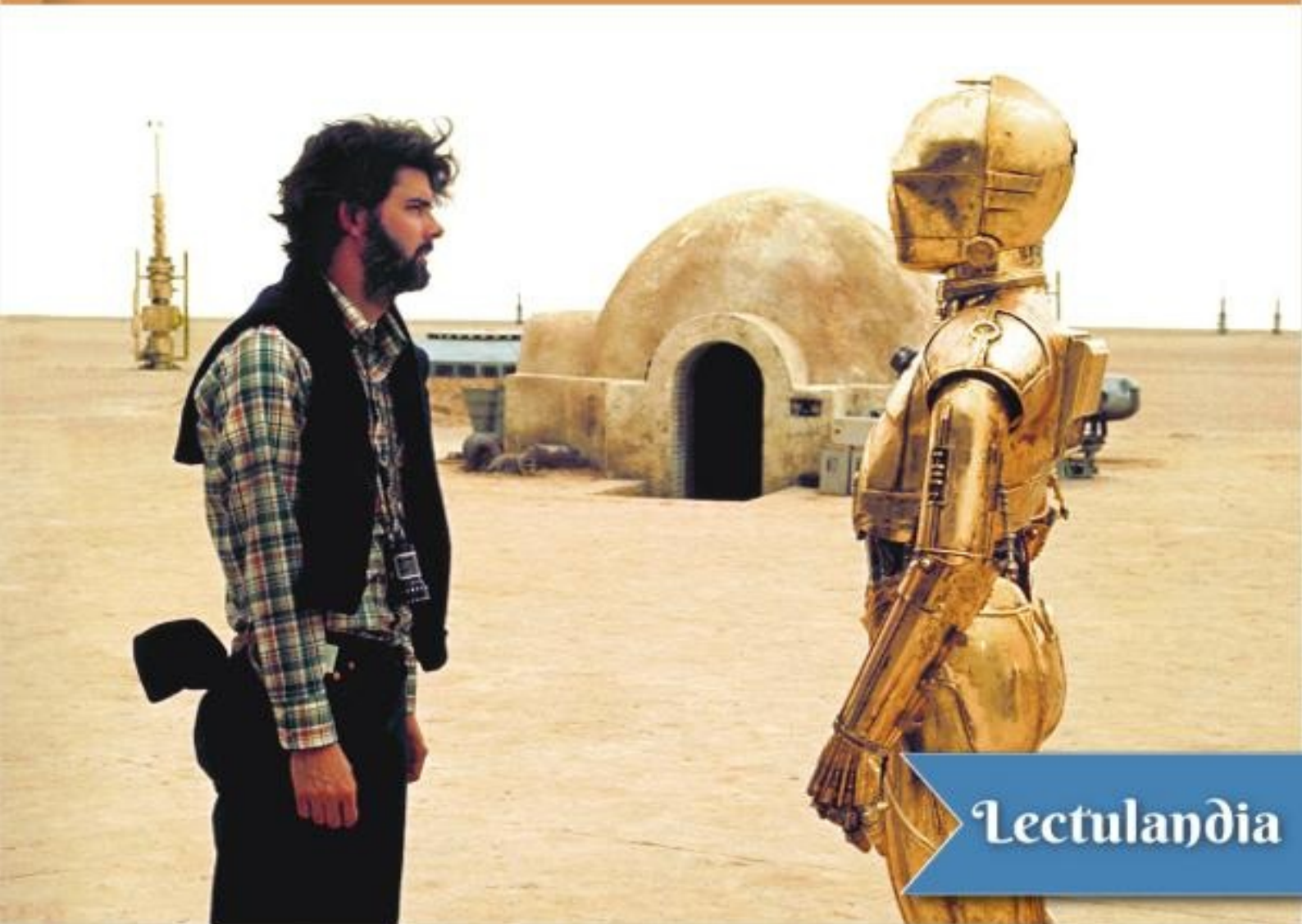
Brian Jay Jones

George Lucas

Una vida



Lectulandia

El 25 de mayo de 1977 se estrenó en apenas cuarenta salas estadounidenses un film con todos los números para fracasar. Sin embargo, pronto mereció grandiosos titulares hasta convertirse en un fenómeno de taquilla que cambió de un plumazo la manera de producir, anunciar y rentabilizar películas. La cinta se titulaba *Star Wars* y su creador era un tal George Lucas. El cineasta aún volvería a dar el golpe con la saga de Indiana Jones y, no contento con ello, llegó a forjar pequeños imperios: Lucasfilm, THX, Industrial Light & Magic y Pixar.

En esta biografía, tanto colegas como competidores de Lucas ofrecen una mirada exhaustiva sobre la vida y los métodos de trabajo de un hombre que transformó la manera de hacer cine y de verlo.

Lectulandia

Brian Jay Jones

George Lucas. Una vida

ePub r1.0
NoTanMalo 12.04.18

Título original: *George Lucas. A life*
Brian Jay Jones, 2016
Traducción: Aurora Echevarría

Editor digital: NoTanMalo
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Para Barb.
(La Fuerza está en ella).

PRÓLOGO

FUERA DE CONTROL

Marzo de 1976

No había manera de que R2-D2 funcionara.

No se debía a la testarudez del androide, un rasgo que le haría entrañable ante los millones de fans de *La guerra de las galaxias* de todo el mundo. Simplemente, al comenzar el primer día de rodaje en el desierto tunecino la mañana del 22 de marzo de 1977, R2-D2 no funcionaba. Sus baterías ya estaban agotadas.

El pequeño androide no era el único que tenía un problema. Otros robots, operados mediante control remoto por miembros del equipo que se encontraban fuera del objetivo, también presentaban fallos en su funcionamiento. Algunos se desplomaron, otros no llegaron a moverse, mientras que a otros se les desbarataron las señales con las emisiones de la radio árabe que rebotaban contra el suelo del desierto, lo que los lanzó fuera de control sobre la arena o los estrelló unos contra otros. «Los robots enloquecían, chocando entre sí, cayendo o rompiéndose —contaría Mark Hamill, el bronceado actor de veinticuatro años que interpretaba el papel del héroe Luke Skywalker—. Tardamos horas en arreglarlos[1]».

El director de la película, un californiano barbudo y pensativo de treinta y un años llamado George Lucas, se limitó a esperar. Si un robot funcionaba como era debido, aunque solo fuera por un instante, filmaba tanto material como era posible hasta que el androide se detenía con un petardeo. En otras ocasiones daba instrucciones de tirar de un aparato defectuoso por medio de un cable invisible, hasta que este se rompía o el androide caía. No importaba cómo lo hicieran, porque Lucas tenía previsto arreglarlo todo en la sala de montaje. De todas formas, era donde él prefería estar, antes que mirando a través de una cámara en pleno desierto.

Eran los primeros de lo que serían ochenta y cuatro largos y agotadores días filmando *La guerra de las galaxias*, veinte más de los previstos. Y el rodaje fue un desastre casi desde el comienzo. «Estaba muy deprimido con todo», diría Lucas[2].

Su desazón se debía en parte a que tenía la impresión de haber perdido el control sobre su propia película. Echaba la culpa a la mezquindad de los ejecutivos de la Twentieth Century Fox, que habían ido escamoteando recursos a cada paso, negándole el dinero que necesitaba para asegurarse de que todo funcionara. Pero estos se mostraban escépticos; la ciencia ficción, insistían, era un género muerto, y requería accesorios, vestuario y efectos especiales que resultaban caros. En lo que concernía al estudio, Lucas podía arreglárselas con un presupuesto limitado e ir solucionando los problemas con sus robots sobre la marcha. «Se dio simplemente el caso de que la Fox no quiso poner el dinero hasta que fue demasiado tarde —

refunfuñaría Lucas—. Cada día perdíamos alrededor de una hora con esos robots, y no habríamos malgastado todo ese tiempo si hubiéramos contado con otras seis semanas para terminarlos, probarlos y tenerlos en funcionamiento antes de empezar[3]».

No fueron solo los robots de control remoto los que dieron problemas. Anthony Daniels, un actor muy británico de formación clásica en el que había recaído el papel del androide de protocolo C-3PO, sufría mucho dentro de su reluciente disfraz de plástico dorado que no le encajaba bien y desde donde no podía ver ni oír gran cosa. Con cada movimiento que hacía se pinchaba o se cortaba —«cubriéndome de cicatrices y arañazos», dijo con un suspiro—, y cuando se caía, algo que sucedía a menudo, solo podía esperar a que alguien del equipo se diera cuenta y lo ayudara a levantarse[4]. No llevaba ni una semana de rodaje y Daniels ya había perdido las esperanzas de acabar la película de una pieza. «Fue extraordinariamente difícil conseguir que todo saliera bien —confesaría Lucas más tarde—. Lo cierto es que los robots no funcionaban. C-3PO a duras penas se movía. […] Yo no lograba hacer que R2-D2 avanzara más de unos cuantos palmos sin chocar contra algo. […] Todo eran prototipos… Decían: "Eh, vamos a construirlo. No tenemos dinero, pero intentaremos que funcione". Pero en realidad no funcionaba nada[5]». Lucas se juró no ceder nunca más el control de sus películas a los ejecutivos de un estudio. ¿Qué sabían ellos de rodajes? «Dicen a la gente lo que tiene que hacer sin ningún motivo —se quejó—. En algún momento decidieron que sabían más de cine que los directores. Me refiero a los jefes del estudio. No puedes pelearte con ellos porque son los que tienen el dinero[6]».

Si *La guerra de las galaxias* funcionaba, algo tendría que cambiar forzosamente: *él* controlaría el dinero.

Aun así, había ciertas cosas que él nunca controlaría, por mucho que quisiera. Las totalmente impredecibles condiciones meteorológicas de Túnez, por ejemplo, no estaban haciendo más fácil la producción. Durante la primera semana de rodaje se puso a llover sobre el valle Nefta de Túnez por primera vez en siete años, y no paró en cuatro días. El equipo y los vehículos se quedaron atascados en el barro, y fue necesario pedir ayuda al ejército tunecino para sacarlos. Por las mañanas a menudo hacía frío, y por la tarde, un calor abrasador. Casi todos los días Lucas empezaba la jornada envuelto en su abrigo marrón, con las manos hundidas en los bolsillos mientras miraba a través del visor de la cámara; a medida que el sol se elevaba en el cielo, se quitaba el abrigo, se ponía las gafas de sol y dirigía a sus actores con camisa a cuadros y gorra de béisbol. Cuando no llovía, el fuerte viento destrozaba los escenarios, haciendo pedazos la oruga de las arenas y lanzando un decorado por los aires, como explicaría un miembro del equipo de rodaje, «casi hasta Argelia[7]».

Y la arena parecía colarse por todas partes, irritando los ojos, abrasando la piel, introduciéndose en casi cada grieta y rendija. Aunque Lucas protegía sus cámaras Panavision con fundas de plástico para impedir que el viento y la arena las estropeara,

una lente de una cámara quedó prácticamente echada a perder. Lucas se veía acosado tanto por los problemas del equipo técnico como por la simple mala suerte. Se incendió un camión, estropeando varios robots. Cuando los camiones fallaban, Lucas mandaba que trasladaran el equipo a lomos de burros.

Hacia el final de las dos primeras semanas de rodaje Lucas estaba agotado. Con los constantes contratiempos causados por el mal tiempo, los androides estropeados y el vestuario mal ajustado, tenía la impresión de haber conseguido solo dos tercios de lo que quería filmar, y no estaba satisfecho con lo que tenía. «No había forma de avanzar por culpa de todos los problemas —dijo Lucas— y no me parecía que las cosas fuesen por buen camino». Estaba tan preocupado que incluso faltó a la fiesta que él mismo había organizado con motivo del final del rodaje en Túnez y se encerró en su habitación de hotel para regodearse en su propia desgracia. «A esas alturas estaba profundamente deprimido, porque nada había salido bien. —Suspiró—. Todo se había torcido. Me sentía desesperadamente desgraciado[8]».

Poco más de un año antes de la fecha prevista para su estreno en los cines (si algún día lograba llegar a la gran pantalla), el proyecto de *Las guerras de las galaxias* era un desastre e iba a ser un espanto de película.

Lucas estaba convencido de ello.

PRIMERA PARTE

LA ESPERANZA

1944-1973

1

DIABLILLO ESCUÁLIDO

1944-1962

A George Lucas siempre le fascinaría la historia del desvalido que triunfa, y mejor cuanto más brillante y menospreciado. Le gustaba pensar que entre sus antepasados había un enigmático personaje por descubrir, «algún criminal o alguien que había sido expulsado de Inglaterra o Francia», dijo a un entrevistador. Pero no es ningún secreto que Lucas disfruta haciéndose el misterioso; lo lleva prácticamente en la sangre. «Mi familia salió de la nada —explicó en una ocasión—. Nadie sabe de dónde somos[1]».

Como californiano del norte de cuarta generación, Lucas podía rastrear los orígenes de su linaje más atrás en el tiempo que la mayoría de los estadounidenses, con las raíces de su árbol genealógico hundiéndose en lo más profundo del suelo de Modesto, California, después de recorrer Arkansas, Illinois y Virginia casi un siglo antes de la guerra de la Independencia. Pero «eso es todo», insistía Lucas, sin ir más allá. No importaba si sus antepasados eran granjeros coloniales, agricultores o albañiles, mirar atrás no era lo suyo. «Siempre vivo para el mañana, para bien o para mal —decía—. Es un rasgo de personalidad[2]». No obstante, había algo de lo que estaba seguro. «Es bueno no haber nacido príncipe —comentó en una ocasión—. Lo agradezco. Creo sinceramente en este país, donde uno puede conseguir cualquier cosa si se aplica a ello[3]».

«Aplicarse». Esa era la clase de advertencia que podría haber hecho George Lucas sénior, el padre metodista de Lucas, procedente de una pequeña ciudad. Y, agitando con vigor un dedo ante la cara de su único hijo, seguramente la hizo.

George Lucas sénior era, como años después lo describiría su hijo, «el prototipo del hombre anticuado… el clásico empresario de provincias que veías en el cine[4]». Como el dueño de la tienda de artículos de papelería de más éxito de Modesto —presidente de la Oficina de Comercios Minoristas local, nada menos—, era inteligente, conservador y un pilar para la comunidad. Y llevaba trabajando duro —*aplicándose*— prácticamente toda su vida.

George Walton Lucas nació en 1913 en Laton, California —entonces, como ahora, poco más que un punto en el mapa justo al sur de Fresno—, el único hijo entre el ramillete de hijas de Walton y Maud Lucas. Walton, que trabajaba en un yacimiento petrolífero, era diabético, y en 1928, cuando George tenía quince años, murió a raíz de complicaciones de la enfermedad, enfermedad que se saltaría una generación hasta llegar a su famoso nieto. Menos de un año después de la muerte de

Walton, Maud se había mudado dos veces con George y su hermana mayor, Eileen, primero cerca de Fresno y luego a unos ciento cincuenta kilómetros al interior del valle de San Joaquín camino de Modesto, donde George viviría el resto de su vida.

Fundada en 1870 entre los trigales que rodeaban el río Tuolumne, Modesto era una de las últimas paradas del ferrocarril de la Central Pacific, en su serpenteante trayecto al norte desde Los Ángeles hasta la capital en Sacramento. De hecho, los fundadores de la ciudad habían insistido en llamar al nuevo asentamiento Ralston, en deferencia a William Ralston, el director de la Central Pacific. Este, sin embargo, rehusó dar su nombre a la población en un gesto de humildad que supuestamente inspiró el nuevo: Modesto.

Contrariamente a su nombre, la pequeña ciudad de Modesto tenía grandes aspiraciones que reflejaban el dinamismo de California, así como su predisposición a la gratificación inmediata. Cuando se estableció formalmente en 1884, había veinticinco edificios, la mayoría de los cuales albergaban empresas cuyos dueños, al percibir las grandes oportunidades que ofrecía vivir cerca del ferrocarril, simplemente habían recogido sus viviendas y oficinas y se habían trasladado desde las cercanas Paradise City o Tuolumne City.

Modesto tardó un tiempo en transformarse en una metrópoli —no llegó a los cien mil habitantes hasta la década de 1980—, pero a medida que crecía se tomó en serio su orgullo cívico, y a comienzos del siglo XX alardeaba de los céspedes bien cuidados y de los coloridos rosales de sus residentes, así como de su compromiso con la educación y la cultura. En 1912 sus orgullosos habitantes erigieron un enorme arco para recibir a los visitantes que entraban por la calle Nueve dando botes en sus automóviles —un invento nuevo y exótico que nadie estaba seguro de si arraigaría o no—, pasando por debajo del lema de la ciudad en ardientes luces incandescentes, AGUA, RIQUEZA, ALEGRÍA, SALUD[5], un lema tan sencillo como sus habitantes.

Cuando George Lucas sénior llegó a Modesto con su madre y su hermana en 1929, su población casi había alcanzado los catorce mil habitantes, extendiéndose a partir de un plano cuadriculado típico de los pueblos del Oeste. Mientras Estados Unidos iniciaba su declive hacia la Gran Depresión, George, con solo dieciséis años, dividía su tiempo entre sus clases en el instituto de Modesto y un trabajo como aprendiz en un taller de reparación de máquinas de escribir. En el censo de 1930, su madre viuda, Maud, y su hermana Eileen registraron su ocupación como «ninguna», convirtiendo a George en su único e imprescindible sostén[6]. Ganarse la vida, por tanto, era una responsabilidad que él se tomó en serio. No había tiempo que perder holgazaneando o soñando despierto. Tras decidir que estudiaría derecho y se haría abogado, se aplicó en el instituto para obtener buenas calificaciones. Sin embargo, el serio joven —tieso, con una mata de pelo oscuro ondulado y un cuerpo flaco hecho para llevar trajes abotonados— tuvo un flechazo con una chica de su clase de historia e inmediatamente informó a su madre de su intención de casarse con ella, aunque todavía no sabía cómo se llamaba[7].

Tras indagar un poco, George averiguó que se había enamorado de Dorothy Bomberger, una joven que pertenecía a una de las familias más antiguas e importantes de Modesto. Que su famoso hijo más adelante se declarara californiano de cuarta generación se debía a su pedigrí como Bomberger, una familia cuyas raíces en Estados Unidos se remontaban a la Declaración de Independencia. Durante generaciones los Bomberger habían invertido discretamente en bienes raíces que darían riqueza y reputación a su familia. A comienzos del siglo XX, varias ramas de los Bomberger eran dueños y administraban propiedades al otro lado del valle de San Joaquín, y el padre de Dorothy, Paul, tenía además participaciones en compañías de semillas y concesionarios de automóviles, lo que los convirtió en una de las familias más conocidas y prósperas del valle. Las idas y venidas de los Bomberger serían un tema habitual en las páginas de sociedad del *Modesto Bee and News-Herald*.

Dorothy era una belleza morena de ojos negros, menuda y algo frágil, pero un buen partido, y formaba con George una pareja muy bien parecida, popular y extraordinariamente unida. En su último año de instituto fueron coprotagonistas de la obra de teatro de clase, una comedia en tres actos titulada *Nothing but the Truth*[8], y George sería delegado de la clase con ella como subdelegada. Después de su graduación, asistieron juntos por un tiempo al Modesto Business College, donde George se unió a la fraternidad Delta Sigma mientras Dorothy continuaba participando activamente en el Phi Gamma Girls' Club[9]. Él no tardó en ponerse a trabajar con Lee Brothers, uno de los negocios de artículos de oficina más nuevos, aunque pequeño, de Modesto, atendiendo a los clientes en la concurrida papelería de la calle Diez. Allí descubrió con sorpresa que le gustaba el negocio de la papelería. «Fue pura chiripa —diría más adelante—. No estaba seguro siquiera de lo que significaba la palabra "papelería[10]". Abandonó sus planes de estudiar Derecho[11].».

El 3 de agosto de 1933, George y Dorothy contrajeron matrimonio en la iglesia metodista episcopal. Debido a la relación de parentesco con los Bomberger, se anunció como «una boda de gran interés» en el periódico local, que informó diligentemente del programa y la lista de invitados a la ceremonia[12]. George tenía veinte años y Dorothy, dieciocho; y la joven pareja emprendió su camino con el país oficialmente inmerso en la Depresión. Ella era una joven culta y bien relacionada, pero George, con su tiesa espalda bien erguida y educado como un furibundo metodista conservador, se negó a permitir que su esposa trabajara. Trabajar —*aplicarse*— y mantener a la familia eran obligaciones del hombre. Trabajaría él, por lo tanto, mientras Dorothy se quedaba en casa cuidando de los hijos que estaba seguro de que llegarían.

Poco después de la boda los Lucas se trasladaron a Fresno, donde George había encontrado un empleo en H. S. Crocker Co., Inc., una de las tiendas de artículos de oficina más grandes de California. Le pagaban 75 dólares a la semana, una respetable suma en un momento en que uno podía comprarse un frigorífico nuevo por 100 dólares[13]. Pero Dorothy echaba de menos a su familia, y a principios de 1934,

después de vivir cinco meses en Fresno, regresaron a Modesto, donde George encontró trabajo en el principal negocio de papelería, L. M. Morris Company[14].

Fundada por un grupo de hermanos en 1904, L. M. Morris era una de las tiendas de artículos de oficina más antiguas de la región. LeRoy Morris había comprado a sus hermanos su parte en el negocio en 1918 y le había cambiado el nombre por el de L. M. Morris Company, y convirtió la tienda en la piedra angular de Modesto, donde permanecería durante casi sesenta años en la misma dirección de la calle Uno. Cuando George comenzó a trabajar en 1934, la compañía celebraba con orgullo su trigésimo aniversario[15].

Morris se especializó en mobiliario de oficina, máquinas de escribir y sumadoras, pero con los años comenzó a diversificarse, agregando cámaras de cine y proyectores, juguetes y libros para niños y una sección de objetos de regalo que, tal y como se jactaba su dueño, estaba «llena de las últimas novedades». Una vez más George se aplicó con empeño. «Me gustaba la clase de clientes que atendía», explicaría más tarde, y rápidamente se distinguió entre los doce empleados de Morris[16]. Cuando LeRoy Morris puso un anuncio gigantesco en el *Modesto Bee* a finales de 1934, debajo de la foto de Morris había otra de George sosteniendo la mirada de los lectores con un esbozo de sonrisa[17].

George era algo más que un joven trabajador; también era ambicioso y hábil, y sabía leer el pensamiento de la clientela. Fue asimismo de gran ayuda que LeRoy Morris y él congeniaran en el acto, sabiendo ambos quizá que se necesitaban mutuamente. A sus cincuenta años, Morris tenía dos hijas mayores, casadas, pero no había engendrado ningún varón, ningún sucesor a quien pudiera pasar el negocio[18]. George, por su parte, tras la muerte de Walton Lucas por diabetes hacía menos de una década, no tenía padre, ni una figura paterna, ni un legado familiar que heredar. Cada uno cumplía una función para el otro. Se trataba de una compleja y sutil relación mentor-aprendiz, exactamente la clase de relación que el propio hijo de George codiciaría —y exploraría en la pantalla de cine— décadas después.

Iban tan bien las cosas que cuando llevaba poco más de un año en su empleo George mencionó con cierto descaro a su empleador que esperaba tener una tienda propia, o al menos «parte de una», antes de cumplir veinticinco años[19]. En 1937 —George tenía veinticuatro— Morris ofreció a su empleado protegido el 10 por ciento de la empresa, con miras a formar con el tiempo una sociedad completa. George objetó arguyendo que no contaba con capital para invertir, pero Morris no quiso oír hablar de ello. «Firmarás un documento estableciendo que me debes tal cantidad —le dijo al joven—. Este negocio no es bueno si no salda la deuda[20]». Con una participación oficial en la empresa, George comenzó a trabajar seis días a la semana, decidido a justificar la devoción paternal y profesional de Morris.

Mientras George se concentraba en el negocio de L. M. Morris, Dorothy atendía su vida doméstica con similar dedicación. A finales de 1934 dio a luz a su primera

hija, Ann, a la que dos años más tarde le siguió una segunda niña, bautizada Katherine, pero a quien todo el mundo llamaría siempre Katy o Kate. Con su familia creciendo y el negocio prosperando, George compró una parcela en el número 530 de Ramona Avenue, a las afueras de Modesto, y, tomando prestados 5000 dólares de los padres de Dorothy, hizo construir en ella una respetable casa estucada de una sola planta que estaba seguro de que Dorothy y él llenarían con más niños.

Sin embargo, dos embarazos en tres años habían pasado factura a la salud de Dorothy. Delicada desde el principio y probablemente con pancreatitis, para ella cada embarazo resultó más difícil que el anterior, obligándola a pasar largos períodos de reposo en la cama. Después del nacimiento de Kate, los médicos le aconsejaron que no tuviera más hijos[21]. Pero la pareja seguiría intentando concebir durante los siguientes ocho años, y ella sufriría al menos dos abortos espontáneos.

A finales de 1943 Dorothy estaba de nuevo encinta, y esta vez llevó a término el embarazo. A las 5.30 del domingo 14 de mayo de 1944 —una agradable y despejada mañana del día de la Madre— dio a luz a un varón. Pensando quizá que esa podía ser su única oportunidad de tener un tocayo, dada la frágil salud de Dorothy, George renunció al nombre de Jeffrey, que habían considerado para el recién nacido, en favor de otro mucho más apropiado para un heredero: George Walton Lucas júnior. El bebé era muy pequeño —pesaba solo dos kilos seiscientos gramos—, pero estaba sano, y se retorció tanto cuando el médico lo puso sobre el vientre de Dorothy que casi se le cayó. «¡No deje que se caiga! —exclamó ella—. ¡Es el único hijo que tengo!»[22].

Como sus padres, George júnior tenía el cabello y los ojos oscuros, así como otro rasgo que provenía del lado paterno: unas orejas con tendencia a sobresalir. De hecho, parecían más prominentes de lo normal y una de ellas la tenía incluso un poco caída, un defecto que su padre remedió rápidamente sujetándosela con esparadrapo. Este con el tiempo declaró que tenía «un buen oído[23]», pero las orejas, que apuntaban hacia arriba y sobresalían, siempre serían uno de los rasgos distintivos de su hijo. «Era un niño escuálido con grandes orejas», recordaba su hermana Kate con afecto[24].

«Escuálido». Ese era uno de los muchos adjetivos que Lucas oiría durante décadas. Con dos o tres años «era bastante menudo —dijo su madre—. Realmente diminuto[25]». A los seis años, Lucas pesaba dieciséis kilos; estaba en secundaria cuando alcanzó su estatura definitiva, metro sesenta y siete, y pesaba apenas cuarenta y cinco kilos. «Diablillo escuálido», lo llamó una vez su padre[26].

La hermana menor de Lucas, Wendy, nacería tres años más tarde, y sería la última vez que Dorothy diera a luz. Tal vez como era de esperar, los dos últimos embarazos habían minado seriamente sus fuerzas, y durante la mayor parte de la niñez de George júnior Dorothy estuvo entrando y saliendo de hospitales o confinada en la cama. «Su salud se deterioró», recordaba Kate. El cuidado de los niños recaía en gran medida en una extrovertida ama de llaves llamada Mildred Shelley, pero a la que todos llamaban Till. Till podía ser estricta y tenía la mano suelta, pero también era bulliciosa y

divertida, contando historias con su acento sureño, y los niños la adoraban. Gracias a Till «nunca nos faltó la figura de la madre», comentó Kate[27]. Pero, según ella, era George quien ocupaba un lugar especial en el corazón de Till. «Al ser el único varón en la familia, era el mimado de todos[28]». Él, por su parte, siempre hablaría con afecto de la vivaz Till. «Tengo recuerdos muy queridos de esa época», diría, lo que era una declaración a todas luces elogiosa viniendo de un Lucas con fama de hermético[29].

En 1949, cuando George júnior tenía cinco años, LeRoy Morris —cumpliendo la promesa contraída una década atrás— le vendió a su padre el negocio, L. M. Morris Company. Anunciaron la transacción el 26 de enero en las páginas del *Modesto Bee*, después de lo cual Morris se jubiló e, inesperadamente, falleció siete días después[30]. «Era uno de los caballeros de Dios —diría George sénior de su socio, padre sustituto y benefactor—. Él me preparó para que me hiciera cargo poco a poco de su negocio[31]». Ahora él se proponía hacer lo mismo con su propio hijo. Si todo iba según lo previsto, George júnior trabajaría duro —*se aplicaría*— para incorporarse a la compañía, y poco a poco se haría cargo del negocio familiar. Era un objetivo ambicioso que, además, llegaría a ser un importante motivo de disputa entre padre e hijo.

Para George Lucas júnior, crecer en Modesto siendo el hijo del dueño de la papelería más próspera de la ciudad no sería una mala vida. Pero él siempre se mostraría ambivalente y tendría sentimientos encontrados hacia su niñez. «Pasé lo mío por lo que se refiere a traumas y conflictos —diría años después—, pero al mismo tiempo la disfruté bastante[32]». A veces su padre lo irritaba. Cada verano lo obligaba a raparse la cabeza, un ritual que odiaba. «Mi padre era severo», observó, aunque hasta ese recuerdo era algo confuso. «No exageradamente severo —añadió—. Quiero decir que era razonable. Y justo. Mi padre era un hombre justo[33]». Justo o no, Lucas recordaba haber estado «muy enfadado» con su padre durante la mayor parte de su infancia.

Aunque el más leal compañero de su niñez fue probablemente su hermana pequeña, Wendy, Lucas tenía un grupo de amigos estable, entre ellos su mejor amigo, John Plummer, a quien conoció con cuatro años y con quien mantendría una amistad toda la vida, y George Frankenstein, que era un poco mayor. Los dos solían ir a jugar a su casa de Ramona Avenue, donde incluso ellos evitaban a su padre. «Lo que recuerdo es: no te cruces con él —contaría Frankenstein—. Quiero decir que si alguna vez hacías algo que lo cabreaba… tenía un genio muy vivo[34]». Como lo expresó John Plummer: «Cada vez que aparecía el señor Lucas, simplemente corrías a esconderte[35]».

No obstante, relacionarte con el hijo del dueño de una papelería tenía sus ventajas: George júnior les conseguía los últimos juguetes y artilugios de las estanterías de la tienda de su padre. «Tenía de todo —comentó Frankenstein—, y

siempre estaba encantado de compartirlo[36]». George se sentía particularmente orgulloso de un gigantesco tren Lionel de tres motores que, según admitió, «ocupaba la mayor parte de mi dormitorio» y serpenteaba por elaborados decorados en miniatura que él mismo había fabricado utilizando soldaditos, coches de juguete y malas hierbas y pequeñas plantas que arrancaba del patio[37]. En cierto momento incluso consiguió cemento de un almacén de madera, y sus amigos y él lo vertieron en pequeños moldes de edificios hechos a mano para que el tren pasara por delante de ellos. Más tarde construiría pequeños dioramas —que siempre llamó «entornos»— que exhibía en una caja de madera con los costados y la tapa de cristal. «Siempre estaba interesado en construir cosas —contaría—, por lo que tenía un pequeño cobertizo allí fuera donde guardaba un montón de herramientas, y construía juegos de ajedrez, casas de muñecas y coches, muchos coches de carreras que empujaba de un lado a otro y dejaba caer por pendientes[38]».

Uno de sus proyectos más memorables —construido con la ayuda del siempre dispuesto Plummer— fue una sofisticada montaña rusa del tamaño de un niño que utilizaba una bobina de cable de teléfono para hacer subir un coche hasta lo alto de una empinada cuesta, y entonces se soltaba para que descendiera con gran estruendo por otra serie de rampas hasta el suelo. «No sé cómo no matamos a nadie», confesó Plummer[39]. «Medía poco más de un metro, pero lo conseguimos. Era divertido, un gran acontecimiento; vinieron todos los niños del barrio. Y nos dimos a conocer por hacer cosas así. George era creativo. No era un líder, pero era mucho más imaginativo. […] Siempre se le ocurrían ideas[40]».

«De pequeño me encantaba fantasear —contaría Lucas—. Pero era una clase de fantasía que requería todos los juguetes tecnológicos que encontraba, como aeromodelos y coches. Supongo que una prolongación de ese interés me llevó a lo que más tarde ocupó mi mente, las historias de *La guerra de las galaxias*[41]». Aun así, «cuando era niño no había gran cosa que me inspirara para lo que haría como adulto[42]». O eso afirmaría siempre.

A diferencia de su posterior amigo y colaborador, Steven Spielberg, que hizo de la magia de la niñez el eje central de muchas de sus películas, Lucas nunca tuvo una visión romántica o idealizada de esta. «Tenía muy claro que crecer no era agradable, era más bien… aterrador —diría años después—. Recuerdo que fui infeliz durante mucho tiempo. Bueno, no realmente infeliz; disfruté de mi infancia. Pero supongo que todos los niños se sienten presionados e intimidados. Aunque lo pasara bien, tenía la impresión de que siempre estaba expuesto al malvado monstruo que acechaba a la vuelta de la esquina[43]».

A veces los monstruos eran los otros niños de su mismo edificio, que acosaban e intimidaban al pequeño George, que lo inmovilizaban contra el suelo mientras le arrancaban los zapatos de los pies y los lanzaban a los aspersores del césped. Él no ofrecía resistencia, dejando a su hermana Wendy sola para ahuyentar a los agresores y

recuperar sus zapatos mojados[44].

Tiene sentido, por tanto, que a lo largo de gran parte de su vida el menudo Lucas buscara la figura del hermano mayor en varias personas que harían de mentores y protectores. Una de las primeras fue el novio de su hermana mayor, Ann; Lucas estaba totalmente entregado a él. «Esa es una de las formas de aprendizaje —reconoció—. Pegarte a alguien que es mayor y más sabio que tú, aprender de él todo lo que tiene que enseñarte, y pasar a alcanzar tus propios logros». Cuando el joven murió en Corea, Lucas se quedó destrozado. No es de extrañar que siempre volviera la mirada hacia el pasado con sentimientos ligeramente encontrados. Fue una «niñez normal, dura y reprimida, llena de temor y angustia por todas partes. Pero en general la disfruté. Estuvo bien[45]».

Se mostraba igual de ambivalente acerca de Modesto. Durante años, una leve vergüenza tiñó la manera en que hablaba de su ciudad natal. Si bien acabaría abrazando con orgullo su condición de hijo de Modesto —y su película *American Graffiti* lo convertiría prácticamente en un destino—, durante las primeras décadas de su vida se mostró un tanto avergonzado de sus raíces. Cuando le preguntaban de dónde era, respondía con un ambiguo y poco solícito «California». Si lo presionaban, admitía que venía del «norte de California», o a veces era un poco más concreto y decía del «sur de San Francisco», antes de murmurar brevemente «Modesto[46]». Aun así, sabía que su ciudad natal tenía sus encantos. «Modesto era en realidad una ilustración de Norman Rockwell de la revista *Boy's Life*… rastrillando hojas los sábados por la tarde y haciendo fogatas —la describió más tarde—. Lo típicamente americano[47]».

Y para un niño que crecía en la década de 1950, lo típicamente americano también implicaba la asistencia regular a una escuela dominical, obligación que Lucas no tardó en aborrecer. «Cuando fui lo bastante mayor, doce o trece años, me rebelé», dijo[48]. De hecho, ya de niño tendría una complicada relación con Dios; a los seis años, una edad en que la mayoría de los niños ven a Dios como un benévolo hombre con barba en el cielo, tuvo una experiencia mística «muy profunda» que marcaría su forma de abordar la espiritualidad en su vida y en su obra. «Giraba en torno a Dios», recordó. Se encontró pensando: «"¿Qué es Dios?". Más aún, "¿Qué es la realidad? ¿Qué es esto?". Es como si llegaras a un punto en que de repente dices: "Un momento. ¿Qué es el mundo? ¿Qué somos nosotros? ¿Qué soy yo? ¿Cómo funciono y qué está pasando aquí?"[49]». Eran preguntas con las que Lucas se debatía, que exploraba, y con la creación de la Fuerza en *La guerra de las galaxias* intentó responderlas en sus películas.

«Tengo fuertes sentimientos acerca de Dios y la naturaleza de la vida, pero no estoy unido a una fe en particular», confesaría[50]. Si bien fue educado como metodista, le intrigaban más los servicios de la iglesia luterana alemana de Till, donde los fieles todavía llevaban sombreros de ala ancha y tocados, y hablaban con tono

reverente y un acento pronunciado. A Lucas le fascinó la formalidad de sus rituales, que eran como una elaborada obra de teatro con un buen guion en la que todos se sabían su papel. «La ceremonia ofrece algo esencial a las personas», reconoció[51]. Siempre se sentiría «intrigado, desde el punto de vista teórico, por la religión organizada», y sus opiniones sobre Dios y la religión no cesarían de evolucionar con el tiempo[52]. Al final describiría su religión como una fusión de metodismo y budismo. («Esto es el condado de Marin —diría en 2002, aludiendo a la tendencia izquierdista por todos conocida de esa zona—. Aquí todos somos budistas»)[53]. Pero de momento todavía era un devoto, aunque frustrado, metodista. Su padre no habría permitido otra cosa.

Por horrible que fuera para Lucas la escuela dominical, peor era el aula normal. Recordaba lo aterrorizado que estuvo su primer día de clase en la escuela elemental John Muir —«una sensación de pánico total»—, y las cosas no mejorarían mucho. «Nunca fui buen estudiante, de modo que nunca mostré mucho entusiasmo por la escuela[54]». Al principio parecía prometer. «Le iba bien. Era brillante —señaló Dorothy Elliot, su profesora de segundo—. [Pero] George era… silencioso como un ratón. Nunca hablaba a menos que te dirigieras a él[55]». Pero para él no había gran cosa en la escuela de lo que valiera la pena hablar. «Uno de los grandes problemas que yo tenía era, más que nada, que siempre quería aprender algo diferente de lo que me enseñaban. Me aburría[56]». Mientras que disfrutaba con sus clases de arte y actuó con esmero en la obra de teatro de tercero —donde siempre le daban el último papel del reparto—, odiaba las matemáticas, hacía un montón de faltas de ortografía y redactar siempre era un proceso dolorosamente lento para él. Incluso en el instituto tenía que pedir a su hermana Wendy, que tenía tres años menos que él, que le repasara las tareas en busca de faltas.

Pese a sus peleas con la ortografía y la redacción, a Lucas le gustaba leer, afición probablemente alentada por su madre, que pasó sus largos períodos de convalecencia dentro y fuera del hospital con un libro. Su madre le había leído muchas veces los cuentos de los hermanos Grimm cuando era pequeño; pero en cuanto lo dejaron solo, sus gustos lo llevaron a historias de aventura como *Secuestrado*, *La isla del tesoro* y *La familia Robinson suiza*. También acumuló una enorme colección de libros Landmark, una serie de historias y biografías escritas para lectores jóvenes. «Era adicto [a ellos] —confesó—. Me encantaba leer esos libros. Infundieron en mí una pasión por la historia que duraría toda la vida. […] Cuando era niño pasé mucho tiempo intentando relacionar el pasado con el presente[57]».

Aun así, Lucas admitiría: «Yo no era un gran lector[58]». Sin embargo, eso tampoco era totalmente cierto. Además de los libros Landmark, había algo que coleccionaba y leía con voracidad: los cómics. «Nunca me sentí avergonzado de leer tantos cómics», dijo[59]. Los descubrió en un momento en que se vendían por millones y de casi todos los géneros imaginables: románticos y wésterns, de

detectives y de terror, de ciencia ficción y de superhéroes. John Plummer, cuyo padre tenía un contacto en uno de los periódicos locales, llevaba cada semana a su casa montones de cómics, sin portada o clasificados como no vendidos. «Veías a George sentado en mi porche delantero a todas horas, leyéndolos», recordaba[60]. Incluso mucho después de que llamaran a Plummer para comer, George se quedaba solo en el porche, encorvado sobre su pila de cómics, leyendo con gran atención.

Al final, George y su hermana Wendy juntarían el dinero de su asignación semanal para comprarse sus propios cómics, diez por un dólar, y no tardaron en tener una colección lo suficientemente grande para que su padre construyera en el patio trasero un cobertizo con un espacio dedicado exclusivamente a ellos. George y Wendy extendían edredones en el suelo del cobertizo y se pasaban horas allí sentados, enfrascados en ellos[61]. No era de extrañar que a Lucas le atrajeran los cómics; dadas sus dificultades con la ortografía y la redacción, el estilo de aprendizaje que a él le iba era claramente más visual que verbal. Los cómics eran «cuentos explicados a través de imágenes[62]», y fue en ellos donde por primera vez encontró «hechos extraños» y vocabulario exótico, palabras como *scone*[63]. En su mejor momento su propio estilo narrativo imitaría el colorido y enérgico arrojo de la página del cómic: palabras e imágenes trabajando juntas para impulsar la acción, con poco tiempo para discursos y soliloquios.

Tal vez como era de esperar, Lucas prefería los cómics de ciencia ficción a los de superhéroes. «Me gustaban las aventuras en el espacio», admitió[64]. Aunque es muy posible que le fascinaran las artísticas historias con giro de ciencia ficción del suntuoso Wally Wood en las increíblemente populares historietas *Weird Science* de EC Comics, él prefería al más colorido policía intergaláctico de DC Comics, Tommy Tomorrow, que se había hecho un hueco permanente en las últimas páginas de *Action Comics* de Superman. Plummer creyó entender las preferencias de su amigo. «Una de las cosas que salieron de ellos… fueron los valores que tanta importancia tenían para nosotros —señaló—. Estaban los buenos y los malos. Creo que dejaron una fuerte impronta en él[65]».

Sin embargo, si Lucas tuviera que elegir un personaje favorito, no se encontraría en las páginas de un cómic de ciencia ficción; sería más bien Tío Gilito, el pariente trotamundos del Pato Donald que protagonizaba su propio cómic, *Walt Disney's Uncle Scrooge*, publicado mensualmente por Dell. Las historias de Tío Gilito, escritas y dibujadas por Carl Barks, eran inteligentes, divertidas y realmente sofisticadas, y enviaban a Tío Gilito y a un elaborado elenco de coloridos personajes a aventuras en las minas de oro de Sudamérica, en lo alto de las montañas del Lejano Oriente, debajo de los océanos, atrás en el tiempo o en el espacio sideral.

A Lucas le encantaban —en el ADN de Indiana Jones habría algo del viajar aventurero de un continente a otro de Tío Gilito—, y no eran solo las hazañas de Gilito lo que le fascinaban, sino también sus maquinadoras artes capitalistas en cuatro colores. «Trabajar mejor, no más», era el lema de Gilito, y sus historias estaban llenas

de ingeniosas estratagemas que casi siempre lo hacían aún más rico y exitoso. En el mundo de Gilito, el trabajo duro tenía sus recompensas, pero también el ingenio y el deseo de hacer algo de un modo totalmente novedoso. La ética de Gilito reflejaba la del artista y escritor Carl Barks, quien proclamaba «el honor, la honestidad, [y] dejar que los demás crean en sus propias ideas sin intentar imponer nada a nadie[66]».

A Lucas todo eso le parecía emocionante e inspirador. «Para mí, Tío Gilito […] es el perfecto exponente de la psique estadounidense —señaló—. Hay tantas cosas en él que son precisamente la esencia de Estados Unidos que resulta asombroso[67]». Las lecciones que aprendió de Tío Gilito forjarían en cierta medida el tipo de artista y hombre de negocios en que se convertiría en el futuro: conservador y resuelto, que creía firmemente en su visión y luchaba con garra por ella, al mismo tiempo que albergaba cierta nostalgia de tiempos mejores que podrían o no haber existido. Años después, ya en camino de amasar una fortuna que rivalizaría con la de Gilito, una de las primeras obras de arte que compró fue un dibujo original de Carl Barks de una historieta de *Tío Gilito*, un tímido guiño de reconocimiento a su antecesor en cuatro colores.

