participó en los principios de la PanAm.

Pero el espíritu inquieto de Cooper era difícilmente compatible con un trabajo de oficina por lo que cuando David O. Selznick le invitó de nuevo a Hollywood para que fuera su asistente en la RKO, Cooper accedió. No solo participaría en el desarrollo de nuevos proyectos, sino que tendría la oportunidad de llevar a buen término una idea propia; la destilación de su amor por la aventura y los años de rodaje en la naturaleza con Schoedsack. El germen de la idea de King Kong (*King Kong*, 1933) procedía de un libro de exploraciones que Cooper había leído de niño, pero el sueño de un gorila gigante arrasando Nueva York sólo se hizo viable cuando éste descubrió que Willis O'Brien de RKO estaba desarrollando un proyecto de dinosaurios. Cooper reconoció que la técnica de animación de O'Brien era perfecta para que Kong cobrara vida y Selznick, entusiasmado, le dio el visto bueno. Cooper y Schoedsack se reunieron para rodar la película, pero fue la energía desbordante de Cooper la que dio alas al proyecto. Por ellos, RKO apostó una fortuna en una fantasía que dependía de efectos nunca antes probados y que marcarían nuevas fronteras para la industria del cine.

En su estreno, King Kong recibió grandes elogios del público. La atrevida narrativa y el propio Kong, cuyo amor por la bella Fay Wray terminaría por destruirlo, cautivó a los espectadores del mundo entero, convencidos de que lo que veían no era un muñeco de 40 cm. Sino un personaje real, con sentimientos reales.

Cuando Selznick abandonó el estudio y tras el éxito de King Kong, Cooper parecía ser el candidato natural a jefe de producción de la RKO, una función que, durante algún tiempo, estuvo dispuesto a desempeñar. Pero se avecinaba otro cambio. Cuando contrató a Fred Astaire para *Flying Down to Rio* (Volando hacia Río de Janeiro, Thornton Freeland, 1933), tenía la intención de emparejarlo con Dorothy Jordan. Pero hubo un cambio de planes: se casó con ella. Y escogió a Ginger Rogers como pareja de Astaire. Cooper dimitió de su cargo en el estudio y se llevó a su nueva esposa de luna de miel por el mundo.

Cooper, siempre interesado por las nuevas ideas, estaba convencido del valor del nuevo Technicolor de 3 tiras, que por primera vez ofrecía todos los colores del arco iris con una calidad impresionante. Pero ninguno de los estudios estaba interesado. Todos recordaban el fracaso de los viejos sistemas de color, que habían producido pocos beneficios de taquilla, y decidieron no arriesgarse al coste adicional que implicaría el Technicolor. Lejos de desanimarse, Cooper creó una nueva compañía, Pioneer Pictures, con David O. Selznick y el financiero Jock Whitney. En Pioneer produjeron las primeras películas que utilizaron el Technicolor completo, y la influencia de Cooper fue clave para que posteriormente Selznick rodara *Gone with the Wind* (Lo que el viento se llevó, Victor Fleming, 1939) en color.

Europa estaba en guerra y Cooper estaba convencido de que la intervención de los EE.UU. en el conflicto sólo era una cuestión de tiempo. En junio de 1941, seis meses antes del bombardeo de Pearl Harbor, volvió a aparcar su carrera cinematográfica y dejó a su familia para retomar el servicio activo. Para que no se considerara que sacaba provecho económico de la guerra, vendió las numerosas acciones que poseía en empresas de aviación. Cuando se declaró la guerra con Japón, Cooper se unió a los legendarios Tigres Voladores de China, donde fue nombrado Jefe de Estado Mayor bajo el general Claire Chennault. Alentado por una impetuosa energía y a pesar de su edad, Cooper mantenía una actividad vertiginosa y estaba decidido a ver la acción desde la cabina del piloto y no detrás de un escritorio. Probablemente, este espíritu de lucha impresionó a los que servían con él, pero también le trajo problemas con sus superiores y, a pesar de sus logros, vio cómo se bloqueaba su ascenso. Así, sólo fue ascendido a general de brigada varios años después del fin de la guerra, pero para entonces ya había regresado a Hollywood.

