

THE COWBOY AND THE LADY / EL VAQUERO Y LA DAMA

En terrenos de la screwball comedy

FELIPE CABRERIZO

Posiblemente, el momento más conflictivo de la tortuosa relación que mantuvo Lillian Hellman con Hollywood llegó a finales de la década de los treinta. El éxito de *Esos tres* le había abierto las puertas de la industria en forma de sustancioso contrato con Samuel Goldwyn, pero harta de trabajar en guiones que le resultaban ajenos decidió instalarse en la negativa ante cualquier propuesta del productor. Una firmeza que no manejaba con las proposiciones de amigos, y William Wyler era uno de los más cercanos que tenía en Los Ángeles.

Fue Wyler quien le hizo llegar un guion titulado *El vaquero y la dama* que languidecía desde hacía tanto tiempo en las oficinas de Goldwyn como para que el anuncio de su rodaje en "Variety" hubiera levantado comentarios sarcásticos. En origen un libreto abocetado por Leo McCarey, se rumoreaba que remedando un guion ajeno, el de la película de

Gary Cooper *I Take This Woman*, y entregado apresuradamente para sufragar unos inesperados gastos hospitalarios. También se decía que, ante la propuesta de Goldwyn de que lo dirigiera, McCarey se había limitado a responder un "no pienso tocar esa mierda". A partir de ahí se había sucedido un rosario de reescrituras a cada cual más desatinada, pero Goldwyn lo tenía claro: si Cooper había hecho rentable *I Take This Woman*, haría también rentable *El vaquero y la dama* (1938). Solo necesitaba un director solvente y para algo tenía bajo contrato a Wyler, por mucho que al leer el guion se hubiera echado las manos a la cabeza exigiendo a Hellman como último recurso para poner orden en aquel desbarajuste.

Nadie se llame a engaño por un título que parece avanzar un western: el vaquero que en él luce no es ningún pionero sino un cowboy de rodeo urbano, el mismo que enamora a una chica de clase alta encarnada por Merle Oberon que intenta



PARK CIRCUS/SAMUEL GOLDWYN JR. FAMILY TRUST

combatir el aburrimiento haciéndose pasar por una de las criadas de su mansión de Palm Springs. Y en consecuencia el metraje se sostiene no sobre praderas ni tiroteos, sino sobre confusiones de identidades, enamoramientos fulminantes, mujeres iconoclastas y su pizquita de sátira a costa del amor que trasciende las diferencias de clases. Puro terreno de *screwball comedy*: entre la docena de *ghost writers* figuran dos de los creadores del género, Anita Loos y Robert Riskin.

En aquella zapatiesta de firmas no acreditadas, la de Hellman cayó en el olvido, tanto como para que este trabajo haya sido obviado por la mayoría de sus biógrafos. Bien es cierto que ni tan siquiera lo concluyó,

relevada inmediatamente por otros guionistas más atentos a las consignas de Goldwyn; en aquel terreno pantanoso ni Wyler consiguió sobrevivir, suplido al poco de iniciarse el rodaje por H.C. Potter, un realizador que Hellman definió despectivamente como "guaperas de colegio privado, chico respetable, nieto de un obispo". En estas circunstancias, no es extraño que el resultado sufra en la comparación con los modelos de Capra, Lubitsch o Sturges con los que ambiciona parangonarse, pero pese a ello *El vaquero y la dama* mantiene el equilibrio por su acertado tono de comedia amable, por su brillante dupla protagonista, por el trabajo intachable del operador Gregg Toland y por el que terminó resultando sin duda su mayor logro: ser capaz de esquivar el cosido *frankensteiniiano* al que parecía abocado aquel empeño colectivo. Y todo con el añadido de la rareza: es esta la única comedia en la que Hellman trabajaría a lo largo de su carrera.