Había otro artista que le fascinaba y que hacía la clase de «narración en imágenes» que admiraba en Barks, aunque en un formato algo diferente. Cuando tenía oportunidad, buscaba números del *Saturday Evening Post* solo para estudiar atentamente las magníficas portadas fotorrealistas del ilustrador Norman Rockwell. La obra de Rockwell para el *Post* era deliberadamente sentimental, con niños y niñas felices nadando, patinando sobre hielo, rastrillando, jugando a la pelota, trepando árboles o celebrando la Navidad o el Cuatro de Julio. Incluso si hacían travesuras, rara vez se metían en un apuro, al contrario, eran contemplados con benevolencia por padres comprensivos y otras figuras de autoridad. Lucas se deleitaba con los detalles de la obra de Rockwell; era como una tira cómica comprimida en una sola viñeta, e intentar entender toda la historia que Rockwell contaba en una ilustración se convirtió en un juego de salón para él. «Cada dibujo [muestra] la mitad o el final de la historia, y ya se ve el principio, aunque no esté allí —diría—. Se ven todas las partes que faltan…, ya que esa viñeta dice todo lo que se necesita saber[68]».

Rockwell, en su opinión, retrataba «lo que pensaba Estados Unidos, cuáles eran los ideales [de los estadounidenses] y lo que había en sus corazones[69]». No importaba que Lucas nunca hubiera chapoteado en una poza, ni hubiera visto una deslumbrante Navidad blanca, ni apenas supiera jugar a béisbol; los cuadros de Rockwell eran instantáneas de la vida tal como debía ser. Lucas nunca se mostraría sensiblero al hablar de su niñez, pero podía ponerse muy sentimental al hablar de la que podría haber tenido en una ilustración de Rockwell. Décadas más tarde, como hizo con la obra de Carl Barks, coleccionó cuadros de Norman Rockwell. Para él, era algo poco común y de un valor incalculable: un arte que realmente le había hablado.

En mayo de 1954 George júnior cumplió diez años, y ese verano en la casa de los Lucas apareció una nueva adquisición que cambiaría su vida para siempre: la televisión.

Durante sus diez primeros años, George —como millones de estadounidenses en esa época— se sentaba en el suelo delante de la radio, escuchando hipnotizado los dramas radiofónicos, muchos de los cuales utilizaban efectos de sonido increíblemente elaborados y convincentes. «Siempre me ha fascinado la fantasía de la radio —diría—. Me encantaba escuchar e imaginar el aspecto que debían de tener las imágenes[70]». Era particularmente aficionado a los *thrillers* de suspense como *Víctima de su destino* y *The Whistler*, así como a aventuras como *El llanero solitario*. La radio «desempeñó un papel importante en mi vida», declaró, sin embargo no sería nada comparado con la televisión[71].

En realidad, John Plummer tuvo televisor antes que él. En 1949 el padre de Plummer se presentó en casa con un pequeño Champion que instaló en el garaje, y construyó unas gradas para que los vecinos pudieran apiñarse alrededor a ver los combates de boxeo. El padre de George se mostró intrigado pero escéptico, y esperaría a que la tecnología mejorara antes de invertir en un dispositivo tan caro. Siempre que podía George iba a casa de los Plummer a ver la televisión, pero tendrían que pasar cinco años hasta que tuviera su propio aparato.

Sin embargo, una vez que lo tuvo, no supo muy bien qué hacer con él. El problema, como recordaba él mismo, era que «no había gran cosa que ver en la televisión[72]». Aun así, el *Modesto Bee* se esmeraba en informar de la programación diaria, indicando lo que daban en canales como KJEO de Fresno y KOVR de Sacramento, ambos con una señal demasiado débil para captarlas claramente en Modesto. Se necesitaba paciencia y un poco de delicadeza para sintonizar los pocos canales con señales más fuertes, principalmente KRON de San Francisco y KTVU de Stockton, pero una vez que lo lograba, Lucas no quería apagarlos. Nunca.

Como generaciones de niños, se levantaba el sábado por la mañana para ver dibujos animados sentado con las piernas cruzadas frente al televisor con su gato Dinky[73]. El televisor podía estar encendido todo el día, pasando de concursos a noticias, partidos de béisbol y comedias, y su padre lo había instalado con cuidado sobre un soporte giratorio para que la familia pudiera verlo desde el comedor durante la comida. Por la noche se sintonizaban programas más serios, como la serie de abogados *Perry Mason* o wésterns como *Revólver a la orden*, que Lucas nunca se perdía[74].

Pero lo que recordaba con más cariño eran esos bloques de treinta minutos de programación local a última hora de la tarde que los organismos de radiodifusión, buscando contenido, llenaban con episodios de viejas series[75]. Había wésterns y aventuras en la selva, policías y guardia montada canadiense, espías y ciencia ficción,

todo en episodios de treinta minutos hechos prácticamente a propósito para la televisión, y que siempre terminaban con suspense, lo que garantizaba que los espectadores los sintonizaran la tarde siguiente. «Las series eran el verdadero acontecimiento —diría Lucas—. Me encantaba sobre todo la de Flash Gordon[76]».

Producidos por la Universal en la década de 1930, los tres seriales de Flash Gordon —basados en la popular tira cómica de Alex Raymond— fueron realizados rápidamente y a bajo coste con decorados, *atrezzo* y vestuario tomados de otras películas de terror y ciencia ficción del estudio. Y eran auténtica diversión, chocante y desmesurada pero al mismo tiempo seria, con Flash combatiendo contra Ming el Despiadado y salvando así a la galaxia. «Si lo pienso, lo que me gustaba realmente de niño eran esas series, con esa extraña manera de ver las cosas —admitió Lucas—. Creo que nunca he dejado atrás esa etapa. Esas series serán algo que siempre recordaré, aunque no valieran gran cosa desde un punto de vista técnico[77]».

Él formó parte de la primera generación que creció delante del televisor: un fenómeno de la cultura pop que cambiaría para siempre la manera en que el público respondía y se relacionaba con el entretenimiento. Los programas de televisión eran rápidos, accesibles y desechables, los tenían allí con solo apretar un botón y girar el dial. Con bloques de solo treinta o sesenta minutos para contar una historia —y anuncios que interrumpían la narración—, la acción tenía que avanzar a toda velocidad, impulsando la trama a menudo a costa del desarrollo del personaje. Así lo exigía la capacidad de concentración, pues cualquier retraso en la acción hacía que los televidentes cambiaran de canal, buscando algo mejor. A medida que la televisión se volvía más ruidosa y más rápida, la sutileza pasó de moda o se convirtió, como mínimo, en algo complejo de alcanzar. Cambiaría fundamentalmente la manera que tendría Lucas —y otros cineastas de su generación— de contar historias con la cámara.

Además, por primera vez no hacía falta desplazarse hasta una sala de cine para ver películas; George las veía en su propio salón, girando el televisor hacia el comedor para asegurarse de que no se perdía nada. Lucas recordaba haber visto «toda una ristra de wésterns televisivos, películas de John Wayne dirigidas por John Ford, antes de saber quién era John Ford», y añadió: «Creo que marcaron mucho mi forma de disfrutar del cine[78]».

Por lo que se refiere a ver películas en un cine… bueno, él casi nunca iba. «Había un par de cines en Modesto donde pasaban *La masa devoradora* y *Lawrence de Arabia*, y cosas así[79]». Pero no parecía muy impresionado. Incluso de adolescente, siempre estuvo más interesado en lo que ocurría dentro de la sala que en la pantalla. «Iba al cine más que nada… a perseguir a las chicas», admitió[80]. Aunque Lucas recordaba haber visto algunas memorables películas en la televisión o en los cines de Modesto —*Planeta prohibido*, *Metrópolis*, *El puente sobre el río Kwai*—, estas eran en su mayor parte una agradable distracción, no una fuente de inspiración.

El joven Lucas tal vez se mostrara ambivalente acerca del cine, pero había un

entretenimiento, o más bien un lugar, que lo apasionaba. «Me encantó Disneylandia», diría, y al parecer también le encantó a su padre, quien voló con toda la familia al sur de California para asistir a su inauguración en julio de 1955[81]. Los Lucas se quedaron en Anaheim toda una semana, alojados en el Disneyland Hotel, desde donde iban al parque todos los días; una práctica que se convertiría en tradición. Con su ubicación y sus atracciones temáticas y envolventes, el parque causó una impresión inmediata en un George de once años. «Deambulaba por ahí y me subía a las atracciones, los autos de choque, los barcos de vapor, la galería de tiro, los viajes por la selva —contaría—. Estaba en el cielo[82]».

El Disneylandia de los años cincuenta no tenía mucho que ver con el parque de la montaña rusa en el centro que conocemos hoy, pero nadie, ni entonces ni ahora, diseñaba atracciones como los famosos creativos de Disney. Una de las atracciones más inteligentes era el Cohete a la Luna que atraía a los visitantes con la promesa de un viaje virtual de ida y vuelta al satélite terrestre. La mecánica era sencilla pero convincente: los participantes se sentaban en una pequeña sala redonda con enormes cristaleras —en realidad, pantallas de vídeo— instaladas en el suelo y en el techo, lo que les daba la sensación de estar viendo el cielo abierto y la luna por la ventana superior, y la tierra cada vez más pequeña por la inferior, a medida que cruzaban el espacio. Cuando décadas después se le dio a Lucas la oportunidad de diseñar una atracción con el tema de *La guerra de las galaxias* para los parques Disney, utilizaría un montaje similar al Cohete a la Luna —pantallas de vídeo haciendo de ventanas en una nave espacial— y sincronizaría las imágenes de las pantallas con tecnología punta del movimiento para crear una experiencia aún más convincente y estimulante de viajar en el espacio. Por ahora, sin embargo, la atracción del cohete de Disney era suficiente, y de vuelta en Modesto, el chico que odiaba escribir se puso a ello con entusiasmo para contar sus aventuras en Disneylandia en un nuevo periódico local.

El periódico se llamaba *Daily Bugle*, y ese verano Lucas había ayudado a fundarlo a su amigo de diez años, Melvin Cellini. Después de ver un programa de televisión en el que varios personajes intentaban discurrir un nombre para un periódico, Cellini se había inspirado para crear su propio periódico y buscó a Lucas como colaborador. Su primer número, que distribuyeron gratuitamente en la escuela elemental Muir el 4 de agosto, se anunciaba con un gran titular: «Melvin Cellini funda un periódico. Nombra a George Lucas reportero estrella[83]».

Pese a su entusiasmo, producir un periódico —incluyendo la impresión de los cien números de cada edición— entrañaba mucho trabajo. «El periódico se distribuirá de lunes a viernes —informaba—. Pero este viernes no saldrá porque se ha estropeado la imprenta». Lucas, cuya inclinación a hacerlo todo por sí mismo ya empezaba a hacerse notar, convenció rápidamente a su padre para que le permitiera utilizar las prensas de L. M. Morris para imprimir el *Bugle*, prometiendo cubrir los gastos. Pero en menos de una semana la novedad se había agotado. «El *Daily Bugle* se interrumpe —informaron a sus lectores—. El *Weekly Bugle* solo saldrá los

miércoles. Son las mismas noticias». Y subrayaron que no estaban contratando a nadie. «No necesitamos reporteros ni impresores ni repartidores. No se aceptan suscripciones[84]».

A pesar de sus apuros, un periódico llevado por unos muchachos era suficiente novedad como para que llegara a las páginas del *Modesto Bee*, junto con una foto de George y Cellini inclinados sobre un ejemplar del *Weekly Bugle*, enfrascados en una conversación. Lucas, con su pelo rapado y una alegre camiseta de estampado tropical, ya conocía el *atrezzo* necesario para vender su imagen como periodista estrella del *Bugle* y se había deslizado hábilmente detrás de la oreja derecha un lápiz con la punta afilada[85].

El *Bugle* quebró enseguida, pero si Cellini quedó decepcionado por no haber obtenido los ingresos previstos de la venta de «cerca de doscientos ejemplares a la semana» a un penique el ejemplar, Lucas no le dio más vueltas. No se había embarcado en ello por dinero, declaró para el *Bee*. Tenía previsto invertir todo lo que ganara en el periódico para pagar a los repartidores y reembolsar a L. M. Morris el coste del papel, la tinta y los ciclostiles[86]. Aunque tal vez no cayera en la cuenta o no lo valorara, su padre —y el Tío Gilito— le había enseñado bien: Piensa de manera diferente, cree en ti mismo y, cuando sea posible, invierte en ti mismo. Pero *paga tus deudas*.

Lucas mostró similar perspicacia para los negocios a la hora de gestionar su asignación semanal. Bajo el techo paterno, el dinero se tenía que *ganar*, y George y sus hermanas debían hacer tareas a cambio. La gran tarea semanal de él era segar el césped con un gigantesco cortacésped manual rotativo, una tarea con la que se peleaba y que no tardó en temer. «Lo frustrante era que el césped era difícil de cortar y yo era menudo», dijo Lucas[87]. Al final ahorró suficiente dinero para comprar, con un pequeño préstamo de su madre, un cortacésped que funcionaba con gasolina, lo que hizo la tarea mucho más fácil. Lucas había calculado lo que necesitaba para resolver un problema y había invertido su propio dinero en ello. *Invierte en ti mismo*. Su padre no pudo por menos de quedar impresionado.

Pero por muy bienintencionado que fuera George sénior alternando sus asignaciones con lecciones de frugalidad y trabajo duro, su hijo y él nunca se valoraron mutuamente. «Nunca me hacía caso. Era el predilecto de su madre —diría de su único hijo varón—. Si quería una cámara, o esto o aquello, lo conseguía. Era difícil entenderlo[88]». Cuanto más se esforzaba en impartirle sus valores metodistas de la vieja escuela, más se rebelaba o lo frustraba él. «Es un hombre conservador, hecho a sí mismo —diría Lucas de su padre años después—, con un montón de prejuicios que resultan sumamente irritantes[89]».

Para George sénior, las tensiones entre ambos debían de ser particularmente frustrantes porque la empresa que esperaba pasarle a su hijo estaba prosperando. De hecho, en 1956 el negocio se hallaba claramente en auge. Ese año trasladó L. M. Morris a un nuevo local en el número 1107 de la calle Uno —el primer cambio de

dirección de la compañía en cinco décadas— y abrió Lucas Company, el único proveedor de las nuevas máquinas copiadoras de la región. Al crecer la compañía, buscó también un domicilio en un barrio adecuadamente más elegante. La casa de Ramona Avenue se vendió, y los Lucas se trasladaron a un rancho con unas cinco hectáreas de nogales y piscina en el número 821 de Sylvan Road. El nuevo hogar de los Lucas se encontraba a nueve kilómetros escasos de Ramona Avenue, pero en Modesto los kilómetros se medían de otro modo, y podría haber estado en otro planeta.

Lucas se quedó «muy contrariado» con la mudanza. «Estaba muy unido a esa casa [de Ramona Avenue][90]». Su humor se ensombreció. «Empezó a cambiar —recuerda John Plummer—. Comenzó a prestar más atención a los discos. Se fue volviendo más introspectivo. Empezó a comportarse casi como un golfo… a seguir a algunos de los chicos malos». Lucas se irritaba al oír esa insinuación. «Me mezclaba con toda clase de gente. Era un tipo menudo y divertido, y era fácil congeniar conmigo. Hacía amigos con facilidad[91]». O eso pensaba. Lo cierto era que, como millones de adolescentes, había descubierto el *rock and roll*.

Había tomado clases de una gran variedad de instrumentos, y aunque no se le quedó nada, tenía pasión por la música. De niño adoraba las marchas de John Philip Sousa, comprendiendo intuitivamente la importancia de los temas y fascinado con la emocionante forma en que una buena marcha bulliciosa podía reverberar en la cavidad torácica. Pero la vida le cambió en septiembre de 1956, cuando Elvis Presley se contoneó y gruñó a lo largo de cuatro canciones en *The Ed Sullivan Show*. Cuando el cantante actuó en San Francisco en octubre de 1957, Lucas estuvo allí[92]. Para él, el *rock and roll* y Elvis habían llegado para quedarse. Todos los días, después del instituto, se encerraba en su nueva habitación de Sylvan y leía sus queridos cómics comiendo barritas Hershey y bebiendo Coca-Cola mientras el *rock and roll* vibraba en su pequeño tocadiscos. Durante la década siguiente acumularía una «gigantesca» colección de discos de *rock and roll*[93].

En cuanto Lucas comenzó las clases en el instituto Thomas Downey en 1958, las mejores calificaciones que sacó, como tal vez era de esperar, fueron en arte y en música. Era habitual que se sentara discretamente en el fondo del aula. «No era mal estudiante; era normal —explicó Lucas—. Era un estudiante de aprobados, a veces de aprobados pelados. Definitivamente, no era un triunfador[94]». Eso era quedarse corto; al final de su primer año sacaba insuficientes en ciencias y en lengua y literatura. «Fantaseaba mucho —admitiría más tarde—, nunca se me tuvo por un alumno brillante. Siempre se hablaba de mí como de alguien que podría estar dando mucho más de sí, que no explotaba su potencial. Me aburría mucho[95]».

Su verdadera aula estaba probablemente en su casa, donde empezó a dedicarse a la fotografía y convirtió el aseo de invitados en un cuarto oscuro. Aprendió él solo unas nociones básicas, fotografiando los aviones que pasaban por encima de su cabeza y llegando a ser lo bastante experto para capturar a su gato en medio de un

salto. Pero del mismo modo que las clases habían sido relegadas a un segundo plano con respecto al arte y la música, la fotografía tendría que competir un tiempo con una nueva pasión que le duraría los siguientes seis años, y se apoderaría prácticamente de su vida; de hecho, estuvo a punto de arrebatársela. «Mis años de adolescente estuvieron totalmente dedicados a los coches —recuerda Lucas—. Fue lo más importante en mi vida de los catorce a los veinte años[96]».

Al principio fueron las motocicletas, que a los trece años conduciría a una velocidad de vértigo —el rugido del motor, el chirriar de los neumáticos— a través de las hileras de nogales del rancho de Sylvan. («Siempre me ha gustado la velocidad», admitiría)[97]. A los quince años «los coches empezaron a interesarme. Comencé a pasar el rato en un taller mecánico, jugueteando con las piezas y trabajando en los motores[98]». Además, se le daban bien: el niño que había montado trenes de juguete y conseguido hacer funcionar una montaña rusa con una bobina de cable telefónico se encontraba como en casa bajo el capó de un coche. No pasó mucho tiempo antes de que Lucas suspirara por tener su propio coche, y su padre, que lo había visto correr peligrosamente por el rancho en una motocicleta, hizo una compra previsora creyendo que era lo mejor para el demonio de la velocidad que era su hijo: un minúsculo Fiat Bianchina amarillo con un motor de dos cilindros. «Pensó que sería seguro porque no corría tanto», diría Lucas[99]. Pero el motor era el «de un cortacésped. […] Era un trasto inútil. ¿Qué iba a hacer con él? Era prácticamente una motocicleta[100]».

Lo que podía hacer era desmontarlo, hacerle unos ajustes y armarlo de nuevo. «Lo hice en un santiamén», contaría con orgullo[101]. «Corría alrededor de la huerta, derrapaba y lo estrellaba[102]». Y empezaba de nuevo. Arrastraba el coche hasta el Foreign Car Service, un taller especializado en automóviles europeos, y allí reconstruía el Fiat, cortándole el techo, reduciendo el parabrisas a su mínima expresión, trucando el motor, instalando un cinturón de carreras y una barra antivuelco, y jugando con la suspensión. Como el *Halcón Milenario* de Han Solo, el Bianchina de Lucas no parecía gran cosa pero tenía todo lo que contaba, y él mismo haría muchas de las modificaciones especiales.

En mayo de 1960 George Lucas cumplió dieciséis años. Ya no habría más derrapes y choques del Bianchina entre los nogales; ahora «podía conducir de verdad, por las calles», contaría[103]. El instituto, que nunca había sido una prioridad, quedó olvidado. «No prestaba mucha atención en clase. Todo me aburría y pasaba todo el tiempo que tenía libre trabajando en mi coche[104]». A partir de ese momento «los coches me absorbieron por completo[105]».

Sus calificaciones se resintieron, y Lucas comenzó a parecerse cada vez más al delincuente que sus maestros ya estaban convencidos de que era. El pelo rapado le creció, y se lo peinaba y engominaba al estilo «cola de pato», o bien, ondulado de por sí, lo esculpía hacia arriba en una brillante variación californiana del tupé llamado

breaker, gran ola. Lucas no adoptó los malos hábitos típicos de los verdaderos matones —no era bebedor, y su mayor vicio era atracarse a barritas Hershey—, pero con sus Levi's mugrientos y sus botas con punteras metálicas tenía sin duda todo el aspecto de ser uno de ellos. Sin embargo, al medir solo metro sesenta y siete, parecía más hosco que intimidante, y John Plummer pensaba que su amigo, al juntarse con «los indeseables y pandilleros de la ciudad», solo daba la impresión de estar perdido[106].

Solo por su reputación, uno de los mayores grupos de «indeseables y pandilleros» de Modesto era una banda de entusiastas de los coches conocida como los Faros. Por las noches tenían unos objetivos simples, como describiría más tarde uno de ellos: «chicas, cerveza y coches[107]». Era más una pose que una amenaza —como ellos mismos reconocían, fumaban y maldecían poco—, pero tenían una pinta peligrosa y siempre se estaban buscando problemas con las bandas rivales. Lucas, quien ya había hecho un hábito de hacer amistad con protectores mayores y más fuertes que él, revoloteaba alrededor de los Faros, aunque más como mascota que como miembro de pleno derecho. «La única manera de evitar las palizas era juntarte con chicos duros que daba la casualidad de que eran tus amigos». En general, los Faros veían a Lucas como el señuelo perfecto para agitar a los chicos de las bandas rivales e incitarlos a liarse a puñetazos con ellos, que los estaban esperando. «Me enviaban por delante y esperaban a que alguien buscara pelea conmigo, entonces salían y lo atizaban —contaría—. Yo era el cebo. Siempre tuve miedo de que me pegaran a mí también[108]».

En el caso de Lucas, si estaba en la calle no era para pelear. Tener coche propio significaba dos cosas: hacer carreras y dar vueltas por ahí para ligar. Y Modesto, con sus calles trazadas en cuadrículas alargadas, era ideal para ambas. «[George] era adicto [a salir a ligar], creo que más que ninguno», recordaba Plummer[109]. Para Lucas, era más que una adicción; era «un ritual de apareamiento típicamente norteamericano —dijo más tarde—. [Es] único porque se hace todo dentro de un coche[110]».

El ritual era elaborado pero predecible: por lo general, Lucas y sus colegas bajaban por la calle Diez —«deslizarse por la Diez» lo llamaban—, luego tomaban una perpendicular hacia el este y seguían una manzana hasta la calle Once, y subían por ella hasta cortar por otra perpendicular y salir de nuevo a la Diez, describiendo un círculo durante toda la noche. A veces aparcaban en el autocine, donde pedían algo para comer, e iban de coche en coche, escuchando a Buddy Holly o Chuck Berry a todo volumen, charlando por las ventanas abiertas o, si uno tenía suerte, deslizándose hasta el asiento trasero para un rápido magreo. Era un ritual que empezó a consumir casi todas las horas que Lucas pasaba despierto. «[Ese] era el principal entretenimiento, dar vueltas persiguiendo a chicas toda la noche —dijo Lucas—. Volvías a casa a las cuatro de la madrugada, dormías un par de horas e ibas al instituto[111]».

A pesar de sus continuos esfuerzos, Lucas no llegó a ligar con muchas chicas. «Nunca tuve novia en el instituto ni nada parecido. Siempre estaba dando vueltas en coche, recogiendo a chicas y esperando lo mejor[112]». Aunque en teoría perdió la virginidad en el asiento trasero de un coche, parecía disfrutar más la persecución —el ritual— que la conquista[113]. «Salir a ligar es como ir a pescar —explicaría más tarde —. A menos que… atrapes por casualidad un tiburón, no hay realmente grandes momentos. Sobre todo es sentarse a hablar, pasar un buen rato. […] [De vez en cuando] atrapas un pez, pero nunca es tan emocionante[114]».

Lo realmente emocionante eran las carreras. Con su Bianchina trucado, Lucas era una fuerza a tener en cuenta en las largas calles de Modesto; el pequeño coche, bajo y ligero, ahora estaba preparado para tomar velocidad, con un conductor al volante que apenas pesaba cuarenta y cinco kilos. «George sabía conducir —comentó Plummer con admiración—. Se le daba realmente bien». A Lucas le encantaba acelerar el motor y «pelar neumáticos dándole a las cuatro marchas y forzando el cambio. […] Era la emoción de dominar algo a la perfección[115]». No es de extrañar que la policía de Modesto encontrara en él un blanco fácil, poniéndole tantas multas por exceso de velocidad que acabó compareciendo ante los tribunales, nada menos que con un temido traje.

Después de su inmersión en el mundo de los coches, Lucas ya sabía lo que iba a hacer con su vida. Solo quería correr por las carreteras secundarias de Modesto; quería ganarse la vida al volante de un coche de carreras. Por desgracia, la ley de California le prohibía competir oficialmente hasta cumplir veintiún años, así que corría en las carreras de autocross del norte de California, poniendo a su pequeño Fiat a prueba en aparcamientos estrictamente controlados o en pistas de aviación marcadas con conos rojos. Llegó a ganar algunos trofeos, lo que le permitió presumir entre otros entusiastas de los coches en el taller Foreign Car Service.

Pero en ese taller había un piloto de autocross mejor que Lucas, un tipo de Modesto llamado Allen Grant que era cuatro años mayor que él y que parecía no perder nunca una carrera. Lucas, que era un loco de la velocidad, quedó impresionado. «Como yo era el conductor más rápido, George me tomó simpatía, y nos hicimos amigos», dijo Grant[116]. Lucas encontró en Grant otra figura de hermano mayor a la que poder vincularse. Se asoció a él en calidad de mecánico y, cuando era necesario, segundo piloto. Inclinado sobre el motor del coche, podía hacer enloquecer rápidamente a Grant y al resto del equipo del Foreign Car Service. «Siempre estaba farfullando: “¿Qué hay de esto?”, “¿Y si hacemos lo otro?”. Nosotros no nos lo tomábamos muy en serio, ¿sabes? Aunque nos caía bien», contaría Grant[117].

El mundo de las carreras le proporcionó a Lucas la estructura que tanto necesitaba. No era el instituto, pero sí una estructura social, organizada y respetable a su modo clandestino. Lucas se unió al Club de Automovilismo Deportivo Ecurie AWOL, recientemente creado para que sus miembros pudieran competir en autocross, y colaboró en la edición de su boletín, escribiendo crónicas y llenando sus páginas

con dibujos de coches. Asimismo, obtuvo su primer empleo de verdad trabajando como mecánico en el Foreign Car Service. Todavía tenía aspecto de greaser, de motero engominado, pero ahora actuaba como un mecánico profesional, reparando coches, reconstruyendo motores y formando parte del equipo técnico de Grant en las carreras que este parecía ganar casi sin esfuerzo[118].

Sin embargo, no era todo ligoteo y carreras. Tener un coche también le dio a Lucas «una vida propia», diría. Le proporcionó libertad para explorar el mundo más allá de Modesto[119]. Y lo que vio le intrigó. Para empezar, había cines proyectando películas de las que nunca había oído hablar, con sus marquesinas brillando con títulos extraños y glamurosos como *Los cuatrocientos golpes* o *Al final de la escapada*, y directores con nombres que le sonaban exóticos, como Truffaut y Godard. Con sus temas existenciales, su relevancia social, un movimiento de cámara con frecuencia nervioso y una autoconciencia desde la que los personajes a menudo se dirigían directamente al público, estas y otras películas de la llamada Nueva Ola francesa parecían diferentes a cualquiera de las que había visto en el Strand Theatre de Modesto. «Me *encantó* el estilo de las películas de Godard —diría más tarde—. Las imágenes, el humor, su manera de retratar el mundo… él era muy cinematográfico[120]». En 1962 Lucas no era capaz de expresar muy bien todo lo que pensaba de las películas cada vez más populares de la Nueva Ola francesa, solo sabía que eran algo muy distinto de *La masa devoradora* o *El Ceniciento*.

Lucas y John Plummer también viajaban con regularidad al norte, a la zona de Berkeley, para visitar el recién fundado Canyon Cinema, una «*cinémathèque* flotante» creada por el cineasta vanguardista Brice Baillie y algunos colegas de mentalidad afín para proyectar películas underground, experimentales y *avant-garde*. Lucas nunca había visto nada parecido. Baillie había montado el Canyon Cinema original en el patio trasero de su casa californiana, donde servía palomitas y vino mientras proyectaba películas desde la ventana de la cocina en una pantalla comprada en una tienda de excedentes del ejército; a otras horas y en otros lugares, las películas podían proyectarse simplemente en sábanas[121]. Baillie promocionaba a cineastas principalmente locales cuyas películas tenían pocas posibilidades de llegar a las salas de cine, y a menudo también entraban en la rueda películas de directores extranjeros, como Federico Fellini, Ingmar Bergman y Jonas Mekas. A Lucas le parecían todas interesantes, pero las que más le fascinaban eran las más vanguardistas, «las más abstractas por naturaleza[122]». Después de una sesión, regresaba a Modesto en su Bianchina con la cabeza llena de imágenes y sonidos.

Los padres de Lucas no sabían nada de sus paseos nocturnos por la Diez, ni de las carreras de autocross con Allen Grant, ni de las salas de arte y ensayo de San Francisco. «Simplemente desaparecía por la noche», comentó su hermana Wendy[123]. Lucas creía que la falta de interés de su padre por él era normal, y, en retrospectiva, probablemente comprensible. «Yo era un camorrista —diría—. No me iba muy bien en el instituto. Mi padre pensaba que iba a ser mecánico de automóviles

y que no haría nada bueno en la vida. […] Mis padres… bueno, mi madre no, las madres nunca dan por perdidos a sus hijos, pero mi padre sí lo hizo[124]».

Cuando Lucas cumplió dieciocho años estalló el polvorín. Padre e hijo sabían que el fusible llevaba mucho tiempo encendido y chisporroteando. Pero Lucas no se hizo ningún favor cuando, a sus melenas, sus malas notas y sus desapariciones nocturnas, sumó un corto y belicoso período trabajando con su padre en L. M. Morris. El joven no soportaba arrastrar cajas, barrer suelos, limpiar baños. Ni siquiera soportaba subirse a su Bianchina para entregar paquetes. De modo que renunció, y su padre se puso furioso.

Lucas también estaba furioso. «Me enfadé mucho [con mi padre] y le dije: "Nunca tomaré un empleo donde tenga que hacer lo mismo una y otra vez cada día", y él no quería oír eso», recordaría. La discusión continuó. «Había trabajado muy duro para poder pasármelo [el negocio familiar], y que yo lo rechazara era algo muy gordo —dijo Lucas—. Pensaba que me iría y me moriría de hambre como una especie de artista, viviendo en una buhardilla[125]».

«Volverás dentro de pocos años», le advirtió su padre con aire experto.

«No pienso volver nunca —replicó él—. Es más, ¡voy a ser millonario antes de los treinta!»[126]. Recordando su discusión cuarenta años después —mucho después de que se convirtiera en uno de los empresarios más ricos y exitosos del mundo—, Lucas no pudo por menos de sonreír ante la ironía de reprender a su próspero y emprendedor padre, y ante su propia y asombrosa determinación. «Se produjo una gran ruptura cuando él quiso que yo entrara en el negocio y yo me negué —contaría en 1997—. Le dije: "Hay dos cosas que sé con certeza. Una es que acabaré dedicándome a algo relacionado con los coches, y la segunda, que nunca seré el presidente de una empresa". Supongo que me pasé de listo[127]».

Por el momento, la única concesión que Lucas estaba dispuesto a hacer era terminar la secundaria antes de dejar atrás L. M. Morris y tal vez Modesto para siempre. Plummer y él ya tenían planes de pasar el verano en Europa, tal vez en Francia para ver Le Mans, o en Alemania, donde podría poner a tope la furgoneta sin respetar los límites de velocidad. Después, Lucas iría a la escuela de bellas artes —lo que fue recibido con otra mirada de desaprobación de su padre y nuevas discusiones —, o bien se convertiría en mecánico a tiempo completo o en piloto de coches de carreras. Pero antes tenía que acabar la secundaria en el Thomas Downey, y a medida que se acercaba la fecha de su graduación en junio, parecía cada vez menos probable. A solo unas semanas de acabar el instituto, Lucas faltaba a clase, y con los exámenes finales echándosele encima, todavía tenía tres trabajos finales que presentar. Suspender era una posibilidad muy real.

El 12 de junio de 1962, un bochornoso martes a solo tres días de su graduación, Lucas se subió a su Bianchina con una pila de libros de texto y se dirigió a la biblioteca, que estaba a veinte minutos de distancia, donde pensaba pasar la tarde estudiando para los finales y redactando los trabajos que todavía tenía que entregar.

Como era de esperar, no tardó mucho en aburrirse, y hacia las cuatro y media se subió de nuevo a su pequeño automóvil y se dirigió a su casa. Casi eran las cinco cuando recorría como un rayo Sylvan Road, y al acercarse al camino de entrada del rancho de los Lucas, que quedaba a su izquierda, redujo la velocidad para girar y adentrarse en él.

No vio ni oyó el Chevy Impala, con un tal Frank Ferreira de diecisiete años al volante, que rugía por la carretera en sentido contrario. Cuando Lucas giró en Sylvan, el Impala de Ferreira colisionó contra el pequeño Bianchina de costado, con un golpe fuerte y rápido. El Bianchina dio varias vueltas de campana hasta estrellarse contra un enorme nogal, fundiéndose con el tronco en un mortal abrazo de metal. El motor cuidadosamente tuneado de Lucas cayó rodando de la destrozada carcasa del coche, goteando aceite y líquido de radiador sobre el duro y recalentado suelo de Modesto[128].

2

FRIKIS Y NERDS

1962-1966

En el interior de la casa de los Lucas, Dorothy Lucas oyó el chirrido de neumáticos y el escalofriante sonido del Bianchina rodando hasta estrellarse contra el nogal. «Para mis padres fue devastador, porque fue justo al final del camino de entrada y mi madre lo oyó —recordaba Kate Lucas—. Y… fue corriendo para ver qué había pasado. […] Era su hijo[1]».

La imagen del coche siniestrado era tan atroz que a la mañana siguiente saldría una fotografía en la portada del *Modesto Bee*, pero milagrosamente Lucas no estaba dentro del coche cuando se estrelló contra el árbol. Mientras el Bianchina daba una tercera vuelta de campana, el cinturón de carreras, que tan cuidadosamente había instalado él mismo atornillándolo al suelo del vehículo con una gruesa placa de metal, falló y se partió. Salió despedido de su asiento justo antes del impacto, aterrizando sobre el pecho y el estómago con tanta fuerza que perdió el conocimiento al instante. Al dar contra el suelo, se fracturó el omóplato izquierdo y se le magullaron los pulmones, el ritmo cardíaco descendió en picado y entró en *shock*. Estaba gravemente herido, pero si el cinturón de carreras hubiera aguantado, habría quedado destrozado y probablemente sin vida dentro del Bianchina, que chocó con tanta fuerza contra el nogal que lo dejó inclinado en un ángulo de cuarenta y cinco grados, con las raíces partidas y expuestas.

Llegó una ambulancia, con las sirenas sonando a todo volumen, y lo llevaron rápidamente al Modesto City Hospital, situado a poca distancia. Durante el trayecto, el color de Lucas pasó de pálido a azul, y empezó a vomitar sangre. De una herida abierta en la frente manaba sangre que le cubría el rostro y le teñía de rojo el cuello de la camisa. No tenía buen aspecto, y al llegar al hospital llamaron rápidamente al mejor experto en diagnósticos del centro, el doctor Paul Carlsen, para que determinara la gravedad de las lesiones. Carlsen se sorprendió al ver que Lucas estaba en mejor forma de lo que cabía esperar; si bien sufría una pequeña hemorragia en sus magullados pulmones, pruebas adicionales mostraban que no había más hemorragias internas. Y aparte de algunas fracturas menores, todo lo demás estaba intacto.

Cuando Lucas despertó varias horas más tarde, se encontró en una cama de hospital con un tubo de oxígeno en la nariz y varios tubos más conectados a una aguja en el brazo por la que recibía una transfusión de sangre. Su madre, que casi se había desmayado al verle las heridas, estaba de pie cerca de él con su hermana Wendy. Atontado, Lucas solo pudo preguntar: «Mamá, ¿he hecho algo mal?».

Dorothy Lucas se echó a llorar[2].

Un camión de plataforma se llevó el coche destrozado al desguace. «La mayoría de los chicos del instituto pensaron que había muerto —contaría Lucas años después —. Mi coche era esa mole aplastada que arrastraban por la calle principal por la que yo solía pasear. […] Todo el mundo me dio por muerto[3]». Sus profesores del instituto Thomas Downey se compadecieron de quien para algunos era con certeza un joven condenado. «Todos los profesores que iban a suspenderme me dieron un aprobado, de modo que conseguí mi diploma por el hecho de que todos pensaron que estaría muerto en tres semanas[4]».

Lucas pasaría la mayor parte de los cuatro meses siguientes en cama, recuperándose de sus heridas. Tuvo mucho tiempo para reflexionar sobre el accidente, sobre la vida, sobre el universo y su lugar en él. No le pasó por alto que se había salvado gracias a un fallo en el cinturón que había instalado para protegerse. «Más que nada comprendí que mi vida pendía de un hilo muy fino —diría—, y realmente quería hacer algo con ella». Tuvo una crisis existencial similar a la que había experimentado a los seis años —«¿Quién soy? ¿Cómo funciono y qué está pasando aquí?»—, solo que ahora parecía que por fin estaba en vías de encontrar algunas respuestas. «Tuve un accidente del que, en teoría, nadie habría salido con vida. Así que me dije: “Bueno, estoy aquí y cada día a partir de ahora es un día de más. Me han dado un día más, de modo que tengo que aprovecharlo al máximo. Y al día siguiente comencé con dos días de más”. […] En una situación así, uno no puede evitar tener esta actitud. […] Se te ha dado este regalo y cada día es un regalo. Y yo quería sacarle el mejor provecho[5]». Fue, diría más tarde, «como empezar una nueva vida[6]».

La cuestión de qué hacer con esa nueva vida, por tanto, no podía tomarse a la ligera. Conducir un coche de carreras, sin embargo, estaba probablemente descartado. «Antes del primer accidente no eres consciente del peligro porque no te das cuenta de lo cerca que estás del borde. Pero una vez que te has caído por el borde y te percatas de lo que hay al otro lado, cambia tu punto de vista. […] Puedes ver cuál es tu futuro allí [en las carreras], y comprendes que probablemente acabarás muerto. Y decidí que tal vez eso no era para mí[7]». Lucas siempre sería un apasionado de los coches, pero su época como corredor de carreras había acabado, «e iba a tener que discurrir algo —dijo— si no quería ser mecánico de coches[8]».

Así, en el otoño de 1962, el joven que nunca había pensado ni dos minutos en estudiar decidió retomar sus estudios y se matriculó en el Modesto Junior College, «donde era bastante fácil entrar», como señaló él mismo[9]. Con su nueva perspectiva de la vida, se comprometió a «aplicarme en los estudios», una manera de expresarlo que probablemente habría aprobado su padre, aunque este creyó que iba a perder el tiempo haciendo cursos de humanidades y letras[10]. Ahora que Lucas estaba a cargo de su propio destino educativo y no sujeto a los requisitos del sistema de las escuelas

públicas de California, podía escoger asignaturas que realmente le interesaban: sociología, antropología, psicología. «Materias que no estudiabas en la secundaria», diría Lucas[11]. «Se trataba de cosas que realmente me interesaban, y eso me estimuló». Aunque, según admitió, «era muy difícil, y no tenía [la] base que necesitaba… ni siquiera sabía escribir sin faltas de ortografía[12]».

Por primera vez, Lucas estaba mostrando un sincero interés por los estudios. John Plummer advirtió inmediatamente el cambio que se había producido en su amigo: «Se veía que ahora era un alumno serio y esas materias [sociología y antropología] realmente significaban algo para él[13]». Lucas estudió mucho y se sintió orgulloso de sus esfuerzos. «Estaba haciendo algo que realmente me importaba y mis notas dieron un giro —diría—. Había creído que era pésimo en los estudios, y de pronto era un gran estudiante[14]». Lo de «gran» era tal vez relativo; aunque sacó un sobresaliente en astronomía y notables en expresión, sociología e historia del arte, sus calificaciones fueron sobre todo bienes. Aun así, fue un cambio destacable.

Lucas obtuvo su título en letras por el Modesto Junior College el 9 de junio de 1964. Si bien en los dos últimos años su principal interés académico había sido la antropología, Lucas también se había tomado en serio la ilustración y la fotografía, y estaba resuelto a estudiar en la escuela de bellas artes, a poder ser en el Art Center College of Design de Pasadena. Sin embargo, había una persona que se oponía a ese plan: su padre, que dejó perfectamente claro que no iba a haber artistas en la familia Lucas, y menos aún financiados por él. «De ninguna manera —le dijo a su hijo con rotundidad—. No pienso pagarlo yo. Hazlo por tu cuenta si quieres. Nunca te ganarás la vida como artista[15]».

Lucas sabía que su padre, con el poder del talonario detrás de él, había ganado. «Consciente de que yo era en esencia un vago —admitiría Lucas—, creo que [mi padre] sabía que no iría a la escuela de Bellas Artes si tenía que ponerme a trabajar para ello[16]». Acorralado, decidió solicitar una plaza en la Universidad Estatal de San Francisco —que era gratuita, como la mayoría de las instituciones financiadas por el estado de California en aquel momento— para estudiar antropología, la única asignatura por la que sentía una genuina pasión. Ese plan, al menos, obtuvo la aprobación de su padre, y las calificaciones de Lucas en el Junior College fueron lo suficientemente buenas para que lo aceptaran en la universidad. Su camino parecía trazado cuando, casi de inmediato, dejó de estarlo.

El responsable fue, en parte, John Plummer. Ese verano Plummer había decidido solicitar una plaza en la escuela de administración de empresas de la Universidad del Sur de California (USC), en Los Ángeles, y pidió a Lucas que lo acompañara a Stockton e hiciera el examen de ingreso. Lucas frunció el ceño. «¿Qué voy a hacer yo allí?». Plummer le explicó que en la USC había una escuela de artes cinematográficas, pensando que sonaba lo suficientemente parecido a la fotografía para que a Lucas le resultara interesante[17]. En efecto, «artes cinematográficas»

sonaba mucho más serio que «bellas artes», con lo que tal vez podría obtener la aprobación de su padre. «Así que fuimos en coche a Stockton e hicimos los… exámenes de ingreso. Y solicité una plaza», contaría Lucas. Aunque Plummer le había asegurado que el examen era fácil —y que el programa de cine era aún más fácil—, él no estaba tan seguro. «No pensaba que lo conseguiría, pues, por mucho que hubieran mejorado mis notas en el [Junior] College, no creía que fuera suficiente[18]».

Ese verano Lucas se compró un Camaro plateado, listo para su traslado en otoño, aunque todavía no sabía si sería a San Francisco o a Los Ángeles. Había dejado las carreras, pero eso no significaba que hubiera renunciado del todo a los coches. De vez en cuando se juntaba con Allen Grant, merodeaba por los boxes y le ayudaba a preparar su coche para las carreras[19]. A esas alturas, sin embargo, era más probable que fotografiara la carrera o, mejor aún, filmara los coches y sus pilotos utilizando una pequeña cámara de 8 mm que le había regalado su padre. Mientras seguía de cerca a Grant, le presentaron a otro fanático de las carreras que sabía de cámaras de filmar: el cámara Haskell Wexler.

A sus cuarenta y dos años, Wexler acababa de terminar el drama político *El mejor hombre*, con Henry Fonda, y estaba preparando su documental sobre los derechos civiles *The Bus*, cuyo estreno estaba previsto para 1965, pero entre película y película dirigía su propio equipo de carreras. Se encontraba en los boxes cuando un miembro de su equipo llevó a Lucas hasta él. Ambos se pusieron a hablar de coches y de fotografía, y enseguida entablaron amistad. Wexler sería para Lucas otra figura de hermano mayor a la que unirse y de la que aprender, y cuando este mencionó que acababa de solicitar una plaza en la USC y que estaba nervioso acerca de sus posibilidades, Wexler se comprometió a llamar a un amigo suyo de la universidad para pedirle que estuviera atento a un chico de Modesto. «Vi en él a un joven que tenía un ardiente deseo de explorar diseños gráficos visuales, cosas fílmicas», explicaría más tarde[20].