Cooper y John Ford, que habían trabajado juntos antes de la guerra, resucitaron su productora, Argosy. Aunque Ford podía ser una persona muy difícil, sentía un enorme respeto por Cooper. Y fue con Cooper de productor con quien Ford hizo algunas de sus más célebres películas, incluyendo la trilogía sobre la caballería que comenzó con *Fort Apache* (*Fort Apache*, John Ford, 1948). Pero Cooper también tenía sus propias ideas, una de las cuales se convirtió en *Mighty Joe Young* (*El gran gorila*, Ernest B. Schoedsack, 1949). Se trata de una reelaboración desenfadada de la historia de Kong que, una vez más, presumía de espectaculares efectos especiales de la mano de Willis O'Brien. También brindó una importante oportunidad a alguien que llevaría la animación al futuro: Ray Harryhausen.

La última película que Ford y Cooper hicieron juntos se convertiría quizás en su largometraje más famoso y duradero, *The Searchers* (*Centauros del desierto*, John Ford, 1956). Pero para entonces Argosy se había disuelto y Cooper había buscado nuevos horizontes. Le había contratado para producir y codirigir la película que lanzaría la revolución de la pantalla ancha: *This is Cinerama* (*Esto es Cinerama*, 1952). Era lógico que alguien con una visión tan amplia como Cooper se encontrara proyectando imágenes en la pantalla más grande y envolvente jamás vista. Fue Cooper, el aventurero temerario, quien sorprendió al público con la emocionante montaña rusa que abría el espectáculo, y fue Cooper el patriótico aviador quien conmovió sus

corazones en el clímax, con un avión que cruzaba su poderoso país de costa a costa. Por fin había reunido a sus tres amores en una empresa gigantesca.

Kevin Brownlow, "Soy King Kong", en Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack, Festival de San Sebastián/Filmoteca Española, 2015.

KANETO SHINDO

Kaneto Shindo, que murió el mes pasado con 100 años, pasó mucho tiempo entre cañas, que caminando a través del barro, y los charcos de los bosques de bambú. Estaba más cómodo allí, donde la vida se reducía a sus elementos más necesarios y desnudos. Shindo nació en 1912 en Hiroshima. Japón se modernizó dramáticamente en su vida, pero él observó estos cambios a distancia, con el conocimiento que todo esto podría desaparecer como pasó con el Japón de su infancia, anterior a la bomba que desoló su ciudad natal. Los temas de las 49 películas que hizo, desde los melodramas a historias de terror o ficciones eróticas, eran aquellos que la sociedad había rechazado o tratado brutalmente por quienes ahora se esforzaban por sobrevivir, a veces recurriendo a métodos aún más brutales.

La obra de Shindo ha sido eclipsada por la de sus contemporáneos, como el "emperador" Akira Kurosawa, o la generación siguiente, con sus rebeldes seguidores de la Nouvelle Vague Nagisa Oshima y Shohei Imamura. Esto puede no ser injusto: el trabajo de Shindo puede ser formalmente sucio y sus historias demasiado simplistas. Pero el visionado de las películas hoy ofrece la perspectiva de una obra realizada completamente a la sombra de Hiroshima y cómo esto provocó sentimientos de culpa, paranoia e inestabilidad en los supervivientes, pero no necesariamente rebelión, o una mirada fría y crítica hacia los acontecimientos que condujeron a ello.

Shindo creció en una granja – sus padres habían sido propietarios ricos pero se arruinaron, provocando la ruptura familiar – y se fueron a Tokio en 1928 donde entró a trabajar en un estudio de cine. Fue ascendiendo hasta el puesto de Ayudante de Dirección en Shochiku – uno de los mayores estudios junto a Nikkatsu y Toho – y también la casa de la generación de oro: Yasujiro Ozu y Kenji Mizoguchi, en la cima de sus carreras en ese momento. El encuentro de Shindo con Mizoguchi fue definitivo: Mizoguchi lo tomó como ayudante en *El valle del amor y la tristeza* de 1937 y luego en 1941 para *47 Ronin*. Mizoguchi animó a Shindo a convertirse en guionista como primer paso antes de convertirse en director pero la guerra estalló, y Shindo se enroló en la Marina Imperial. Del grupo de 100 hombres del que formaba parte, sólo volvieron seis. La ciudad natal de Shindo había sido destruida cuando volvió y su hermana mayor murió poco más tarde a causa de la radiación.