La amargura de la guionista sin acreditar

QUIM CASAS

Mucho hemos hablado estos días en el Diario del Festival de la influencia de Dashiell Hammett en la vida y obra de Lillian Hellman. Además, fue quien más la apoyó para que empezara a escribir obras teatrales. Pero ya antes, cuando estaba casada con Arthur Kober, probó fortuna en los estudios de Hollywood.

Kober tocó muchos palos sin destacar mucho en ninguno, o al menos esto es lo que nos ha legado la historia. Fue agente de prensa, guionista, humorista para "The New Yorker", dramaturgo y novelista. Se casó con Hellman en 1925 y estuvieron juntos hasta 1932. Teóricamente, porque como ocurrió después con Hammett, la relación fue muy abierta, de modo que pasaban épocas separados. Curiosamente, Kober fue el agente teatral de Herman Shumlin, quien se convertiría en el director teatral predilecto de Hellman. En *Dash and Lilly*, la película incluida en la retrospectiva sobre Hammett & Hellman, Kober está interpretado por David Paymer.

Kober recibió una oferta de Hollywood al despuntar la década de los treinta, cuando los productores

buscaban autores teatrales que hicieran dialogar bien a los personajes. Hellman acompañó a Kober y consiguió trabajo como lectora de guiones en Metro Goldwyn Mayer. De modo que antes de escribir su primera pieza dramática, "The Children's Hour", Hellman ya había entrado en contacto con lo que la haría famosa, la escritura cinematográfica.

Divorciada de Kober, Hammett la secundó en la aventura hollywoodiense, aunque él, como tantos otros autores de su generación, caso de Francis Scott Fitzgerald, William Faulkner y Raymond Chandler, saliera escaldado de su relación con el cine. En esta época, antes de convertirse en guionista en el estudio de Samuel Goldwyn, Hellman vivió la experiencia acre por la que han pasado tantos escritores y directores: la de no ser acreditado en los títulos de la película. Vivir en la sombra. No sería la primera ni será la última; es una práctica en uso por razones de lo más diverso y conviene recordar que durante años los directores descontentos con los montajes que hacían de sus películas firmaban con el seudónimo común de Alan Smithee.



PARK CIRCUS/SAMUEL GOLDWYN JR. FAMILY TRUST

Hellman participó en la escritura de varios films. Eran los tiempos en los que en una película podían aparecer acreditados cuatro o cinco guionistas. Hellman escribió cosas (unas escenas, unas líneas de diálogo, el desarrollo de tal o cual personaje) en títulos como *The Melody Lingers On* (1935), un drama romántico y musical producido por un pequeño estudio en el que tuvieron crédito Philip Dunne y Ralph

fue acreditado a Harold Schumate.

Después de lo que sería su debut oficial con el nombre impreso en los créditos, *El ángel de las tinieblas*, y del éxito de posteriores trabajos como *Esos tres* y *Dead End*, Hellman repitió la amarga experiencia en dos producciones de Goldwyn en las que participaron un ingente número de escritores. Fue una amargura compartida, ya que en *El forastero*, el excelente relato del



The Cowboy and the Lady.

Block, no así Hellman. Lo mismo le había pasado en *El domador* (1934), un western barato de Columbia cuyo guion

Oeste sobre el juez Roy Bean dirigido por William Wyler, llegaron a escribir fragmentos o secuencias enteras Hellman, Dudley Nichols, W. R. Burnett y Oliver La Farge, pero solamente Jo Swerling y Niven Bush gozaron de crédito. En 1938, dos años antes de *El forastero*, Hellman ya había participado en el guion de *El vaquero y la dama*, en el que también colaboraron Anita Loos y Dorothy Parker, entre una decena de guionistas. En *Tierra de España* la situación fue distinta: participó tanta gente que estaba a favor de la causa republicana en la contienda española (Orson Welles, Ernest Hemingway, Archibald MacLeish, John Dos Passos, Jean Renoir, Joris Ivens) que la paternidad del film quedó compartida y prácticamente sin acreditar.