Lucas se enteró poco después de que lo habían admitido en la USC. Aunque más tarde se divulgaría que Wexler había movido hilos para conseguir que entrara, fue una coincidencia. El mismo Wexler diría que él «solo lo había alentado [a Lucas] a ir a la escuela de cine[21]». Para su sorpresa, y dicho sea en su favor, Lucas había aprobado el examen de admisión y entrado en la USC por méritos propios. Aun así, años después recordaría el apoyo de Wexler y lo recompensaría.

La decisión de estudiar en la USC obtuvo además la aprobación de su padre. La universidad gozaba de buena reputación, y aunque era un poco demasiado liberal para su gusto, no dejaba de ser una institución *privada*. Como universidad privada, no era gratuita, pero el padre de Lucas accedió a pagar la matrícula de su hijo, así como los libros y las tasas, e incluso se comprometió a enviarle cada mes una cantidad para sus gastos, con la condición de que se lo tomara en serio y lo considerara un trabajo. El fracaso, dejó claro a su hijo, significaría Modesto y L. M. Morris. Tan concentrado

estaba el padre en dar a su hijo una lección de vida que apenas pareció reparar en la especialidad que este había escogido, tal como había predicho Lucas. «Yo no podía hacer arte, eso habría disgustado a mi padre, pero cine… sonaba suficientemente vago —explicó—. Él no sabía lo que era y tampoco le importaba, siempre que no estuviera en el departamento de arte[22] Mientras que no averiguara demasiado acerca de la universidad, Lucas podría matricularse en la Sección de Cine de la Escuela de Artes Escénicas de la USC[23].».

No había muchas escuelas de cine en Estados Unidos a mediados de la década de 1960, pero las tres más grandes y mejores se encontraban en la USC, en la Universidad de Nueva York en Manhattan y en la rival de la USC, la UCLA, situada en el otro extremo de la ciudad. El programa de la USC era el más antiguo y extenso del país, pues había sido creado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas en 1929, y entre los profesores fundadores figuraban algunos de los grandes nombres de Hollywood, como el actor Douglas Fairbanks y el productor Irving Thalberg. Se tomaban muy en serio el plan de estudios y abrazaban sin prejuicios los nuevos medios de comunicación —comenzaron a impartir cursos de televisión en una fecha tan temprana como 1947—, y a finales de la década de 1950 ofrecían el único doctorado en estudios cinematográficos del país. La escuela gozaba de mucho prestigio por producir películas educativas y documentales. En 1956 el profesor de cine Wilbur T. Blume había ganado incluso el Oscar al mejor cortometraje documental por *The Face of Lincoln*[24]. Sin darse cuenta, Lucas había elegido bien. Pero más que los profesores de la escuela, fueron los compañeros que hizo en ella, y el acceso a equipo para filmar, lo que realmente le puso en marcha.

A mediados de verano, Lucas llenó el maletero de su Camaro y se dirigió a Los Ángeles para instalarse con John Plummer en el apartamento que este había alquilado en Malibú. Antes de que empezaran las clases en otoño tenía previsto pasar algún tiempo en restaurantes de la playa, dibujando a chicas —para ganar dinero, si tenía suerte, y ligar con alguna, si tenía aún más suerte— y buscando algún empleo de verano en la industria del cine. Se llevó un chasco cuando todas las compañías cinematográficas situadas a lo largo de Ventura Boulevard a las que acudió le cerraron la puerta en la cara. El cine era un club de viejos amigos, un juego al que jugaban los de siempre y que estaba cerrado a los que no tenían contactos, relaciones ni conexiones con la industria. «En todas las que entré, dije que estaba buscando trabajo y que haría cualquier cosa —dijo Lucas—. No hubo suerte[25]».

Lo más frustrante era que él realmente *tenía* un contacto en la industria del cine: Haskell Wexler. El experimentado cámara, que se había convertido en muy poco tiempo en admirador suyo, le había dejado deambular ese verano por su compañía de cine comercial, Dove Films, para ver cómo se hacían las películas, pero no podía conseguirle un empleo en su propia empresa a menos que fuera del sindicato. Lucas,

que no era dado a apuntarse a nada —y que sentía hacia los sindicatos una antipatía que había heredado de su padre conservador—, se enfadó. Era otra lección que no olvidaría con facilidad: para entrar en la maquinaria del cine, había que formar parte del sistema. Y Lucas ya había decidido que no le gustaba el sistema, o la maquinaria, para el caso. «Yo estaba muy mal dispuesto, sobre todo después de mi primera experiencia infructuosa de conseguir trabajo con Haskell —diría en 1971, todavía resentido por el rechazo—. Ver que te excluyen… Me pareció sumamente injusto[26]».

A la hora de la verdad, asistir a la escuela de cinematografía no parecía tampoco una manera de introducirse en el sistema. En aquella época, «nadie que hubiera estudiado en una escuela de cine en Estados Unidos había trabajado en la industria cinematográfica —señaló—. Era una tontería acudir a una escuela de cine, porque nunca te proporcionaría un empleo. Allí solo iban a parar los cinéfilos. De modo que había todo un movimiento clandestino de nerds cinéfilos que no iban a hacer nada de provecho. Hasta donde nosotros sabíamos, los estudios de cine no estaban al corriente de nuestra existencia[27]». Eso era probablemente cierto; en aquella época, una licenciatura en cine no significaba nada para los estudios. Conseguir un empleo ya era bastante difícil; conseguir uno trabajando en un largometraje era casi imposible. La mayoría de los estudiantes daba por sentado que, después de licenciarse, probablemente haría documentales, anuncios publicitarios o películas industriales… en caso de que trabajaran en cine, claro. Incluso el exalumno más famoso de la USC en aquel momento, el director de cuarenta y un años Irvin Kershner, había batallado para pasar de los documentales gubernamentales a la televisión antes de que el maestro de lo cutre, Roger Corman, le diera por fin una oportunidad para dirigir *La ciénaga blanca* en 1958, y a continuación se sumergiera en la respetabilidad con *A Face in the Rain* en 1963. Fue un largo camino al éxito. El compañero de clase de Lucas, Walter Murch, que posteriormente sería montador y diseñador de sonido galardonado con un Oscar, recordaría que en su primer día en la USC se le habló con franqueza de la situación. «Lo primero que nos dijo nuestro profesor de cine… fue: "Largaos de este negocio ahora mismo. No hay ningún futuro en él. No hay trabajo para ninguno de ustedes. No continúen[28]"».

Lucas también oyó las mismas quejas y gruñidos. «Pero no me afectaron —admitió—. Me había propuesto terminar mis estudios en la escuela de cine y me concentré en conseguirlo. […] No me planteé lo que haría después de eso». Pero él sabía que «todo el mundo me tenía por tonto[29]». Su padre, si bien dio su aprobación en silencio al plan de estudios, temía que nunca encontrara trabajo, y todavía tenía las puertas de Lucas Company abiertas para dar la bienvenida al hijo pródigo de vuelta en Modesto. Incluso los chicos de los boxes de la pista de carreras le tomaban el pelo. «Perdí la credibilidad —dijo—, porque para los corredores de bólidos la idea de meterse en el mundo del cine era realmente ridícula[30]».

Lucas entró en la escuela de cine de la USC en otoño de 1964. Si esperaba

encontrar en el campus un toque del *glamour* hollywoodiense, seguramente se quedó decepcionado. A pesar del tiempo que llevaba en la USC, la escuela de cine parecía haber sido pegada a los bordes del campus casi como una ocurrencia tardía; se accedía a ella a través de una ornamentada puerta española, y quedaba apretujada entre el campus principal y la residencia femenina. Los edificios en los que se encontraban las aulas tenían fama de cutres: un puñado de casetas prefabricadas y una serie de *bungalows* construidos con madera recuperada de barracones militares de la Primera Guerra Mundial. En cierto modo, señaló un decano de la escuela, «se parecía a muchos estudios de cine. Se respiraba el mismo aire, con sus pequeños corredores, alas y anexos. Allí estaba el departamento de guiones, ahí el de montaje, a la vuelta de la esquina el de sonido, y así sucesivamente». Eso no lo hacía necesariamente más atractivo. Incluso Steven Spielberg, que asistía a la Universidad Estatal de Long Beach, situada a cuarenta kilómetros de distancia, estaba al tanto de la falta de encanto de la escuela. «Un gueto del cine —recordaría con un estremecimiento—. El equivalente cinematográfico de una vivienda del sur del Bronx[31]».

Y, sin embargo, había algo en el aspecto sórdido y variopinto de la escuela que también inspiraba un sentido de camaradería, de comunidad, entre sus alumnos, la mayoría de los cuales, señaló Lucas, «venían a ser los frikis y nerds de nuestra época[32]». Para muchos, era la primera vez que tenían un grupo propio, o un lugar de reunión donde poder hablar de lo que les interesaba —el cine— sin miradas burlonas ni ojos en blanco de los chicos populares. Los edificios tal vez estaban destartalados, pero eran suyos, y estaban repletos del estrepitoso y repiqueteante equipo —cámaras, proyectores, moviolas— que necesitaban para dar vida a sus propias visiones. Sobre la entrada de una de las salas alguien había garabateado «La realidad termina aquí», y en un sentido creativo era cierto; pero para muchos la realidad comenzó por fin cuando entraron en la escuela de cine. Lucas, por ejemplo, supo que había encontrado su camino. «Yo andaba buscando algo —diría—. Así que cuando finalmente descubrí el cine, me enamoré locamente de él, y me acompañaba las veinticuatro horas del día. Después de eso, no hubo vuelta atrás[33]».

Lo mismo podría decirse de muchos de los compañeros de clase de Lucas, que habían descubierto una vocación similar. El período comprendido entre mediados de los sesenta y comienzos de los setenta fue, de hecho, un momento extraordinario para las principales escuelas de cine norteamericanas: una estrecha franja de tiempo que dio a luz a algunos de los más duraderos y prolíficos directores, montadores, guionistas, productores y artesanos del cine. De las escuelas de Nueva York estaban saliendo artistas con un enfoque más valiente y más incisivo del cine, como Martin Scorsese y Oliver Stone de la NYU, y Brian De Palma de Columbia. En California, el versátil Francis Ford Coppola se abría camino lentamente en la UCLA —al mismo tiempo que escribía guiones y dirigía películas cutres de terror para Roger Corman— mientras Steven Spielberg estaba en la Universidad Estatal de Long Beach, improvisando su propio programa de cine, que dejaría en 1968, a punto de acabar su

licenciatura. Pero fue la USC la que produciría una tanda tras otra de alumnos sobresalientes durante casi una década.

«Yo siempre la llamo “la clase sobre la que llovieron las estrellas”», comentó el compañero de Lucas John Milius, una referencia a la promoción de 1915 de la academia militar de West Point, famosa porque de ella salieron un gran número de generales con múltiples condecoraciones [*stars*], así como un presidente de Estados Unidos[34]. En la USC, Lucas formaría parte de un grupo de jóvenes cineastas muy motivados, de gran talento y todos amigos entre sí, que tendría un impacto duradero en el cine y la cultura, y si se parecían en algo a esa famosa promoción, sería Lucas quien finalmente ocuparía el lugar presidencial, como el cineasta con mayor fortuna y éxito del grupo, rodeado de una cohorte de generales inteligentes y capaces galardonados por la Academia. El grupo de amigos acabó apodándose a sí mismo «The Dirty Dozen» [Doce del Patíbulo] por la película de 1967 que trataba de un grupo ecléctico y ligeramente peligroso de soldados estadounidenses que se cargaba a nazis. Lucas, sin embargo, solía referirse a ellos como «la mafia de la USC[35]». Terminaría siendo un apodo más apropiado, ya que durante las siguientes cinco décadas se contrataron, despidieron y conspiraron entre sí en innumerables proyectos, poniendo juntos en marcha una especie de «sistema» propio.

«George hizo un grupo de amigos en la USC y decidió que eso era todo lo que iba a necesitar el resto de su vida», comentó Willard Huyck, compañero de clase que se convertiría en uno de esos amigos, así como el guionista de referencia al que Lucas acudiría en películas como *American Graffiti* e *Indiana Jones y el templo maldito*[36]. También estaba en el grupo Randal Kleiser, un atractivo chico del País Holandés de Pennsylvania que se costeó parte de la matrícula posando para anuncios impresos y vallas publicitarias de todo el sur de California. Después de licenciarse, dirigió series de televisión como *Marcus Welby, M. D.* y *Starsky & Hutch*, e irrumpió en el cine en 1978 como director del musical más exitoso de todos los tiempos, *Grease*.

Otro de los amigos de Lucas de toda la vida era John Milius, uno de los alumnos de la USC más pintorescos. Con poco más de veinte años, ya era todo un personaje, bullicioso y corpulento, y tan consagrado al surf como lo había estado Lucas a los coches. Admirador de los pistoleros y los samuráis, vivía en un refugio antiaéreo vestido como un combatiente por la libertad de Cuba; al acabar la escuela de cine, tenía previsto alistarse y morir gloriosamente en Vietnam. Un asma crónica impidió que lo llamaran a filas, dejándolo fuera de la Marina de Guerra y de Vietnam; en su lugar, escribiría guiones o dirigiría obras de teatro y películas duras, desde *Apocalypse Now* y *Harry el sucio* hasta *Conan el Bárbaro* y *Amanecer rojo*.

Un poco mayor que Lucas, Walter Murch había llegado al programa de cine de posgrado de la USC procedente de la Johns Hopkins, junto con compañeros de clase como Caleb Deschanel y Matthew Robbins. Tan resuelto como original, a Murch le fascinaba el sonido desde niño, y había colgado micrófonos fuera de las ventanas, golpeado esculturas de metal y empalmado cintas para crear sus propios sonidos;

años más tarde prácticamente reinventaría el arte del sonido en el cine, ganando sendos Oscar por su trabajo en *Apocalypse Now* y *El paciente inglés*. Deschanel, por su parte, sería nominado cinco veces en la categoría de mejor cinematografía, y Robbins escribiría o dirigiría más de una docena de películas, entre ellas *El dragón del lago del fuego* y *Nuestros maravillosos aliados*.

El primer encuentro de Murch con Lucas fue brusco. Estaba revelando fotos en un cuarto oscuro cuando Lucas entró, lo miró un momento y le dijo con tono práctico: «Lo estás haciendo mal». Murch lo ahuyentó abruptamente, pero no pudo por menos de admirar las agallas del joven. «[Eso] era muy típico de George en esa época —contaría divertido—. Él sabía hacerlo, e iba a asegurarse de que todos nos enteráramos[37]». Fue el comienzo de una amistad para toda la vida.

A pesar de esa presentación particularmente seca, Lucas y los estudiantes de cine formaban un grupo cerrado, todos eran más o menos de la misma edad y compartían la misma pasión por el cine. Ya desde el principio se comprometieron a ayudarse unos a otros en sus películas —prestarse una mano con el montaje, el rodaje, la actuación de extras o el simple traslado del equipo—, con independencia de cuál fuera el género o el tema. Y sus intereses podían variar mucho. A Lucas le gustaban las películas artísticas de corte esotérico que había visto en Canyon Cinema, a Murch le apasionaban las películas de la Nueva Ola francesa, mientras que otro compañero de clase, Don Glut, no se cansaba de los monstruos y los superhéroes. «Aunque estaba decantándome por un cine totalmente abstracto, me involucraba en toda clase de películas —explicaría Lucas—. Y lo mejor de estar en esa escuela era que había cineastas interesados tan pronto en Godard como en John Ford, en anuncios publicitarios o en películas de surf. Y todos nos llevábamos bien[38]». Como lo expresó Caleb Deschanel: «Teníamos realmente la sensación de que formábamos parte de un grupo selecto que estaba allí para hacer películas[39]».

También compartían la impresión de que eran mejores cineastas que los de la UCLA, situada en el otro extremo de la ciudad, con la que había una rivalidad sana que continúa hasta la fecha. La percepción que se tenía, según explicó el alumno de la UCLA Francis Ford Coppola, era que de la USC salían documentalistas, cineastas eficientes en el lado técnico de la cinematografía, mientras que los alumnos de la UCLA estaban mejor preparados para producir «películas de ficción» de la corriente dominante[40]. Eso eran tonterías, dijo Walter Murch resoplando con fingido desdén. «Todos nos conocíamos. Los de la UCLA nos acusaban de ser vendedores de tecnología sin alma, y nosotros los acusábamos a ellos de ser drogatas narcisistas incapaces de contar una historia o de sostener una cámara[41]». Todos se enorgullecían de asistir a los estrenos de cine y silbar o abuchear las películas que producía la escuela rival.

Como a todos los alumnos nuevos, a Lucas se le obligaba a vivir en el campus, y se instaló en la Touton Hall, una residencia masculina de varios pisos y sin cafetería situada en medio del recinto universitario. Para empeorar las cosas, él, que siempre

había dormido solo, tenía que compartir su habitación del tamaño de una caja de cerillas con un compañero, en este caso un chico genial de Los Ángeles llamado Randy Epstein. Aunque se llevaba bien con él, se juró escapar de la residencia tan pronto como se lo permitieran. Mientras tanto, no pasaba mucho tiempo en ella, prefiriendo comprar sus almuerzos y sus cenas en las máquinas expendedoras de la fraternidad Delta Kappa Alpha de la escuela de cine, y socializar en el patio central de esta, donde había un círculo de mesas de pícnic alrededor de un plátano de aspecto cansado. Allí «nos sentábamos en la hierba y tratábamos de ligar con las chicas que pasaban», contaría Milius acerca de Lucas y de él[42]. No tuvieron mucha suerte. «Todas las chicas de la residencia rehuían a los estudiantes de cine, porque tenían fama de raros[43]».

Sin embargo, Lucas *era* raro incluso entre los estudiantes de cine. Había dejado de vestirse como un greaser y abandonado el corte «cola de pato», y ahora, con su americana *sport* de hilo plateada un par de tallas más grande de la cuenta, solo parecía menudo y un tanto tímido. Cuando añadía sus gafas de gruesa montura, algunos lo comparaban con un Buddy Holly diminuto. Para Don Glut, tenía incluso «un aire conservador… como un joven empresario[44]». Otros pensaban que parecía haberse quedado a mitad de camino entre *hipster* y *dude*, su versión errónea del *cool* de Los Ángeles. Lucas, además, hablaba diferente, con una voz aguda y algo aflautada que podía elevarse aún más cuando estaba excitado o molesto. «Igual que la Rana Gustavo», señaló burlonamente Epstein[45].

Es comprensible, pues, que Lucas esperara pasar desapercibido en la USC. Iba allí a aprender, no a preocuparse por la ropa. Como muchos estudiantes que venían de otra universidad, para cumplir los requisitos básicos de la USC para licenciarse tuvo que apuntarse a asignaturas como lengua y literatura, historia y astronomía. En su primer semestre, sus únicas clases relacionadas con el cine fueron historia del cine e historia de la animación. Pero fue suficiente. «En menos de un semestre estaba totalmente enganchado[46]», dijo, aunque más tarde admitió que no había sabido *exactamente* qué era la cinematografía hasta que comenzó realmente las clases. «Descubrí que iba realmente de hacer películas. Me pareció una locura. No sabía que podías ir a la universidad para aprender a hacer películas[47]».

A diferencia de la escuela de cine rival, la UCLA, donde a los alumnos se les daba casi inmediatamente una cámara y se les permitía empezar a hacer películas, la USC se decantaba por que sus alumnos se sumergieran primero en todos los aspectos de la cinematografía. «No enseñaban *un* oficio sino *todos* los oficios», comentó Bob Dalva, un compañero de clase de Lucas que posteriormente sería montador y obtendría un Oscar. «Allí uno aprendía a filmar, aprendía a exponer [una película] y, sin duda, aprendía a montar[48]». En otras clases, los alumnos veían películas y hablaban de ellas, o como en la del profesor bien relacionado Arthur Knight, invitaban a destacados directores como David Lean, que habló de su película *Doctor*

Zhivago. Lucas más tarde compararía gran parte de su experiencia en esa escuela con ver una película en DVD y oír los diferentes audiocomentarios. No es de extrañar que los alumnos de otros departamentos miraran con tanto desdén a los estudiantes de cine. «En aquella época, estudiar cine era como aprender cestería —comentó Randal Kleiser—. En el campus todos pensaban que solo intentábamos sacar sobresalientes fácilmente viendo pelis[49]».

De hecho, para Lucas estaba lejos de ser fácil. «Tuve que hacer escritura cinematográfica, pero sufrí a lo largo de todo el curso —dijo—. Tenía que ir al departamento de teatro y trabajar sobre el escenario, pero no soportaba tener que salir y actuar. Lo que en realidad quería era estar con una cámara sobre el hombro en una situación real, siguiendo la acción. Eso era lo emocionante para mí[50]». Lucas y sus compañeros se morían de ganas de hacer una película, pero antes tenían que correr las baquetas de los requisitos previos, pasando por la redacción del guion, el montaje, el sonido, la iluminación, incluso la crítica de cine. Con el tiempo llegarían a la Meca: una asignatura de nivel 480 llamada Taller de Producción, donde finalmente se les permitiría hacer películas, aunque con normas estrictas acerca del presupuesto, los plazos, las localizaciones y el tipo de película. En «la 480», entonces como ahora, era donde estaba el meollo.

Sin embargo, a Lucas le llegaría el momento antes de tiempo, y a pesar de sus esfuerzos por pasar desapercibido, se convertiría en una de las estrellas emergentes de la USC antes incluso de entrar en el taller de producción de cine. «Todos los otros chicos iban por ahí diciendo: "Oh, ojalá pudiera hacer una película. Cuánto me gustaría estar ya en el taller de producción"», comentaría Lucas[51]. Pero él, poco dispuesto a esperar, ya había decidido que en cuanto alguien le pusiera un rollo de película en las manos haría una película, independientemente de la tarea que le dieran.

La oportunidad llegó en la clase de animación del primer año —concretamente, Animación 448—, donde el profesor Herb Kosower dio a cada alumno un minuto de película para la cámara de animación y les pidió que hicieran un corto para demostrar que tenían unas nociones básicas del funcionamiento del equipo. «Era una prueba —recordaba Lucas—. Había ciertos requisitos que era necesario cumplir. Tenías que subir [la cámara] y bajarla, y entonces el profesor echaba un vistazo y decía: "Ya veo que sabes manejar este aparato[52]"». Mientras que la mayoría de los alumnos hacían breves videoclips de *stop-action* o cortos de animación caseros, Lucas tenía en mente algo muy diferente.

En el poco tiempo que llevaba en la USC, ya era admirador de la obra del director y especialista en montaje serbio Slavko Vorkapić, un antiguo decano de la escuela de cine que había sido colega del innovador director ruso Serguéi Eisenstein. Como Eisenstein, Vorkapić prefería el impacto psicológico al relato directo, y había realizado complejos montajes de imágenes y sonido aparentemente inconexos y fortuitos, algunos de los cuales contaban una historia mientras que otros se

concentraban más en un estado de ánimo. Lucas, a quien ya le habían impresionado las películas esotéricas de Canyon Cinema, se quedó cautivado, y vio las películas del serbio una y otra vez. «En la escuela la influencia de Vorkapić estaba en todas partes —diría Lucas—. Nos centrábamos mucho en la expresión cinematográfica, en la gramática fílmica. No me interesaba contar una historia[53]».

El trabajo de Vorkapić ejercería una gran influencia en los cortos que filmaría Lucas de estudiante. El serbio sobresalía con sus «fantasías pictóricas» como *Moods of the Sea* de 1941, en que las olas se estrellan contra las olas, las gaviotas alzan el vuelo y las focas se zambullen y juegan al ritmo de la música de Felix Mendelssohn. El mismo año Lucas vio también el estreno de *Forest Murmurs*, ocho minutos de osos, árboles, montañas, lagos y ardillas, todo aparentemente saltando, agitándose y derramándose en extraña sincronía con la música de Richard Wagner. Pero incluso las obras más narrativas de Vorkapić no guardan parecido con nada; su película *La vida y la muerte de 9413: un extra de Hollywood* de 1928 intercala secuencias de actores en vivo con decorados en miniatura —la mayoría de cartón— y sombras chinas para contar la historia de un aspirante a actor relegado a papeles de extra al que la indiferente máquina de Hollywood solo identifica por un número impersonal que lleva estampado en la frente.

Lucas respondió con vehemencia no solo a la técnica de la película de Vorkapić, sino también a su mensaje: ya se sentía identificado con el desdén del cineasta hacia el sistema de Hollywood, y el héroe con un número por nombre, que lucha contra una sociedad desapasionada, era una herramienta con la que conectaba con suficiente fuerza como para tomarla prestada más adelante en *THX 1138*. Pero en la USC, Lucas buscaría en Vorkapić inspiración para su película de un minuto. Así que hojeó números de las revistas *Look* y *Life* hasta dar con imágenes sobre las que hacer un barrido con su cámara de animación por encima y a través, arriba y abajo, hacia atrás y hacia delante, cumpliendo sin duda con lo que había pedido el profesor Herb Kosower, pero yendo más allá de lo que él, o cualquier otro, podría haber esperado.

Tras el intertítulo de apertura en el que se leía «Look at LIFE», Lucas dejaba claras sus intenciones en los primeros créditos que aparecían en la pantalla. Eso no era un trabajo de clase, era «Un cortometraje de George Lucas». Además, había optado por poner música a su película —en un claro desafío a las instrucciones de Kosower—, seleccionando una furiosa pieza de percusión de António Carlos Jobim llamada «A Felicidade-Batucada», de la banda sonora de la película *Orfeo negro* de 1959. Durante los siguientes cincuenta y cinco segundos, en perfecta sincronización con una explosión de batería y otros instrumentos de percusión, Lucas asediaba a los espectadores con un aluvión de imágenes que se precipitaban una tras otra a través de la pantalla. En su mayoría de disturbios y desorden. Altercados raciales. Perros policía atacando a manifestantes. Políticos gesticulando. Cadáveres.

Por un momento, el silbido de las imágenes de los manifestantes y los disturbios da paso a la palabra AMOR, seguida de unas parejas besándose y unas chicas bailando.

Las imágenes parecen palpitar y vibrar al ritmo de los tambores —una página del libro de Vorkapić—, hasta que Lucas hace retroceder poco a poco una foto de un joven con las manos levantadas y sangre cayéndole de la nariz mientras un predicador recita en voz alta del libro de los Proverbios: «El odio suscita rencillas, pero el amor cubre todas las transgresiones». Lucas termina con una ambigua nota pesimista, un recorte de periódico en el que se lee ANYONE FOR SURVIVAL [Quién está a favor de sobrevivir], que se funde primero con END, se va apagando en un solitario signo de interrogación y poco a poco se difumina. *Finis*.

Cincuenta años después, *Look at LIFE* sigue siendo un debut impresionante: agresivo, con carga política y hecho con confianza. «En cuanto hice mi primera película, pensé: "Soy bueno en esto. Sé qué hay que hacer" —dijo Lucas—. A partir de ese momento, nunca me lo cuestioné[54]». Ya en su primera película de sesenta segundos, queda patente su talento para el montaje hábil e inteligente: pasa del dedo levantado de una figura a la mano de otra moviéndose; momentos después, a una foto de una pareja besándose le sucede una instantánea de Drácula hundiendo los dientes en el cuello de una mujer. Otras veces Lucas crea la ilusión de movimiento mediante el desplazamiento rápido de la cámara a través de una foto de manifestantes huyendo o de una joven bailando. «[Con esa película] me inicié en el montaje cinematográfico, todo el concepto de la edición, y creo que, en el fondo, era en el montaje donde estaba mi verdadero talento[55]».

En su clase de animación todos se quedaron anonadados. «Ver algo así los llenó de motivación —diría Murch—. Nadie esperaba nada parecido. […] Todos se volvieron en su asiento y preguntaron: "¿Quién lo ha hecho?". Y había sido George[56]». Lucas se convirtió de repente en el Chico Prodigio. «Ninguno de los presentes, ni siquiera los profesores, había visto jamás algo igual —recordaba—. Me gané un sitio en el departamento. A partir de entonces hice muchas más amistades, y los profesores dijeron: "Aquí tenemos a uno vivo[57]"». Además, era la primera vez, admitió Murch, que «veíamos esa chispa que solo él tenía[58]».

Lucas terminó su primer año en la USC triunfante, pero el esfuerzo pasó factura a su salud, pues contrajo mononucleosis. Probablemente no ayudó que la mayoría de sus comidas procedieran de la máquina expendedora de DKA y del *snack*-bar, pero era difícil que lo contrajera como solían hacerlo los universitarios. «George iba detrás de las chicas —comentó Milius con descaro—. No las cazaba, solo las perseguía[59]». Tal vez la mafia de la USC se rio al enterarse de que Lucas había contraído la llamada enfermedad del beso, pero todos sabían que era el estrés, y no los besuqueos, lo que había desgastado a su joven amigo.

Al concluir su primer año Lucas pudo abandonar la vida de la residencia y se dirigió literalmente a las colinas, donde alquiló una casa de madera de tres pisos con dos

dormitorios en el número 9803 de Portola Drive, en Benedict Canyon, a una media hora en coche de la USC. Era un lugar de alquiler bajo en todos los sentidos de la palabra, encaramado en lo alto de unas empinadas escaleras de hormigón que descendían hacia la ladera, con habitaciones exiguas, cuartos de baño del tamaño de un armario y un dormitorio en el piso superior al que se accedía por una escalera exterior. Aunque el padre de Lucas consintió a regañadientes pagar los ochenta dólares al mes de alquiler, él, sintiéndose un poco culpable, decidió tomar a Randal Kleiser como compañero de piso para compartir los gastos y reducir así la asignación que le tenían que pasar.

Kleiser era una buena influencia para Lucas: atildado, modesto, acomodaticio e inclinado a arrastrar a Lucas a reuniones sociales, le gustara o no. De hecho, le hizo socio fundador de lo que llamó el Clean Cut Cinema Club, al que llevaría también a Don Glut, al excompañero de cuarto de Lucas Randy Epstein, y a un joven llamado Chris Lewis —el hijo de la actriz galardonada con un Emmy y un Oscar Loretta Young— como primeros socios. Si bien se creó ante todo como un grupo de apoyo para hablar y trabajar en los proyectos cinematográficos de unos y otros —«la relación de George con sus amigos giraba en torno a hacer películas», comentaría más tarde su primera mujer—, en ese entorno Lucas se mostró más sociable de lo que había sido… prácticamente nunca[60].

Aun así, Kleiser no lograría cambiar *demasiado* a Lucas. A pesar de todos sus esfuerzos, descubrió que su amigo prefería encerrarse en su dormitorio del piso superior y sentarse ante la mesa de dibujo para planificar sus películas y esbozar ideas. «Yo siempre trataba de ir a fiestas, clubes y demás —contaría Kleiser—, mientras que George solía quedarse en su cuarto de arriba», dibujando «esos soldados de asalto». Pero para Lucas eso era mejor que una fiesta. «Me pasaba todo el día y toda la noche trabajando, alimentándome a base de barritas de chocolate y café —diría—. Era una gran vida[61]».

Aunque las drogas eran cada vez más frecuentes en los campus universitarios, las barritas de chocolate y el café —así como las galletas con trocitos de chocolate y la Coca-Cola— eran la peor basura que Lucas podía meterse en el cuerpo. «Tenía todo ese entusiasmo juvenil y estaba demasiado ocupado para meterme en drogas. Después de un tiempo vi que, de todos modos, era una mala idea[62]». El cine, y no la marihuana, era la adicción de Lucas, y cuando tenía un momento libre, creía —como, en realidad, la mayoría de sus amigos de la escuela de cine— que las películas de Akira Kurosawa y George Cukor proporcionaban el mejor colocón. «Teníamos pasión por el cine. […] Era como una adicción —dijo—. Siempre estábamos peleándonos para conseguir nuestro próximo chute, para conseguir un poco de película para la cámara y filmar algo[63]».

Lucas trabajaba también en proyectos que iban más allá de los que le pedían en clase; durante su último año, Kleiser, Lewis y él formaron su propia productora, Sunrise Productions, «con oficinas en Sunset Boulevard», subrayaría Kleiser, y

siguiendo el espíritu de los *cinéastes* que imaginaban ser, este se inventó «nombres profesionales» para Lucas y para él. «Yo era "Randal Jon" —contaría Kleiser—, y él, "Lucas Beaumont[64]"». Sunrise Productions produciría exactamente un cortometraje, *Five, Four, Three* —el título era un guiño a la cuenta atrás del comienzo de una película—, un *mockumentary* o falso documental sobre cómo se hizo una película satírica para adolescentes titulada *Orgy Beach Party*. Lucas filmó con un estilo de documental, siguiendo a Kleiser mientras rescataba a su novia en bikini del monstruo de Don Glut, mientras en la banda sonora se oía a los ejecutivos del estudio abucheando la película. Era autorreferencial y autocrítico, y nunca lo terminaron.

Lucas comenzó su último año en el otoño de 1965. Tras haberse quitado de encima la mayoría de los requisitos preliminares, podía sumergirse de una vez en las clases relacionadas con la filmación. Por fin podía matricularse en Cine 310 —la asignatura de producción cinematográfica a la que se referían con el pretencioso nombre de «El lenguaje del cine»—, donde tendría la oportunidad de hacer películas de verdad, utilizando equipo de verdad, en lugar de apropiarse de una cámara de animación como había hecho con *Look at LIFE*. A los alumnos se les permitía formar pequeños grupos que harían de equipo de rodaje, y Lucas —ya resuelto a hacer él solo la mayor cantidad de trabajo posible— no buscó más allá del Clean Cut Cinema Club, recurriendo a Kleiser y a Lewis para que actuaran y se hicieran responsables del material.

Lucas rodó, para Cine 310, un *thriller* de tres minutos titulado *Freiheit*, «libertad» en alemán, en el que hacía un alegato político sobre la Guerra Fría. Filmado enteramente en Malibu Canyon, estaba protagonizado por Kleiser —en mangas de camisa y mocasines, con la corbata ladeada y unas gafas torcidas—, que interpretaba el papel de un joven aterrorizado acosado por perseguidores invisibles cuando intentaba cruzar la cerca que separaba la Alemania Oriental comunista de la Alemania Occidental democrática. Con la mira puesta en la frontera y la libertad, el estudiante Kleiser cruza a toda velocidad un espacio abierto, pero es atrozmente detenido por una metralleta a escasos palmos de su destino. Mientras una voz en *off* rezuma tópicos —«La libertad es algo que uno tiene que merecer», «Hay que esforzarse por alcanzarla»—, Kleiser hace un último esprint hacia la cerca antes de caer abatido por una salva de balas. Mientras se suceden los créditos, Chris Lewis, vestido como un soldado soviético, permanece de pie sobre el abatido Kleiser, arma en mano. «Por supuesto que vale la pena perder la vida por la libertad —entona una voz en *off*—. Porque sin libertad, estamos muertos».

«Iba a manifestaciones [en los años sesenta] —contaría Lucas—, pero nunca fui instigador de nada[65]». Y, sin embargo, en *Freiheit* hace clara y agresivamente un alegato. Es mucho más que una película de un joven que quiere ser tomado en serio como artista e insurgente, y en su honor hay que decir que funciona. «Fue capaz de

hacer algo artístico, pero también comercial —señaló Kleiser—. Tenía un estilo muy profesional[66]». En *Freiheit* Lucas trabaja un estilo narrativo más directo que en *Look at LIFE*, usando un monocromo matizado de azul para dar a la película un aspecto como de otro mundo un tanto siniestro. Y, una vez más, es su sensibilidad para el montaje lo que hace que la película despierte interés: cuando Kleiser espera detrás del matorral su oportunidad para echar a correr, Lucas lo filma jadeando casi durante demasiado tiempo, lo que hace aún más atroz su fallida huida hacia la libertad. Y mientras corre a toda velocidad, Lucas intercala brevemente una toma temblorosa filmada desde la perspectiva de él, haciendo que el espectador, por un instante, sea corredor y víctima.

Como obra política de juventud, es deliberadamente provocadora aunque torpe, desde las secuencias a cámara lenta del angustiado Kleiser corriendo hacia la cerca hasta el rótulo de los créditos que identifica solemnemente *Freiheit* como UNA PELÍCULA DE LUCAS. «En los años cincuenta, yo no estaba al corriente de los acontecimientos que tenían lugar a mi alrededor —diría—. Hasta que Kennedy fue asesinado no comencé a involucrarme en muchas cosas a las que antes apenas había prestado atención[67]». Kleiser recordaba a Lucas enfadándose con los estudiantes que fantaseaban con morir en Vietnam en nombre de la libertad. «George quería hacer un alegato sobre lo fácil que era decirlo, y cómo en realidad había personas que perdían la vida[68]». En último término, exploraría y se pelearía con la pregunta subyacente en *Freiheit* —«¿A qué precio, la libertad?»— durante décadas, como artista y como hombre de negocios.

Dentro y fuera del aula, Lucas continuó participando en películas de una gran variedad de cineastas. La escuela de cine «era un lugar perfecto donde estar expuesto a diferentes tipos de películas», diría. En la época anterior al DVD o al vídeo en *streaming*, una pequeña película artística o una película extranjera «tenía que llegar a una sala de arte y ensayo». De lo contrario «tenías que verla a las dos de la madrugada por la televisión, o podías verla en la escuela de cine[69]». Cuando se trataba de directores estadounidenses, Lucas estaba particularmente interesado en las películas de John Ford y de William Wyler, este último un influyente director y cineasta recordado no solo por haber ganado tres premios de la Academia sino también por su incapacidad para relacionarse con los actores, una crítica que más tarde le harían a Lucas. Godard y Fellini seguían siendo sus dioses extranjeros. Era un gran admirador de lo último de Godard, el *thriller* distópico *noir* titulado *Alphaville*, en el que el director utilizaba un moderno París como sustituto de la ciudad futurista del título. Pero últimamente había descubierto un nuevo ídolo: el director japonés Akira Kurosawa.

Por recomendación de John Milius, Lucas fue a ver varias películas de Kurosawa en el cine La Brea de Los Ángeles, y recordaba haberse quedado «realmente anonadado» con *Los siete samuráis*, de 1954. «Realmente tuvo una gran influencia en mi vida, ver algo tan brillante y tan emocional, y al mismo tiempo tan exótico»,

admitiría[70]. Le fascinó el estilo de Kurosawa, «tan potente y único[71]», con los «barridos» horizontales en la transición entre escenas, el ritmo staccato del montaje y el aspecto polvoriento y ligeramente gastado de los decorados y del vestuario. En una película de Kurosawa parecía que todo había sido utilizado, reparado y utilizado de nuevo, un diseño estético que Lucas llevaría a *La guerra de las galaxias*. También le gustaba que Kurosawa tuviera suficiente confianza en su narración como para trasladar al público al centro del Japón medieval o del siglo XIX sin necesidad de una historia de fondo. Da a los espectadores un poco de mitología, creía Kurosawa, y el extranjero se sentirá a gusto; otro principio que Lucas pondría en práctica en *La guerra de las galaxias*.

Mientras se ampliaba su vocabulario fílmico, Lucas volvió al lenguaje más familiar de Vorkapić en su tercera película, *Herbie*, que hizo para su clase de Cine 405. Esta vez, el profesor Sherwood Omens emparejó a Lucas, que estaba en su último año, con Paul Golding, de primero. Lucas probablemente se quejó; cada vez le contrariaba más la idea de trabajar con otras personas y prefería hacerlo todo él mismo. Se irritaba fácilmente si le hacían cargar en su equipo con gente que no era capaz de seguir su ritmo. «Estaba realmente indignado con el proceso democrático del cine, donde ayudábamos a los alumnos que no sabían hacerlo solos —comentó más tarde Lucas—. Yo era partidario de convertirlo en una competición para ver quién conseguía hacerlo antes y mejor. Si no podían dar la talla, no deberían haber estado allí[72]».

No obstante, Golding pasaría la prueba de fuego de Lucas; fue un colaborador entusiasta que casualmente también facilitó las llaves del almacén de la escuela de cine, garantizando que solo Lucas y él tuvieran acceso a la codiciada cámara Arriflex[73]. Esa era la clase de desafío dinámico que Lucas aprobaba. Él y Golding —que también se enorgullecía de sus aptitudes para el montaje— colaborarían en varias películas más en la USC.

Look at LIFE y *Freiheit*, de contenido político, darían paso a *Herbie*, una obra realmente melodiosa: bonitas secuencias en blanco y negro de luces nocturnas reflejadas en las curvas de los coches —¡por fin Lucas podía mostrar un coche!— con el suave *jazz* del quinteto de Miles Davis tocando «Basin Street Blues» como banda sonora. El título de *Herbie*, de hecho, viene del pianista Herbie Hancock, pues Lucas y Golding pensaban erróneamente que era él quien tocaba al piano la pieza. (En realidad quien lo hace es el predecesor de Hancock en el quinteto, Victor Feldman). Como las «fantasías pictóricas» de Vorkapić, *Herbie* encabalga imágenes inconexas con música para crear una pieza nueva aunque de algún modo cohesiva. Es *jazz* cinematográfico, en todos los sentidos, y mientras se oye la nota final, el único crédito que aparece en la pantalla afirma silenciosamente: «Estos momentos de reflexión se los han proporcionado Paul Golding y George Lucas».

Después de sus tres primeros cortometrajes, a Lucas cada vez le resultaba más difícil pasar desapercibido, a pesar de sus esfuerzos. «George siempre callaba —

comentó Walter Murch—. No era una de esas personas que hablan en clase. Tendía a guardarse sus opiniones y a expresarse a través de sus películas[74]». Pero, después de sus primeros cortos, «fue reconocido como una estrella[75]». Tal como recordaba Matthew Robbins, Lucas era «muy valorado por todos los estudiantes y una fuente de perplejidad para gran parte del profesorado[76]».

Independientemente de lo que el profesorado pudiera haber pensado del joven hermético, sus cortos consiguieron llamar su atención, y se hizo evidente que era también uno de los montadores más diestros de la USC. Mientras que otros alumnos refunfuñaban y se quejaban de la mala interpretación, la falta de formalidad de los miembros del equipo de rodaje, la poca fiabilidad del equipo técnico o el poco tiempo que tenían para conseguir las tomas que querían, Lucas trabajaba deprisa y sin rechistar; encubriría cualquier defecto, carencia o falta de tomas en la sala de montaje.

No era de extrañar que Lucas se sintiera en casa tanto en la sala de montaje como con el equipo de montaje. Con los techos altos, las zumbantes lámparas de techo, las paredes cubiertas de pintadas y los aparatos que ocupaban prácticamente todo el suelo, la sala de montaje de la USC parecía un taller de reparación de coches. Y las moviolas eran la clase de artefacto que a Lucas le iba, se sentía tan cómodo como ante el volante de un coche, con pedales para controlar la velocidad de la película, freno de mano, un conmutador de motor variable y una pantalla de visualización del tamaño de un espejo retrovisor. Los pequeños motores zumbaban a medida que los alumnos avanzaban y rebobinaban la película, y caían al suelo fragmentos rechazados que más tarde serían barridos. Llegó a ser tan familiar como trabajar en su propio coche en el Foreign Auto Service. Además, al saber de motores, Lucas no necesitó mucho tiempo para averiguar cómo arreglar las moviolas, famosas por su escasa fiabilidad, pues se estropeaban con frustrante regularidad.

Algunos miembros envidiosos de la fraternidad Delta Kappa Alpha veían a Lucas poco menos que como un fanfarrón y un aficionado, pero su presidente, Howard Kazanjian, lo apoyó, e incluso amenazó con dimitir si no votaban a favor de la incorporación de este. Fue un acto de amistad y lealtad que Lucas recompensaría años más tarde, cuando lo nombró vicepresidente de su propia empresa, así como su productor de confianza para películas como *En busca del arca perdida* y *El retorno del Jedi*. A pesar de su estatus oficial en la fraternidad, sin embargo, solo se relacionaba con ella utilizándola como fuente de combustible para sus sesiones de trabajo maratonianas, ya que continuó el saqueo de las máquinas expendedoras y del *snack*-bar en busca de galletas y Coca-Cola.