Uno de los primeros guiones de Shindo, *The Ball at the Anjo House* (1947) para su amigo Kozaburo Yoshimura, cuyas carreras se entrecruzan continuamente – Shindo escribiendo la mayor parte de los guiones de Yoshimura (así como cientos más para la televisión y otros directores) y Yoshimura produciendo muchas de las películas de Shindo. *The Ball* está inspirada en la experiencia de Yoshimura poco después de su vuelta como reportero en el Sudeste Asiático, pero la historia de la decadencia de una familia aristocrática y canto del cisne de la mansión – que terminando con un tango triste entre la hija Setsuko Hara y su padre suicida – donde también se encuentran ecos de la familia de Shindo.

Cuando pasó a la dirección, Shindo luchó contra la resistencia de los estudios a apoyar películas con una llamada "actitud oscura ante la vida" cuando lo que querían, y la ocupación estadounidense también demandaba, eran comedias que incrementasen la moral o melodramas escapistas. Antes que comprometer sus carreras como Ozu y Mizoguchi se habían visto obligado a hacer, Shindo y Yoshimura fueron los primeros en fundar su productora en Japón, en 1950, Kindai Eiga Kyokai. Esta primera fase a menudo se describe equivocadamente como el período "político" de Shindo, pero el socialista, Shindo nunca se afilió a ningún partido, ni se implicó en actividades militantes, y su postura política era muy simple: siga a aquellos que son abandonados, sean prostitutas, agricultores, emigrantes o asesinos en serie. Se puso de su lado y

rodó desde su punto de vista. Los años cincuenta son los de los dramas sociales de Shindo, cuando usó el melodrama para explorar cuestiones y desigualdades creadas por el sistema de la clase de Japón, a menudo con un protagonista femenino, como en su primera película autobiográfica de 1951, *Story of a Beloved Wife*, o *Gutter* tres años más tarde, que sigue a una mujer joven preocupada, desesperada por sus tristes experiencias como geisha.

Cuando la ocupación estadounidense terminó en 1952, Japón comenzó una confrontación tardía con las atrocidades de la guerra y la Unión de los Profesores de Japón encargó que Shindo hiciera la primera película sobre la bomba atómica. Pero *Children of Hiroshima* – estrenada comercialmente en Estados Unidos en 2011 – se encontraron con una diatriba crítica que señalaba a América, y la Unión encargó una segunda película, esta vez de Hideo Sekigawa. La *Hiroshima* de Shindo, con sus escenas de turistas japoneses que compran los huesos de las víctimas, funcionó mucho mejor y fue tan popular que puso de moda la realización de películas antiamericanas similares.

El mutismo político de *Children of Hiroshima* es alarmante. El papel de la joven maestra de Shindo – interpretado por su esposa Nobuko Otowa, que tantos papeles diferentes hizo en sus películas, desde mujer vengativa, espíritu monstruoso, a campesina diligente o madre desesperada – vuelve cuatro años después de la explosión atómica y emprende la búsqueda de los tres sobrevivientes de su clase. Uno es un huérfano, otro muere por envenenamiento de la radiación y el último muchacho es el único niño que se salvó totalmente, aunque su hermana fuera gravemente herida. El único momento de cólera viene de un anciano, un mendigo desfigurado que reparte golpes a diestro y siniestro en la oscuridad, blasfemando contra "lo que condena la Bomba atómica" y contra su mala suerte.

La película de Shindo pretendía ser realista, como cuando usó a víctimas de la radiación para muchos papeles, pero esencialmente convirtió lo político en melodramático. Al hacer eso, mostró el modo en que Hiroshima era entendida por muchos entonces: como una inevitabilidad, un experimento, algo que se sentía más como un catástrofe que como un acto político planeado.

En los años sesenta, cuando la oposición al Tratado de Seguridad con los Estados Unidos se intensificó, con una cada vez más radicalizada población estudiantil, Shindo dejó de hacer dramas sociales. Filmó en cambio el que fue su mayor éxito internacional, *La isla desnuda*, una película sin diálogo, situada en una isla estéril en el Mar Interior. Ante la pregunta que todo el mundo se hacía tras la bomba (¿Qué hacer cuando se pierde todo?) *La isla desnuda* se muestra como la respuesta de Shindo. "Es un símbolo del mundo. Dos seres humanos llegan y deben hacer una vida para sí". La isla no tiene agua potable por tanto dos veces al día los padres cruzan el mar hacia la ciudad más cercana, para llenar sus cubos y volver, con un palo de madera que se clava en sus espaldas. A través de una sucesión de imágenes hermosas, los vemos, yendo y viniendo, trabajando la tierra yerma, sobreviviendo. El acompañamiento musical es continuo, al principio para celebrar la simplicidad pero que se vuelve más siniestra ya que la melodía permanece inalterable aunque las escenas comienzan a contar una historia diferente: uno de los niños muere, una mujer sucumbe bajo el peso de los cubos llenos de agua, un hombre que ve cómo sabotean sus plantaciones.