Lucas llegó a la asignatura Cine 480 en el semestre final de su último año. Su profesor, Douglas Cox, dividió la clase en pequeños equipos y les encargó que hicieran una película de diez minutos, con sonido sincronizado en tres bandas, en un

plazo de diez semanas. El problema de trabajar con un equipo asignado era, como señaló exasperado el compañero de clase Don Glut, que «no se nos concedía a todos el valioso privilegio de dirigir realmente un proyecto[77]». No obstante, Lucas escribiría y dirigiría su propio proyecto, encabezando un equipo que acabaría siendo de catorce miembros, de los cuales algunos aparecerían en los créditos y otros no. Sin duda todos trabajarían unidos, pero, en el fondo, lo estarían haciendo a la manera de Lucas.

Cox también impuso ciertas condiciones al proyecto, la mayoría de las cuales Lucas las pasó por alto o las desestimó por completo. Los equipos podrían filmar en color o en blanco y negro, por ejemplo, pero si optaban por hacerlo en color solo recibirían la mitad de película. «Intentaban disuadirnos de filmar en color —explicó Lucas— porque tarda mucho en revelarse[78]». Desafío aceptado: Lucas filmaría en color. Cox también pedía que los equipos rodaran sus películas cerca del campus; Lucas haría caso omiso y llevaría a su equipo a una ubicación a ciento treinta kilómetros de distancia. Las reglas le traían sin cuidado. «Las rompía todas… todos lo hacíamos —confesó—. Cada vez que rompía las reglas hacía una buena película, así que el profesorado no podía hacer gran cosa al respecto[79]».

La infracción de las reglas se extendió incluso a pequeños hurtos y algún que otro allanamiento. Con una cantidad limitada de tiempo y de equipo, la competencia para conseguir las mejores cámaras y aparatos de montaje era feroz. Lucas, contaría Matthew Robbins, «era muy ingenioso. Siempre encontraba la manera de conseguir lo que necesitaba en cuanto a equipo y material humano para constituir un equipo de rodaje[80]». Si Paul Golding había camuflado la Arriflex utilizada por Lucas en *Herbie*, esta vez fue John Milius, siempre dispuesto a cometer algún acto delictivo, quien irrumpió en la sala donde guardaban el equipo y «tomó prestada» la cámara Éclair NPR que a Lucas le encantaba. «Estaba deseando usar esa cámara —explicó Milius—, y la robé para él. La escondí en mi coche, donde dormí con ella toda la semana que la utilizamos[81]». Y cuando llegó la hora de montar la película, Lucas tampoco quiso limitarse a utilizar el edificio en el horario regular. «Trepábamos por la cañería, cruzábamos el techo y bajábamos de un salto al patio, desde el que se accedía a las salas de montaje, y así podíamos trabajar todo el fin de semana», contaría[82].

Para su película, combinaría dos de sus pasiones, una antigua —las carreras— y una nueva. «En ese momento estaba naciendo el *cinéma vérité*. Lo estudiamos a fondo[83]». El *cinéma vérité* (el «cine de realidad» en francés) era un nuevo tipo de cine documental en el que la cámara observaba a personas reales en situaciones incontroladas, sin nociones preconcebidas ni consecuencias previstas en un guion. En su estado más puro se reducía prácticamente a utilizar una cámara y un equipo de grabación de sonido, y a continuación presentar el material en bruto, casi sin montar. Sin embargo, la mayor parte tenía algo más de artificio, y Lucas se vio fuertemente

influenciado por las películas que salían de la unidad francesa del National Film Board de Canadá, que producía *cinéma vérité* con entusiasmo y confianza.

Lucas admiraba en particular *60 Cycles*, la película de 1965 del director Jean-Claude Labrecque en la que este seguía a los ciclistas en el *Tour* de Saint-Laurent a medida que recorrían dos mil cuatrocientos kilómetros de campo canadiense con música de Booker T. y los M. G. sonando de fondo. Lucas «alucinó con ella», comentó su compañero de clase Charley Lippincott, que había conseguido la película a través del consulado canadiense[84]. En parte documental, en parte un fragmento de vida y en parte experimental, conseguía en dieciséis minutos todo lo que Lucas aspiraba a hacer en su película para Cine 480: secuencias largas, tomas aéreas, multitudes y —lo mejor de todo, en el más auténtico espíritu del *cinéma vérité*— ausencia de actores. Lucas, que se quedó con ganas de más, se la pidió a Lippincott y la vio una y otra vez hasta que por fin este tuvo que devolverla, vencida ya la fecha límite, a los impacientes canadienses.

Para su vistosa película de *cinéma vérité*, Lucas trasladó a su equipo de rodaje al circuito de carreras Willow Springs en Rosamond, donde filmaría al piloto Peter Brock poniendo a prueba su Lotus 23 amarillo. Capturó todo desde ángulos cuidadosamente seleccionados; a veces el coche aparece como algo accidental que apenas se vislumbra mientras acelera detrás de una serie de señales, en una toma aérea o a cierta distancia, en la que los gritos de las aves se oyen casi más que el rugido del motor. Otras veces Lucas pone la cámara dentro del coche para captar la perspectiva de Brock al volante, sin apartar la vista del velocímetro, o vuelve la cámara hacia él mientras cambia las marchas o —en un magnífico momento que no está previsto en el guion— hace una mueca al volver a arrancar el motor después de salirse de la pista y detenerse. Al final, Lucas nos ofrece un primer plano de la esfera de un cronómetro en el momento en que un miembro del equipo técnico lo detiene con un audible clic mecánico; las manecillas muestran el mejor tiempo de vuelta obtenido por Brock: 1:42.08. Lucas lo utilizaría como título de la película.

Lucas describió *1:42.08* como un «poema sinfónico[85]», reflejando su interés por los coches así como «el impacto visual de una persona a contrarreloj», un tema que abordaría de nuevo en *THX 1138*[86]. En el fondo también trata del hombre y la tecnología —otro tema que Lucas exploraría— y de nuestros esfuerzos por dominarla antes de que lo haga ella… aunque nos salgamos un par de veces de la pista. Con sorpresa también descubrió que le había gustado trabajar en equipo, y se sintió orgulloso de haber terminado su proyecto justo a tiempo. «Solo contabas con diez semanas para hacer la película, desde que empezabas a escribir el guion hasta que tenías los rollos —dijo—. Para un estudiante es todo un logro[87]». Y eso no era todo lo que había pasado en Willow Springs. Mientras estaban allí, Lucas se había cruzado con otro equipo de rodaje, un equipo de avanzada que iba a rodar la película de carreras *Grand Prix* y que seguía a la estrella James Garner mientras entrenaba con un especialista en escenas peligrosas. Con un mínimo de verborrea, Lucas consiguió

empleo de auxiliar de cámara en la segunda unidad de la película, ganando unos dólares y su primera aparición profesional en unos créditos de Hollywood por trabajar unos días extra en la pista.

Al final *1:42.08* tal vez fue un trabajo en equipo, pero Lucas dejó su impronta, rompiendo las normas y haciéndola a su manera, una vez más. A sus profesores no les fascinó tanto como su anterior trabajo, pero Lucas estaba en buena forma; el profesor Douglas Cox, que era un gran admirador del cine artístico —chocaría con Glut por hacer películas baratas de monstruos como *Wrath of the Sun Demon*—, valoró lo que intentaba hacer[88]. Dejando a un lado el *cinéma vérité*, el corto *1:42.08* muestra a un Lucas que busca su propio estilo como director, satisfecho con dejar que una cámara bien situada capte de forma casi fortuita la acción. Por otra parte, Lucas era un montador demasiado creativo para hacer *cinéma vérité* realmente puro; no pudo resistirse a introducir una rápida sucesión de cortes oscilantes para crear la impresión de que el Lotus de Brock se mueve aún más rápido, o a insertar una breve toma de una valla publicitaria de un restaurante llamado George & Aggie (una aparición tan tímida que si parpadeas te la pierdes). Y en su primera película con sonido real, ya disfruta de lo lindo haciendo vibrar los asientos con el estruendo cuando el Lotus de Brock ruge una y otra vez como uno de los cazas TIE de *La guerra de las galaxias*.

Lucas se licenció en artes cinematográficas por la Universidad del Sur de California el 6 de agosto de 1966, y siempre conservaría un afectuoso recuerdo de ella. «Allí descubrí mi talento», afirmó en una ceremonia celebrada en la universidad en 2006[89]. Sin embargo, su futuro era incierto. «Supuse que haría el tipo de películas vanguardistas que se producían en San Francisco en aquel momento —recordaría—. Nadie se gana la vida haciendo esas películas, así que pensé que también trabajaría como cámara de documentales. Eso era lo que quería hacer de todos modos. Me ganaría la vida como cámara de documentales y haría películas por mi cuenta. Esa iba a ser mi vida[90]». O eso creía él.

Al igual que la mayoría de los licenciados de la escuela de cine, encontró las puertas de los estudios de la corriente dominante cerradas para él. «Era imposible introducirte en la industria en cualquiera de los gremios o sindicatos —explicó Gary Kurtz, que se había licenciado por la USC en 1962 y en 1966 todavía trabajaba en películas de bajo presupuesto como *Beach Ball*—. Muchos de los licenciados de la escuela de cine se cansaron de esperar y se dedicaron a otra cosa. […] Se dedicaron a hacer cine educativo o documentales, que no estaban tan rígidamente sindicalizados[91]».

Por otra parte, la amenaza del servicio militar se cernía sobre ellos. Como universitario desempleado, Lucas cumplía los requisitos para ser llamado a filas, con una posibilidad muy real de que lo enviaran a Vietnam. Él se consideraba un activista —«En esa época estaba indignado y participaba en todas las causas», contaría— y era

contrario a la guerra, pero sus amigos le convencieron de que, con su licenciatura y sus aptitudes, podría ser oficial en la unidad de fotografía de las fuerzas aéreas. La idea le pareció creativa e intrigante. A diferencia de su compañero de clase John Milius, no veía nada romántico en el ejército o en la guerra, pero tenía que reconocer que Vietnam ofrecía posibilidades fílmicas; si iba a la guerra y sobrevivía, podría salir una película magnífica con todo lo que viera e hiciera. «Pasaría dos años en algún lugar caminando por el fango, imaginé, con la esperanza de que me encomendaran una tarea razonable, y utilizaría la experiencia para escribir sobre ello años después». Aun así, admitió: «En realidad no estaba muy entusiasmado con la perspectiva de ir. Solo lo hacía por desesperación[92]».

Por entusiasmado o desesperado que estuviera, nunca sucedió. Se sometió a una prueba de aptitud física de reclutamiento en la que, para su asombro, lo calificaron de «4-F»; lo había suspendido. Los médicos le encontraron diabetes, la misma enfermedad que había matado a su abuelo Walton. Le recetaron Orinase y le informaron de que tendría que medicarse el resto de su vida. Eso también significaba que no podría consumir drogas ni alcohol, limitación que no le supondría ningún problema; su imagen atildada ahora sería auténtica a la fuerza. Pero la diabetes también significa renunciar a las galletas con trocitos de chocolate, las barritas Hershey y la Coca-Cola, lo único de lo que se había alimentado, prácticamente, durante los últimos diez años. Eso sería más duro.

Descartada cualquier posibilidad de hacer carrera en el ejército, Lucas se dejó crecer el pelo, que en su caso, en lugar de colgarle por la espalda, se le acumulaba sobre la cabeza. También se dejó barba, una oscura perilla prolijamente recortada a lo Van Dyke que le rodeaba la boca. Aunque parecía más *beatnik* que *hippie*, tenía cierto aire cool, incluso con sus protuberantes orejas. Estaba definiendo su imagen.

El que fuera rechazado para el servicio militar también significó que podía volver a la USC para hacer un posgrado, pero eso también tendría que esperar; había perdido la oportunidad de matricularse para el semestre de otoño de 1966. Por un momento se vio sin rumbo, sin trabajo y sin perspectivas reales. Al final recurrió a uno de los únicos contactos reales que tenía en la industria del cine, el diseñador gráfico Saul Bass, a quien había conocido durante el rodaje de material de segunda unidad para *Grand Prix*. Bass, que había diseñado las primeras secuencias de impresionante impacto visual de *Con la muerte en los talones* de Hitchcock y *El hombre del brazo de oro* de Otto Preminger, había recibido el encargo del director John Frankenheimer de montar una secuencia de créditos igual de vibrante para *Grand Prix*, cuyo estreno estaba previsto para diciembre. Lucas, que era un amante de los montajes, ayudó a Bass a editar las imágenes de los emocionantes y estrepitosos momentos iniciales. Ese mismo verano Bass, que estaba trabajando en su propio documental titulado *Why Man Creates* —galardonado con un Oscar en 1968—, confió en Lucas como camarógrafo y chico para todo.

Hacia principios de otoño, la colaboración con Bass había terminado y Lucas

volvía a buscar trabajo. Todavía vivía en la casa de Portola y se encerraba en su dormitorio de la buhardilla, aunque de vez en cuando se dejaba persuadir para ir a una fiesta de estudiantes y licenciados de la escuela de cine. En una fiesta de ese otoño, Lucas se encontraba hablando con Matthew Robbins de cine en la cocina cuando le mencionó que quería «hacer una película sobre alguien que huía de la policía», pero «desde el punto de vista omnipresente del ojo que todo lo ve, a lo Gran Hermano», recordaba Robbins[93]. A este le pareció emocionante y se ofreció a intentar escribir el guion, y acabó involucrando a Walter Murch para que preparara una sinopsis de dos páginas titulada *Breakout*, que completaron juntos a comienzos de octubre. En gran medida una prolongada secuencia de persecución, la escena final describe al héroe saliendo de una trampilla en el desierto, gritando de alegría y corriendo hacia la libertad bajo una puesta de sol: el final feliz que se le había denegado al joven héroe de *Freiheit*. «Cuando el hombre se está alejando —continúa el tratamiento de Robbins— [una] mano sale de la habitación subterránea, encuentra la manilla de la trampilla y la cierra muy despacio[94]». La imagen visual se le quedaría grabada a Lucas. Quería ver esa película. En cuanto pudiera la *haría*.

Pero, antes de nada, necesitaba un trabajo. Después de solicitar sin éxito empleo en los estudios de animación Hanna-Barbera, al final consiguió un puesto en la Agencia de Información de Estados Unidos (USIA) en calidad de *grip* —asistente responsable de mantener y llevar los bártulos del cámara— de los equipos que trabajaban en películas educativas y de propaganda. No era gran cosa, pero ofrecía la clase de oportunidad por la que habría matado la mayoría de los licenciados de la escuela de cine.

George Lucas, heredero de una tienda de artículos de papelería, superviviente de un accidente de automóvil y amante de la fotografía y del cine, estaba trabajando oficialmente —aunque por los pelos— en la industria del cine.

3

EL CABALLO GANADOR

1967

Lucas volvió a la USC en enero de 1967 para hacer unos cursos de posgrado en artes cinematográficas, entre ellos uno de dirección que impartía el comediante Jerry Lewis y que no tardó en aborrecer. «Lewis tenía un ego tan escandalosamente grande…», comentaría un compañero de clase[1]. Lucas se sentaba en la última fila del aula con el entrecejo fruncido. Lejos de esperar aprender algo de Lewis, la mayoría de los estudiantes había escogido esa asignatura confiando en que el cómico los ayudara a entrar en el tan cacareado sindicato de directores, el Directors Guild of America. Todos se quedarían decepcionados.

Coincidiendo con su regreso a la USC, Lucas tuvo un golpe de suerte: su amigo Bob Dalva, que se dedicaba a montar y cargar material documental en la USIA, tenía previsto dejar su puesto y lo recomendó para que lo sustituyera. Lucas, que estaba más impaciente por empezar a utilizar el equipo de la agencia que por cargarlo, aceptó y se presentó en los estudios de la veterana montadora Verna Fields, que trabajaba en el garaje de su casa del valle de San Fernando.

Baja y un poco robusta, con gafas de búho y una desaliñada mata de cabello oscuro, Fields tenía —a pesar de su aspecto modesto y de su diminuta estatura— una personalidad imponente, estridente e insolente. Era una montadora rápida y extraordinariamente buena, sobre todo porque como mujer en una profesión dominada por los hombres no tenía otra opción. «Me metí en el cine por accidente», contaría años después, y era en parte verdad; en la década de 1930, mientras se paseaba con su novio por un estudio de cine, llamó la atención del director Fritz Lang, quien preguntó con su marcado acento alemán «¿Quién es esa joven que siempre anda merodeando por aquí?», y la contrató como aprendiz de montadora de sonido. Cuatro años de trabajo le abrieron las puertas de los sindicatos: la dorada llave de acceso que tantos codiciaban.

Fields dejó el montaje cuando se casó y formó una familia, hasta que, en 1954, su marido murió de un ataque cardíaco a los treinta y ocho años, dejándola sola con dos hijos que mantener. Fields construyó unas salas de montaje en su casa, y aceptó trabajos sueltos de montadora para series de televisión como *Sky King* y *Furia*. («Les decía a mis hijos que era la reina del sábado por la mañana», contaba riéndose). No tardó en introducirse en el cine, trabajando en películas como el documental experimental *Savage Eye* y el gran éxito de Charlton Heston *El Cid*. De ideología liberal y sin pelos en la lengua, Fields era una cruzada —«Me interesaba utilizar el cine en favor de la reforma social»— y se involucró de manera entusiasta en la Gran

Sociedad del presidente Johnson, montando películas para la Oficina de Oportunidades Económicas y la USIA del gobierno estadounidense[2]. Por entonces estaba montando una película para la USIA titulada *Journey to the Pacific*, sobre la visita de Johnson a la región para la cumbre de Manila de 1966, y necesitaba toda la ayuda que pudiera conseguir.

Lucas —como casi todos los que trabajaban para Fields— no tardó en adorarla, pero con la misma rapidez llegó a detestar montar películas gubernamentales. «Si haces una película para el gobierno, tiene que ser atractiva —diría—. Hollywood lo está invadiendo todo». Recibió instrucciones expresas de no mostrar a *Lady* Bird Johnson desde ángulos poco favorecedores y de no utilizar ninguna toma en la que se viera la calva del presidente Johnson. Incluso las tomas que a él le parecían artísticas eran escudriñadas en busca de un posible agravio. «Yo había puesto una toma de caballos corriendo por una calle de Corea para ayudar a controlar las grandes multitudes —contaría—. Pero a alguien le pareció un poco fascista (lo que no era cierto) y nos dieron órdenes de quitarla. Simplemente me gustaba la toma[3]».

A Lucas no le gustaba ensamblar material de otro «haciendo declaraciones que no me creía por el solo hecho de tener que ganarme la vida», pero lo que más le horrorizaba era que lo mangonearan[4]. Le irritaba que le dijeran qué tomas debía dejar y cuáles suprimir. «El director venía y te decía: "No corte por aquí; tiene que hacerlo de esta manera". Y yo respondía: "No me gusta así". En ese momento quería ser montador y cámara… [y] mientras estaba en ello… me dije: "¿Sabes?, tal vez me interesa ser director. No quiero que otros me digan lo que tengo que hacer[5]"».

Lucas no era el único que trabajaba en las salas de edición de Fields. Al mismo tiempo que sondeaba las aulas de la USC en busca de estudiantes dispuestos a montar y cargar material filmado, Fields había contratado a montadores profesionales más experimentados procedentes de pequeñas productoras y los había emparejado con los alumnos con menos experiencia. A Lucas le tocó con una joven ayudante de montador de Sandler Films llamada Marcia Griffin, que tenía un año menos que él pero llevaba más de un año ganándose la vida como montadora profesional. Griffin era una montadora intuitiva y con talento —y, según John Plummer, «endiabladamente guapa», con el pelo castaño y lacio, y una voz suave—, pero Lucas se sintió más amenazado que impresionado por su presencia en la sala de montaje. «Marcia se mostraba muy desdeñosa con todos nosotros porque éramos estudiantes de cine —recordaba—. Ella era la única profesional de verdad allí[6]».

Marcia había trabajado con ahínco para llegar donde estaba. Nacida en Modesto, cuando contaba dos años su padre, un oficial de las fuerzas aéreas, abandonó a la familia, por lo que ella y su hermana habían sido criadas por su madre en un pequeño apartamento del norte de Hollywood. Sin una pensión alimenticia, la madre de Marcia se las arreglaba como podía con sus escasos ingresos como administrativa en una agencia de seguros, pero pasaban muchas estrecheces. «Tuvimos mucho amor y una familia que nos apoyaba —recordaba—, pero económicamente fue realmente

duro para mi madre[7]». Cuando era adolescente, su padre apareció de nuevo en su vida, y se fue a Florida para vivir con él y su nueva familia, un experimento bien intencionado que no funcionó. Después de dos años regresó a Hollywood, donde acabó la secundaria y se matriculó en clases nocturnas de química en Los Angeles City College mientras trabajaba a tiempo completo en una empresa de banca hipotecaria para mantener a su madre y a su hermana.

Como Verna Fields, Marcia se introdujo en el mundo del montaje casi por accidente: «Llegué directamente de la calle», dijo[8]. Había acudido a la oficina de colocación del estado de California para solicitar trabajo de bibliotecaria y me mandaron a la Sandler Film Library, donde buscaban una aprendiz de bibliotecaria de cine. No estaba tan bien remunerado como su empleo en el banco, pero descubrió que el trabajo le gustaba y se le daba bien. «Disfrutaba tanto que habría montado películas gratis», confesaría. Hasta entonces el trabajo estaba dando frutos; le había permitido entrar en el sindicato. Además, estaba dispuesta a matarse a trabajar con tal de abrirse camino como aprendiz de montadora, un proceso de ocho años a menudo frustrante, en el que probablemente vería cómo la mayoría de los puestos relevantes iban a parar a hombres, principalmente porque a las montadoras se las veía demasiado frágiles para acarrear las pesadas latas de los rollos o demasiado delicadas para soportar las groserías que los montadores solían soltar mientras trabajaban.

Aunque trabajando junto a Lucas era poco probable que escuchara muchas blasfemias, o mucha conversación, de hecho. Mientras montaba, él prefería escuchar música; pocas veces entablaba conversación, y cuando lo hacía, prefería hablar de cine en lugar de tocar algún tema personal. Si él se mostró cauto y un poco amedrentado por esa presencia no deseada en la sala de montaje, Marcia también se sintió un poco intimidada por él. Enseguida se dio cuenta de que era muy bueno. «Era muy silencioso y hablaba muy poco, pero parecía tener mucho talento y estar realmente centrado, era una persona muy equilibrada —dijo—. Yo venía de ese agitado mundo de la producción comercial y allí estaba ese tipo tan relajado, rebobinando la moviola muy despacio y con cautela. Manejaba la película con suma reverencia[9]». Por el momento, Lucas se mantendría al margen. Pero, a pesar de su prudencia, Marcia le intrigó; con el tiempo podría incluso hablar con ella, pensó.

Después de estar todo el día en clase y de sentarse durante horas ante una moviola para Verna Fields, Lucas dedicaba las noches a permanecer de pie en un aula de la USC como ayudante del profesor de cinematografía Gene Peterson, un empleo que había tomado para ayudar a costear parte de su matrícula. Las clases nocturnas que Lucas impartía eran de inscripción reservada; Peterson había firmado un contrato con el ejército para enseñar a sus cámaras —en su mayoría marines y representantes de las fuerzas aéreas— a «soltarse un poco», como lo expresó Lucas. «Esos cámaras veteranos de la Marina habían aprendido a filmar siguiendo un manual». Su trabajo,

por tanto, consistía en hacerlos pensar más como artistas. «Tuve que enseñar a esos marines a aprovechar la luz disponible, a pensar en la composición y a intentar filmar de una manera diferente[10]».

Lucas probablemente fue objeto de unas cuantas burlas por parte de la mafia de la USC; con la guerra de Vietnam ocupando cada día más espacio en las portadas, y los manifestantes estudiantiles desahogando sus frustraciones sobre los políticos y los soldados que regresaban, dar clase en un aula llena de soldados rapados era visto por muchos como confraternizar con el enemigo. «Enviaban a esos jóvenes militares a unirse a nosotros, que íbamos greñudos y que acudíamos a manifestaciones y protestas —explicó Willard Huyck—. Y nosotros no queríamos tener nada que ver con ellos[11]». Lucas, sin embargo, veía las cosas algo diferentes. Como la clase que impartía estaba patrocinada y subvencionada por el gobierno federal, los equipos de rodaje eran mejores que los de la USC y, más importante, los alumnos tenían acceso casi ilimitado a los carretes de película de color con sonido. Lo que él veía, por tanto, era un aula llena de grandes aparatos, suministros ilimitados y un equipo de rodaje que recibiría órdenes. Podría hacer las cosas completamente a su manera, con todo el equipamiento y la película que necesitara.

A Lucas no le falló el instinto: los equipos de rodaje militares recibían las órdenes; sin embargo, no querían aceptarlas si venían de él. Percibiendo astutamente el estado de ánimo del aula, Lucas decidió apelar a su espíritu competitivo. Dividió la clase en dos equipos, a uno lo guiaría él para hacer *su* película y el otro seguiría a su superior. Era una competición que el equipo contrincante estaba destinado a perder desde el principio, porque Lucas ya sabía qué película iba a hacer. Haría la película de la que había hablado con Matthew Robbins y Walter Murch en una cocina de Hollywood, la del hombre que salía de un lugar bajo tierra y escapaba hacia la libertad.

Tendría muy poco argumento; con solo doce semanas para realizar el proyecto, Lucas quería concentrarse más en la estética y la atmósfera de la película que en la trama o los personajes, una crítica que también recibirían algunas de sus últimas películas. «Me gustó la idea de hacer algo futurista —contaría—. Quería hacer algo muy visual que no tuviera diálogo ni personajes, un híbrido entre obra de teatro y experiencia no teatral. Algo un poco "experimental[12]"». En realidad, sería muy experimental, ya que tenía algunas ideas poco convencionales que, según dijo, llevaban «mucho tiempo bullendo en mi mente[13]».

En primer lugar, al igual que en *Alphaville* de Godard, Lucas iba a servirse del presente para representar el futuro. No habría necesidad de construir decorados o accesorios de la era espacial; con un trabajo de cámara ingenioso y un poco de cinta adhesiva y tela, Lucas podría fabricar ropa de los años sesenta y maquinaria de aspecto futurista aunque algo gastado y vagamente familiar, la mentalidad de «universo usado» que más tarde trasladaría a *La guerra de las galaxias*. Además, respaldado por los permisos militares, Lucas tendría acceso a las salas de ordenadores

y a otras localizaciones que en circunstancias normales le habrían estado vetadas, entre ellas el aeropuerto internacional de Los Ángeles, el de Van Nuys o un aparcamiento subterráneo en la UCLA. En la medida de lo posible también utilizaría solo luz natural, que daría a la película un aire de documental, una sensación de «material encontrado» que de algún modo había retrocedido hasta 1967 desde el futuro.

Por otra parte, Lucas tenía una nueva musa cinematográfica, otro producto del National Film Board de Canadá: una ecléctica película en blanco y negro titulada *21-87*, de un brillante montador de treinta años llamado Arthur Lipsett. Lucas admitió haber visto la película «veinte o treinta veces[14]». «Me causó un fuerte impacto —confesaría posteriormente—. Era en gran medida el tipo de cosa que yo quería hacer. Me vi enormemente influenciado por esa película en particular[15]». No solo tendría un profundo efecto en su manera de pensar y de utilizar el sonido en sus películas, también inspiraría sutilmente una parte clave de la mitología de *La guerra de las galaxias*.

Para *21-87*, Lipsett hizo un montaje de casi diez minutos, utilizando cortometrajes que había filmado en la ciudad de Nueva York junto con inesperados fragmentos de película recogidos del suelo de la sala de montaje del National Film Board. El resultado es discordante y fascinante: personas normales que se ocupan de sus cosas —pasean por el parque, hablan por teléfono, van al trabajo— intercaladas con secuencias extrañas, a menudo inquietantes, como un caballo que salta de un trampolín, una autopsia o una cabeza falsa sin cuerpo y sonriente haciendo publicidad de cigarrillos en el escaparate de una tienda. Pero es el sentido único que tiene Lipsett del sonido lo que da a las imágenes la vívida y casi subversiva sensación que impregna de atmósfera y personalidad todo lo que aparece en la pantalla: su banda sonora zumba y aletea con fragmentos de conversaciones sobre la moral, la Biblia y reflexiones sobre Dios. Suenan *blues* y canciones de góspel sobre parejas que bailan y jóvenes que se disparan con pistolas de juguete. Se oye un coro exultante mientras se ven personas riéndose de su reflejo distorsionado en los espejos de una casa de la risa y pasajeros saliendo por una escalera mecánica. «Cuando George vio *21-87*, fue como si se encendiera una bombilla —explicó Walter Murch—. Una de las cosas que claramente queríamos hacer. […] era una película donde el sonido y las imágenes flotaran libremente[16]».

En un momento memorable —sobre todo porque afectó a Lucas—, Lipsett inserta sobre imágenes de palomas aleteando un fragmento de una discusión existencial entre Warren S. McCulloch, pionero en inteligencia artificial, y el cámara Roman Kroitor. Mientras McCulloch sostiene que los seres humanos son simplemente unas máquinas complicadas, Kroitor replica que no puede ser tan sencillo o cruel, arguyendo que como seres humanos contemplan el mundo a su alrededor, «toman conciencia de algún tipo de fuerza. […] detrás de esta máscara aparente que vemos delante de nosotros, y lo llaman Dios». Una década más tarde, Lucas reconocería que su propia

versión de la Fuerza, si bien estaba basada en la idea universal de las fuerzas vitales, era un homenaje a Lipsett, «un eco de esa frase de *21-87*[17]».

Lucas tomaría un concepto más de *21-87*: «Creo que esa es la razón por la que titulé la mayoría de mis películas [universitarias] con números[18]». Esa película se llamaría así por su personaje principal, que en la distopía de Lucas sería *THX 1138 4EB*. Como hiciera Vorkapić con su personaje principal en *La vida y la muerte de 9413: un extra de Hollywood*, Lucas estamparía en la frente de su héroe el número de identificación, aunque él siempre insistió en que las letras THX «[no] significan nada[19]». Matthew Robbins, que había dejado al protagonista sin nombre en su primer tratamiento, creía que a Lucas tal vez le había gustado el aspecto simple de esas tres letras, señalando que «las letras T, H y X son simétricas[20]». Otros especularon que Lucas había copiado discretamente el título de su número de teléfono, 849-1138, pues las letras THX correspondían al 8, 4 y 9 en el disco del aparato[21].

Lucas filmó *THX 1138 4EB* durante tres largos y agotadores días de enero de 1967. Hizo trabajar con ahínco a sus marines toda la noche, trasladando el equipo a los laboratorios de informática y los aparcamientos para captar a su protagonista corriendo por los pasillos mientras sus perseguidores lo monitoreaban desde un centro de operaciones. A veces era prácticamente cinematografía de guerrilla, ya que Lucas y su equipo filmaban todo lo que podían en un aparcamiento antes de que cambiara la luz o se agotara el tiempo. Y aun con el equipo militar a su disposición, había carencias y fallos. A través de todo el proceso, Lucas simplemente se las arregló e improvisó, con una resistencia que impresionó a los curtidos oficiales de la Marina. Sin un *travelling* adecuado para las tomas en movimiento, por ejemplo, el cámara Zip Zimmerman y él se limitaban a colocarse la cámara con firmeza sobre los hombros y sentarse inmóviles en una plataforma rodante que era remolcada lentamente hacia atrás.

Para complicar aún más las cosas, Lucas seguía trabajando a tiempo completo para Verna Fields, así que durante el día clasificaba y montaba material del presidente Johnson para *Journey to the Pacific* y por la noche regresaba a su película. El ritmo era agotador; Fields a menudo lo sorprendía dormido ante su moviola mientras la película se rebobinaba sobre el suelo. Por la noche apenas tenía fuerzas para llevar la cámara de cine a cuestas, optando por sostenerla contra el pecho en lugar de sobre el hombro. La mayor parte del tiempo dejó a Zimmerman el trabajo de cámara, pues prefería dirigir desde un lado. De todos modos, los tres días de rodaje serían lo fácil; él se veía haciendo el *verdadero* trabajo solo en la sala de montaje, donde añadiría efectos ópticos, clave cromática para el fondo de pantalla y una banda sonora agresiva e interesante. Así que, una vez acabada la película, un agotado Lucas se llevó las latas a la casa de Fields, donde tenía previsto pasar las próximas diez semanas montándola en sus moviolas por la noche.

Cuando terminó el rodaje de *THX* —aunque todavía tenía semanas de montaje por delante—, Lucas se volcó en su siguiente proyecto, *anyone lived in a pretty [how] town*, un cortometraje artístico de seis minutos inspirado en el poema de e. e. Cummings del mismo nombre. Por primera vez tenía a su disposición un Cinemascope de 35 mm a todo color, aunque no había sido fácil. «En esta ocasión ni siquiera estaba permitido filmar en color —comentaría—. Se trataba de un proyecto de cinco semanas, y nos dijeron que era imposible hacer algo en color porque tardaban casi una semana en devolverte las tomas diarias». Pero él decidió hacerlo de todos modos, trabajando de nuevo con Paul Golding, su colaborador en *Herbie*, y un equipo de considerable tamaño en el que figuraban varios actores, con disfraces y *atrezzo*. Lucas rodó la película en doce días —nueve más de los que había tardado en filmar *THX*—, con un presupuesto de solo cuarenta dólares, y terminó la película en el plazo de cinco semanas. «Fuimos uno de los pocos equipos que lo consiguió», señaló, aunque admitió que habían recibido un rapapolvo del profesor Douglas Cox por filmar en color a pesar de que él lo había desaconsejado[22].

Lucas continuó montando *THX* hasta bien entrada la noche, prestando particular atención al sonido de la película. Walter Murch, para quien el montaje del sonido era un proceso «embriagador», y él habían hablado a menudo de la importancia del sonido, y ambos sabían que la banda sonora adecuada podía transformar una película en una *experiencia*[23]. Lo habían visto con sus propios ojos en la USC, donde la sala de proyección se hallaba situada de tal manera que el sonido se canalizaba por el pasillo y salía al patio abierto, y «cuando había una película con un sonido realmente interesante —explicó Lucas—, todo el departamento entraba corriendo para ver qué era[24]». Él siempre querría que el sonido y la música fueran lo más nítidos y envolventes posible en sus películas, una campaña que libraría hábilmente a lo largo de toda su carrera, no solo eligiendo al dinámico director de orquesta John Williams para que compusiera la música, sino también promoviendo con éxito sistemas de sonido con mejores altavoces y acústica para las salas de cine.

Mientras Lucas se encorvaba sobre la moviola en la sala de montaje de Fields, seleccionando secuencias de Lyndon Johnson por el día, y adelantando y rebobinando *THX 1138 4EB* durante toda la noche, se encontró hablando cada vez con más soltura con Marcia. La mayor parte de la conversación seguía girando sobre películas, pero a Lucas le gustaba oírla hablar de cine con el mismo entusiasmo y la misma apreciación del lado técnico con que él hablaba. Hasta Marcia, las pocas mujeres con las que Lucas había salido en el *college* solo tenían interés en lo que para él eran «estupideces[25]». Allí había alguien que quería hablar de guiones y de la mecánica del cine, y que compartía su desdén por el sistema de Hollywood al mismo tiempo que intentaba abrirse paso a través de él. Era inteligente y resultaba fácil hablar con ella, así que Lucas finalmente se armó de valor y la invitó a salir. O algo parecido.

«No fue realmente una cita —diría él de su salida a la sede del AFI en Beverly

Hills para ver una película hecha por un amigo común—, pero era la primera vez que estaba a solas con ella». Hubo más conversaciones en sus pisos, seguidas de más películas, y de repente, antes de que ninguno de los dos se diera cuenta, estaban saliendo. «Marcia y yo nos llevábamos realmente bien», explicaría Lucas con sencillez. Por su parte, Marcia se sentía atraída por el empuje y la intensidad de él, a la vez que lo encontraba sorprendentemente «mono, gracioso y tonto[26]».

Formaban una pareja más bien insólita. Mientras que Lucas era grave y meditabundo, Marcia, según su compañero de clase Richard Walter, «era muy brillante y positiva. La mujer más encantadora que hayas visto en tu vida[27]». Milius, que nunca tuvo pelos en la lengua, pensaba que ella era muy superior a él. «Todos nos preguntamos cómo el pequeño George había conseguido una chica tan despampanante», diría resoplando, aunque creía saber la respuesta: Marcia también era «inteligente y estaba obsesionada con el cine». Y, añadió con picardía, «era mejor que él montando películas[28]». En cambio, Golding creía que hacían buena pareja. «Los dos son tan menudos», dijo con total naturalidad[29].

La siguiente película estudiantil de Lucas fue un ambicioso documental en blanco y negro sobre la estrella de la radio de Los Ángeles Bob Hudson, un *disc-jockey* jactancioso que se hacía llamar «el Emperador». Lucas, que había pasado la mayor parte de su adolescencia oyendo parlotear a *disc-jockeys* mientras daba vueltas en coche por Modesto, hacía tiempo que quería hacer un documental sobre alguna figura de la radio. «Los oyentes entablan una relación con la gente de la radio —explicaría —. Se piensan que [son] de una forma y ellos crean una especie de atmósfera alrededor. Los oyentes se sienten muy cerca de la gente de la radio, solo que, naturalmente, no lo están[30]». De entrada había querido hacer una película sobre el enigmático Wolfman Jack, que en 1967 hacía arder las ondas radiofónicas norteamericanas con los 250 000 vatios de la emisora XERB de Tijuana detrás de él, «pero no sabía dónde estaba», dijo Lucas[31]. Hudson, por lo tanto, surgió de una feliz coincidencia. «[George y yo] estábamos escuchando el programa de radio del Emperador Hudson a la vez —contó Paul Golding—, y los dos intentamos llamarnos exactamente al mismo tiempo porque mientras escuchábamos el programa ambos supimos que teníamos que hacer una película sobre ese hombre[32]».

Lucas y Golding se reagruparon con el pequeño equipo de rodaje de *pretty [how] town* para filmar su documental; en principio tenía que durar diez minutos pero ambos fueron «bastante ambiciosos» y lo concibieron como una especie de programa de televisión de media hora, con anuncios incluidos[33]. Lucas acosó a sus profesores para que le dieran más película, y se embarcó en varias discusiones acaloradas hasta conseguir la suficiente para filmar secuencias adicionales, pero a condición de que lo montaran de tal modo que el proyecto final no durara más de diez minutos. «Me acostumbré a filmar un montón de material y hacer una película a partir de él en la sala de montaje», señaló Lucas[34]. En cualquier caso, no tenía ninguna intención de

cumplir con la exigencia de reducir la película a diez minutos.

Lucas rodó *The Emperor* durante la mayor parte de marzo y abril de 1967, filmó a Hudson mientras vociferaba en el aire y por teléfono, e incluso logró que se sentara para ser entrevistado. «Él no tenía ni idea de qué ocurriría cuando estuviéramos en su estudio —contaría Golding—, y no quería a nadie allí estropeando su programa de radio[35]». Al final llegó a confiar y a disfrutar de la presencia de Lucas y de su equipo de rodaje, participando incluso en un gag cinematográfico en el que se baja de su coche flanqueado por unos guardaespaldas con botas militares, papel que interpretaron Lucas y Golding en una aparición breve al estilo de Hitchcock. Cuando no seguían a Hudson, Lucas filmaba anuncios falsos que desprendían cierto tufillo a la revista *Mad* y un olor aún más distintivo a marihuana, entre ellos un anuncio de un Camaro que resultaba ser un rinoceronte en lugar de un coche, y de plátanos que podían fumarse (este último con Milius interpretando con gozoso disfrute el papel de *bandito* mexicano).

Fue una buena experiencia para todos los involucrados. «Era cine en su estado más puro —recordaba Golding—. Todos trabajábamos increíblemente bien en equipo y estábamos muy abiertos a las ideas de los demás[36]». Milius también consideraría siempre *The Emperor* como una de las películas más emblemáticas de Lucas. «En cierto modo era un gran artista gráfico —afirmó Milius—. Tenía una clara orientación visual hacia las cosas. […], una idea muy concreta de lo que quería hacer, ¿sabes? Y hacía cosas insólitas[37]». En efecto, uno de los momentos más inusuales y discordantes de *The Emperor* se produce hacia la mitad de la película, cuando empiezan a sucederse los créditos dando a entender que llega a su fin. En realidad era una farsa concebida para engañar a los profesores de la USC, haciéndoles creer que habían cumplido con su exigencia de que durara solo diez minutos. En la primera proyección de la película, recordaba Golding, «uno percibía cierta oleada de tristeza y decepción entre el público, porque todos sabían… lo que habíamos batallado con la escuela para filmar aquello, y todo indicaba que habíamos cedido a las exigencias de esta». Cuando el público se dio cuenta de que la película continuaba otros doce minutos después de los créditos, la sala prorrumpió en grandes manifestaciones de emoción. «Cada minuto posterior a los créditos —señalaría Golding con picardía— era un deliberado ataque contra lo establecido[38]». Lucas disfrutó de los aplausos. Una vez más había tenido razón.

Esa primavera, Marcia se mudó al apartamento de Lucas, en lo alto de una colina en Portola. Los amigos se rascaron la cabeza: parecían tan distintos… Pero Lucas y Marcia creían que eso era exactamente lo que los hacía perfectos el uno para el otro. «Siempre me pareció que yo era optimista porque soy extrovertida, y siempre pensé que George era más introvertido, callado y pesimista», dijo Marcia. Lucas se mostró inescrutable, para variar. «Marcia y yo somos muy diferentes y a la vez muy

parecidos», afirmó. Si se le presionaba, llegaba a admitir que también le gustaba que ella le preparara la cena todas las noches. Cuando los padres de Lucas los vieron juntos y comprobaron lo relajado que estaba él, supieron que ella era la persona adecuada. Consolidando el compromiso en la mente de muchos familiares de Lucas, este confesó a su cuñado: «Marcia es la única persona que conozco capaz de conseguir que levante la voz[39]». Viniendo de un hombre tan mesurado, era un gran elogio.

En las semanas siguientes a la proyección de *The Emperor*, Lucas terminó por fin *THX 1138 4EB*. Estaba satisfecho con la película —«No me esperaba que saliera tan bien», admitió—, y se había esforzado en convertirla en una experiencia que inundara los sentidos[40]. Visualmente, había llenado la pantalla de un sinfín de trucos de alta tecnología: las imágenes están distorsionadas o cortadas con franjas de estática, como el parpadeo de la imagen en un canal de televisión mal sintonizado; por los lados y en la parte inferior de la pantalla se suceden cifras, lo que da al espectador la sensación desorientadora de estar viéndolo todo en el monitor de un vídeo, como hacen los perseguidores de THX. Algunas secuencias parecen filmadas por una cámara de vigilancia, mientras que otras están teñidas de naranja, como si se vieran a través de la visera del casco de un policía, con una pantallita que indica que estamos viendo la imagen desde PERFECTBOD2180. En un momento dado la fecha parpadea: 14-5-2187: un guiño cinematográfico a la influyente película de Lipsett.

Las semanas dedicadas a la banda sonora también habían dado fruto, porque incluso hoy día hay pocas películas que suenen igual. «Había una frenética mezcla de Bach —explicó Walter Murch— y, alrededor, el murmullo de voces casi indistinguibles en una torre de control de tráfico aéreo o algo parecido[41]». Lucas tomaba música interesante de donde fuera, utilizando el evocador «Still I'm Sad» de los Yardbirds para los créditos, o los fuertes acordes de un órgano reverberando sobre la triunfante carrera de THX hacia el atardecer al final de la película. En cuanto al argumento, añadió un trasfondo adicional de paranoia cuando la compañera de THX, YYO 7117, es interrogada por el Estado —representado por una figura de Cristo con 0000 en la frente— por el delito de SEXACTE, acto sexual. Hay muchas secuencias largas de personas pulsando botones y operando máquinas, y tomas de THX corriendo por pasillos interminables y agitando los brazos, pero el montaje trepidante de Lucas, sumado a los efectos y los sonidos surrealistas, logra que todo sea emocionante. En pocas palabras, *THX 1138 4EB* funciona.

«Intentaba crear emociones a través de técnicas cinemáticas puras —explicaría Lucas años después—. Todas las películas que hice en esa época se centran en transmitir emociones a través de una experiencia cinematográfica, no necesariamente a través de la narrativa. A lo largo de mi carrera he seguido siendo un entusiasta del cine; aunque pasé a hacer películas con una narrativa más convencional, siempre he intentado transmitir emociones a través de experiencias esencialmente cinematográficas[42]». Era una verdadera experiencia cinematográfica; su proyección

fue todo un acontecimiento. Los estudiantes lo aclamaron desde el momento en que el logo de la USC apareció en la pantalla y estallaron en un rugido mientras el color cambiaba lentamente de amarillo a rojo sangre.

El éxito de *THX* también contribuyó en buena medida a mitigar la constante tensión entre padre e hijo. Aunque George Lucas sénior hacía mucho que había aceptado la decisión de su hijo de ser director de cine, eso no significaba que estuviera contento. Pero al ver sus películas en un festival de cine estudiantil de la USC, rodeado de un público que vibraba de entusiasmo, comprendió que su hijo no solo había encontrado su vocación, sino que se había ganado el respeto de sus compañeros. «Me había opuesto a que fuera a la escuela de cine desde el primer día, pero supusimos que por fin había encontrado su lugar. Mientras regresábamos en coche a casa, le dije a Dorothy: "Creo que apostamos por el caballo ganador[43]"».

Sintiéndose confiado y reivindicado por *THX 1138 4EB*, Lucas solicitó una beca estudiantil que otorgaba la Columbia Pictures para trabajar con el guionista y productor Carl Foreman, que se encontraba supervisando la producción de *El oro de Mackenna* con Gregory Peck en Utah y Arizona. Foreman ofrecía a cuatro estudiantes —dos de la UCLA y dos de la USC— la oportunidad de ver trabajar a su equipo de rodaje y, aún más importante, filmar un cortometraje sobre dicho rodaje que podría utilizarse después para promocionar la película. Lucas no fue uno de los dos estudiantes de la USC seleccionados, probablemente para su decepción; las becas fueron a parar a sus compañeros de clase Charley Lippincott y Chuck Braverman. Sin embargo, en el último momento Lippincott, al enterarse de que había obtenido un empleo con un ayudante de dirección en la Columbia Pictures, se echó atrás y recomendó a Lucas como sustituto. Así pues, fue este quien partió al desierto de Arizona para unirse a Foreman y al equipo de rodaje de *El oro de Mackenna*. Era la primera oportunidad que se le presentaba de ver cómo se hacía una macroproducción, y Lucas, que no había sido nunca un observador paciente, no se dejó impresionar.

«Nunca nos habíamos visto rodeados de tanta opulencia, cada cinco minutos se gastaban tropecientos mil dólares en ese proyecto enorme e inmanejable —comentó —. Para nosotros, que habíamos estado haciendo películas por trescientos dólares, era abrumador ver ese increíble despilfarro… eso era lo peor de Hollywood[44]». Sin embargo, se le pasó por alto que él mismo se estaba beneficiando de esa largueza, ya que Foreman había provisto a sus cuatro jóvenes cineastas —además de Lucas y de Braverman de la USC, estaban J. David Wyles y David MacDougall de la UCLA— del equipo y el transporte que necesitaban para hacer su propio cortometraje, e incluso pagaba a cada uno un estipendio semanal. Lucas tal vez seguía trabajando al estilo guerrilla, pero Foreman le estaba proporcionando el mejor equipo de su incipiente carrera para hacerlo.

Pese a su aversión por la «opulencia» en el plató, Lucas tenía la esperanza de que

su experiencia en *El oro de Mackenna* le procurara finalmente un empleo en Hollywood, así que se propuso causar una buena impresión a Foreman. Sería una batalla ardua, porque Foreman —que había escrito *Solo ante el peligro* y supervisado las sumamente rentables *Los cañones de Navarone* y *Nacida libre*— tenía fama de quisquilloso. Y tal vez por una buena razón: había estado en la lista negra durante la caza de brujas de los años cincuenta y se había exiliado en Londres durante más de una década. *El oro de Mackenna* era su primer gran proyecto desde su regreso a Estados Unidos.

Sin embargo, si Lucas esperaba ganarse la simpatía de Foreman, empezó con mal pie. Aunque en lo fundamental este había dado carta blanca a sus cuatro jóvenes cineastas para hacer sus cortos —no tendrían supervisión ni habría nadie controlando su trabajo sobre el terreno—, sí exigía aprobar el tema antes. Wyles se ofreció a hacer una película sobre los arrieros de caballos, mientras que MacDougall seguiría al director J. Lee Thompson y Braverman haría lo propio con el mismo Foreman. Lucas, quien admitió que era «un chico muy hostil en aquella época» y no quería hacer nada convencional, se ofreció a hacer un «poema sinfónico» en la línea de *1:42.08*. Foreman intentó disuadirlo, pero cuanto más insistía, más se obcecaba Lucas. «Si ellos concedían una beca para hacer una película, yo quería hacer una película —protestó—. No estaba dispuesto a hacer una simple película de promoción para anunciar su película[45]».

Lucas se iría por su cuenta —Foreman más tarde lo acusaría de «ningunear» a sus colegas cineastas, acusación que él negó— y filmaría el paisaje desierto, el cielo inmenso, los molinos de viento y los perros de la pradera, con meros vislumbres del equipo de rodaje de *El oro de Mackenna* en segundo plano, intrusos visibles solo de lejos. Lucas le puso a la película el título, otra vez numérico, de la fecha en que finalizó el rodaje, *18-6-67*. En parte un wéstern de John Ford, en parte un poema sinfónico, era también, según le dijo a Marcia, «una película sobre ti, porque con independencia de lo que estoy fotografiando, finjo y anhelo ser tú». Pero Foreman no se dejó impresionar, y se quejó de que la artística película de cuatro minutos de Lucas era un rotundo desafío a la tarea originalmente encomendada y tenía poco que ver con *El oro de Mackenna*. Sin embargo, cuando un año después se proyectó *18-6-67* en un canal público de Los Ángeles, Foreman reconoció de mala gana que Lucas había hecho un alegato. «La vida [en el desierto] transcurría antes de que nosotros llegáramos y siguió transcurriendo después de que nosotros nos fuéramos —dijo—, y eso era lo que trataba de decir la película de George[46]».

Lucas regresó a Los Ángeles en junio, y allí se sorprendió al enterarse de que Walter Murch y él habían sido seleccionados para la codiciada beca en honor a Samuel Warner. Era otra de esas oportunidades para observar —«Mirando no aprendes nada», se quejó Lucas—, pero enviaba al becado a los estudios de la Warner Bros. para

trabajar durante seis meses en el departamento que él escogiera, e incluso le pagaba ochenta dólares a la semana. «Era un gran trato», admitió Lucas, y una nueva oportunidad para entrar en el hermético sistema de Hollywood después de haber fracasado con Foreman. Mientras Murch y él esperaban en el patio de la USC a que el comité de selección les informara de quién era el ganador, los dos hicieron la promesa de que quien obtuviera la beca aprovecharía de alguna manera las circunstancias para ayudar al otro. Lucas ganó y, años después, cumplió el pacto contratando a Murch para el montaje del sonido de *American Graffiti*. «Fuimos buenos amigos durante todo el tiempo que estuvimos en el departamento, y tuve la oportunidad de ayudarle años después —diría Lucas con satisfacción—. En esa época todos nos ayudábamos[47]».

Lucas enseguida descubrió que no era un buen momento para estar en la Warner Bros. La Warner, como la mayoría de los principales estudios, era un dinosaurio que parecía estar apagándose lentamente. La audiencia en los cines había caído en picado en las dos décadas anteriores —a principios de los cincuenta, las salas de cine en Estados Unidos ya estaban vendiendo 34 millones de entradas menos a la semana que tres años atrás—, en gran parte debido a un advenedizo invento llamado televisión que proporcionaba a los espectadores más opciones de entretenimiento, disponibles en la comodidad de sus hogares. En busca de público, los estudios empezaron a realizar largometrajes de larga duración y gran presupuesto, muchos de los cuales los arrastraron a la ruina al no lograr afianzarse en la taquilla, entre ellos, como es sabido, *Cleopatra*, la película de 1963 de Joseph Mankiewicz que casi llevó a la bancarrota a la Twentieth Century Fox. De manera similar, en 1967 el fracaso musical *Camelot* dejaría muy tocada a la Warner.

Por otro lado, los magnates habían muerto o se estaban jubilando. De hecho, el jefe de la Warner de setenta y cinco años, Jack Warner, había vendido recientemente sus acciones a Seven Arts y se disponía a abrir su propia productora en el otro extremo de la ciudad. A medida que los estudios perdían dinero a raudales, dejaron marchar a los actores y guionistas de plantilla. Para empeorar las cosas, debido a la presión de los sindicatos, a los estudios les resultaba más barato y más fácil dejar de producir las películas en los platós y filmarlas en exteriores o con equipos de rodaje extranjeros. Los estudios de sonido cerraron. Por un momento Lucas albergó la esperanza de dedicarse a la animación en el famoso departamento de la Warner que durante décadas había producido una serie aparentemente interminable de dibujos animados de calidad, los Looney Tunes, pero que permanecía cerrado desde 1963 y no volvería a abrir. «Todo estaba cerrando. Era como una ciudad fantasma[48]».

En realidad, no estaba cerrando todo; en el plató del estudio había una película en producción cuyo rodaje de doce semanas acababa de empezar bajo la dirección de un novato: una adaptación al cine del manido musical *El valle del arcoíris*, protagonizado por un Fred Astaire de sesenta y ocho años igual de manido. Lucas gimió cuando se presentó en el plató. «No me interesaba realmente —explicaría—.

Acababa de regresar de una beca en el rodaje de *El oro de Mackenna* y ya había decidido que no me interesaba el cine teatral. Quería ser cámara de documentales[49]». Y ahí estaba, atrapado en un plató casi desierto de la Warner Bros., de nuevo en el temido papel de observador, y de un director novato, nada menos.

Lucas deambuló durante varios días por el plató de *El valle del arcoíris*, mirando —*observando*— en silencio, con los brazos cruzados y una mueca tensa. Al final el director reparó en el «joven flaco» que lo miraba y preguntó quién era. Al enterarse de que se trataba de un «observador de la USC» se acercó entre toma y toma a un Lucas de rostro impasible.

—¿Ve algo interesante? —le preguntó.

Lucas meneó la cabeza muy despacio.

—No —respondió con rotundidad, haciendo un rápido movimiento lateral con la mano abierta—, aún no.

Y «así fue como conocí a George Lucas», contaría el director, un corpulento barbudo de veintiocho años que se llamaba Francis Ford Coppola[50].

4

RADICALES Y HIPPIES

1967-1971

«Francis [Ford Coppola] y yo fuimos grandes amigos desde el momento en que nos conocimos», afirmó Lucas[1]. A pesar de la forma brusca con que este le entró —no fue tan grosera como el «Lo estás haciendo mal» con que había saludado a Murch, pero le faltó poco—, Coppola también sintió una afinidad inmediata hacia él. En parte tenía algo que ver con la edad: Lucas contaba veintitrés años, Coppola, veintiocho. «En aquella época, los directores de cine no eran jóvenes. Eran hombres mucho mayores, que iban trajeados y fumaban en pipa —señaló Coppola—. Cuando vi a George fue como ver a uno de los míos, alguien más de mi edad… con mis circunstancias y mi postura respecto al cine[2]».

A primera vista no parecían tener mucho en común. A diferencia de Lucas, Coppola había crecido en un hogar que toleraba e incluso alentaba la expresión artística. El padre de Coppola, Carmine, era un músico de la Orquesta Sinfónica de Detroit que casualmente estaba tocando la flauta en el programa de radio *The Ford Sunday Evening Hour* la noche que nació Francis, el 7 de abril de 1939, de ahí que le pusiera como segundo nombre el del patrocinador del programa. En el hogar de Coppola, a diferencia de en el de Lucas, habría pocas discusiones entre padre e hijo, y cuando este contrajo la polio a los diez años, su padre casi «murió» de la angustia, una muestra de emoción que no habría sido propia de George Lucas sénior[3]. Francis se recuperaría de la enfermedad después de casi un año en cuarentena haciendo reposo en la cama de su habitación, una reclusión que nunca olvidó. «Parte de la razón por la que me metería en el negocio del cine fue esa sensación de aislamiento», diría después[4].

Tras graduarse en el instituto Jamaica de Nueva York, Coppola se matriculó en la Universidad de Hofstra en 1956, donde enseguida se apuntó al programa de artes dramáticas basándose en su capacidad para hacerlo todo: escribir, dirigir, actuar y producir. También perfeccionó una vena desafiantemente independiente. «La nota dominante de mi régimen, y era un régimen —diría—, fue poner el Departamento de Artes Dramáticas en manos de los estudiantes», lo que consiguió hacer con éxito. Después de la graduación —«Salí de Hofstra realmente como el mejor de la clase», recordaba con orgullo— descubrió las películas del director soviético Serguéi Eisenstein e inmediatamente trasladó su pasión por el teatro al cine. «El lunes estaba en el teatro —dijo— y el martes quería ser cineasta[5]».

Inspirado, se matriculó como estudiante de posgrado en la escuela de artes

cinematográficas de la UCLA en el otoño de 1960. Con su talento para escribir guiones, ganó el prestigioso premio Samuel Goldwyn y, como muchos aspirantes a cineastas de la época, se encontró trabajando para Roger Corman, para quien escribió y dirigió la película de terror de bajo presupuesto *Demencia 13* en 1963. Ese mismo año, su pericia como guionista también despertó el interés de la Warner Bros.-Seven Arts, que lo contrató para escribir o redondear guiones, uno de los cuales, *Patton*, le valdría un premio de la Academia. Sin embargo, él enseguida se sintió frustrado escribiendo películas para otros. Concibió un guion basado en la novela *Ya eres un gran chico*, que rodó en exteriores de la ciudad de Nueva York en veintinueve veloces días de 1966. A los veintisiete años había hecho oficialmente una gran película. Era algo importante, y lo sabía. «En esos años, era insólito que un joven hiciera un largometraje —señalaría—. ¡Yo fui el primero!»[6].

Para los estudiantes y licenciados de cine frustrados, que con frecuencia se encontraban las puertas del Hollywood convencional cerradas y enrejadas, Coppola ya era «una leyenda», declaró Walter Murch[7]. «Debido a su personalidad, logró realmente poner la mano en el picaporte y abrir la puerta, y de repente había una rendija de luz, y veías que uno de nosotros, un estudiante de cine sin contactos en la industria, había puesto un pie delante del otro y realmente había dejado de ser un estudiante de cine para convertirse en alguien que hacía un largometraje patrocinado por uno de los estudios[8]». Para Steven Spielberg, Coppola fue «una estrella a seguir. […] Francis fue la primera inspiración para muchos jóvenes cineastas porque se abrió camino antes que otros muchos[9]».

Convencida de que Coppola era un verdadero negocio a raíz de *Ya eres un gran chico*, la Warner lo había puesto al frente de *El valle del arcoíris*, su único proyecto en el estudio casi vacío. Al ser dos de las personas más jóvenes en el plató, Lucas y Coppola pronto pasarían mucho tiempo juntos: otra figura de hermano mayor a quien Lucas podía vincularse. En este caso, era un papel que Coppola estaba encantado, e incluso deseoso, de desempeñar. «Tenía muchas ganas de tener un amigo —explicaría— y, tal como se dieron las cosas, algo que nunca había tenido y que era un hermano menor[10]». Y como suelen hacer los hermanos, con el paso de los años discutirían, a veces acaloradamente, y se reconciliarían una y otra vez.

Sin embargo, Lucas se aburría. Coppola era una buena compañía, pero él quería hacer algo más que «observar». Ya había tenido suficiente esa primavera durante la producción de *El oro de Mackenna*. Así que empezó a dejar el plató de exteriores —y a Coppola— para husmear por el edificio de animación vacío en busca de restos de película abandonados que pudiera utilizar para hacer un corto. «Las cámaras seguían en su sitio, así que se me ocurrió que encontraría fragmentos de película y que pasaría los seis meses que debía trabajar allí haciendo una película de animación[11]».

Coppola reparó en la ausencia del joven y no le hizo gracia. «¿Qué estás haciendo? —le preguntó—. ¿No soy lo bastante entretenido para ti?»[12]. Cuando

Lucas le explicó que prefería actuar a observar, Coppola asintió comprensivo y le nombró su asistente administrativo, prometiéndole 3000 dólares por seis meses de trabajo. Lucas pasó a hacerse cargo de muchos de los detalles del día a día en el plató, tomando diligentemente fotografías para asegurar la continuidad en el *atrezzo* y el mobiliario en una variedad de tomas, pero Coppola esperaba más del joven que no tardaría en ver como su protegido. «Solía decirle cosas como: "George, cada día tienes que salir con una idea brillante. Esa es tu tarea" —recordaba—. Y, en efecto, cada día salía con una idea brillante, así que enseguida comprendí que era una persona excepcional[13]».

Formaban una pareja curiosa. Lucas era bajo y discreto, mientras que Coppola, con su metro ochenta y dos de estatura, era jovial y extrovertido. Pero cuanto mejor se conocían, más se gustaban y más valoraban sus diferencias. «[George] tenía sus puntos fuertes en campos diferentes a los míos —explicaría Coppola—. Yo venía del teatro y llevaba mucho tiempo intentando ser guionista, mientras que él provenía más del diseño y sobresalía como montador. Así que se produjo una especie de fusión de esas especialidades[14]». Mientras que Lucas, por ejemplo, tenía poco interés en lidiar con los dramas diarios de los actores, Coppola, con su experiencia en la interpretación teatral, saltaba de buen grado a la palestra, ajeno a sentimientos o egos. En algún momento de la producción de *El valle del arcoíris*, Coppola se propuso despedir a Hermes Pan, el coreógrafo predilecto de Fred Astaire, aun pasando por encima de las objeciones de este, quien murmuró que «no soportaba ver lo que hacía Coppola[15]».

Lucas, por su parte, se dejaba llevar fácilmente por el carismático y estridente entusiasmo de Coppola. «Francis es muy extravagante, muy italiano, muy de "Sal ahí y haz algo". Yo soy más bien de "Pensémoslo antes" —explicaría—. Pero juntos formábamos un gran equipo, porque yo era el peso alrededor de su cuello que lo contenía un poco, evitando que le cortaran la cabeza. Estéticamente, teníamos sensibilidades muy compatibles… pero éramos opuestos en la manera de funcionar y de hacer las cosas. Y creo que eso nos permitió tener una relación muy activa[16] A veces Coppola dirigía a su equipo con un alegre desprecio por las reglas que Lucas admiraba. Durante el rodaje de *El valle del arcoíris*, arrastró a un equipo hasta San Francisco para filmar a Fred Astaire en el famoso puente Golden Gate de la ciudad. Sin contar con los permisos pertinentes, Coppola simplemente rodó hasta que un coche de la policía estatal los obligó a parar: una forma de hacer cine un tanto rebelde que Lucas apreciaba[17].».

Es posible que sus personalidades se complementaran incluso cuando eran veinteañeros, pero había algo de Lucas que Coppola estaba resuelto a cambiar. «Vas a tener que aprender a escribir si quieres dirigir», le dijo[18]. «Nadie te tomará en serio a no ser que sepas escribir[19]». Lucas se quejó, estremeciéndose al recordar las largas noches que había pasado haciendo los trabajos del instituto y de la universidad,

peleándose con la ortografía y la gramática básica. «No soy guionista —protestó—. Odio escribir[20]». Además, le dijo a Coppola, «me gusta el *cinéma vérité*, los documentales… los poemas sinfónicos sin personajes ni argumento[21]».

Pero Coppola se mantuvo en sus trece; todo director que se preciara tenía que saber construir un guion. Se comprometió a ayudarlo como fuera, y afirmó incluso que tenía en mente un proyecto para el primer guion de Lucas, su corto de estudiante *THX 1138 4EB*, pues estaba convencido de que se podía desarrollar y convertir en un largometraje. A fin de hacer más atractivo el trato, discurrió una manera para que Lucas pudiera escribir su guion y cobrar por él. Todo lo que se necesitaba era algún subterfugio, al estilo de Coppola.

Mientras terminaba de rodar *El valle del arcoíris* ese otoño, Coppola ya tenía ganas de ponerse con su siguiente película, esta vez a partir de uno de sus guiones, *Llueve sobre mi corazón*, inspirado en una experiencia de su niñez, cuando su madre había abandonado a su padre tras una pelea y se había refugiado en un motel local, desapareciendo de forma efectiva durante varios días. Coppola la concibió como una película mucho más íntima y personal que las que había hecho anteriormente y quería introducir un estilo de filmación más valiente. «Tengo previsto hacer una película pequeña con un grupo reducido de personas —le contó a Lucas—, como si se tratara de una película de estudiante, y me subiera a un camión y cruzara Estados Unidos filmando sobre la marcha. Sin planificación ni nada de nada… solo rodarla[22]». Coppola quería que Lucas fuera su mano derecha en ese proyecto. Lucas se mostró intrigado aunque un poco escéptico, creía que Coppola tenía que pensar más las cosas; este, en cambio, creía que Lucas carecía de espíritu aventurero. «Solía llamarme octogenario», dijo con un suspiro[23].

Con su típica arrogancia, Coppola ofreció *Llueve sobre mi corazón* a la Warner Bros.-Seven Arts durante varias semanas, luego desapareció discretamente, una estrategia con la que pretendía hacer creer al estudio que estaba yendo con su proyecto a otra parte. Funcionó: en un frenesí, la Warner Bros.-Seven Arts acordó pagar a Coppola 750 000 dólares por filmar *Llueve sobre mi corazón* exactamente como él quería, en la carretera, lejos del estudio y sin aprobación previa del guion. Además, como parte del acuerdo, Coppola consiguió que el estudio pagara a Lucas 3000 dólares por escribir el guion de *THX 1138*. Coppola le dijo a Lucas que lo considerara su sueldo; podría trabajar con él en *Llueve sobre mi corazón* durante el día y escribir *THX 1138* por la noche.

Impresionado ante la colosal desfachatez de Coppola, Lucas solo pudo menear la cabeza. «Francis podría vender hielo a los esquimales —comentaría posteriormente —. Tiene un carisma que está más allá de toda lógica. Ahora entiendo qué clase de hombres fueron los grandes césares de la historia, su magnetismo[24]».

Coppola tenía buenos motivos para creer en el potencial de *THX 1138 4EB* de Lucas

como largometraje. Durante 1967 y principios de 1968 se proyectó todavía en el ciclo de películas de estudiante, donde obtenía elogios —y premios— de los mismos estudiantes, de los críticos e incluso de los infiltrados de Hollywood. Ned Tanen, un joven productor de la Universal, recordaba que había salido del cine casi aturdido. «Veías la película y decías: "Santo cielo, ¿quién diablos ha hecho esto? No sé de dónde robó las secuencias, pero es alguien muy especial[25]"».

El apogeo para *THX* —y para Lucas como cineasta estudiante— llegó en enero de 1968, cuando fue seleccionada como la mejor película dramática en la tercera edición del National Student Film Festival que se celebraba en el Royce Hall de la UCLA. De hecho, Lucas presentó películas en tres de las cuatro principales categorías; además de *THX*, *The Emperor* había competido en la categoría de documental, mientras que *18/6/67* figuraba como candidata a película experimental. Corría el rumor de que Lucas también había ganado en esas categorías, pero al final se le había concedido una mención honorífica para evitar que un solo estudiante arrasara con todos los premios. En cualquier caso, él también había participado en la película ganadora en la categoría de animación, *Marcello, I'm So Bored*, de su compañero de clase John Milius, para la que había editado el sonido. Fue suficiente para conseguir que la revista *Time* lo mencionara y *Los Angeles Times* lo aplaudiera como «el joven talento más impresionante que ha salido de un departamento de cine de una universidad en los últimos cinco años[26]». El crítico Charles Champlin fue aún más lejos, declarando que «por su ingenio, energía y profesionalismo, *THX 1138 4EB* de Lucas es sensacional y debe verse[27]».

Más allá de los elogios y la atención que recibió, el festival fue fundamental para Lucas —y el cine— por una razón muy diferente. Cuando subió el telón del Royce Hall el viernes 19 de enero de 1968, la primera noche del festival, se hallaba entre el público un alumno de primero de la Universidad Estatal de Long Beach llamado Steven Spielberg, que por entonces contaba veintiún años. «Yo no conocía de antemano ninguna de las películas… así que no esperaba nada —recuerda Spielberg —. Primero vi una serie de cortos; cuando llegó *THX*, había tanto virtuosismo en la técnica, en la visión y la emoción de esa historia que… no podía creer que la hubiera hecho un estudiante. […] Paralizó absolutamente el festival. Se podía oír el vuelo de una mosca en esa sala[28]». Se quedó asombrado y prácticamente verde de envidia. «Mi primera impresión fue "¡Te odio!" —contaría riendo—. "¡Odio a ese chico! ¡Es mucho mejor que yo[29]!"».

Después se coló entre bastidores, donde encontró a Lucas con Coppola, y el recuerdo que cada uno conservaría de ese primer encuentro es un reflejo de sus personalidades y su estilo narrativo. Spielberg recordaba vívidamente y con emoción el momento. «George era un tipo realmente simpático. [Dijo:] "Eh, ¿cómo estás?" y nos dimos la mano, y a partir de ese momento fuimos amigos. La amistad realmente comenzó con un apretón de manos[30]». En su versión de los hechos Lucas no estaba dispuesto a confirmar la emoción o los detalles. «Es posible que lo conociera

entonces. Vino mucha gente. Pero —admitió—, si nos conocimos, seguro que fue [solo] un apretón de manos, y un "Hola, ¿cómo estás?"[31]».

Sin embargo, por memorable —o poco memorable— que fuera su inicio, era quizá inevitable que surgiera una amistad entre Lucas y el hombre al que más tarde se referiría afectuosamente como «mi colega, mi amigo, mi inspiración, mi rival[32]», porque los dos se parecían mucho. En la adolescencia ambos habían estado poco integrados, aunque Spielberg fue más nerd que greaser. «Era muy solitario y me sentía muy solo —diría recordando su infancia transcurrida en buena parte en Arizona—. Era el único niño judío de la escuela, y era muy tímido e inseguro[33]». Además, Spielberg era un estudiante apático, un fanático de los cómics y un autoproclamado «adicto a la televisión». A diferencia de Lucas, él supo desde primaria que quería ser cineasta, y filmó sus propios wésterns, películas de misterio e incluso una película de un piloto combatiente de la Segunda Guerra Mundial titulada *Fighter Squad*. «He hablado en serio de cine desde los doce años —explicaría más tarde—. No justifico esos primeros años como un *hobby*. […] Realmente empecé entonces[34]».

Las malas calificaciones impidieron que Spielberg entrara en la escuela de cine de la USC, por lo que se matriculó en la Universidad Estatal de Long Beach, donde tuvo que improvisar un plan de estudios ya que no había una escuela de cine formal. Probablemente tampoco importaba, pues se pasó la mayor parte de sus años universitarios entrando furtivamente en los Universal Studios para averiguar cómo se hacían las películas, sentándose con los montadores en las salas de montaje y siendo expulsado de vez en cuando de los estudios de sonido. Si bien había terminado varias películas de aficionado —entre ellas un largometraje titulado *Firelight* que se había estrenado en un cine de verdad de Phoenix cuando tenía diecisiete años—, en el momento en que conoció a Lucas, a principios de 1968, su cine todavía era más una aspiración que una realidad. Pero Lucas y su obra habían vuelto a inspirarlo. «Ya no eran John Ford, Walt Disney, David Lean… mis modelos a imitar. Era una persona más de mi edad, alguien a quien podía llegar a conocer, con la que competir y de quien sacar inspiración[35]». Motivado en parte por lo que había visto proyectado en la pantalla del Royce Hall, reunió el dinero necesario para escribir y dirigir una impresionante película de veinticinco minutos titulada *Amblin'*, y a finales de año la Universal lo contrató, ya no como un simple observador.

En febrero de 1968, Lucas dejó California para ir a Long Island, Nueva York, en busca de exteriores donde rodar *Llueve sobre mi corazón*. Coppola tenía previsto comenzar en marzo y había ido antes a Nueva York para filmar material adicional en Hofstra y preparar la caravana de siete vehículos con la que emprender su lento recorrido por todo el condado. Coppola ya había anunciado que las esposas y las novias estaban vetadas en ese viaje, así que Lucas y Marcia habían ido a Nueva York

para pasar un tiempo juntos antes de que él se embarcara en su prolongada aventura. Mientras deambulaba con ella por Garden City, donde Coppola más tarde filmaría una escena de boda, Lucas le propuso que se casaran.

Para él, la decisión de casarse con Marcia era tan inexplicable como obvia. «No es que la viera en la sala de montaje y me dijera: "Voy a conseguir a esa chica" —confesaría—. Más bien fue: "Es otra chica más y nos divertiremos, qué diablos". Nunca conté con casarme con Marcia». Pero «Marcia y yo nos llevábamos realmente bien. Ambos éramos luchadores y ninguno aguantaba tonterías del otro. Eso me gustaba. No me gustaban las personas que se dejaban pisotear[36]». John Plummer, que había estado allí desde el principio, no se sorprendió en absoluto. «Ella compartía muchas opiniones con George —dijo—. Como pareja, se apoyaban mucho. Tenían una misión y la querían llevar a cabo. Parecía que tenían una excelente relación[37]».

Esa misión, al menos tal como la veía George, supuso con el tiempo mudarse de nuevo al norte de California, donde Marcia podría seguir montando anuncios y algún que otro proyecto suelto mientras él se abría camino como cineasta *avant-garde* independiente. «Haremos [películas] juntos y las venderemos allí —le prometió—. Probablemente será muy duro». Pero Marcia admiraba esa forma de mirar al futuro. «George ha planeado siempre todo con mucha antelación. Siempre proyecta mentalmente lo que puede pasar en uno o dos años, y estudia todas las posibilidades para saber manejar la situación que surja. Se le da muy bien sacar provecho de todas las opciones[38]».

Como en su amistad con Coppola, Lucas veía las diferencias entre Marcia y él como la fuerza subyacente de su relación; sin embargo, como era de esperar, le costó ponerlo en palabras. «Si yo digo negro, ella dice blanco —explicó—. Pero compartimos gustos, circunstancias, sentimientos hacia ciertas cosas, filosofías». Marcia lo expresó con un poco más de elegancia, señalando que «todos buscamos a alguien que nos complete, que sea fuerte en lo que nosotros somos débiles». Sin embargo, si había algo que verdaderamente los hacía compatibles era su pasión por el montaje. «Esa es una de las razones por las que funciona nuestra relación, a los dos nos gustan las mismas cosas[39]». En retrospectiva, tal vez no sea la mejor base sobre la que construir un matrimonio.

Oficialmente comprometidos, Marcia regresó a California mientras que Lucas se apretujaba en una de las furgonetas que Coppola había conseguido para transportar a todo su equipo de rodaje, compuesto por veinte personas —director, actores, especialistas, operadores, técnicos de sonido—, en un lento recorrido de casi cinco meses a través de dieciocho estados. Coppola también pensaba llevar todo lo que podían necesitar, como una mesa de montaje Steenbeck de gran tamaño que había comprado con dinero de su propio bolsillo, deduciendo el coste de su sueldo de director. Todo el rodaje de *Llueve sobre mi corazón* fue «una labor realizada con amor —diría Coppola años después—. Éramos un equipo muy reducido dentro de un autobús Dodge que habíamos reconstruido nosotros mismos y que llenamos con el

equipo de filmar más avanzado disponible[40]». El quid del plan era que no había ningún plan: Coppola contaba con un guion, pero no había establecido un plan de rodaje ni tenía en mente lugares concretos para filmar; cuando viera un lugar prometedor para cierta secuencia, se detendría y la filmaría. La inspiración definiría su dirección cada día. Era rodar sin red, la clase de filmación de guerrilla que a Lucas le encantaba.

Pero no fue nada fácil. El horario resultó particularmente agotador para Lucas, que se levantaba cada día a las cuatro de la madrugada para sufrir durante dos horas con su guion de *THX 1138* antes de salir a las seis y pasar el resto del día como tercer asistente de dirección, mano derecha y chico para todo. El proceso de escribir era particularmente lento y doloroso. «Francis… poco menos que esposaba a George a la mesa», recordaba Marcia[41]. Pero Lucas perseveró. «[Francis] me tomó bajo su protección —contaría más tarde—. Me dijo: "Yo te ayudaré[42]"». El primer consejo que le dio Coppola fue: «Nunca leas lo que has escrito. Intenta acabarlo en una o dos semanas, luego vuelve a ello y arréglalo… no te canses de arreglarlo[43]».

Al mismo tiempo, Lucas —que no era de los que dejan pasar la oportunidad de conseguir un poco de película y empezar a rodar— había comenzado a filmar entre bastidores un documental sobre el rodaje de la película, siguiendo a Coppola con una cámara de 16 mm y una grabadora Nagra. «George estaba alrededor de una manera muy silenciosa —dijo el productor Ron Colby—. Te volvías y allí estaba él en una esquina con su cámara. Era como si flotara alrededor. Pero filmaba y se ocupaba del sonido. Hacía el trabajo de todo un equipo[44]». Además, en el bullicioso Coppola encontró un sujeto ideal; era fácil sorprenderlo discutiendo con sus actores —entre ellos James Caan y Robert Duvall—, enfrentándose con las autoridades locales, quejándose a gritos por teléfono de las interferencias del sindicato y desafiando a los ejecutivos de la Warner a denunciarlo a la policía. Pero a Coppola le encantaba lo que hacía Lucas, e incluso logró hacerse con 12 000 dólares del presupuesto destinados a la publicidad de la película para costear el documental, que Lucas finalmente titularía *filmmaker*.

Mientras el convoy salía de Nueva York, atravesaba Nueva Jersey y se adentraba en Pennsylvania, Coppola ordenó a todo el equipo, él incluido, que se afeitara la barba —a Lucas le pareció que estaba «irreconocible» sin ella— para ofrecer un aspecto más conservador que podría serles útil al tratar con las autoridades locales[45]. A veces el ardid funcionaba, y Coppola era capaz de camelarlas para que les dejaran filmar en medio de un desfile del día de las Fuerzas Armadas en Tennessee. En Kentucky, sin embargo, un operador de *ferry* quisquilloso se negó a permitir que filmaran a bordo, mientras que en Nebraska Coppola se enfrentó a policías locales por su uso de insignias policiales. Mientras tanto Lucas permanecía discretamente a su lado con la cámara en marcha, y cuando no filmaba, se quedaba igualmente cerca de él, con las manos en los bolsillos, como su sombra silenciosa. «Esos dos estaban pegados por la cadera —recordada Colby—. George era muy retraído, muy callado y

tímido. Y Francis era entusiasta y sociable[46]».

Aun así, Lucas y Coppola no estaban tan unidos como para no discutir de vez en cuando; a Lucas le pareció particularmente humillante que Coppola se eximiera de los términos y condiciones que había impuesto al resto del equipo en aras de la aventura. Por ejemplo, aunque Coppola había decretado vetar a las esposas o las novias en el viaje, él se llevó a su esposa, Eleanor, y a sus hijos, instalándolos en un minibús Volkswagen a la cola del convoy. Lucas pasaría por alto esa particular ofensa, aunque se encargó de meterse con la familia Coppola en su documental *filmmaker*. Pero cuando Coppola dejó al convoy en un destartalado motel de Pennsylvania para pasar un fin de semana cómodamente en Nueva York —se rumoreó que con una amante—, Lucas se puso furioso. «Francis iba con el cuento de "todos para uno", y luego te enterabas de que andaba por Nueva York follando —dijo —. Se creía con derecho a hacerlo, y yo le dije que no me parecía justo. Tuvimos una fuerte bronca a raíz de ello[47]». Lucas siempre daría mucha importancia al tema de la justicia.

Aparte de esas desavenencias, tanto a Lucas como a Coppola les pareció estimulante todo el proceso improvisado del rodaje de *Llueve sobre mi corazón*. No eran necesarios los platós ni las instalaciones de los estudios, y todo lo que Coppola no tenía a mano lo conseguía a su manera. Si no disponía del equipo para positivar el material filmado diario, por ejemplo, simplemente lo enviaba en avión a Nueva York cada noche para que lo positivaran allí, y así él podía ver las imágenes varios días después. Mejor aún, podía hacerlo sin tener a los ejecutivos de Hollywood mirando por encima de su hombro o visitando el plató y dándole consejos inútiles. «Empezamos a sentirnos como Robin Hood y su banda —diría—. Realmente teníamos en nuestras manos una máquina para filmar, y no hacía falta estar en Hollywood. Podía hacerse en cualquier lugar[48]».

Cualquier lugar podía ser incluso en medio de la nada. A finales de junio Coppola tenía tanto material que decidió encerrarse unas semanas en Ogallala, Nebraska, para seleccionarlo. Convirtió una vieja zapatería en una sala de montaje, donde se encorvó sobre la Steenbeck junto con el montador Barry «Blackie» Malkin para ensamblar una versión que funcionara. Lucas sugirió que podrían avanzar más deprisa si Malkin tenía un ayudante, y recomendó a Marcia para el trabajo, subvirtiendo hábilmente la regla de Coppola respecto a las novias en aras de lo práctico. Pero cuando Lucas la llamó con la oferta, Marcia titubeó; había recibido una propuesta de Haskell Wexler para trabajar en su película *Medium Cool*, que tenía previsto proyectar en la Convención Nacional Demócrata de 1968 en lo que resultaría ser un verano de lo más tumultuoso. Lucas tenía sus proyectos, y ella tenía los suyos, pero recién comprometidos se vio obligada a elegir el proyecto de él y se presentó diligentemente en la zapatería de Nebraska. Al final, un retraso en el programa de rodaje de Wexler le permitiría trabajar en ambas películas, pero ya se estaba estableciendo un patrón: el trabajo de Lucas iría antes que el suyo. Y a veces antes que ella misma.

Aun así, Lucas se alegró de tener a Marcia cerca, y lo mismo podía decirse de Coppola, quien no la admiraba únicamente por sus aptitudes como montadora. «Todo el mundo deseaba a Marcia», declaró John Milius con rotundidad, y Coppola, casado pero con una reputación de «gran sabueso de coños», como lo expresaría la misma Marcia[49], «le tiraría los tejos como se los tiraba a las esposas de todos». Lucas solo pudo observar con callada indignación, archivando esa nueva ofensa para utilizarla en el futuro, aun cuando Marcia rechazó educadamente los avances de Coppola. «Así era Francis —dijo Milius—. Era muy suyo, pero sobre todo era grande; era un tipo realmente grande[50]». A veces eso era suficiente, a veces no. Lucas tal vez perdonara, pero no olvidaría.

Coppola volvió a concentrarse en la versión preliminar de *Llueve sobre mi corazón*, y el proceso fue tan intenso que a finales de junio decidió anular un compromiso contraído tiempo atrás de asistir a una conferencia de profesores en San Francisco. Había acordado participar en un debate sobre «El cine en relación con la palabra impresa» junto con otros cuantos cineastas que habían adaptado novelas al cine, como él mismo había hecho con *Ya eres un gran chico*. En el último momento decidió no ir, pero en lugar de no presentarse envió a Lucas en representación suya.

Lucas llegó al Hilton San Francisco justo a tiempo para el debate, y se sentó a una mesa sobre una tarima, detrás de un rótulo en el que aún se leía el nombre de Coppola. A un lado tenía a un cineasta independiente de treinta y un años del norte de California llamado John Korty, cuya película *The Crazy-Quilt* era una adaptación del cuento «The Illusionless Man and the Visionary Maid» del psicoanalista Allen Wheelis. Aunque Korty habló con elocuencia sobre el tema, no fue hasta que lo aparcó para entrar en detalles sobre su forma de filmar cuando Lucas prestó realmente atención.

Durante los últimos tres años Korty había dirigido sus propias instalaciones cinematográficas en su cobertizo de Stinson Beach, un pueblecito turístico junto al mar al norte de San Francisco. Reunió los 100 000 dólares que necesitaba para filmar *The Crazy-Quilt* pidiéndoselos a amigos, colegas e incluso a sus actores, rodó la película por la zona y la montó con su propio equipo. En el estreno en el Museo de Arte Moderno de San Francisco recibió una larga ovación, y los ejecutivos de Hollywood se pelearon para distribuirla y reclutar a Korty, siendo el productor David Wolper quien más lo cortejó. Pero Korty no aceptaría nada de todo eso. «Por lo que he visto de Hollywood, pueden quedárselo por ahora —replicó—. Prefiero trabajar por mi cuenta. […] [En Hollywood] tienes un productor pegado al cuello. Hollywood agoniza. Aquí [en el norte de California] soy feliz trabajando con menos dinero. El riesgo de fracasar es mucho menor. Podemos terminar una película en un año… y obtener los resultados deseados[51]».

Fue un discurso que podría haber pronunciado Coppola o Lucas (y probablemente lo habían hecho). Tan pronto como terminaron las sesiones, Lucas se llevó a Korty aparte, emocionado. «Tienes que hablar con Francis», le dijo, y los dos buscaron un

teléfono público en el vestíbulo desde el que llamar a Nebraska[52]. Coppola se puso eufórico; quería conocer a Korty lo antes posible, y el 4 de julio, se subió a la furgoneta con Lucas y Ron Colby para ir a su cuartel general de Stinson Beach.

Korty y su esposa vivían en una casa de dos plantas desde la que se dominaba la playa, a solo unos pasos de un cobertizo de pizarra gris con las ventanas rotas que él utilizaba como estudio multifuncional. La vista era preciosa. «¿Dónde puede uno salir por la puerta y estar en el lugar ideal para empezar a filmar?», les preguntó Korty[53]. El cobertizo estaba abarrotado de «todos los juguetes de un joven cineasta», recordaba Colby, impresionado[54]. En un extremo había una gran pantalla encima de un escenario, y justo enfrente una sala insonorizada con un proyector de 35 mm. Korty estaba terminando su última película, *Funnyman*, y enseñó a Coppola el equipo de grabación, montaje y doblaje escondido bajo los aleros. No parecía precisamente de última generación, pero era suyo, y Coppola y Lucas se quedaron deslumbrados. Esto era exactamente lo que tenían en mente para ellos. «[Korty] nos inspiró a los dos —dijo Coppola—. Él era un verdadero innovador[55]».

Coppola, Lucas y Colby se apiñaron de nuevo en la furgoneta para emprender el regreso a Nebraska, donde *Llueve sobre mi corazón* reposaba sobre la Steenbeck. Pero Coppola y Lucas habían visto el futuro en el cobertizo junto a la playa de Korty, y cuando abandonaron la *roulotte* del convoy de *Llueve sobre mi corazón*, Coppola había decidido crear su propia comunidad cinematográfica… en algún lugar. «Si tú has podido —le había dicho a Korty con entusiasmo—, nosotros también podemos[56]».

Coppola terminó el montaje preliminar de *Llueve sobre mi corazón* en San Francisco a mediados de octubre. Mientras este acababa su película, George y Marcia montaron juntos el documental ya titulado oficialmente *filmmaker: a diary by George Lucas*, en su pequeña casa de Portola. Como siempre, el montaje, con independencia de las horas que llevara, era la parte divertida, y fue una suerte que pudieran hacerlo juntos. El resto del tiempo Lucas lo dedicó al guion de *THX 1138*. Coppola había continuado convenciéndole de que era la capacidad de escribir su propio material lo que diferenciaba a los cineastas de los meros directores. «Escribe el guion y luego ejecútalo como productor y director», lo amonestó[57]. La ironía estaría en que sería Lucas, el autoproclamado «pésimo escritor», quien a lo largo de su carrera escribiría y dirigiría su propio material original, y crearía dos franquicias cinematográficas, mientras que Coppola se haría un nombre en gran medida adaptando la obra de otras personas para la gran pantalla. Sin embargo, por el momento Lucas se tomó en serio el consejo de su mentor, escribiendo y reescribiendo, y anotando todo, tal como este le había indicado.