Después del éxito de *La isla desnuda*, Shindo cambió otra vez de rumbo: no más dramas sociales o alegorías estilizadas, sino películas de terror erótico. Su período "erótico", que en los años 70 tienen cada vez menos dinero, refleja una vuelta de tuerca que muchos cineastas japoneses dieron, animados por o reaccionando a la pornografía suave o directamente a las películas porno. Los argumentos eróticos y de terror permitieron que Shindo se acercara al instinto de supervivencia (su gran tema) desde un ángulo diferente. "Lo político, como la conciencia de clase o el existencialismo, de lo que trata realmente es del problema del hombre solo", explicó. "Descubrí la potencia, fundamental para el hombre, que sostiene su supervivencia y que se puede llamar la energía sexual". Con sus trabajos más asombrosos de este período, *Onibaba* en 1964 y *Kuroneko* cuatro años más tarde, Shindo también estaba en su

fase más inventiva formalmente, más juguetero que perfeccionista con un montaje de cortes en plano y saltos de sonido, con la inspiración obvia de la Nouvelle Vague.

A partir de los años 70 Shindo volvió a sus viejos temas. No tomó la ruta de muchos directores-estrella en Japón, como Oshima o el posterior Takeshi Kitano, cuyas películas recientes a menudo imitan una cierta idea estética de Hollywood. El trabajo de Shindo siempre fue más marginal y menos exportable. Para su película final, *Postcard* (2010) finalizada cuando tenía 99 años, Shindo cerró el círculo y volvió al origen de su cine, adaptando una historia de su experiencia en la marina, donde casi todos sus compañeros murieron antes de regresar a casa. La guerra marcó a su generación, y Shindo capturó en pantalla una de las maneras en que Japón trató ese trauma, ya sea en forma de obsesión ya como evasión.

Emilie Bickerton, “Kaneto Shindo – Master of Japanese Cinema” en *The Guardian*, 22/06/2012.

24º FESTIVAL DE CINE DE MADRID-PNR: HOMENAJE A JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ

El libro sobre José Luis García Sánchez no habla de él; sino del cine y la vida; de Valle-Inclán y del esperpento; de los fantasmas que se esconden detrás de lo políticamente correcto y de lo que le ha pasado a esta querida España nuestra desde que hace algunos años alguien –o alguien- decidieron decir que habíamos entrado en una sociedad democrática.

Hablar de José Luis García Sánchez también es hablar de la Historia del Cine, como esas Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine de Sitges en 1967, la Escuela Oficial de Cine, o las Normas de Censura Cinematográfica. Y de truchas y su Oso de Oro en Berlín. O de su fructífera colaboración con Rafael Azcona. Y de actores nacidos prácticamente bajo su cámara: Teresa Rabal, Petra Martínez, María Galiana, Juan Echanove, Antonio Banderas. O de Ana Belén en su exultante esplendor en La corte del faraón; o de la historia de Juan Luis Galiardo y de su metamorfosis de galán de los guapos a actor, y guapo. Y de Luis Ciges, de Chus Lampreave, Imanol Arias, Manuel Huet y un largo etcétera de actores y actrices tocados por su varita mágica; tampoco olvidamos a otros como Chiquito de la Calzada, o Raulito, un niño cantor con todas las de la ley; y es que si algo caracteriza a nuestro autor – no puedo llamar de otra manera a alguien que ha elaborado un estilo propio – eso es su falta de prejuicios, si pensaba que tras ello había algo interesante que contar. Libertad que quizá ha tenido que pagar con un inexplicable silencio sobre su amplia filmografía, relegada a un segundo puesto en las maletas de los biempensantes que ven en sus películas únicamente pelis de risa. ¡Casi nada! - se reiría él -.