El 1 de noviembre el primer borrador estaba terminado. «Es malísimo», le dijo al

entregárselo a Coppola, y este no le llevó la contraria[58]. Después de trabajar varias semanas con él en un segundo borrador, Coppola reconoció por fin que estaba perplejo. «Simplemente no entiendo tu visión —le dijo a Lucas—. Lo que haremos es contratar a un guionista y dejar que lo intente él». A continuación le pasó los dos borradores al guionista de televisión Oliver Hailey, pero después de revisar el trabajo de Hailey, Lucas se sintió aún más frustrado. «Su guion no es para nada lo que quiero», se quejó[59]. Continuaría corrigiéndolo. Y seguiría insatisfecho.

Escribir siempre sería una tarea ardua para él, pero cuando otra persona lo hacía, rebosaba de ideas y sugerencias. Últimamente había despertado su curiosidad un guion que John Milius estaba retocando para una película sobre la guerra de Vietnam, un tema sin duda peliagudo en 1968. Era una combinación de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* —una película que tanto a Milius como a Lucas les encantaba — y *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, una novela que Milius deseaba adaptar al cine por la dificultad que entrañaba. (Una exitosa adaptación, diría Milius más tarde con orgullo, «había dejado perplejos a todos esos grandes escritores»). De entrada Milius tituló el guion *The Psychedelic Soldier*, pero al final se decantó por *Apocalypse Now*, un inspirado puñetazo a las chapas de NIRVANA NOW que llevaban los *hippies* que él tanto despreciaba. A Lucas le encantó el guion, y mientras Milius continuaba escribiendo, lanzó una idea tras otra acerca de cómo debía hacerse la película. Naturalmente, él la dirigiría y lo haría con un estilo documental de 16 mm para darle el aire de un noticiero. «George me dijo: “Pon en ella cosas bonitas, muchos helicópteros”». Milius se rio. Para Lucas, «el gran héroe sería el director[60]», dijo Milius, no el guionista.

Aquel invierno, mientras *THX* seguía incubándose, Lucas comenzó a explorar los alrededores del condado de Marin en busca de posibles lugares para fundar la gran comunidad cinematográfica de Coppola. Este también buscaba, y aunque se inclinaba por San Francisco para su nueva sede —había llegado a apreciar «el fermento político y cultural» de la zona—, tendía una vasta red cuando se trataba de inspiración[61]. A finales de 1968, Coppola y Ron Colby se fueron a Dinamarca para visitar otra compañía cinematográfica independiente, Lanterna Film, en la que el director de cine danés Mogens Skot-Hansen había estado supervisando la producción —sobre todo, de anuncios y porno suave— desde 1955. Coppola y Colby encontraron a Skot-Hansen trabajando en una vieja mansión enclavada sobre una colina con vistas a un lago. Equipada con tecnología punta, era atendida por hermosas rubias, y en ella vivía una bohemia comunidad de cineastas. Coppola lo quiso todo, la casa, el equipo y la camaradería. Enseguida hizo buenas migas con Skot-Hansen —se quedaría con él y su familia casi tres semanas—, y cuando se marchó, el danés le regaló un juguete óptico del siglo XIX, un cilindro que, cuando le dabas vueltas y mirabas a través de una serie de ranuras, producía la ilusión de movimiento[62]. A Coppola le gustó el juguete, pero le fascinó aún más su nombre, «zoótropo», una palabra que venía del

griego y significaba «movimiento de la vida».

De regreso, se detuvo en la feria Photokina de Colonia, donde se dejó llevar por el entusiasmo y gastó 80 000 dólares en una nueva consola de montaje y mezcladores de sonido, a pesar de que no podía permitírselo y de que cuando llegara el equipo a Estados Unidos no tendría dónde ponerlo. Pero no importaba; estaba demasiado lanzado en pos de su sueño de crear su propia comuna cinematográfica, su propia libertad creativa, como para molestarse con semejantes detalles. «Es mío», dijo Coppola con orgullo de su nuevo equipo[63]. «Si no estás dispuesto a arriesgar dinero cuando eres joven, seguro que no arriesgas nada en los años que sigan[64]». Al llegar a San Francisco llamó emocionado a Lucas para hablarle de Skot-Hansen, la mansión y sus nuevos juguetes. «Esto es lo que tenemos que hacer nosotros —le dijo—. Necesitamos conseguir una gran casa vieja, como una comunidad, y hacer películas. Y ha de ser aquí, fuera de Hollywood[65]». Eso le pareció bien a Lucas, que quería estar tan lejos de Hollywood como fuera posible.

Mientras recorría el condado de Marin, Lucas buscaba algo más que un lugar para montar el estudio de Coppola; Marcia y él estaban planeando mudarse juntos al norte de California —se lo había prometido a ella cuando se comprometieron—, y había visto una pequeña casa encaramada en lo alto de una empinada colina en Mill Valley. Era pequeña pero pintoresca —con su valla blanca, parecía sacada de una ilustración de Norman Rockwell—, y costaba ciento veinte dólares al mes, lo que era perfectamente asequible. Era exactamente la clase de lugar donde una joven pareja podía instalarse. «Estábamos muy contentos y optimistas —explicaría Lucas posteriormente, refiriéndose al tiempo que vivieron juntos en Mill Valley—. Con el estilo de vida que llevábamos, solo utilizábamos la cocina y el dormitorio. Siempre estábamos en una u otra habitación[66]».

George y Marcia se casaron el sábado 22 de febrero de 1969, casi exactamente un año después de que anunciaran su compromiso, en la Primera Iglesia Metodista Unida de Pacific Grove, California. Con su traje más oscuro y corbata, él parecía un palillo, pero sonrió de oreja a oreja mientras pronunciaban sus votos. Coppola estaba allí con una americana de color ciruela y camisa a juego, junto con sus compañeros de la USC Walter Murch y Matthew Robbins, y Verna Fields, que habían estado presentes al comienzo de su inesperado cortejo. «Fue una boda pequeña e informal —comentó John Plummer—. Todos nos conocíamos y lo pasamos en grande[67]». Los recién casados disfrutaron de una breve luna de miel en Big Sur y regresaron a Mill Valley, donde Marcia esperaba afincarse y fundar una familia mientras Lucas se iba a San Francisco para jugar a hombres de negocios con Coppola.

En los últimos meses Coppola había estado a punto de adquirir una casa para su compañía. En un momento dado Lucas había encontrado lo que parecía ser una propiedad ideal en la pequeña ciudad de Ross, una vieja mansión conocida por los lugareños como Dibble Estate. Emocionado, Coppola vendió su casa y casi todo lo que tenía para reunir el dinero que pedían de entrada, pero se le adelantó otro

comprador («Fue muy decepcionante», se lamentaría[68]). Comenzaron las negociaciones para adquirir otra propiedad, pero tampoco prosperaron, con lo que Coppola se quedó tirado, con la consola de montaje y los mezcladores que había comprado en Colonia ya en camino y sin un lugar donde instalarlos. Se agotaba el tiempo cuando John Korty encontró un *loft* de tres pisos en un almacén situado en el número 827 de Folsom Street de San Francisco —«una descabellada mole de ladrillo», lo describiría Coppola—, justo a tiempo para descargar en él el voluminoso equipo nuevo[69]. Entusiasmado, Lucas propuso llamar a su incipiente compañía Transamerican Sprocket Works, pero Coppola no hizo caso argumentando que sonaba como un grupo de *rock*. De todos modos, tenía otro nombre en mente, un guiño de reconocimiento a Skot-Hansen y su maravilloso juguete óptico: American Zoetrope.

Coppola se nombró a sí mismo presidente de Zoetrope y designó a Lucas vicepresidente ejecutivo. ¿Y por qué no? «George era como un hermano para mí —diría—. Le tenía mucho aprecio. A donde yo iba, él iba[70]». Pero eso entrañaba algo más que emprender otra aventura cinematográfica juntos; Zoetrope significaba la *libertad*, significaba meter deliberadamente un dedo en el ojo de Hollywood y de su dominio absoluto sobre el cine, y a Lucas le encantaba hacer el papel de revolucionario. «Francis dijo: “Esto es lo que queremos hacer”, y yo respondí: “Sí, esto es lo que queremos hacer”, por lo que enseguida nos mudamos [a San Francisco] y fundamos American Zoetrope —contaría—. Cuando llegamos aquí, ellos [los estudios de Hollywood] nos dijeron: “No pueden hacer películas aquí”. Y nosotros les respondimos: “Nos da igual”. “Me encanta San Francisco y aquí es donde quiero vivir, y me da igual”, les dije. Seguí siendo obstinado y persistente[71]».

Una de las primeras cosas que hizo Lucas como vicepresidente de Coppola fue incorporar a sus filas talento compatible. Enseguida telefoneó a Walter Murch, que hacía anuncios con Haskell Wexler en Los Ángeles, y le pidió que lo dejara todo, se mudara a San Francisco y empezara a montar el sonido de *Llueve sobre mi corazón* con el equipo recién instalado de Zoetrope. «Recuerdo a George diciéndome: “Bueno, puede que en un año estemos todos volviendo con la cola entre las piernas, pero al menos será divertido mientras dure. ¿Quién sabe qué pasará?” —contaría Murch—. La mayoría de la gente en Hollywood pensó que lo que hacíamos era una locura. Pero todo eso sucedía a finales de los años sesenta y en San Francisco, y formaba parte de lo que entonces veíamos como los principios de la democratización técnica del proceso de hacer cine; con relativamente poco dinero uno podía realmente hacer carretera y rodar un largometraje[72]». Murch se fue a San Francisco.

John Korty también se había sumado a la aventura, aunque estaba más interesado en alquilar las oficinas y utilizar el equipo puntero de Coppola que en convertirse en uno de sus valientes compañeros. Haskell Wexler expresó asimismo su interés en trabajar en Zoetrope, atraído por la idea de utilizar un pequeño equipo de rodaje con aparatos portátiles. Coppola, de hecho, estaba dispuesto a hacer tratos con cualquier cineasta, guionista, editor o técnico que compartiera su forma de pensar, así que junto

a Lucas reclutó a otros amigos y colegas entusiastas, entre ellos Matthew Robbins, Willard Huyck, John Milius y Carroll Ballard. Encantado de contar con discípulos, cerró la mayoría de los tratos con un apretón de manos en vez de con un contrato formal, porque los contratos, decía en una fanfarronada antisistema típica de él, eran «algo inmoral[73]».

Sin embargo, hubo un amigo que no fue invitado a unirse al círculo de Zoetrope. En cierto momento Lucas llevó a Steven Spielberg para que enseñara a Coppola *Amblin'*, la película de veintiséis minutos que había hecho de estudiante. Tal vez Coppola quedó impresionado, pero no vio claro que Spielberg fuera digno de Zoetrope; hedía demasiado a Hollywood para ser un verdadero revolucionario. «Yo no estaba realmente en el círculo de Francis. Era un intruso, pertenecía al establishment —contaría Spielberg—. Me criaba y daba de comer la Universal, una empresa muy conservadora, y a sus ojos y a los de George estaba dentro del sistema[74]». Por el momento se mantendría fuera, atisbando el interior.

A pesar de su bravuconería, Coppola admitió que le preocupaba la financiación de Zoetrope, especialmente desde que *El valle del arcoíris* había desaparecido rápidamente tras su estreno a finales de 1968. Pero no podía hacer dinero sin tener un proyecto entre manos. «No quiero tener que crear éxitos —se quejó a la prensa—. Ya saben, si eso significa que tengo que trabajar en películas de 6000 dólares en San Francisco, supongo que tendré que hacerlo. No lo sé. Ahora probablemente haré otra gran película. Realmente necesito el dinero[75]».

Entonces pensó que tal vez pudiera obtener el dinero de la Warner Bros.-Seven Arts, donde todavía tenía cierta influencia. A pesar del fracaso de *El valle del arcoíris*, el estudio estaba esperanzado con *Llueve sobre mi corazón*, cuyo estreno estaba previsto para septiembre de 1969, y Coppola presentó con entusiasmo el último proyecto de Lucas, *THX 1138*, a los ejecutivos en la oficina del jefe del estudio, Eliot Hyman. Para su consternación, Hyman y su equipo no quedaron impresionados; rechazaron immediatamente el guion, dejando a Lucas en estado de pánico. Pero el perspicaz Coppola sabía algo que este no sabía: la Warner Bros.-Seven Arts estaba a punto de ser absorbida por Kinney National Services, que hasta 1969 eran conocidos sobre todo por sus aparcamientos y servicios de limpieza. «Lo que haremos es esperar a que suban a bordo los nuevos —le dijo a Lucas—. No les diremos que [*THX*] ya ha sido rechazada, simplemente fingiremos que ya la hemos empezado[76]».

Pero si el inminente cambio en la dirección de la Warner fue un golpe de suerte, en julio de 1969 Coppola tuvo otro.

El 14 de julio de 1969 acudió al estreno de la película *Easy Rider (En busca de mi destino)*, una road movie de la contracultura dirigida y coescrita por un tal Dennis Hopper, de treinta y tres años, y producida totalmente fuera de Hollywood. Filmada sobre la marcha —como *Llueve sobre mi corazón*— con un presupuesto muy reducido de unos 350 000 dólares, *Easy Rider* pasaría a convertirse en una de las

películas más rentables de la historia. Solo había tenido tratos con el sistema de Hollywood para su distribución —«el último gran misterio con el que los estudios mantenían a raya a todo el mundo», se lamentó un director—, cediendo los derechos a Columbia, que se había mostrado muy interesada[77]. «Con *Easy Rider* hubo un avance —señalaría Walter Murch— que finalmente hizo ver a los estudios que podía haber algo interesante en nuestra forma de pensar[78]». Hopper tal vez se le había adelantado, pero había demostrado que el instinto revolucionario de Coppola era acertado.

A los estudios no les importaba quién había llegado primero; ellos simplemente olían el dinero. ¿Por qué invertir millones en financiar la producción de una gran película filmada en el plató de exteriores adyacente a un estudio cuando podías simplemente distribuir películas producidas independientemente? De repente, las películas independientes, realizadas por jóvenes directores, guionistas, actores y productores, tenían mucha demanda. Los estudios buscaban jóvenes talentos, a veces incluso los reclutaban directamente de las escuelas de cine. Fue un movimiento que Lucas aplaudió. «Creo que las películas de los estudiantes son la única esperanza real —le dijo a un periodista—. Creo que [los estudios] están percatándose poco a poco de que los estudiantes saben lo que están haciendo. Que no son solo un puñado de niñatos que juegan ahí fuera[79]».

Hollywood estaba cambiando —al menos por el momento— hacia una nueva ola de cine estadounidense dinámico, definido en gran medida por las visiones personales de los directores *auteur*, tan presentes en su película, rezaba el argumento, como el poeta en su poema. «“Cine personal” era una expresión que utilizábamos mucho —explicó Coppola—. Una película personal era algo que escribías y dirigías tú mismo sobre cuestiones que tal vez no comprendías del todo pero a las que la filmación respondería, y ya no se trataría de repetir una película de género una y otra vez…, sino de intentar hacer películas que arrojaran luz sobre la vida[80]».

El movimiento no tardaría mucho en apagarse, y Lucas sería, para su consternación, responsable en gran medida del paulatino cambio de las películas más valientes y personales a los éxitos taquilleros más accesibles.

Pero, por el momento, *Easy Rider* había creado un tsunami de entusiasmo por el cine independiente, y en agosto Coppola decidió aprovechar el impulso para presentarse en las oficinas de la Warner Bros.-Seven Arts —supuestamente llegó al estudio en una motocicleta— y hacer al nuevo régimen una oferta que no podía rechazar. Tras la absorción de la Warner por la compañía Kinney, el estudio había nombrado presidente al exrepresentante de artistas Ted Ashley, y este había puesto orden, trayendo al productor John Calley como jefe de producción. Coppola estaba convencido de que lograría abrir la billetera de Calley con un poco de su famoso encanto, y negoció fuerte con él y con los ejecutivos de la Warner, ofreciéndoles un «multipicpac», un paquete que incluía siete guiones, muy pocos de los cuales estaban escritos. Pero Coppola prometió con confianza que cada uno no solo sería un éxito

seguro, sino que, en el espíritu de las películas independientes de bajo presupuesto como *Easy Rider*, podría producirse con menos de un millón de dólares. En el trato incluía un guion suyo titulado *La conversación* —Coppola aseguró a Calley que Marlon Brando estaba interesado en él (no lo estaba)— y, por supuesto, el de Lucas *THX 1138*, que, tal como había prometido, aseguró que ya se estaba filmando.

Al final resultó que eso era casi cierto. Después de varios comienzos falsos, Lucas había acabado el borrador definitivo de *THX* con Walter Murch —una buena elección, pues había colaborado en el proyecto del cortometraje original—, pero Coppola no iba a permitir que alguien de la Warner echara un vistazo al guion esotérico de Lucas. «Tienen que entenderlo —les dijo—. No conseguiré que Lucas colabore con un estudio para escribir un guion. Confíen en mí, podemos hacerlo juntos, él y yo, será increíble, pero ustedes manténganse al margen. Les llevaremos la película cuando esté acabada[81]». Y no había que preocuparse, le aseguró a Calley, pues Lucas era un genio y tenía «muchísimo talento», afirmación que este no discutió. «Todos los que lo conocían [a Lucas] tenían la impresión de que era una especie de genio del cine en potencia —declararía Calley—, sin duda revolucionario[82]». La palabra de Coppola y la reputación de Lucas fueron suficientes para él.

Lucas, por su parte, estaba haciendo *castings* y buscando lugares donde rodar. En un primer momento se imaginó filmando *THX* en Japón, utilizando la moderna arquitectura característica de ese país para transmitir una sensación irreal del futuro. Después de mandar a Japón al director artístico, Michael Haller, para que hiciera fotos, viajó él personalmente allí —financiado por Zoetrope— para elegir lugares donde rodar. Los funcionarios locales mostraron gran entusiasmo ante la idea de que Lucas filmara en el interior de varios complejos industriales, entre ellos una planta de energía nuclear, pero enseguida se hizo evidente que sería muy complicado obtener los permisos. Lucas regresó a San Francisco, donde siguió buscando lugares por la zona al tiempo que continuaba con los *castings*.

De hecho, se encontraba en un *casting* abierto cuando Coppola irrumpió en el teatro y lo llevó aparte para decirle que Calley había acordado financiar siete películas. (Como su cumpleaños era el 7 de abril, el siete era su número de la suerte). La Warner había accedido a darles 300 000 dólares para llevar a cabo *THX* y otros seis guiones, uno de los cuales era el de Lucas y Milius *Apocalypse Now*. Era una película con la que Coppola no tenía derecho a negociar, pues ni siquiera había visto el guion y no sabía nada de ella aparte de que Lucas estaba involucrado, pero su entusiasmo había prevalecido[83]. «Me quedé de una pieza —confesó Lucas—. Era una gran noticia para *THX*, pero Francis no me había consultado ni había hablado siquiera conmigo sobre *Apocalypse*[84]». Pero no hubo forma de hacer callar a Coppola, y ya no había vuelta atrás. «Nadie puede encontrarle fallos [al trato] —insistió este—. Es perfecto. Lo siento, pero lo es[85]».

«Fue en ese momento cuando realmente nació American Zoetrope», declararía

Lucas más tarde[86]. «En cuanto *THX* se hizo realidad pudimos pagar a la gente y de pronto todo el mundo tenía trabajo[87]». Calley había mostrado su apoyo en público, incluso se había entusiasmado con la colaboración entre la Warner y Zoetrope. «Nos inclinamos por hacer apuestas progresistas», declararía a un periodista[88]. Pero progresista no era sinónimo de ingenuo o estúpido. Calley había dado el dinero a Coppola con una condición muy astuta: no habían comprado los guiones, se trataba solo de un préstamo. En el momento en que la Warner Bros.-Seven Arts perdiera la fe en Coppola o en cualquiera de sus películas, podrían retirar el préstamo y Coppola tendría que devolverlo.

Convencido de que eso nunca sucedería, Coppola prometió públicamente que su compañía valdría diez millones de dólares en 1975[89]. Con el dinero de Calley, a finales del verano de 1969 se dedicó a presentar Zoetrope como una compañía de verdad, encargando a su esposa Ellie la tarea de convertir sus ocho salas de montaje y tres plantas de oficinas en «un lugar acogedor, no exuberante ni nada parecido[90]». Ellie llenó el espacio de sillones inflables y muebles, pintó de rojo, blanco y azul las paredes de ladrillo o las cubrió con telas naranjas y azules, y en cada sala colgó fotos gigantescas en blanco y negro de directores de la vieja escuela. Coppola se sintió particularmente orgulloso del área de recepción, donde instaló una mesa de billar antigua y una pulida máquina de café expreso plateada, forró las paredes de vitrinas llenas de equipos de filmar antiguos y contrató a las recepcionistas más guapas y minifalderas[91].

Sin embargo, el grueso del dinero se invirtió en equipo. Además de las caras máquinas de montaje alemanas, Coppola contaba con el único mezclador Keller de tres pantallas de California, una bestia de máquina —su lugar parecía estar sobre el puente de mando de la nave *Enterprise* de *Star Trek*— que era capaz de montar película de tres tamaños a tres velocidades diferentes. Había luces portátiles y equipo de sonido, y cámaras con personalidades tan distintas como las de los cineastas, desde la Super 8 a la Arriflex pasando por una Mitchell BNCR de 40 000 dólares[92]. Todas estaban a disposición del cineasta que quisiera alquilarlas, y durante el año siguiente muchas se extraviarían, no se guardarían en su lugar o serían robadas sin más[93]. «El estudio no siempre era dirigido con prudencia —admitió Coppola posteriormente—. La empresa se creó sobre todo a partir del idealismo[94]».

Eso era sin duda cierto, y a menudo discrepaba con Lucas sobre cuál de los dos idealismos debía prevalecer, el suyo o el de él. «Creo que Francis siempre vio a George como un ayudante advenedizo que tenía sus propias opiniones —diría Spielberg riéndose—. Un ayudante con opiniones propias, ¿hay algo más peligroso?»[95]. Mientras Coppola concebía Zoetrope como un complejo empresarial, con su propio aeropuerto y una flota de helicópteros, Lucas quería algo más pequeño, incluso acogedor, menos opresivo. «Lo que estamos buscando es libertad absoluta, poder financiar nuestras películas, hacerlas como queremos, ser totalmente libres a la

hora de expresarnos —explicó—. Eso es muy difícil de conseguir en el mundo de los negocios. En este país, lo único que habla es el dinero, y necesitas tener dinero para poder ser libre. Por lo tanto, el peligro está… en ser tan opresivo como cualquiera con los que están por debajo de ti. Vamos a hacer todo lo posible para evitar esa trampa[96]».

Sin embargo, Coppola y Lucas proclamaron a todo el que los escuchara que el futuro estaba en el cine independiente, con Zoetrope como abanderado. El sistema de los estudios de Hollywood estaba muerto, bramó Coppola en el *Christian Science Monitor*. «Es como si la Rusia zarista se hubiera derrocado a sí misma. […] En diez años no habrá un solo gran estudio en pie[97]». Lucas lo expresó en términos menos vehementes, diciéndole al periodista: «Lo único que ellos tienen y que nosotros necesitamos es el dinero. Y cada vez obtienen menos. Lo más emocionante acerca del cine es que está empezando. Todo el mundo en Hollywood tiene más de cincuenta años y se tambalea. Ven el cine como algo del pasado. Nosotros lo vemos como el futuro[98]».

Coppola veía que, en última instancia, Zoetrope ocupaba el mismo espacio en el cine que la Apple Corps de los Beatles en la música, una compañía en la que la creatividad estaba por encima de los tratos comerciales y cada voz merecía ser escuchada. «Valoramos el hecho de que los jóvenes acudan a nosotros —afirmó—. Nosotros consideraremos la película y el manuscrito de cualquiera[99]». Lucas aprobaba ese enfoque hasta cierto punto —«Les decimos: “Creemos que tienes talento y que sirves, y te contratamos por tus capacidades, y aceptaremos todo lo que se te ocurra”»—, pero no veía Zoetrope como el Edén artístico que veía Coppola. Para él era más bien «una confederación abierta de radicales y *hippies*[100]». Tal como lo expresó: «Era muy rebelde. Teníamos muchas ideas poco convencionales que nunca habrían logrado infiltrarse en los estudios[101]».

Algunas de esas ideas poco convencionales iban más allá de lo que ocurría en la pantalla y se centraban en cómo debían producirse, distribuirse y venderse las películas. Tanto Coppola como Lucas predijeron un audaz futuro de alta tecnología, con películas «que se venderían como la espuma —dijo Coppola—. Cualquiera podrá comprarlas en cartuchos por tres dólares y ponerlas en casa como si fuera un disco[102]». Charlando una tarde con Mel Gussow del *New York Times* en su oficina de Zoetrope, debajo de una foto tamaño mural de Eisenstein, Lucas secundó el entusiasmo de Coppola por los videocasetes —una tecnología que llegaría a casi todas las casas más de una década después— y predijo que con el tiempo se producirían películas en tres dimensiones, tal vez incluso como hologramas. Sin embargo, estaba aún más excitado ante la idea de que las cámaras y otros aparatos llegaran a ser tan compactos y baratos que cualquiera podría hacer una película, reduciendo por tanto la necesidad de la maquinaria de Hollywood en general. «La broma aquí es que Mattel sacará un equipo de filmar completo. Será todo de plástico,

y cualquier niño de diez años podrá hacer una película —predijo—. Espero con impaciencia el día en que todo se disperse y no se necesite un lugar como este[103]». Le fascinaba la idea de democratizar el proceso de filmación: para él, Zoetrope trataba realmente de esto.

Lucas emprendió el rodaje de *THX 1138* el lunes 22 de septiembre de 1969, filmando de ocho de la mañana a siete de la tarde en el todavía inacabado metro de San Francisco, el Bay Area Rapid Transit System. Ampliar su corto de estudiante de quince minutos hasta convertirlo en un largometraje de noventa lo había llevado a sondear unas cuantas experiencias personales para elaborar la estética y la atmósfera del entorno de su protagonista THX. «[George] dijo que parte de la idea de un mundo de vida estéril la había sacado de cuando viajaba por las autopistas de hormigón del sur de California —recordaba Dorothy, su madre—, y al mirar todos sus edificios de hormigón decía: "¡Vaya mundo!"[104]». Para conseguir el ambiente claramente inhóspito de *THX*, Lucas aprovecharía los lugares explorados —se limitaría a construir un solo plató—, filmando no solo en el metro desierto sino también en el Oakland Arena, el Marin Civic Center y el campus de Berkeley. Con una cámara estratégicamente colocada, era capaz de lograr que una escalera mecánica corriente adquiriera un aire exótico. Como durante el rodaje de la primera versión de *THX*, había días que él y su equipo tenían que filmar a toda prisa y sin permisos. «A veces solo disponíamos de un par de horas para rodar en un lugar en particular —contaría —. Había muchos factores que contribuían a que pareciera una película hecha en la calle: llegábamos allí, filmábamos nuestras tomas antes de que apareciera la policía y salíamos por piernas[105]».

La sociedad impersonal, imperfecta y mecanizada de *THX* estaba inspirada en un incidente ocurrido en la USC cuando el nuevo sistema informático embrolló todo el horario de clases. «Le causó una fuerte impresión», explicaría Dorothy Lucas[106]. El último guion, por tanto, consolidaba el mundo tímidamente insinuado en la película de estudiante de Lucas, situando a THX en una sociedad fría y opresiva en la que el gobierno controlaba a sus habitantes, imponía prioridades basadas en presupuestos y les exigía que vivieran y trabajaran en un letargo desprovisto de toda emoción e inducido por fármacos.

Lucas y Murch también habían dado cuerpo al papel de la compañera de THX, LUH 3417, que le reduce la dosis de fármacos aprobada por el Estado. A medida que él se libera de la influencia de los fármacos, cobra más conciencia y entra en conflicto con sus emociones, hasta que LUH y él acaban haciendo el amor, un delito que lo lleva a juicio por perversión sexual y evasión de fármacos. THX es condenado a permanecer privado de libertad en una interminable extensión blanca poblada por otros inconformistas —algunos peligrosos, otros simplemente diferentes—, entre ellos el orador SEN 5241, que podría o no tener un lascivo interés por THX. Cansado

del encierro, THX sale del recinto y se adentra en el vacío blanco. Era un punto de inflexión fundamental en la trama y Lucas quería que todo el mundo captara el mensaje que intentaba transmitir: «La importancia del yo y de ser capaz de salir de dondequiera que estés y avanzar en lugar de quedarte estancado en tu pequeña rutina —explicó en 1971—. Hay personas que darían cualquier cosa por dejar su puesto de trabajo. Todo lo que tienen que hacer es hacerlo. […] Son personas en jaulas con las puertas abiertas[107]».

Cuando las autoridades advierten la desaparición de THX, anuncian el plazo de tiempo y el presupuesto previstos para su captura, y Lucas dedica el último tercio de la película a la persecución de THX, utilizando la prolongada secuencia de su corto estudiantil en un contexto más amplio. Perseguido por policías robot de rostro cromado, THX roba un coche —Lucas no perdería ninguna oportunidad de filmar carreras de coches— y recorre a toda velocidad una serie de túneles interminables hasta que acaba estrellándose contra un andamio. Continúa a pie, acosado por un momento por los achaparrados moradores de la cubierta exterior, y llega a una escalera que empieza a subir con un robot policía pegado a los talones. Cuando THX se acerca a la parte superior del edificio, la policía recibe órdenes de interrumpir la persecución, ya que se ha excedido el presupuesto para su captura. Libre por fin de sus perseguidores, THX sube a lo alto del edificio, donde se queda de pie con una puesta de sol de fondo, la toma que Lucas había imaginado desde por lo menos 1966, ahora a todo color y ocupando toda la pantalla.

En esencia, *THX 1138* trataba de la negativa a aceptar el *statu quo*. «[Va] de un héroe que vive en un hormiguero y se atreve a salir de él», explicaría Lucas. En cierto modo, eso era lo que Coppola y él estaban haciendo con Zoetrope. Como THX, ellos también habían roto con el sistema en busca de una libertad que podía alcanzarse si estabas dispuesto a alejarte del *statu quo*. Como señaló Lucas, «el tema de salir de un ambiente seguro y adentrarse en lo desconocido» constituiría una premisa subyacente en sus tres primeras películas, en una línea temática que iría de *THX* a *La guerra de las galaxias*, pasando por *American Graffiti*. «Era muy constante en mis obsesiones cinematográficas», admitió[108]. Aunque la crítica destrozaría más tarde *THX*, esta y sus otras películas provenían de la misma base emocional y psicológica.

La verdadera fuerza de Lucas radicaba, como siempre, en su sentido visual y artístico. A veces podía ser deliberadamente artístico, mostrando un lagarto arrastrándose a través de los cables internos de una máquina, una imagen que insistió en que era una metáfora pero que Walter Murch consideró que era mejor dejar inexplicada. Lucas sería acusado a menudo de preferir las máquinas a las personas en sus películas, de ser frío e insensible —o, por lo menos, indiferente—, pero en realidad quería que sus imágenes transmitieran sentimiento. De hecho, estaba convencido de que THX trataba de las emociones: de acallarlas y reprimirlas, luchar por controlarlas y luego liberarlas y aceptarlas, sin importar las consecuencias. Era «cine puro», insistió; no siempre tenía sentido, pero sin duda debía provocar una

emoción o una respuesta.

También era importante para Lucas que *THX* no se pareciera a nada de lo hecho anteriormente. «Mi idea principal al abordar la producción de *THX 1138* fue hacer una película de *cinéma vérité* del futuro —explicó para *American Cinematographer* —, crear la impresión de que un equipo de documentales había hecho una película sobre un personaje en un tiempo por venir[109]». Por esa razón, había nombrado como directores de fotografía a dos cineastas documentalistas y cámaras de noticieros, Albert Kihn y Dave Meyers, que habían filmado el material para el documental *Woodstock*, e insistió en que trabajaran casi exclusivamente con la luz disponible, como había hecho él en su corto estudiantil. Las cosas podían ponerse especialmente difíciles en la secuencia de la detención, en la que participaban actores vestidos de blanco sobre muebles blancos contra un fondo blanco. Lucas se quedó satisfecho con su singular aspecto —temeroso de dejar marcas en el suelo, se paseaba por el plató en calcetines— y le pidió a Kihn que mantuviera la cámara inmóvil, dejando que los actores entraran y salieran del encuadre casi con naturalidad, como en un documental. En otras ocasiones Lucas situaría a sus cámaras en casi total oscuridad, y acto seguido les ordenaría que pusieran «el objetivo de mayor abertura y rodaran[110]». Para su sorpresa, la mayoría de las tomas diarias eran «buenas». Pero no pensaba enseñárselas al estudio, aunque se las pidieran. «Me habrían despedido en el acto», comentaría años después[111].

Quizá hubiera sido así. Afortunadamente, los ejecutivos de la Warner habían prometido que lo acosarían lo menos posible, aunque insistieron en que Coppola nombrara un director de producción que siguiera de cerca a Lucas y esa película artística de ciencia ficción que cada vez les preocupaba más. Coppola contrató a Larry Sturhahn, su ayudante de dirección en *Ya eres un gran chico*, en gran parte porque consideraba que era lo bastante brusco para obligar a Lucas a cumplir los plazos. La táctica funcionaría, Lucas tendría la película a tiempo y sin salirse del presupuesto, pero despotricó constantemente contra Sturhahn, que siempre parecía estar hablando por teléfono en vez de en el plató para echarle una mano. En palabras de Matthew Robbins: «A Sturhahn le asignaron *THX* para que George tuviera a alguien a quien odiar[112]».

Aunque odiara a su director de producción, admiró el «profesional elenco de actores de primera[113]». Sabía que pedía mucho de ellos; el maquillaje y el vestuario serían mínimos, pero tendrían que afeitarse la cabeza, y, bajo la dirección de Lucas, los personajes deberían expresar una «confusa emoción». Incluso el diálogo, según él, era «intencionalmente abstracto», y a menudo no tenía nada que ver con lo que se veía en pantalla, como hizo Lipsett en *21-87*[114]. «Para un actor —señalaría—, cuanto menos tiene que hacer, más difícil es[115]».

Afortunadamente, había elegido bien a sus actores; para el papel de THK había contratado a Robert Duvall, con quien había hecho buenas migas durante el rodaje de

Llueve sobre mi corazón. «Opté por Bobby antes incluso de terminar el guion», diría en su día[116]. El papel de LUH fue a parar a Maggie McOmie, una antigua *kelly girl* (secretaria temporal) que tenía poca experiencia como actriz pero estaba dispuesta a raparse su larga melena rubio rojizo, una decisión que disgustó a Lucas más que a ella. Mientras que el papel de SEN fue para el osado Donald Pleasence, quien sobresalió en una interpretación entre inteligente y siniestra[117]. Lucas siempre reconocería que trabajar con actores nunca fue su fuerte —«No se me da muy bien el trato con la gente, nunca se me ha dado»— y durante el rodaje de *THX* optó por no hacer muchos ensayos, prefiriendo montar la escena, ensayarla solo una vez y a continuación rodarla, sin marcas en el suelo y con pocas mediciones[118]. A Duvall este enfoque no intervencionista le pareció refrescante. «[Lucas] te deja solo —dijo —. Eso siempre es buena noticia. […] Sientes que estás en buenas manos[119]».

A Lucas no le importaba mucho, de cualquier modo; él se ocuparía de todo durante el montaje[120]. Terminó de rodar *THX* la noche del 21 de noviembre de 1969, filmando coches estrellándose en el frío túnel de Caldecott en Oakland. Concluido el rodaje, se llevó la película —los 72 200 metros— a su casa de Mill Valley, pues tenía previsto editarla en su buhardilla en lugar de en las nuevas instalaciones de Zoetrope. En las oficinas de Folsom Street había demasiado bullicio y ruido, explicó, demasiadas distracciones; era «como tratar de escribir una novela en las oficinas de un periódico[121]».

Fue una decisión que no sorprendió a Coppola. «Ya sabes cómo es George», dijo con un suspiro[122].

Después de pasar los últimos meses de 1969 renovando y decorando las oficinas de Zoetrope, Coppola estaba listo para abrir oficialmente las puertas, y el viernes 12 de diciembre lo hizo con su estilo habitual, dando una gran fiesta a la que fue invitada prácticamente toda la ciudad de San Francisco. «Todos los grupos de *rock*» estaban allí, recordaba Milius. «Corrió la hierba y hubo mucho sexo. Fue genial[123]». John Calley también asistió, con las manos en los bolsillos y la boca entreabierta, y probablemente preguntándose en qué se habían metido la Warner y él.

A Coppola le traía sin cuidado. Con Lucas editando *THX 1138* y el resto de sus discípulos escribiendo guiones y planeando proyectos, por fin tenía su Edén cinematográfico, mitad comuna *hippie*, mitad colonia de artistas, y todo era suyo. «Era como un sueño —comentó—. Era como si nunca hubiera existido una escuela de cine». Lucas también pensaba que era lo más cerca del nirvana que un cineasta podía llegar a estar. «Lo más cerca que estuvimos del sueño fue cuando estábamos haciendo *THX* y todos escribían sus guiones —confesaría—, y todos se juntaban alrededor de la mesa de billar bebiendo cappuccinos y poniéndose filosóficos sobre el nuevo orden mundial y demás». John Milius le dio la razón. Y añadió con

entusiasmo: «Fue lo mejor que hicimos nunca[124]».

No duraría mucho tiempo, y sería en gran medida por culpa de Lucas y de *THX*.

Después de terminar el rodaje de *THX* en noviembre de 1969, Lucas, Marcia y Walter Murch pasaron casi seis meses montándola, trabajando sin parar casi siete días a la semana. «Se oía el traqueteo del proyector las veinticuatro horas del día», comentó Murch[125]. George y Marcia editaban durante todo el día y paraban por la noche, cuando Murch, que vivía en una casa flotante en Sausalito, llegaba rugiendo en su moto. Discutían sobre la película durante la cena, y luego Murch se pasaba toda la noche editando el sonido. Todos los días Lucas confiaba en que los efectos visuales de la película inspiraran a Murch al montar el sonido; de igual modo, cuando Murch le entregaba la película por la mañana, esperaba que Lucas escuchara algo en la banda sonora que influyera en su forma de ensamblar la película. Era un matrimonio de imagen y sonido, y a Lucas le encantaba cómo se conjugaban; todos hablaban sin parar de la continua evolución de la película en el desayuno, antes de que Murch regresara a Sausalito y los Lucas subieran a la sala de montaje.

Y así continuaron hasta bien entrada la primavera de 1970. El ritmo era agotador, pero a Lucas le apasionaba el proceso del montaje, y estaba satisfecho con la manera en que estaba saliendo la película. Marcia no estaba tan segura. Mientras Lucas seguía insistiendo en que *THX* trataba de emociones, ella no creía que estuviera funcionando. «Me gusta implicarme emocionalmente en una película. Nunca me gustó *THX* porque me dejó fría». Pero ese tipo de críticas solo lograba irritar a Lucas, quien replicó que ella no lo entendía. Marcia asintió y siguió montando la película de acuerdo con la visión de Lucas, pero no estaba satisfecha. «Lo único que quería hacer él era cine abstracto, poemas sinfónicos, colecciones de imágenes», diría con un suspiro[126].

En mayo de 1970, los ejecutivos de la Warner Bros. se impacientaron y pidieron ver *THX 1138*. Habían transcurrido siete meses desde que Lucas había terminado de rodarla, y Coppola les había asegurado que este se estaba tomando el tiempo necesario para darles algo verdaderamente grande. Había llegado el momento de que Coppola actuara o callara. La víspera de su reunión con la Warner, pasó por la casa de Lucas para ver por primera vez *THX*.

Cuando terminó, guardó silencio unos segundos. «Bueno —dijo muy despacio—. Esto es una obra maestra o un fiasco[127]». Pero le pidió a Lucas que no se preocupara; aseguraría a la Warner que todavía no estaba acabada y él podría arreglar lo que no les gustara en el siguiente montaje. «Esta es tu primera película, estamos en fase de aprendizaje, intentamos hacer algo nuevo aquí —lo tranquilizó—. Sería una locura esperar acertar a la primera[128]». Cogió la película y se la llevó a Hollywood. Todo lo que Lucas podía hacer era quedarse en Mill Valley con Marcia y esperar.

Al día siguiente Coppola proyectó *THX* en la Warner Bros. Además de Ashley y Calley, habían acudido a la proyección varios pesos pesados, entre ellos el jefe de asuntos comerciales Frank Wells, el vicepresidente de producción Dick Lederer y el

redactor Barry Beckerman. Su reacción, por decirlo suavemente, no fue alentadora. La mayoría de los ejecutivos se quedaron desconcertados. «Espera, Francis, ¿qué está sucediendo? —preguntó uno—. Este no es el guion que acordamos hacer. Esta película no es comercial». Coppola solo pudo hundirse en su asiento y murmurar: «No sé qué cojones es esto[129]».

Lucas esperaba y estaba preparado para esa reacción. «[Francis] no ve el lado negativo —explicaría posteriormente—. Yo, en cambio, siempre estoy mirando el lado negativo. Y él va y dice: "Oh…, no tienes ni dieciocho años… ¿Por qué estás siempre preocupado por que todo vaya mal? ¿Por qué no piensas simplemente en todo el éxito que vamos a tener?"[130]». Pero esta vez Lucas tenía motivos para preocuparse, pues había una posibilidad muy real de que los ejecutivos de la Warner tomaran la película y la montaran de nuevo. Se prometió que eso no iba a suceder e incluso enroló a varios colaboradores de Zoetrope en un plan de emergencia. Mientras se proyectaba la película, Murch, Caleb Deschanel y Matthew Robbins esperaron al pie de la famosa torre de agua de la Warner Bros., justo fuera de la sala de proyección. En cuanto terminó, entraron corriendo en la sala, cogieron las latas de la película y se largaron en el minibús Volkswagen de Robbins.

Aunque Ashley no estaba pensando en arrebatarle la película a Lucas —aún no, por lo menos—, le dijo a Coppola que esta tenía que ser más «accesible» al público. Lucas se quedó aturdido; en su opinión, la película que había hecho era *mucho* más accesible que el cortometraje original. Era «accesible, pero también estilizada y bidimensional», diría más adelante, y le frustró que los ejecutivos del estudio no lo pillaran[131]. «No lo entendieron —se quejó—. Se quedaron completamente confundidos[132]». Marcia intentó no recordarle que ella ya se lo había dicho. «Cuando al estudio no le gustó la película, no me sorprendí —comentaría años después—. Pero George solo me dijo que era tonta y que no sabía nada. Porque yo solo era una chica del Valle, mientras que él era el intelectual[133]».

Intelectual o no, Lucas tenía un verdadero problema. Ashley estaba dispuesto a darle la posibilidad de volver a montar la película, y le pidió que trabajara con Fred Weintraub, vicepresidente de los servicios creativos del estudio, para llegar a una solución de compromiso. Weintraub era un hombre corpulento y barbudo con una vena bohemia, pero a los cuarenta y dos años tenía poca paciencia con lo vanguardista; buscaba ganarse al público. En 1975 produciría *Operación Dragón* de Bruce Lee, una película que iría mucho más con su personalidad. Una de las primeras recomendaciones que le haría a Lucas fue que tomara las achaparradas figuras que aparecían en la segunda mitad de la película y las trasladara al principio, y que contara el resto de la historia en *flashback*. «Pon a los bichos raros primero», le dijo con total naturalidad, y hasta el día de hoy Lucas solo puede repetir la frase con desprecio: «Pon a los bichos raros primero». «Olvídalo —le dijo a Coppola—. No voy a hacer nada de todo eso», y Weintraub y él siguieron dando vueltas y vueltas. «[George] tenía que sentarse en la misma habitación que uno de los monstruos, uno

de los bichos raros, que tenía el poder de decirle qué hacer», dijo Murch[134].

Weintraub al final se cansó de hablar de bichos raros y *flashbacks*, y convino con Lucas en que reduciría algunas de las escenas de la detención en el limbo. Pero Coppola sabía que era probable que la película tuviera dificultades, y su propio capital con la Warner Bros. estaba disminuyendo rápidamente. Las cosas se pusieron todavía peor cuando se estrenó *Llueve sobre mi corazón* a finales de agosto; aunque la película obtuvo buenas críticas, no causó sensación. A la Warner se le estaba agotando la paciencia y Zoetrope perdía dinero a raudales: Coppola necesitaba desesperadamente capital.

Así que, cuando a finales del verano de 1970 llegó una oferta, no pudieron rechazarla.

Durante gran parte de 1970, los ejecutivos de la Paramount habían estado cortejando a Coppola para que tomara el timón de una película de acción de bajo presupuesto basada en uno de los libros más importantes de 1969, una extensa novela de *gangsters* de Mario Puzo titulada *El padrino*. Coppola estaba con Lucas en la sala de montaje de Mill Valley cuando el ejecutivo de la Paramount, Peter Bart, llamó una vez más para proponérselo. «Acaban de ofrecerme esa película de *gangsters* italianos —le comentó—. Es una chapuza de tres millones de dólares basada en un *best-seller*. ¿Debería hacerla[135]?». Para Lucas, cuyo padre siempre le había inculcado el concepto de no incurrir en pérdidas, la respuesta era obvia. «No creo que tengas otra opción. Estamos endeudados. Tienes que conseguir un trabajo[136]». El 28 de septiembre Coppola firmó el acuerdo con la Paramount para dirigir *El padrino*, cuya producción comenzaría en la primavera de 1971. Le ofrecieron 75 000 dólares por dirigirla, más un 6 por ciento de los beneficios; no era mucho, sobre todo si la película no funcionaba, y teniendo en cuenta lo derrochador que era él[137]. «No hace falta imaginación para vivir dentro de tus posibilidades», le gustaba decir[138]. Pero era un trabajo.

El jueves 19 de noviembre de 1970 —fecha que llegó a conocerse en las oficinas de Zoetrope como «el Jueves Negro»—, Coppola se presentó en la Warner Bros. para entregar a la cúpula directiva la versión final de *THX*, así como todos los guiones que habían escrito en el transcurso del último año. Sabiendo que estaba en la cuerda floja, quiso causar una buena impresión: hizo doce copias de cada uno, encuadernadas en cuero, una para cada ejecutivo sentado a la mesa, y las presentó en una larga caja plateada con el logo de American Zoetrope. Décadas más tarde Korty todavía ponía los ojos en blanco al recordar la teatralidad. «Todo el que entraba y lo veía decía: "Caray, parece un ataúd[139]"».

No podía ni sospecharlo.

En primer lugar se proyectó *THX*. La reacción de los ejecutivos fue la misma que en mayo. «[Se] pusieron hechos una furia. […] Fue entonces cuando se desencadenó el desastre total —contaría Lucas—. De repente fue el crac del 29[140]». Calley había

aborrecido el primer montaje de *THX*, y en su opinión ese no era mejor. «Nadie en la sala… sabía qué hacer con *THX 1138* —contaría años después—. Todo el mundo pensó que estaba abocada al fracaso[141]». «Fue una locura —confesó Lucas refiriéndose a la proyección—. Ojalá lo hubiera filmado. Fue como llevar ante el público la Mona Lisa y preguntar: "¿Sabe alguien por qué está sonriendo?". "Lo siento, Leonardo, tendrás que volver y hacer algunos cambios[142]"».

Se acabó. Ashley y Calley habían perdido toda la confianza en Coppola y su pandilla de *hippies*. Distribuirían *THX* con el logo de Zoetrope, pero después de eso zanjarían el trato. Ashley no quiso ninguno de los guiones de Coppola —despreciando, sobre todo, *La conversación* y *Apocalypse Now*—, y, para empeorar las cosas, insistió en recuperar sus 300 000 dólares. Además, esta vez no iban a permitir que la película desapareciera en la parte trasera de un minibús Volkswagen. Se la llevaron consigo.

Coppola salió de la reunión totalmente aturdido. «A los ejecutivos de la Warner no les gustó y la pusieron verde. Dijeron que no tenía ningún atractivo —contaría más tarde—. Podrían haber ayudado mucho si hubieran querido, pero a esas alturas estaban demasiado enfadados con nosotros». Él admitió que *THX* «era impredecible, no era la típica película de ciencia ficción, pero los de la Warner estaban tan enfadados que rompieron toda relación[143]». Al dar ese paso el estudio demostró tener muy poca visión de futuro. «Rechazaron lo que sería el movimiento de cine de los años setenta», señaló[144]. «No lo entendieron. Y no entendieron a ese asombroso grupo de jóvenes que era evidente que iban a hacer las películas durante las próximas décadas. […] Rechazaron todos los proyectos que teníamos y básicamente nos abandonaron[145]».

Lucas estaba furioso. «No respetan el talento —se quejó a un periodista—. No saben lo que es una idea y la pisotean todos a la vez, y es esta clase de cosa lo que te enfurece[146]». No volvería a dirigir la palabra a Ashley; más de una década después, cuando estaba buscando a quién vender los derechos de distribución de *En busca del arca perdida*, le exigió una disculpa antes de considerar siquiera a la Warner Bros. Ashley se disculpó; aun así, Lucas le dio los derechos a su rival, la Paramount.

Para ser justos, no fue solo *THX* o Lucas quien saboteó el trato. Hacia mediados de 1970, la industria del cine había cambiado de nuevo, y en gran parte giraba alrededor del *boom* de éxitos taquilleros hechos con grandes medios y llenos de estrellas, como *Aeropuerto* (descrita apenas un año después por el actor Burt Lancaster como «la basura más grande que se ha hecho nunca»), o cintas sentimentaloides como *Love Story*, que sería la película más taquillera de 1970[147]. Con la misma celeridad con que habían ascendido, las películas independientes orientadas a la juventud como *Easy Rider* ahora quedaron claramente fuera. «Hubo un cambio en toda la industria —declaró John Korty—. Francis apostó por Zoetrope en una época [… en que] *Easy Rider* era lo más novedoso en la mente de todos.

Luego vino *Aeropuerto*, las políticas de la dirección cambiaron y el suelo de debajo de Zoetrope comenzó a temblar[148]».

«Cuando empecé a rodar el largometraje *THX*, estábamos inmersos en un auténtico renacimiento que se prolongó ocho meses [en Zoetrope] —explicó Lucas a principios de 1971—. De pronto teníamos libertad, y se lo debíamos en gran medida a *Easy Rider*. […] *Easy Rider* logró algo importante, aunque no duró mucho. […] El estudio vio [*THX*] y se enfureció, porque acababan de salir *Aeropuerto*… y luego *Love Story*[149]». La Warner «decidió no financiar más películas disparatadas y aventureras dirigidas a la juventud. Volvieron a las películas de entretenimiento *hardcore*. Para ellos era una buena decisión porque hicieron mucho dinero gracias a ella. Pero nos dejaron tirados[150]».

Entregaron *THX 1138* al veterano montador Rudi Fehr, que suprimió poco más de cuatro minutos de la versión final de Lucas. Fue otra medida que este nunca olvidaría ni perdonaría. «Esa fue la primera vez que George sufrió en carne propia las "interferencias del estudio" —contaría Murch—. Y George lo pasó fatal un tiempo, porque era su criatura, su primera película, y tenía la sensación de que el estudio se la estaba destrozando[151]». Esos cuatro minutos convirtieron el cinismo de Lucas hacia Hollywood en rabia absoluta. «No tenía sentido que lo hicieran, salvo [para] ejercer algún poder —dijo—. [Su actitud era:] "Podemos joder tu película, así que vamos a hacerlo". Nos resistimos, y ellos también se resistieron, y yo me enfadé[152]». Y él no tenía paciencia con los ejecutivos, aunque sostuvieran que solo habían cortado cuatro minutos de una película de noventa. «Estaban cortando los dedos a mi criatura», dijo echando humo[153].

«Fue increíble —observó Matthew Robbins—. ¿Cómo es posible que tuvieran derecho a decir al director qué debía hacer? Era una injusticia[154]». Para Lucas, era más que injusto; era inmoral. «Lo terrible de este país es que el dólar está por encima del individuo —dijo—. Puedes comprar a una persona, con independencia del talento que tenga, y luego decirle que está equivocada. No les gusta confiar en la gente[155]». Lucas no volvería a confiar en los estudios. Nunca más.

El Jueves Negro dejó a Zoetrope sumida en una caída libre económica y creativa de la que no se recuperaría; «la muerte de un sueño», se lamentó Ron Colby[156]. «No quedó nada en Zoetrope —diría Coppola con tristeza—. Todos la habían utilizado, sin aportar nada, y llegó un momento en que me dediqué literalmente a ahuyentar al funcionario de turno para evitar que pusiera la cadena a la puerta[157]».

«Llegados a ese punto, todo el mundo se desperdigó», explicaría Lucas, incluso él[158]. Coppola se quedó decepcionado y algo dolido por la falta de fe de sus seguidores. «Siempre había visto a George como mi heredero —afirmó—. Él ocuparía mi puesto en Zoetrope mientras yo estuviera fuera haciendo mis propias películas. Todo el mundo utilizaba Zoetrope para abrirse camino, pero nadie perseveraba[159]». El colapso de Zoetrope —y concretamente la experiencia con *THX*

y la Warner— suscitaría cierto resentimiento entre Lucas y Coppola. «He tenido una relación muy inestable con Francis —comentaría Lucas más tarde—. Por ambas partes, como si nos hubiéramos casado y divorciado sucesivamente. Ha sido la relación más estrecha que he tenido con nadie[160]».

El conflicto surgió sobre todo a raíz de sus diferentes estilos de gestión y actitudes hacia el dinero. «Yo soy muy cauteloso —explicaría Lucas—. No pido dinero prestado. Soy muy protector de lo que construyo[161]». Él, siempre mirado con el dinero, veía asombrado cómo Coppola continuaba gastando imprudentemente, a veces alegremente, en equipo exótico o en costosas invitaciones. «A George le desalentó mucho mi gestión "bohemia"», confesaría Coppola[162].

Aún más irritante, al menos a ojos de Lucas, era que Coppola a menudo tuviera la desfachatez de actuar como una de «esas personas», los temidos ejecutivos de Hollywood que él tanto detestaba. Le molestó que facturara algunos de los gastos de Zoetrope en el presupuesto de *THX*. Para Lucas, ese dinero era para *THX* y él no tenía ningún derecho a utilizarlo. Y cuando la secretaria de Zoetrope, Mona Skager, descubrió que Lucas había estado poniendo conferencias desde las oficinas de Zoetrope en un intento de conseguir trabajo para Marcia, le presentó una factura de 1800 dólares, ya que las llamadas no podían considerarse como un asunto relacionado con Zoetrope. Incluso Coppola supo que eso era ir demasiado lejos. «Yo nunca habría hecho eso a un amigo —dijo más adelante—. Mona se pasó de la raya. Siempre he creído que ese incidente fue una de las cosas que más molestaron a George y abrieron una brecha[163]».

Lucas, por su parte, nunca dejó que la desaparición de Zoetrope recayera sobre sus hombros. Nunca se disculparía por *THX*. «[Fue] mi única oportunidad para hacer una película vanguardista —explicaría—. Casi hundió American Zoetrope… [y] casi destruyó mi carrera. Pero en ese momento valió la pena[164]». Tomó la decisión de separarse de Coppola —que ya estaba camino de Italia para explorar lugares donde rodar *El padrino*— y empezar por su cuenta. «Necesitaba irme y emprender otro proyecto —diría—. No podía confiar en que Zoetrope lo hiciera por mí. Se desintegró[165]».

Resuelto a controlar sus propios proyectos —ningún estudio, se juró, lo obligaría a comprometer de nuevo su visión—, Lucas contrató a un abogado especializado en el campo del espectáculo, Tom Pollock, para escribir el borrador de las actas constitutivas y estatutos de su propia compañía. En 1971 fundó oficialmente Lucasfilm Ltd., su propia compañía de producción independiente que llevaría desde su pequeña casa de Mill Valley. Los únicos empleados eran Marcia y él.

La Warner Bros finalmente estrenó *THX 1138* en marzo de 1971. El estudio había cumplido su promesa de distribuirla, pero no tenía muchas esperanzas en ella.

Aun así, la película tuvo sus seguidores, la mayoría de los cuales admiró el

sentido visual de Lucas. «La fuerza de *THX 1138* está en su completa fidelidad a una visión muy personal —escribió Kenneth Turan en el *Washington Post*—, una visión suficientemente potente para transformar lo que puede parecer una colección de efectos baratos en una película de ciencia ficción visualmente gratificante[166]». Roger Ebert, que escribía en el *Chicago Sun-Times*, señaló que «Lucas no parece haberse preocupado mucho por el argumento […] pero como obra de imaginación visual es especial», y le dio tres estrellas de cuatro[167]. Los críticos del *New York Times* se mostraron particularmente entusiastas: uno en concreto aplaudió el «virtuosismo técnico [de Lucas] que […] alcanza una excepcional intensidad emocional» (¡por fin alguien que la entendía!),[168] mientras que Vincent Canby describió la película con un «Uau». *THX 1138*, escribió, «es prácticamente una iconografía de artes gráficas contemporáneas en la que los actores, deliberadamente, apenas se distinguen del decorado[169]». Era una apreciación que lanzarían a Lucas, a veces burlonamente, durante la mayor parte de su carrera.

Otras críticas fueron más duras. *Variety* señaló inmediatamente que era «poco probable que fuera un éxito artístico o comercial[170]». Es evidente que no lo fue; dejando a un lado los puntos positivos, los críticos y el público en general quedaron desconcertados por el argumento de *THX* y su estética austera y vanguardista, y la película pasó sin pena ni gloria. Lucas ni siquiera habló de ella a sus padres, quienes no la vieron hasta que se estrenó en el Covell Theatre de Modesto en junio.

Lucas se ofendió. «Los críticos son los vándalos de nuestra época, como los que ensucian las paredes con pintura de espray», se quejó. Se comprometió a dejar de prestar atención a sus opiniones; los metió en el mismo saco que a esos ejecutivos desapasionados que no sabían nada de cine y aun así le decían: «¡Pon a los bichos raros primero!». ¿Quiénes eran ellos para opinar? «Me dije: "Al demonio los críticos[171]"».

Los amigos intentaron mostrarse comprensivos y apoyarlo. «George consideraba que había logrado hacer una película no solo visualmente emocionante, sino además con mensaje —señaló Matthew Robbins—. Le decepcionó que no hubiera público para el cine artístico estadounidense[172]». Ron Colby, en cambio, creía entender por qué los espectadores no habían respondido. *THX* «estaba muy bien hecha. Pero era un plomazo», afirmó[173].

Marcia coincidió con él. «Cuando *THX* fracasó, nunca dije: "Ya lo decía yo", pero sí le recordé mi advertencia de que no implicaba al público emocionalmente». Lucas no soportaba esa clase de críticas. «Implicar emocionalmente al público es fácil —replicó—. Cualquiera puede hacerlo con los ojos cerrados. Coge un gatito y haz que alguien le retuerza el cuello[174]». Pero Marcia se mostró tan insistente que George acabó levantando las manos en un fingido gesto de rendición.

«Te demostraré lo fácil que es —anunció—. Haré una película que implique emocionalmente al público[175]».

5

«AMERICAN GRAFFITI»

1971-1973

Las semanas que siguieron a la desintegración de Zoetrope no fueron fáciles para Lucas. Se sintió abandonado por Coppola, quien en 1971 ya estaba inmerso en la preproducción de *El padrino*, parte de su continuado esfuerzo por devolver a la Warner sus 300 000 dólares. Pero Coppola tenía trabajo y él no. Por el momento iban tirando con lo que Marcia ganaba con el montaje de *El candidato* de Michael Ritchie, mientras él se debatía entre tomar empleos menores como cámara de documentales o juntar dinero para hacer más de esos pequeños y artísticos «poemas sinfónicos» que le encantaban.

Por otra parte estaba *Apocalypse Now*, que seguía en caída libre desde que la Warner lo abandonara durante el Jueves Negro. Era el único proyecto que se encontraba realmente en fase de escribirse y Lucas todavía tenía grandes planes para llevarlo a cabo, aunque Milius y él seguían pasándose las páginas el uno al otro. Lucas había incorporado recientemente al proyecto a otro colaborador, un serio productor de treinta años y hablar suave llamado Gary Kurtz.

Kurtz, que era de Los Ángeles, había estudiado al igual que Lucas y Milius en la escuela de artes cinematográficas de la USC, aunque le gustaba puntualizar que cuando él se licenció en 1963 era «la parienta pobre» de la escuela a la que asistieron ellos un año después[1]. Al no encontrar trabajo en Hollywood, como la mayoría de los estudiantes de cine, se quedó en la USC haciendo documentales médicos para el sistema sanitario público y llevando la biblioteca de cine de la escuela. Con el tiempo se puso a trabajar para Roger Corman, con quien se convirtió en aprendiz de todo, manejando el sonido, la fotografía e incluso los efectos especiales.

Pero, a diferencia de Lucas y Milius, Kurtz no se libró de la guerra; en 1966 la Marina lo reclutó y lo envió a Vietnam. Estaba en la mitad de su entrenamiento básico, cuando «caí en la cuenta —recordaba— de que era objetor de conciencia[2]». Un superior compasivo y sensato le aconsejó que se guardara para sí sus objeciones y se pusiera al hombro una cámara en lugar de un rifle. Kurtz pasó dos años en Vietnam en una unidad de cine, viendo sangre y pueblos en llamas a través del objetivo de una cámara, con una pistolera vacía en la cadera. En 1968 regresó a Estados Unidos con una espiritualidad recién descubierta, conduciéndose con la silenciosa dignidad de un cuáquero y dejándose crecer incluso una de esas barbas sin bigote que se extendían a lo largo del maxilar, lo que le daba cierto parecido a Abe Lincoln o al Capitán Ahab.

Kurtz volvió a abrirse camino en el cine, y hacia 1970 trabajaba con el director

Monte Hellman —otro discípulo de Corman— en la road movie *Carretera asfaltada en dos direcciones*. Era una película de bajo presupuesto, financiada apresuradamente por Ned Tanen de la Universal para aprovechar el tirón de *Easy Rider*, y Kurtz, que intentaría estirar todo lo posible el presupuesto, quiso que Hellman la filmara en un barato formato Techniscope de 35 mm. El único problema era que ni él ni Hellman habían trabajado antes en Techniscope. De modo que acudió a Coppola —*otro* miembro de la fraternidad de Corman— en busca de ayuda. Coppola, con su habitual ampulosidad, le recomendó que fuera a ver a uno de sus protegidos que acababa de rodar en Techniscope su primera película, *THX 1138*, y la estaba montando en su buhardilla de Mill Valley.

Siguiendo las instrucciones de Coppola, Kurtz fue en coche hasta Mill Valley y llamó a la puerta. Cuando vio a Lucas en el umbral le pareció un estudiante de cine. «Era un tipo menudo», contaría, con tejanos, zapatillas de tenis y una camisa de etiqueta que parecía dos tallas más grande que la que necesitaría, con los faldones por fuera del pantalón. Pero cuanto más hablaban —y más observaba su destreza al manejar los controles de la mesa de montaje Steenbeck—, mejor le caía. «Los dos habíamos salido de la universidad haciéndolo todo —comentó Kurtz—. Era la clase de cineasta que buscaba[3]». Se marchó impresionado, y empezó a filmar *Carretera asfaltada en dos direcciones* en Techniscope, mientras Lucas se pasaba el resto de 1970 peleándose con la Warner por *THX 1138*. Pero fue el comienzo de una de las colaboraciones creativas más importantes para Lucas —en diez años supervisarían juntos tres películas de gran éxito—, y tal vez no pudo ser más apropiado que fuera Coppola quien lo pusiera en contacto con su siguiente figura de hermano mayor. «Conocía la reputación de George Lucas, había visto alguno de sus cortos de estudiante —recordaba Kurtz—, pero fue Francis quien facilitó que nos conociéramos[4]».

De hecho, Coppola los juntó de nuevo mientras Lucas reflexionaba sobre *Apocalypse Now*. Había visto parte del material que Kurtz había filmado en Vietnam y sugirió que podía ser el colaborador ideal para rodar una película bélica. Sin embargo, Kurtz tenía sus dudas. A diferencia de ellos, que eran polos opuestos, Lucas y él estaban cortados por el mismo patrón temperamental —los dos eran callados y mesurados—, y le preocupaba que ninguno de los dos tuviera una personalidad lo suficientemente arrolladora para llevar un set de rodaje. Pero se entendían tan bien que decidieron seguir adelante de todos modos.

Kurtz estaba realmente intrigado por *Apocalypse Now*; lo veía como su oportunidad para presentar una comedia oscura al estilo de *MASH*, la película de Robert Altman de 1970. Pero cuanto más hablaban de ella, más ambiguo se mostraba Lucas. Por otra parte, estaba la cuestión de si tenían derecho a comercializarla; técnicamente, era de Zoetrope, aunque Lucas sostenía desafiante que en realidad les pertenecía a Milius y a él, y que Coppola nunca debió utilizarla como baza de negociación. Pero, más que nada, a Lucas le entraron dudas acerca de hacer una

película bélica. Con una guerra tan impopular ocupando todavía las portadas de los periódicos todos los días, se estremecía ante la idea de participar en una corriente insidiosa y cínica. «Estaba trabajando en películas que eran en esencia negativas, pues tanto *Apocalypse* como *THX* eran turbulentas», diría Lucas años después[5]. «Después de *THX* caí en la cuenta de que a nadie le importaba que el país se estuviera viniendo abajo. Lo único que conseguía una película como esa era que la gente se sintiera más pesimista, más deprimida y menos dispuesta a involucrarse en intentar construir un mundo mejor. —Y decidió—: Teníamos que regenerar el optimismo[6]».

Después de *THX 1138* Lucas se vio impulsado a hacer una película no solo optimista sino también comercial y emocionante, dentro de la corriente dominante. *Apocalypse Now* quedó aparcada, pero Lucas tenía claro que quería seguir trabajando con Kurtz. Así, al mismo tiempo que ambos prometían retomar *Apocalypse Now* en algún momento en el futuro, continuaron buscando ideas para una nueva película. ¿Qué clase de películas les gustaban? ¿Qué era emocionante para ellos? Por un momento consideraron hacer un remake del clásico de Kurosawa *La fortaleza escondida*, recreándolo en un marco más moderno de la misma manera que el director John Sturges, en su película *Los siete magníficos* de 1960, había trasladado del Japón antiguo al Viejo Oeste otra película de Kurosawa, *Los siete samuráis*.

Sin embargo, lo que realmente les entusiasmaba a ambos era Flash Gordon. Lucas le describió en tono entusiasta la serie de Flash Gordon que había disfrutado viendo en la KRON de niño, pero no era necesario que se molestara, pues Kurtz también era un gran fan. Hablaron con gran excitación de la posibilidad de obtener los derechos de King Features. Lucas se puso en contacto con el sindicato e incluso hizo un rápido viaje a Nueva York para defender el proyecto, pero «eran demasiado caros para nosotros», recordaba Kurtz. King Features, tal vez intencionadamente, había subido mucho el precio de los derechos para que Lucas no pudiera comprarlos, aferrándose a la ilusión de que un director de renombre adquiriera la franquicia, pues también los estaba ofreciendo tímidamente a Federico Fellini. Lucas continuó presionando, y «ellos no se cerraron en banda —explicó Kurtz— pero impusieron unas restricciones tan draconianas que enseguida comprendimos que no era una gran perspectiva en ese momento[7]». El sindicato acabó jugando mal sus cartas cuando Fellini también declinó.

Tanto Lucas como Kurtz sabían que lo que realmente querían hacer era «ciencia ficción a lo Flash Gordon», contaría este último[8]. Era «algo que queríamos ver, ¡que pagaríamos por ver! ¡Y nadie estaba haciéndolo[9]!». Si Lucas no lograba conseguir los derechos de Flash, crearía un mundo propio que no tuviera que cumplir con reglas prestadas ni trabajar con personajes prestados. King Features, al denegarle Flash, lo había puesto en camino sin saberlo hacia *La guerra de las galaxias*. De hecho, Flash Gordon no aparecería en la gran pantalla hasta 1980 en un bodrio producido por Dino De Laurentiis, que intentó sacar tajada de la moda de ciencia ficción que había generado Lucas con *La guerra de las galaxias*. A este no le pasó inadvertida la ironía.

Pero él aún no estaba preparado para hacer otra película de ciencia ficción. «Después de *THX* se me tenía por un director frío y raro, el clásico tipo colgado por la ciencia ficción que va por ahí con una calculadora. Y yo no soy así en absoluto», comentaría después[10]. Además de Marcia, Coppola también lo había desafiado a hacer algo distinto. «No seas tan raro. Intenta hacer algo más humano. No hagas esas cosas abstractas[11]». Y le aconsejó: «¿Por qué no intentas escribir algo sobre tu propia vida que transmita calidez y humor[12]?».

Lucas aceptó el desafío. «Si lo que quieren es una comedia humana y cálida, la tendrán, aunque solo sea para demostrarles que puedo hacerla[13]». Creía saber exactamente cómo proceder. Más tarde diría que fue su creciente interés por la antropología lo que impulsó *American Graffiti*. «Estaba fascinado con los rituales de apareamiento modernos de la juventud estadounidense, que bailaban en coches en lugar de en la plaza del pueblo o en las otras formas en que las sociedades han hecho esas cosas», explicaría a los periodistas cuarenta años después. Pero probablemente solo era cierto en parte. Más que nada, el escritor que odiaba escribir tomaba el camino más fácil: contar algo inspirado en su vida, como le había aconsejado Coppola. «Si eres guionista y director —diría—, haces películas sobre lo que conoces». En su caso, nunca tuvo dudas sobre qué escribir: «Al crecer en Modesto, pasé años paseando en coche por la calle Diez, y estaba fascinado con ello[14]».

Eso no significaba que fuera a resultar más fácil el proceso en sí de escribir. «Cuando empecé *American Graffiti*, me dije: “No quiero escribir esto. No soporto escribir” —confesaría años después—, y fui por ahí intentando desesperado conseguir a alguien que me escribiera el guion[15]». Sin embargo, un acuerdo así requeriría al menos un bosquejo, de modo que escribió un tratamiento de cinco páginas sobre cuatro chicos, de esos que salían en coche con la pretensión de ligar, estaban a punto de acabar el instituto e iban a tomar caminos muy diferentes. Lucas imaginó una película sobre el paso a la edad adulta al estilo de *Los inútiles* de Fellini, que seguía a cinco jóvenes que atravesaban momentos fundamentales en su vida. «[Abordaba] más o menos la misma cuestión de hacerse adulto —explicaría—. Era uno de los temas de mi primer cortometraje, *THX*, y quería desarrollarlo[16]». Con ayuda de compañeros de la escuela de cine como Willard Huyck y su mujer, Gloria Katz, la propuesta de cinco páginas acabó convirtiéndose en dieciocho. Lucas prometió a los Huyck que si la vendía ellos escribirían el guion, y a continuación le entregó las páginas a un nuevo colaborador en su vida creativa, un agente de veintidós años llamado Jeff Berg, para que vendiera la película a los estudios. Para Lucas, acudir a los estudios para pedir apoyo para un proyecto equivalía a volver con el rabo entre las piernas; había jurado no formar parte nunca más de la maquinaria de Hollywood. Pero sin dinero ni perspectivas, iba a tener que aceptar lo que le saliera.

Por desgracia, no podría haber escogido un momento peor. En marzo de 1971, justo cuando Berg iba por ahí enseñando *American Graffiti*, llegó a los cines *THX*

1138, y por atractiva que fuera la propuesta de Lucas para su segunda película, él era una mercancía dañada. «Lo más fácil es conseguir hacer tu primera película —señalaría con tristeza—. Eso está tirado de conseguir… porque nadie sabe si eres capaz de hacerla o no. […] Después de haber hecho ese largometraje, tienes muchas dificultades en ver despegar el segundo. Miran el primero y dicen: "Verás, ya no te queremos[17]"». Y no le quisieron. Casi todas las puertas se cerraron en la cara de Berg; solo mostró algún interés David Chasman, un productor de United Artists que había supervisado las películas de James Bond y *¡Qué noche la de aquel día!*

THX 1138 tuvo sus admiradores, casi todos en Francia, donde fue seleccionada como una de las cincuenta y dos películas que se proyectarían en la Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes. De esta manera tan indirecta, la primera película de Lucas lo ayudó a hacer la segunda. «Naturalmente, la Warner no iba a pagarnos para que fuéramos allí», se quejó Lucas[18]. Pero decidió ir a Europa de todos modos. «Qué demonios», le dijo a Marcia[19]. Y sacaron del banco sus últimos 2000 dólares para pagarse un viaje largo. Tenían pensado ir en plan barato, quedándose en hostales o con amigos, y viajando con mochila la mayor parte del camino; su mayor gasto sería un par de billetes de Eurorail. Walter Murch y su mujer, Aggie, se animaron a ir con ellos.

Los Lucas salieron de California a principios de mayo con destino a Londres, donde tenían previsto pasar unos días en una pensión barata antes de dirigirse a Cannes. Su primera parada: una prolongada escala en Nueva York, donde pasarían la noche con los Coppola. Resuelto a sacar el máximo provecho de su breve estancia en Nueva York, Lucas acudió a las oficinas de David Picker, presidente de United Artists, el único estudio que había expresado un mínimo interés por *American Graffiti*. «Si pudiera acceder a él —fantaseó—, tal vez podría vendérsela para que la hagan realidad[20]». Consiguió hablar con el magnate para tratar de venderle *American Graffiti*, recordándole el interés que también había mostrado David Chasman en el proyecto. Picker asintió y se quedó una copia de la propuesta, prometiendo que lo pensaría. Él también tenía previsto ir a Cannes esa semana, y le pidió que volviera a ponerse en contacto con él cuando llegara a Londres.

Lucas pasó una noche agitada en casa de los Coppola. «Francis padecía un trauma grave», totalmente inmerso en *El padrino* y odiando casi cada momento de la producción. («Era una angustia incesante —confesaría— y me preguntaba cuándo iban a despedirme»)[21]. Para aumentar la tensión, Ellie Coppola estaba embarazada de nueve meses de su hija, Sofia. «Teníamos que irnos a las siete de la mañana para coger el avión a Londres —recordaba Lucas—, pero Francis y Ellie se levantaron a las cuatro y cruzaron corriendo la habitación para irse al hospital, porque ella se puso de parto. Tuvo a Sofia aquel día. Cuando llegamos a Londres… busqué una cabina telefónica y llamé a David Picker, y me dijo: "He estado pensando en ello, y podrá disponer del dinero y escribir [*American Graffiti*]. Estaré alojado en el Carlton [Hotel de Cannes]. Venga a verme y hablaremos de ello"». Era el 14 de mayo: el vigésimo

séptimo cumpleaños de Lucas. «De modo que cumplí años, nació Sofia y conseguí *American Graffiti*, todo el mismo día[22]».

Picker no tenía mucho dinero que ofrecer —solo 10 000 dólares para desarrollar el guion completo—, pero fue suficiente para que Lucas llamara a los Huyck a California y les hablara del trato. «He conseguido el dinero —les anunció—. Podemos ponernos a trabajar en el guion». Se llevó una gran desilusión cuando ellos rehusaron; se disponían a hacer su propia película de terror de bajo presupuesto en Londres y no podían comprometerse a escribir el guion completo. Colgó y llamó a Gary Kurtz. «Quiero que se ponga en marcha», le dijo, y ambos se mostraron de acuerdo en dar el encargo a Richard Walter, otro compañero de clase de la USC. Pero Lucas quería que Walter trabajara deprisa; lo ideal sería que lo tuviera listo cuando él regresara de Cannes. Kurtz prometió ocuparse de ello.

Satisfechos, los Lucas se dirigieron a Cannes, donde ya llevaban varios días celebrando el vigésimo quinto aniversario del festival. Charlie Champlin estaba allí. John Lennon y Yoko Ono desfilaron por la alfombra, como la mayoría de los Rolling Stones, que estaban allí para asistir al estreno del documental de *rock Gimme Shelter*[23]. Lucas estaba sobrecogido, pero al no tener dinero no pudo conseguir entradas siquiera para la proyección de su propia película; Marcia y él lograron colarse por una puerta trasera, donde con gran satisfacción vio que el público francés acogía con entusiasmo *THX*. Los organizadores de Cannes le prepararon una rueda de prensa para que hablara de la película, un acto del que no se enteró y al que, para irritación de estos, no asistió por esa misma razón. «No pude entrar en mi propia película, no digamos en una rueda de prensa —explicó—. Pero durante muchos años, el público francés me tuvo por un esnob[24]».

Sin embargo, Lucas sí acudió a su cita con Picker. Se presentó en el Carlton Hotel tal como este le había indicado y se reunió con él «en una de esas grandes *suites* —recordaba—. Esa fue mi primera experiencia del cine a lo grande». Allí cerraron el trato en relación con *American Graffiti*. Picker le preguntó a continuación si tenía algo más entre manos, y en un momento reminiscente de un Coppola entregando con entusiasmo un *Apocalypse Now* inacabado a la Warner, Lucas le contó todas sus ideas para su «*space opera* fantástica a lo Flash Gordon», aún sin título.

«Estupendo, también haremos esa otra película», respondió Picker.

«Y ese fue —contaría Lucas años después— el verdadero comienzo de *La guerra de las galaxias*. Hasta entonces solo era una idea, ¡pero a partir de ese momento se convirtió en una obligación!»[25].

Al despedirse, Picker le dio sus pases para asistir a los actos de Cannes y la joven pareja pudo disfrutar con estilo del resto del festival. Cuando este terminó el 27 de mayo, los Lucas pasaron las siguientes semanas recorriendo Europa en tren, y como para recordarnos que, por mucho que arrancaras a George de una pista de carreras, nunca le arrancarías la que llevaba dentro, asistieron a todas las competiciones automovilísticas que pudieron, entre ellas la carrera de resistencia de Le Mans y el

Monaco Grand Prix, antes de regresar a Estados Unidos y a sus películas.

Cuando Lucas volvió a California a finales de verano, telefoneó a Richard Walter para preguntarle por el guion de *American Graffiti*. Enseguida se enteró de la existencia de varios reveses. En primer lugar, Kurtz le había prometido la totalidad de los 10 000 dólares provistos por Picker para el desarrollo del guion, lo que significaba que Lucas ya estaba sin blanca antes de haber leído siquiera una página. El otro problema era el guion en sí. A medida que lo leía, «se le ensombreció el rostro —recordaba Walter—. George parecía en todo momento a punto de ser ejecutado, y vi que no le gustaba el borrador[26]».

Según Walter, cuando Kurtz le entregó el tratamiento de dieciocho páginas, le describió en pocas palabras el argumento y le dijo que «no hiciera mucho caso de esas hojas». Creyendo que tenía carta blanca, Walter propuso basar el guion en una novela suya sobre *rock and roll* ambientada en Nueva York que se titulaba *Barry and the Persuasions*; a duras penas el escenario de ligoteo desde los coches que Lucas había bosquejado en California. («Soy un judío de Nueva York —diría después—. ¿Qué sé yo de Modesto? Nosotros no teníamos coches»)[27]. Aunque Kurtz había rechazado prudentemente esa idea, a Lucas tampoco le gustó el guion final que Walter le presentó. «Acabé con un guion totalmente inservible sobre carreras de coches que venía a ser *Hot Rods to Hell* —explicaría Lucas—. No tenía nada que ver con el tratamiento original. […] Mi desesperado deseo de conseguir un guionista me había salido mal, y allí estaba con un guion inutilizable y sin blanca[28]». Por arduo que fuera, lo escribiría él. De modo que, durante las tres siguientes semanas, escribió de las ocho de la mañana a las ocho de la tarde siete días a la semana, sudando sangre sobre la página, como diría siempre.

Cuando a finales de verano el agente Jeff Berg le llevó el guion completo a David Picker de la United Artists, este lo rechazó sin contemplaciones. Aunque seguía intrigándole la idea, le decepcionó la ejecución de Lucas: cuatro historias diferentes, aunque entrelazadas entre sí, acompañadas de una banda sonora de *rock and roll*. Hoy día ese planteamiento cinematográfico es común y casi manido, pero en 1971 era algo sin precedentes. «La clase de estructura que le presenté no se hacía en aquellos tiempos», diría Lucas[29].

Con el fiasco de una película de ciencia ficción a sus espaldas y un nuevo guion que nadie quería, Lucas no tenía perspectivas reales ni recursos. Desesperado, pidió prestado dinero a Coppola y —la última humillación— a su padre. «Tenía problemas económicos —recordaba su hermana Kate—. Fue un período difícil para él. Siendo hijo de su padre, no creía en las deudas[30]». Pero al mismo tiempo estaba resuelto a no aceptar un no por respuesta. Berg seguiría moviendo el guion hasta dar con alguien, cualquiera, que aceptara lo que Lucas se proponía hacer. Entretanto a comienzos de 1972 aceptó el encargo de Coppola de hacer un montaje para *El*

padrino —la secuencia que enlazaba titulares de periódicos y fotografías de escenas de crímenes cuando las Cinco Familias entraban en guerra— y poca cosa más.

Aun así, estaba resuelto a seguir adelante y se reunió con su abogado para preparar la documentación necesaria para fundar oficialmente Lucasfilm Ltd., que hasta la fecha era poco más que una sociedad fantasma con un nombre como marca. Mientras rellenaba formularios con Kurtz, casi se echó atrás ante el continuo uso de la extensión tan británica «Ltd.» en lugar de su equivalente americanizado, «Inc.». «Se mostró algo receloso —comentó Kurtz—. Pensaba que era cuestión de ego. Pero decidimos que lo dejaríamos correr por el momento y más adelante nos ocuparíamos de ello[31]». Nunca volvieron a ocuparse de ello y continuaría siendo Lucasfilm Ltd. a perpetuidad.

Al intentar vender el guion de *American Graffiti*, Berg descubrió que, aunque había pocos estudios interesados en la película, muchos tenían interés en Lucas como director. La Tomorrow Entertainment en particular quería que él dirigiera su próximo proyecto, una película de intriga protagonizada por Donald Sutherland y titulada *Fría como un diamante*. El estudio le hizo una propuesta atractiva, subiéndole su sueldo de director a 100 000 dólares y ofreciéndole una parte de los beneficios brutos. Hubo otras ofertas, para dirigir películas basadas en el álbum conceptual *Tommy* de los Who o el musical de *rock Hair*. «Tenía a todos esos productores llamando para decirme: "Tengo entendido que se le da muy bien el material sin argumento. Tengo un disco que me gustaría convertir en una película". Y me ofrecían mucho dinero… —recordaba Lucas— pero eran bodrios[32]».

Aun así, necesitaba el dinero. Habló de ello con Marcia, quien lo animó a seguir luchando por *American Graffiti*. Si al final la vendía no podía pillarle en mitad del proyecto de otro. Lucas rechazó todas las ofertas, pero no fue fácil. «Fue un período muy oscuro en mi vida», explicaría más tarde[33]. «Estábamos pasando serios apuros. […] Rechacé [*Fría como un diamante*] en mi momento más negro, cuando debía dinero a mis padres, a Francis Coppola, a mi agente; estaba tan endeudado que pensé que nunca saldría de esa[34]». Tardó años en «pasar de la primera película a la segunda, aporreando puertas, suplicando que me dieran una oportunidad —recordaba —. Escribiendo y pasando apuros, sin dinero en el banco… haciendo trabajos sueltos, ganándome a duras penas la vida. Intentando sobrevivir y moviendo un guion que nadie quería[35]».

Dos obstáculos hacían más difícil la tarea de Berg de venderlo. Uno era el título, que a los estudios les parecía desconcertante; en su opinión, «American Graffiti» sonaba a película italiana sobre pies americanos. Pero el principal problema era que Lucas lo presentaba como un musical, llegando a escribir en la primera página del guion: «*American Graffiti* es un MUSICAL. En él hay canciones y baile, pero no es un musical en el sentido tradicional, porque los personajes de la película no bailan ni cantan». No es de extrañar que los ejecutivos de los estudios estuvieran confundidos. Para empeorar las cosas, la veían como otra película que intentaba dirigirse al

mercado juvenil, movimiento que Dennis Hopper había hundido de forma espectacular con la secuela de *Easy Rider, La última película*, que resultó ser un fracaso estrepitoso de taquilla.

A comienzos de 1972 el guion fue a parar al escritorio de Ned Tanen de la Universal. Tanen, que había sido uno de los primeros admiradores del cortometraje estudiantil *THX* de Lucas, también era aficionado a los coches —aunque él era más del sur que del norte—, por lo que creyó saber lo que Lucas intentaba hacer en su guion. Además, Kurtz y él habían trabajado juntos hacía varios años en *Carretera asfaltada en dos direcciones*. De modo que le pareció que era un equipo con el que podía colaborar. Llamó a Berg y le dijo que quería reunirse con Lucas para hablar de *American Graffiti*.

Lucas se presentó en la oficina de Tanen con una casete de música grabada de su completa colección de discos de 45 rpm: Buddy Holly, los Beach Boys, Elvis, los Platters… todo lo que solía escuchar cuando paseaba en coche de adolescente por Modesto. Tal como prometía la portada de su guion, vendió *American Graffiti* como un musical; y mientras le contaba a Tanen las historias de cada uno de sus cuatro personajes principales, le hizo escuchar la canción correspondiente. Sabía que cada tema evocaría un particular momento en el tiempo, «lo que para cierta generación de estadounidenses era ser adolescente, más o menos desde 1945 hasta 1962», diría años después[36]. Y funcionó; Tanen enseguida lo pilló. «Trata de cada chico con el que ibas al colegio —dijo entusiasmado—. Trata de todo lo que te pasó o no te pasó, lo que fantaseas o recuerdas que te sucedió[37]». Sí, Lucas y él podían hacer negocios, aunque con ciertas condiciones.

En primer lugar, Tanen solo producía películas presupuestadas en un millón de dólares o menos. *Graffiti* contaría con un presupuesto de 750 000. Por otra parte, Lucas no dispondría de espacio en el estudio para filmar; tendría que hacerlo en exteriores. Más grave era que no habría presupuesto adicional para cubrir los derechos musicales. Lucas era muy libre de utilizar canciones de Elvis, pero tendría que pagarlas con sus 750 000 dólares. Eso era menos dinero del que Lucas había recibido por filmar *THX 1138*, y sabía que solo la música podía costarle hasta 100 000 dólares. Antes de que pudiera rodar una sola toma de la película, se habría fundido el 10 por ciento como mínimo del presupuesto.

Para poner aún más difíciles las cosas, habría una última, y tal vez más difícil, exigencia: el estudio quería un actor conocido en el reparto, alguien cuyo nombre en el cartel llamara la atención del público. Lucas protestó señalando que, puesto que iba de adolescentes, el reparto constaría sobre todo de actores jóvenes y desconocidos, y no tenía intención de poner en peligro una historia escogiendo arbitrariamente una estrella digna de marquesina. Tanen se mostró de acuerdo y sugirió buscar entonces un productor de renombre. Y en la primavera de 1972, después del estreno de *El padrino*, que obtuvo críticas extraordinarias y batió tal récord de taquilla que sorprendió incluso a su director, no había nadie con más renombre que Francis Ford

Coppola.

Tanen y Coppola habían tenido líos en el pasado —«Francis el Loco», lo llamaría siempre Tanen— pero la idea de promover *American Graffiti* con el nombre de Coppola vinculado a ella deslumbró a los ejecutivos de la Universal[38]. Lucas seguía un poco resentido con él por la desaparición de Zoetrope, y, de haber podido, probablemente habría admitido que esperaba que se le conociera como cineasta independiente y presidente de Lucasfilm Ltd., antes que como el joven aprendiz de Coppola de nuevo. Pero conociéndolo como lo conocía, sabía que se mantendría al margen, dejando a Kurtz el día a día del rodaje en exteriores. Así que le dijo a Tanen que estaría más que encantado de tener a Coppola como su productor y a continuación fue hablar con él.