José Luis García Sánchez es un humanista con el que se puede hablar de todo y es que pertenece a ese tipo de directores que creyeron un día que serlo suponía una responsabilidad con la verdad, y a la vez, ser un artista polifónico de la realidad. Él lo es. Je le jure.

José Luis García Sánchez nace en Salamanca en 1941. Se licencia en Derecho; también estudia Sociología. Y Dirección Cinematográfica en la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía), aunque no llegará a graduarse por una expulsión masiva que tiene lugar en la misma.

Funda el renombrado grupo teatral *Los Goliardos*, tanto por sus aciertos artísticos como por los políticos. Va naciendo el personaje. Participa como ayudante de dirección en títulos de tan radical transcendencia para nuestra cinematografía como son *Nueve cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino -con el que colaborará asiduamente en diversas funciones-, o *La caza*, de Carlos Saura. Así mismo, comienza a escribir guiones y realizar sus primeros cortometrajes.

Cuando nace el proyecto de productora *In-Scramél* será uno de sus 13 miembros; allí rueda nuevos cortometrajes que, al ser bastante galardonados, le conduce a trabajar como guionista profesional. Destacan, en su labor como guionista, títulos como *Canciones para después de una guerra*, *Habla, mudita* o uno de nuestros premios Oscar, *Belle Époque*. También escribirá teatro, libros infantiles y guiones para la televisión.

Aun así la prioridad de su trayectoria profesional es la de Director Cinematográfico: desde sus inicios, marcados por la radicalidad ideológica de sus posturas, realiza títulos de gran interés tanto cinematográfico como sociológico, en los que indaga en ese nuevo *españolito* que estaba naciendo: *El love feroz* o *Colorín, colorado*. En 1978 llegará más lejos con *Las truchas*, esa impagable e implacable alegoría social de mirada ácida y demoledora que será reconocida más allá de nuestras fronteras al concederle el Oso de Oro en el Festival de Berlín. Después, filma un título imprescindible para entender el género del Documental de nuestro país, es el famoso y único *Dolores*, codirigido con Andrés Linares sobre Dolores Ibárruti, *Pasionaria*.

Realizando un triple salto mortal, se adentra en un género tan complicado de realizar en nuestro país como es el musical: nace así, en 1985 *La corte del faraón*, protagonizado por un equipo artístico *touché* por las musas en el que destaca de manera prodigiosa una deslumbrante Ana Belén. En esta película debuta Antonio Banderas o Mary Carmen Ramírez. Bajo la inocente apariencia de un musical sobre la zarzuela del mismo título, *La corte del faraón*, se esconde una feroz crítica sobre la censura; escrita con Rafael Azcona, este se convertirá desde entonces en inseparable compañero de cine y experiencias. Obtiene la Concha de Plata del Festival de San Sebastián y un éxito comercial y de la crítica bien merecido.

La fructífera colaboración les llevará a desarrollar guiones propios o adaptaciones. No se pueden pasar por alto esos sus trabajos que intentan retratar a España *bajo el reflejo de unos espejos convexos*, y es que Valle-Inclán estará muy cerca de su manera de entender la realidad española; adaptaciones como *Divinas palabras*, *Tirano Banderas* o *Esperpentos*; el tríptico que componen *Pasodoble*, *Suspiros de España* y *Portugal* y *Siempre hay un camino a la derecha*. La costumbrista *El vuelo de la paloma*, sin olvidar su inserción en el género dramático político con *La noche más larga*, sobre las víctimas ejecutadas por el franquismo. También adaptan la novela homónima de Manuel Vicent *Tranvía a la Malvarrosa*. O dirige la adaptación del clásico de la picaresca, *Lázaro de Tormes*; o el revelador e injustamente desapercibido musical *La marcha verde*; o la hiriente farsa *Adiós con el corazón*. Si algo tienen en común todos estos títulos es que no dejan *títere con cabeza* y además rociados de un humor negro y ácido que consigue convertir al más descabellado de los ciudadanos en la más bella de las personas.

Por todo ello y por todo lo que le queda por hacer consideramos a José Luis García Sánchez uno de los directores que más pueden contarnos del momento pasado y actual de la realidad española a través de su vida y sus películas.

Javier de la Torre “José Luis García Sánchez. *El humor como bicarbonato*”