«Sí, claro, cómo no», respondió Coppola, y acto seguido lanzó lo que creyó que era una propuesta mejor. «¿Sabes?, deberíamos hacer nosotros esta película. Olvídate de la Universal. La financiaré yo[39]». Lucas, que estaba a punto de firmar un contrato con el estudio, creyó que no era buena idea; si Tanen se enteraba de que Coppola se proponía arrebatarle la película, podría sabotearla del todo. Pero Coppola volvía a estar en forma, y Lucas decidió darle un poco de tiempo para ver lo que podía hacer. Con los beneficios de *El padrino* como aval, Coppola acudió al City Bank de Beverly Hills para pedir un crédito de 700 000 dólares que pudiera invertir en *American Graffiti*. Pero tanto su contable como su mujer detuvieron el plan antes de que lo llevara a cabo. A Ellie Coppola no le gustó el guion, y comunicó sin rodeos a su marido que, si se jugaba los beneficios en una película, sería en una suya y no en la de un protegido. Aleccionado, Coppola decidió no pedir el crédito. En lugar de ello aceptaría el dinero de la Universal.

«No conseguimos el [visto bueno de Tanen] con el [guion] —recordaría Kurtz—. Lo conseguimos con el nombre de Francis. […] La [Universal] creía que la idea podía funcionar, pero querían estar un poco más seguros, y la reputación de Coppola proporcionó la certeza[40]». Con Coppola oficialmente a bordo, Tanen se preparó para firmar el contrato. Como productor, Coppola ganaría 25 000 dólares más el 10 por ciento de los beneficios netos; Lucas, por su parte, recibiría 50 000 dólares por escribir el guion y dirigirlo, más el 40 por ciento de los beneficios netos[41]. Aunque las cifras eran pequeñas, el trato era generoso, y prometía dar bastante dinero a Lucas y a Coppola siempre y cuando —y era una condición importante— *American Graffiti* diera beneficios. Por último, como en su acuerdo inicial con la United Artists, Lucas también incluyó en el trato su *space opera* «a lo Flash Gordon» sin título. Si todo iba bien, ese sería su siguiente proyecto.

En general Lucas se quedó satisfecho con el acuerdo, y fue Tanen, en realidad, quien salió en su defensa ante el jefe del estudio, Lew Wasserman, que ya tenía dudas acerca del proyecto de *American Graffiti* y recelaba aún más si cabe de esa especie de Flash Gordon. Tanen contaría años más tarde que había tenido un presentimiento con Lucas. «Intuías que iba a ocurrirle algo importante[42]». A Lucas también le caía bien

Tanen, y le gustaba en particular su forma de trabajar. «[La Universal], de hecho, te extendía un cheque y te decía que no volvieras hasta que tuvieras la película terminada —contaría—. Nunca te molestaban. Era un ambiente realmente bueno[43]».

En general lo era. Solo hubo un punto que Lucas no logró introducir en el trato: el control sobre el montaje final de la película. Después del relativo fracaso de *THX* no hubo mucho margen para que Berg lo negociara en su nombre. Lucas accedió de mala gana a cedérselo al estudio. Y una vez más acabaría lamentándolo.

Con la Universal detrás de él y Kurtz cubriéndole la espalda, Lucas puso inmediatamente en marcha la preproducción de *American Graffiti* y montó una oficina en San Rafael, a unos quince minutos de Mill Valley. Le gustaba tanto el aspecto de las calles principales de San Rafael —los escaparates todavía se conservaban como hacía una década, a diferencia de los de Modesto— que tenía previsto filmar la mayoría de los exteriores allí. Buscando coches de la época para llenar las calles durante el rodaje, puso anuncios en los periódicos de la Bay Area prometiendo a los dueños veinte dólares al día por conducir en segundo plano[44]. La ayudante de Kurtz, Bunny Alsup —que también era su cuñada—, fotografió cada coche y a cada conductor que había respondido al anuncio, para que Lucas tuviera donde escoger. Sin embargo, fue Kurtz quien encontró el Deuce Coupe de 1932 con el techo rebajado que limpiarían y pintarían de amarillo —¡otro deportivo amarillo! —, creando el automóvil más icónico de *American Graffiti*.

En ese momento tal vez lo más apremiante era obtener los derechos de la música. Sin música, no había película, insistió Lucas, quien recordó a todos que era un *musical*. Había confeccionado una larga lista de canciones, seleccionando tres por escena como mínimo por si no lograba obtener el permiso de una o dos. Cuando Kurtz presentó la lista a los ejecutivos de la Universal para saber su opinión, «casi les dio un infarto», y pidieron que Lucas grabara las canciones con una orquesta o una banda que tocara versiones. Kurtz palideció. «No podemos hacerlo. Tenemos que utilizar los discos originales[45]». Los ejecutivos al final cedieron, no sin antes advertir que si los permisos superaban el 10 por ciento del presupuesto, la diferencia debería salir del bolsillo de Coppola.

De todos modos, Lucas no podría permitirse pagar la mitad de las canciones que quería. La música de Elvis enseguida quedó descartada; los derechos eran demasiado caros y la discográfica King se negó a negociar; Kurtz tuvo más suerte con los Beach Boys, sobre todo porque conocía personalmente al batería Dennis Wilson de haber trabajado con él en *Carretera asfaltada en dos direcciones*. Al final consiguió varias canciones por una suma razonable, entre ellas «Surfin' normal Safari» y «All Summer Long», y en cuanto Kurtz y Lucas pudieron anunciar que los Beach Boys estaban involucrados, se volvió mucho más fácil conseguir los derechos de la música. Al final Lucas obtuvo cuarenta y tres canciones para la película, entre ellas éxitos de

Buddy Holly, Chuck Berry, Fats Domino, los Del-Vikings y Booker T. & los M. G. Ya tenía asegurada la banda sonora, y entre Kurtz y él habían conseguido todas las autorizaciones por unos 90 000 dólares. Dentro de lo presupuestado.

El reparto también era fundamental. Lucas todavía tenía intención de contratar a actores jóvenes más o menos de la edad de los personajes que iban a interpretar, aunque eso significara asistir a las producciones de teatro de los institutos locales en busca de talentos prometedores. Por recomendación de Coppola y de Kurtz, acudió al veterano director de reparto Fred Roos para que lo ayudara con la selección. Para Lucas, el reparto no solo era importante sino también algo personal, pues cada uno de los cuatro personajes principales estaba basado en su personalidad y sus experiencias personales. «Vengo a ser todos ellos», diría años después[46]. «Todos eran personajes compuestos, inspirados en mi vida y en la de amigos míos[47]». «Yo era Terry el Tigre, metiendo mano torpemente a las chicas, luego me convertía en un corredor de carreras como John. […] Y, por último, era Curt. Me volvía serio e iba a la universidad[48]». En realidad, el único personaje del guion que se le había resistido era el del aplicado estudiante Steve. «[Ese era] el único personaje en el que no me veía». Aun así, «tengo muchos amigos que, como Steve, se quedaron y siguieron el camino que había sido trazado para ellos[49]».

Lucas estuvo semanas supervisando audiciones abiertas para escoger entre el mayor número de actores posible. Con Roos, vio a miles de jóvenes artistas en tramos de diez minutos, de doce a catorce horas al día seis días a la semana. Tomaba notas sobre cada uno, apuntando lo que pensaba en un cuaderno con su apretada letra, sin apenas abrir la boca. Su silencio angustiaba a algunos de los jóvenes actores. «No me dijo ni dos palabras —recordaría Candy Clark, que acabaría haciendo el papel de la boba pero bienintencionada Debbie—. Se limitó a mirarme, y una audición es muy incómoda cuando alguien está allí evaluándote, sin interaccionar[50]».

Concluida la primera ronda de audiciones, Lucas seleccionó a cuatro o cinco actores para cada uno de los papeles principales, formó parejas y los grabó en vídeo para estudiar sus actuaciones una y otra vez, una práctica que se convertiría en una norma en la industria del cine. Después de estudiar los vídeos durante horas, Lucas seleccionaría a los dos o tres mejores actores de cada pareja y los grabaría de nuevo, esta vez en película de 16 mm. Era un proceso largo y agotador, pero Lucas estaba resuelto a escoger al actor adecuado para cada papel.

Las semanas de duro trabajo dieron fruto, ya que logró reunir un elenco de actores que funcionaría a la perfección, de los cuales casi todos emprenderían largas carreras. Lucas se había quedado lo suficientemente impresionado con Richard Dreyfuss para ofrecerle el papel del intelectual pero aventurero Curt o el del popular pero complicado Steve. (Dreyfuss escogió a Curt, creyendo que se parecía más a él). Suzanne Somers, en su primer papel cinematográfico de verdad, recibió el papel de la enigmática rubia explosiva al volante del Thunderbird que casi disuade a Curt de irse de su pequeña ciudad; o *escapar*, como lo explicaría Lucas, el mismo tema que había

detrás de *THX 1138*. La noche entera que se pasa Curt buscando a la rubia del coche molón tiene más que un aire reminiscente de la propia realidad de Lucas; según su madre, «George siempre quiso tener una novia rubia. Pero nunca la encontró[51]». Curt tampoco la encontraría.

Sin embargo, el personaje que conseguía a la rubia era el que más se parecía a Lucas: Terry el Tigre, interpretado con patoso entusiasmo por Charles Martin Smith. «Hay tanto de George en Terry el Tigre que es increíble —diría John Plummer—. Su torpeza al gestionar los acontecimientos de su vida, su ineptitud social en el trato con mujeres[52]». Smith se había perdido las primeras rondas de audiciones, pero Lucas se lo encontró en un estudio y le pidió que lo intentara. Y probablemente no le vino mal que con sus gruesas gafas tuviera cierto parecido físico con él.

Cindy Williams, que obtuvo el papel de Laurie —el de la ingenua, como lo llamaría Lucas— se pasó todo el *casting* con *jet lag* y cara de sueño, y le pareció que le iba tan poco el personaje que estuvo a punto de no aceptarlo, hasta que Coppola la presionó. «Me quedé de una pieza cuando me llamó Francis Coppola —explicaría—. Estaba como hipnotizada. "Sí, maestro maligno, haré la película", dije. "Ya lo creo que la haré[53]"».

El papel de Steve, el personaje con el que más se había peleado Lucas sobre el papel, fue a parar a uno de los actores con más experiencia además de ser el más joven, Ron Howard. Aunque a sus dieciocho años llevaba más de una década actuando —ocho años seguidos en el exitoso programa *Andy Griffith Show* y un papel en el largometraje *Vivir de ilusión*—, no se sabía si sería capaz de hacer una película como adulto, sobre todo porque no estaba claro si el público aceptaría que el precoz Opie de *Andy Griffith* se hubiera hecho mayor.

En 1972 Howard se disponía a entrar en la escuela de cine de la USC, resuelto a ser algo más que un actor, pero al enterarse de que Lucas estaba haciendo audiencias abiertas, decidió presentarse para el papel. Lo hizo «con cierto nerviosismo», explicaría más tarde, sobre todo porque a él también le había confundido la insistencia de Lucas en llamarlo musical. «George, tengo que confesar algo —le dijo durante la audición—. Ya sé que actué en *Vivir de ilusión*, pero creo que me cogieron porque no sabía cantar, porque es cierto que no sé. Y menos aún bailar. De hecho, apenas sé seguir una melodía». Lucas se encogió de hombros. «No te preocupes. No tendrás que cantar. No canta nadie, pero es un musical».

«Y eso fue todo», contaría Howard. Al final consiguió el papel y nunca volvió a sacar el tema, pero al menos durante un tiempo estuvo confundido con lo del «musical» de Lucas[54].

Fue el director de reparto Roos quien llevaría al actor menos convencional, un carpintero autodidacta llamado Harrison Ford. Ford, que intentaba ser actor, se había metido en el oficio para pagar las facturas, y era tan bueno que ya se había hecho una reputación como el «carpintero de las estrellas», construyendo un estudio de grabación para Sergio Mendes y un porche para Sally Kellerman, y haciendo trabajos

sueltos para los Doors, la banda de *rock* con espíritu artístico. De hecho, le iba tan bien que estuvo a punto de no aceptar el papel de Bob Falfa, pues pagaban menos de la mitad de lo que ganaba de carpintero. Al final se contentó con un poco más de lo prescrito en la escala salarial, pero no pasó por que le cortaran el pelo a cepillo. Lucas accedió a que se lo escondiera dentro de un sombrero de *cowboy* blanco. No sería el último sombrero icónico que Ford llevaría para Lucas.

Había costado cinco meses agotadores decidir el reparto de la película. Trabajar con actores nunca sería el punto fuerte de Lucas, pero se había impuesto un calendario particularmente extenuante, volando de San Francisco a Los Ángeles cada semana, donde supervisaba audiciones todo el día y se desplomaba en el sofá de la casa de Matthew Robbins en Benedict Canyon por la noche. Afortunadamente, él no era el único invitado en la casa; esa primavera Robbins estaba trabajando en un guion titulado *Loca evasión* para Steven Spielberg, y este pasaba cada noche para hablar de él durante la cena. «Ellos seguían comentando su guion, sentados a la mesa de la cocina, y cenábamos y hablábamos y pasábamos el rato. Así fue como llegamos a conocernos tan bien[55]».

Desde el día en que se conocieron en la exhibición de cine estudiantil de la UCLA en 1969 —cuando Spielberg bromeó diciendo que había sentido unos «celos locos» de Lucas como cineasta—, la relación entre ambos sería siempre una mezcla de rivalidad amistosa y afectuosa admiración. En enero de 1971, por ejemplo, después de que Spielberg dirigiera un episodio de la serie de la NBC *Audacia es el juego* titulado «L. A. 2017», Lucas había señalado con irónica complacencia que el montaje —un futuro vagamente distópico en el que los habitantes de Los Ángeles viven bajo tierra— tenía un parecido más que notable con *THX 1138*[56]. Sin embargo solo tenía elogios para el esfuerzo más reciente de Spielberg, un trepidante *thriller* para la televisión titulado *El diablo sobre ruedas* que trataba de un hombre de carácter apacible cuyo coche era acosado por el conductor invisible de un camión cisterna. Lucas la había visto en casa de Coppola durante una fiesta, encerrándose en una habitación del piso superior mientras la juerga seguía abajo. «Bajé corriendo las escaleras y le dije: “Francis, tienes que ver esta película. Este tío es buenísimo”. […] Me quedé muy impresionado con su trabajo[57]».

Spielberg también recordaría con afecto esas largas veladas con Lucas en Benedict Canyon, intercambiando anécdotas y quejándose de las dificultades de sacar adelante una película. «Éramos los *movie brats*, los mocosos del cine, que hace mucho se reunieron y decidieron hablar de lo que cuesta hacer películas. Quiero decir que somos quejicas crónicos. Nos encanta quejarnos[58]». Las conversaciones alrededor de la mesa de Robbins —las quejas y demás— cimentarían para siempre su floreciente amistad.

La última gran tarea en relación con *American Graffiti* era poner a punto el problemático guion escrito por Lucas que tanto había disgustado a Ellie Coppola. Lucas acudió de nuevo a los Huyck y comprobó con alivio que volvían a tener disponibilidad para trabajar en él. De modo que empezaron a pasarse las páginas, escribiendo y reescribiendo, a veces incluso encima de las páginas de un borrador anterior. Los Huyck escribían deprisa, y Lucas les agradeció la ayuda y no escatimó elogios a su talento. «Lo que hicieron fue mejorar el diálogo, hacerlo más divertido, más humano, más verosímil». Aun así, puntualizaría, «la historia era en esencia mía. Las escenas son mías y el diálogo, de ellos[59]». El guion final estaría acabado el 10 de mayo de 1972, justo a tiempo, porque Lucas tendría las cámaras listas para rodar en San Rafael el lunes 26 de junio, el primer día del vertiginoso programa de veintiocho días.

Hubo dificultades casi desde el principio. «Lo más duro fue que todo se filmaba por la noche —recordaba—. El horario era muy reducido… pues el sol se ponía a las nueve de la noche y salía a las cinco de la mañana, lo que nos dejaba muy poco margen… y… solo disponía de veintiocho días, de modo que trabajamos con un calendario muy apretado y reducido, sobre todo teniendo en cuenta que todo se rodaba en exteriores, con coches que se averiaban y todos los otros dramas que no cesaban. […] Ya solo físicamente era muy duro[60]». El primer día de rodaje Lucas reunió al equipo en la calle Cuatro de San Rafael a las cuatro de la tarde para instalar los soportes de las cámaras en los capós y los laterales de varios vehículos, un proceso que llevó tanto tiempo que no pudo empezar a filmar hasta pasada la medianoche. Tras un descanso a la una de la madrugada para cenar —¿o tal vez desayunar?—, Lucas rodó sin parar hasta que salió el sol a las cinco, pero solo logró acabar la mitad de las escenas programadas para ese día. Ya «llevábamos medio día de retraso, y medio día de retraso en un plan de veintiocho es poco menos que el fin del mundo», se lamentaría[61].

La segunda noche no fue mejor. A pesar de haber acordado con el Ayuntamiento de San Rafael que pagarían trescientos dólares por noche por filmar en la calle Cuatro, los comercios ya se estaban quejando del cierre de la vía. Cuando Lucas llegó con su equipo de rodaje a San Rafael el martes por la tarde, se enteró de que el Ayuntamiento les había retirado el permiso para filmar y que no permitiría que la policía despejara o controlara la circulación en la calle Cuatro. Lucas aprovechó al máximo la noche, filmando rápidamente diecinueve escenas mientras Kurtz buscaba otro lugar donde rodar. «Luego tuvimos problemas de enfoque, al ayudante de cámara lo arrolló un coche y hubo un incendio de alarma cinco —recordaría Lucas con un suspiro—. Eso era una noche normal[62]».

Kurtz consiguió encontrar una localización más receptiva en la ciudad de Petaluma, a unos treinta kilómetros al norte de San Rafael, pero eso no significaba que las cosas fueran a ser más fáciles. San Rafael, dicho sea en su favor, les permitió

volver dos noches más para filmar la mayoría de las escenas de ligoteo desde los coches, pero Lucas estaba teniendo dificultades que iban más allá de la simple localización. Para empezar, estaba agotado. Después de rodar toda la noche, intentaba dormir durante el día; pero por lo general se pasaba las horas de luz viendo las secuencias filmadas la víspera y escribiendo notas que pasaba a Marcia, que estaba montando a toda prisa con Verna Fields un primer corte en cuanto él podía enviarles el material. Cuando llegaba a Petaluma por la noche para empezar a filmar, apenas había pegado ojo. Algunas noches lo encontraban profundamente dormido en su silla, envuelto en la cazadora de Kurtz; otras veces se dormía suspendido en un arnés junto a un coche en movimiento, con la cabeza colgando. «Los efectos de tantas noches se hicieron sentir en George —recordaba Harrison Ford—, que a menudo estaba dormido cuando llegaba el momento de decir: "Corten". Yo a menudo lo despertaba para decirle que debía intentarlo de nuevo[63]». Las noches en Carolina del Norte eran frías incluso en junio, y pese a llevar su cazadora de la USC, se pasaba todo el tiempo tiritando. Al final cayó enfermo con una gripe, y la diabetes, que solía tener bajo control, le dio problemas. «No creo que pueda aguantarlo», le dijo a Milius tembloroso[64].

Peor aún, no se sentía satisfecho con lo que veía. Estaba filmando *American Graffiti* casi como si fuera un documental: instalaba la cámara y la dejaba rodando mientras los actores entraban y salían del encuadre. Además, volvía a filmar con película Techniscope barata, sobre todo porque le encantaba el aspecto granulado que daba a todo. Pero el enfoque de documental también se hacía extensivo al uso ante todo de la luz natural, procedente de las farolas de la calle, los faros de los coches y los letreros de neón. Con una iluminación tan escasa no salía nada enfocado. «Todo se veía aguado», diría Kurtz[65]. Después de revisar el material filmado de una semana, Lucas comprendió que tenía un problema serio.

Cuando llegó el momento de resolver los problemas de la iluminación, Lucas supo exactamente a quién llamar: Haskell Wexler. En realidad había querido tenerlo a su lado como cámara desde el principio, pero él había declinado; no le gustaba filmar en Techniscope y estaba ocupado rodando anuncios en Los Ángeles. «Pero cuando tuvimos problemas y le pedí que los resolviera, lo hizo… como amigo, para ayudarme», diría Lucas con afecto[66]. El horario de Wexler sería casi tan duro como el de Lucas; todos los días iría y vendría de Los Ángeles a San Francisco, rodando anuncios por el día y trabajando en *American Graffiti* por la noche. A Kurtz le preocupó que ese ritmo también le pasara factura en la salud, pero él le restó importancia, afirmando que no le importaba en absoluto. «Lejos de afectarme, me encantó. Me encantó trabajar rodeado de esos chicos, de George y de esa historia. […] Fue una gran experiencia[67]».

La pericia de Wexler enseguida supondría una gran diferencia. Lucas le había dado instrucciones de que quería que *American Graffiti* pareciera una gramola, «en azules, amarillos y rojos muy brillantes y estridentes[68]». —«Qué feo», murmuró

Marcia[69]—, y él cumplió, instalando bombillas más potentes en los letreros de neón y en las farolas de las calles, y colocando estratégicamente luces de pocos vatios en los coches para iluminar directamente la cara de los actores. Wexler fue su «salvación», dijo Lucas[70]. No tenía suficientes palabras de elogio. «Era tan bueno que le dejé hacer y ya no volví a preocuparme… e hizo un trabajo increíble. La película era exactamente tal como yo la había imaginado[71]».

Con los problemas técnicos en manos capaces, pudo concentrarse en organizar las secuencias, dar directrices a los actores y acabar a tiempo el rodaje. Era muy consciente de que tratar con gente era su punto más débil, de modo que tuvo suerte de haber seleccionado actores que necesitaban muy pocas indicaciones. «George se vio con ese reparto, y tenía que filmar con tantas prisas que no había tiempo para dirigir —comentó Coppola—. Así que los plantaba allí y filmaba, y ellos tenían tanto talento […] Fue simplemente suerte[72]». Richard Dreyfuss pensaba que había habido algo más que suerte. «Confiaba en nosotros», diría. ¿Y por qué no? Había seleccionado concienzudamente a los mejores actores para cada papel. ¿Por qué no iba a confiar en que funcionaran?

Sin embargo, el estilo de Lucas como director era bastante impredecible. A veces cruzaba unas palabras con los actores antes de una escena, revisando varias opciones o variaciones, hasta que asentía y preguntaba «¿Es así como lo quieres hacer?», y desaparecía para preparar la toma. Después de una escena no hacía más comentario que «¡Genial!», «¡Fabuloso!» o tal vez «¡Intentémoslo de nuevo!». Era «un poco desconcertante», confesaría Ron Howard, «porque George no hablaba mucho con nosotros[73]». Otras veces no abría la boca en absoluto y se limitaba a instalar varias cámaras sin decir a los actores cuál sería la que filmara la toma maestra. En parte era una cuestión de velocidad y ahorro; con dos cámaras rodando se obtenían dos versiones muy diferentes de cada escena de las que escoger en la sala de montaje. Pero también daba a la película un estilo de documental, casi de «material encontrado», que le encantaba. Con múltiples cámaras filmando, los actores a menudo no estaban seguros de hacia cuál mirar. «¡Vosotros seguid actuando!», les gritaba Lucas, un enfoque que a Ron Howard le resultaba tan emocionante como confuso. «A menudo no teníamos ni idea de dónde estaban las cámaras. No sabías si había un objetivo con *zoom* que podía tomarte un primer plano en cualquier momento —recordaba Howard—. De modo que al principio íbamos perdidos, pero en el fondo era increíblemente liberador[74]».

«[George] era una especie de obseso del control —señalaría Willard Huyck en tono comprensivo—, y dirigir era algo que escapaba a su control[75]». Y eran esos momentos de pérdida de control los que podían resultar en perfección cinematográfica. En la escena inicial de *Graffiti*, Terry el Tigre entra lentamente en el Mels Drive-In en su Vespa, se sube dando bandazos a una acera, con el motor petardeando, y choca contra una hilera de máquinas expendedoras. Fue todo

accidental por parte del actor, Charles Martin Smith, que solo intentó soltar rápidamente el embrague de la Vespa para que se apagara con una sacudida. «Pero salió disparada conmigo aún encima», explicó él, que se alejó de la moto cojeando, todavía en su papel y con el orgullo intacto, una entrada no intencionada pero perfecta para el nerd oficial de *Graffiti*[76].

A medida que pasaban las semanas, aun con la presencia permanente de Wexler detrás de la cámara y la estoica calma de Kurtz entre bastidores, surgieron problemas que Lucas no pudo evitar. Se rompieron los ejes de varios de los coches, al coupé amarillo del 32 se le estropeó la marcha atrás, y la querida cámara Éclair de Lucas —la que sostenía contra el pecho y llevaba en las manos como un cerdo de concurso— sufrió serios daños al caerse de un trípode[77]. Y lejos del plató, el comportamiento de algunos de los miembros del reparto dejaba que desear. «Si reúnes a un grupo de jóvenes en un Holiday Inn, ¿qué pasa? —diría Candy Clark—. ¡Corre el alcohol! Cuando no trabajaban, se juntaban para beber cerveza o *whisky*. No era nada anormal o escandaloso[78]». Harrison Ford en particular podía ser un mal bebedor, arrojando botellas al aparcamiento del hotel para verlas explotar y trepando por el letrero del Holiday Inn para colocar una botella encima. Al final Kurtz se lo llevó aparte y le leyó la cartilla, una reprimenda que un contrito Ford nunca olvidó. «[Kurtz] fue el tipo que me dijo que no bebiera más cerveza en la calle —diría Ford—, luego que no bebiera más cerveza en la *roulotte*, y finalmente que no bebiera más cerveza[79]». Por suerte, ni Ned Tanen ni los ejecutivos de la Universal se dejaron ver mucho por Petaluma para supervisar cómo iba todo, y cuando Tanen hacía una visita al plató, Lucas procuraba ignorarlo. «George no tenía don de gentes —afirmaría Gloria Katz —. Y, en su opinión, los ejecutivos no tenían nada que hacer allí aparte de extender cheques. No quería oír lo que decían, no los respetaba en absoluto[80]».

Si alguien en el plató gozaba de todo el respeto de Lucas era probablemente la imponente personalidad que él mismo había escogido para servir de coro griego y voz de la conciencia: un *disc-jockey* de treinta y cuatro años llamado Robert Smith, más conocido como Wolfman Jack, Jack el Hombre Lobo.

Aunque Lucas siempre afirmó que se recordaba escuchando a Wolfman Jack mientras paseaba en coche en los años de instituto, no era del todo cierto; Smith no creó su personalidad de Wolfman Lobo hasta por lo menos 1962, cuando seguía pinchando como «el Gran Smith con los Discos» en la KCIJ-AM de Shreveport, Luisiana, e incluso entonces su voz no se oía mucho más allá de las fronteras de ese estado. Sin embargo, en 1964 se pasó a la emisora mexicana XERF-AM, cuya señal llegaba a prácticamente todo Estados Unidos con 250 000 vatios detrás de ella, y en 1965, a la XERB de Tijuana, otro «destructor de fronteras» que en Estados Unidos podía sintonizarse en casi todas partes en el 1090 del dial AM. Allí fue donde Lucas, a comienzos de su período en la USC, habría oído por primera vez a Wolfman bramar y aullar hasta alcanzar el estrellato, fascinando a los oyentes con su voz bronca y su discurso enrollado: «Are you wit' me out deh?» (¿Estáis conmigo ahí fuera?),

preguntaba cada noche. Los oyentes no sabían si era blanco o negro, o si emitía desde México, California, un barco del Pacífico o la luna[81].

Lucas disfrutó de cada minuto. «Era un personaje realmente místico, te lo aseguro —contaría—. Era sensacional, recibía todas esas llamadas telefónicas demenciales y él salía flotando de ninguna parte. Y era una emisora proscrita. Él mismo era un proscrito, lo que lo hacía sumamente atractivo a los ojos de los jóvenes». Lucas, además, comprendía mejor que la mayoría el poder de un *disc-jockey*; por algo había dedicado a Hudson el Emperador su primer documental de la USC. «Muchos adolescentes han tenido como amigo imaginario un *disc-jockey*, pero él es más real porque les habla, hace bromas. […] Es parte de la familia. Lo escuchas cada día y lo sientes muy próximo, compartes tus momentos más íntimos con él[82]».

La participación de Wolfman Jack fue clave para la película; sería la música de su programa radiofónico, intercalada con su parloteo, lo que la llevaría de escena en escena. En realidad, Lucas se sentó con él para grabar un programa de radio entero que pensaba editar como la banda sonora de la película, junto con material real de Wolfman contestando llamadas telefónicas y bromeando con oyentes de verdad. Lucas agradeció al enigmático Jack que se prestara a hacer el papel. Sería la primera vez que lo verían los oyentes, y a Jack le preocupaba que eso quitara lustre a su personalidad radiofónica. Además, debido al presupuesto limitado, Lucas solo podría pagarle 3000 dólares. Pero le cedió uno de sus puntos porcentuales de los beneficios. Si la película era rentable los beneficios también revertirían en Wolfman. Acabaría siendo una de las actuaciones mejor pagadas que haría en su vida.

Lucas, además, puso al *disc-jockey* en el centro de uno de los momentos más importantes de *American Graffiti*, ya que sería él quien daría el mensaje principal de la película: «Ponte las pilas», le dice a Curt con calma, dispensando sabiduría en frases reflexivas y profundas del mismo modo que Yoda aconsejaría a Luke Skywalker una década después. Para Lucas, era un mensaje muy similar al de *THX 1138*, aunque más maduro. Si esa película había tratado de escapar, *American Graffiti* trataba de hacerse mayor. Para él, y para tantos otros de su generación, 1962 —el año anterior al asesinato de Kennedy— fue la antesala del cambio irreversible que sobrevino al mundo, para bien o para mal. Para los que lo vivieron, la elección fue muy simple: evolucionar o afrontar la extinción.

Por esa razón Lucas nunca cambiaría el título, por muchas objeciones que pusiera el estudio; incluso Coppola presionaría a los actores y a los miembros del equipo de rodaje para que discurrieran una alternativa, y él mismo propuso *Rock Around the Block*. Pero Lucas sabía *exactamente* lo que significaba el título. Esa película era en sí misma un graffiti americano, un momento único en el tiempo preservado en celuloide, que había fijado su esencia como los grabados en los monumentos egipcios, para impedir que su memoria se perdiera para siempre. «Trata de un período de transición en la historia de Estados Unidos en el que tenías un presidente que muchos jóvenes admiraban. […] [T]enías cierta clase de música de *rock and roll*,

cierta clase de país en el que podías creer en algo. […] Llevabas cierta clase de vida —explicaría Lucas en 1974—. Pero en dos años todo eso cambió; ya no eras un adolescente; eras un adulto que se iba a la universidad o que hacía lo que fuera que hicieras. El gobierno cambió radicalmente, y la actitud de todos hacia él cambió radicalmente. Llegaron las drogas. Aunque siempre había estado allí, afloró una guerra. La música cambió por completo. *Graffiti* va de que tienes que aceptar esos cambios (se veían venir) y si no sabes cómo hacerlo, estás en un apuro. […] Intentas luchar contra ello… y pierdes[83]». *Ponte las pilas*.

Lucas acabó de filmar *American Graffiti* el viernes 4 de agosto de 1972. Como tal vez cabía esperar, las dos últimas semanas se habían visto entorpecidas por un fallo mecánico tras otro: un tensor roto que dificultó la filmación de una escena peligrosa, una película sobreexpuesta que requirió una larga serie de tomas nuevas y un neumático pinchado que dejó en tierra al avión de la última escena. Aunque Lucas había animado la última semana de rodaje con un baile de graduación en el gimnasio del instituto Tamalpais —Coppola estuvo presente, y Marcia también apareció—, se alegró de que acabara. «No hay dinero que pague todo lo que tienes que aguantar para hacer una película —se quejaría al *New York Times*—. Es agotador. Horrible. Acabas físicamente enfermo. Pillo una tos malísima y un resfriado cuando dirijo. No sé si es psicosomático o no, pero te encuentras fatal. Sufres una presión enorme, y dolor emocional. […] Pero lo hago de todos modos, me encanta hacerlo. Es como escalar montañas[84]».

Como era de esperar, Lucas estaba impaciente por montarla. «Donde realmente la dirija será en la sala de montaje —le señaló a Ron Howard—. Allí es donde tomaré decisiones[85]». En realidad casi toda la responsabilidad del montaje la tenía la montadora nombrada por Tanen, Verna Fields, que estaba ensamblando la película en el garaje de la casa de Coppola. Pero como Fields tenía entre manos otro trabajo de mayor relieve —estaba montando *Luna de miel* para Peter Bogdanovich—, se le había asignado una ayudante igual de capaz, Marcia Lucas. Eso al menos garantizaba que Lucas tuviera algo que decir en el montaje. Y, para cerciorarse de ello, había asumido también otro componente fundamental del proceso de edición: la música. Sabía exactamente qué canción quería que sonara en cada escena en particular, pero empalmarlas en la película de forma armoniosa iba a requerir mucho arte. Lucas, que acudió a Haskell Wexler cuando se quedó atascado con el problema de la iluminación, supo exactamente a quién llamar cuando llegó el momento de vérselas con el sonido: Walter Murch.

Lucas sabía que no podía limitarse a mezclar las canciones por encima de la acción. «Volverías loco al público si hicieras algo así», coincidió Murch. Quería que la música de la película se oyera como si sonara por las radios de los coches, por los sistemas de megafonía de los gimnasios o por los diminutos altavoces de los

transistores. Tendrían que discurrir cómo impregnarla de acústica natural (*worldizing*), y Murch estaba impaciente por ponerse con ello. Entre los dos grabaron toda la banda sonora de la película —incluso el parloteo de Wolfman Jack— reverberando dentro de gimnasios de instituto procedente de altavoces, gorjeando desde viejos sistemas de megafonía o en el propio patio trasero de Lucas, donde se pasearía con la banda sonando a todo volumen en el magnetófono de Murch[86]. «Tomamos toda la música e hicimos que rebotara en el ambiente… como un efecto sonoro —explicaría—. Luego tomamos los efectos sonoros y los añadimos donde realmente hacía falta tensión y drama[87]».

Era la primera vez que se le otorgaba una presencia dramática propia a una banda sonora pop en una película, una innovación que cineastas como Quentin Tarantino y Joel y Ethan Coen adoptarían al construir películas como *Pulp Fiction* y *O Brother!* poco menos que alrededor de canciones cuidadosamente seleccionadas de los cancioneros pop y folk oficiales. En su afán por convertir la banda sonora en un efecto de sonido, Lucas la había convertido —junto con el álbum de la banda sonora — en una parte esencial de la experiencia cinematográfica. Acoplar la banda sonora a la película no fue tarea fácil —tardarían casi cinco semanas en montar el sonido— pero Lucas disfrutó cada minuto. «Me encanta el *rock and roll* —comentó—. Durante el montaje de *Graffiti*, podía sentarme ante mi Steenbeck y oír *rock and roll* todo el día; en eso consistió mi trabajo. Las montadoras cortaban las escenas y yo iba insertando los temas de *rock and roll*, diciendo: "Uau, qué bueno es". Es como esculpir algo; va tomando forma y es muy divertido[88]».

Tan divertido, de hecho, que el primer montaje de la película duraba casi tres horas. Lucas sufrió mucho durante el siguiente montaje —conseguir que la música encajara al recortar las escenas fue un gran desafío— pero solo logró eliminar otra hora. «Con todos los coches y la música, [al principio] salieron 160 minutos —dijo Lucas—. Sabíamos que no podía durar más de 110 minutos por contrato[89]». Volvieron a ello, y Marcia cortó la película mientras Murch y él trabajaban en el sonido, hasta que por fin la redujo a los 110 minutos del contrato. No había sido fácil hacer los cortes, pero al menos los había supervisado él y no un burócrata del estudio que no entendía la película.

En diciembre de 1972 envió a la Universal la copia final. Estaba satisfecho. Los ejecutivos de la Universal, sin embargo, no lo vieron tan claro.

Cuando a finales de enero de 1973 Ned Tanen voló de Los Ángeles a San Francisco, no lo hizo contento. La Universal seguía teniendo dudas acerca de *American Graffiti* y había programado para el domingo 28 de enero, a las diez de la mañana, una proyección abierta al público en San Francisco para calibrar su reacción. Pero el ánimo de Tanen ya era sombrío; el estudio estaba perdiendo la fe en *American Graffiti* rápidamente, prefiriendo invertir su dinero y su tiempo en promover

Jesucristo superstar. («Se habían olvidado de nosotros», se quejaría Lucas)[90]. Y aunque el mismo Tanen aún no había visto la película completa, cada vez se sentía menos inclinado a mostrar entusiasmo. Pensaba que tal vez podría rescatarse para la televisión, pero eso era todo.

Al dirigirse a su asiento en el avión, Tanen pasó junto a Matthew Robbins, el guionista Hal Barwood —otro miembro del grupo de «The Dirty Dozen» de la USC — y el agente de Lucas, Jeff Berg, que también volaban al norte para asistir al estreno de *American Graffiti*. «Lo saludamos y él nos devolvió el saludo, pero recuerdo claramente lo poco simpático que estuvo», contaría Robbins[91]. «Ned no quiso sentarse con nosotros en el avión y no quiso compartir un taxi para ir al cine. Aun antes de ver la película estaba furioso[92]». Ya en San Francisco, el humor de Tanen no mejoró ni cuando el taxi se detuvo ante el Northpoint Theater, en la esquina de Bay Street con Powell en North Beach.

En el interior, la sala con capacidad para ochocientas personas estaba llena. Pero Tanen seguía escéptico. El cine se encontraba en el entorno inmediato de Lucas, y los ejecutivos estaban convencidos de que este lo había llenado de amigos y parientes que estarían dispuestos a aplaudir cualquier cosa. Si bien era cierto que Lucas había invitado a amigos, miembros del reparto y familiares —ahí estaban sus padres, listos para ver la película que tan fervientemente había hecho su hijo con dinero prestado —, el público era en su mayoría joven, de la edad de Lucas o por debajo, una nueva clase de espectador que había crecido con el *rock and roll* y se había formado con *Easy Rider*. Tras mirar alrededor ceñudo, Tanen se dejó caer en su asiento en la parte delantera del cine; George y Marcia, Coppola y Kurtz ocuparon los suyos en el fondo.

«Empezó la película —contó Marcia—, y en cuanto sonó "Rock Around the Clock", la gente se puso a gritar y a aplaudir. Y cuando Charlie Martin Smith entra con la Vespa y choca contra la pared, el público se rio. Se metieron hasta en el fondo en la película[93]». Ron Howard coincidiría con ella. «El público se volvió loco», y cuando se sucedieron los créditos finales con la música de los Beach Boys, «hubo aplausos y aclamaciones», recordaba Robbins, una «sensación de generosa predisposición y asombro. Fue una proyección fabulosa[94]».

Lucas exhaló de alivio. «Francis, George y yo estábamos eufóricos», dijo Marcia[95]. Y allí estaba Tanen, caminando con paso resuelto por el pasillo en dirección a ellos. Cuando llegó, agarró furioso a Kurtz y a Coppola por el cuello y los arrastró hasta el oscuro espacio entre las últimas hileras de asientos. «[Tanen] estaba lívido de rabia; creía que [la película] había sido un fracaso —explicó Murch—. Estaba diciéndoselo a Francis… y George observaba allí sentado, pensando: "Dios mío, se repite la historia. Van a arrebatarme la película como hicieron con *THX*[96]"». Marcia también se quedó perpleja ante la desdeñosa actitud del ejecutivo. «Estaba en estado de *shock*[97]».

Coppola se puso histérico.

—¿De qué está hablando? —le gritó a Tanen—. ¡Ha estado en la sala las dos últimas horas! ¿En serio no ha visto ni ha oído lo que los demás hemos visto y oído?

—No estoy hablando de eso —replicó Tanen cansinamente—. Veremos si podemos estrenarla.

—¿Verán si pueden *estrenarla*? —Coppola resopló—. ¡Debería arrodillarse y dar las gracias a George por salvarle el empleo! Este chico se ha matado por hacerle esta película. Se la ha entregado a tiempo y en plazo. ¡Lo menos que podría hacer es agradecérselo! —Sacó de forma teatral un talonario inexistente y se ofreció a comprar la película a la Universal de inmediato—. Si tanto la odia, suéltela. La colocaremos en otra parte y recuperará todo su dinero[98].

Tanen se negó a morder el anzuelo y abandonó la sala furioso. Coppola se indignó y estaría resentido mucho tiempo; Tanen y él tardarían casi veinte años en volver a dirigirse la palabra. (Años después, Coppola miró las cifras y calculó que si Tanen le hubiera permitido financiar *American Graffiti*, él habría ganado 20 millones de dólares)[99]. Por otra parte, a Lucas le conmovió que su amigo saliera en su defensa golpeándose el pecho. «Francis realmente plantó cara a Ned —diría más tarde—. Yo le había hecho sufrir [a Francis] cuando la Warner arremetió contra *THX*, pero estaba resentido con él por no haberlo impedido ("¿Vas a dejar que la corten, no vas a ir a detenerlos?"), de modo que cuando llegó *American Graffiti*, pensé: "Ya empezamos". Pero Francis hizo lo que tocaba. Me sentí muy orgulloso de él[100]».

Robbins se esforzó por consolar a Lucas cuando este salió del cine tambaleándose del *shock*. «Que el Estudio con mayúscula todavía pudiera actuar de una manera tan ciega, insensible y obtusa solo reafirmó muchos de los sentimientos de George hacia lo que era Hollywood[101]». Pero a Tanen no le preocupaban los sentimientos de Lucas; lo que le preocupaba era tener en las manos otro de los bodrios artísticos de Lucas, esta vez con una cara banda sonora de *rock and roll*. Se llevaron *American Graffiti* para examinarla y montarla de nuevo.

Lucas se escabulló a su casa para desahogarse con Marcia, con sus amigos, con cualquiera que quisiera escucharlo. «No sé qué hacer —lloraría a Willard Huyck—. Esta película… la gente se ha vuelto como loca, y ellos no paran de decirme que la pasarán por la televisión[102]». Marcia se mostró compasiva pero solo hasta cierto punto. «George solo era un don nadie que había dirigido una película con pretensiones artísticas que no había salido rentable —diría años después—. No tenía suficiente poder para hacerse escuchar[103]». Aun así lo animó a pelear, a ir a hablar con Tanen y defender su película. Pero Lucas, malhumorado, se negó a tener ningún trato con este y dejó a Kurtz las negociaciones con la Universal. Eran los productores, y no los artistas, los que tenían que vérselas con los ejecutivos del estudio.

Al final Kurtz persuadió a Tanen para que fuera Lucas quien reeditara la película, siempre que reflejara los cambios recomendados por él. Lucas estuvo los siguientes tres meses montando de nuevo la película y pasando alegremente por alto las

sugerencias de Tanen, con un resultado predecible: Tanen, disgustado, entregó la película a los montadores en plantilla de la Universal. Pero con unas palabras persuasivas de Coppola, hasta ellos pudieron ver que Lucas tenía razón: la película funcionaba perfectamente. Al final la Universal solo eliminó tres escenas de *American Graffiti*, cortando poco más de cuatro minutos en total. Pero Lucas se puso furioso. «No hay ninguna razón para hacer esos cortes —se quejaría—. Han sido arbitrarios[104]».

Fue una «experiencia formativa» para él, diría Walter Murch[105]. Había visto cómo Hollywood manipulaba —mejor dicho, *mutilaba*— su arte no una, sino dos veces. No permitiría que volviera a suceder. «Es más que nada una cuestión moral», afirmó sin rodeos[106]. «De ahí nació su obsesión por convertirse en un cineasta independiente —explicaría su hermana Wendy—, para tener el control absoluto sobre sus películas y no estar por debajo de algún ejecutivo con un máster en administración de empresas que nunca había escrito, dirigido ni montado una película a partir de cero[107]».

«Son personas que no han hecho una película en su vida, agentes y abogados que no entienden de flujos dramáticos —señaló Lucas con sorna—. Pero se creen que pueden venir y ver dos veces la película, y en esas pocas horas decidir lo que hay que sacar o cortar. La industria del cine la construyeron empresarios independientes, dictadores con una fuerte convicción acerca del cine. Ellos sabían lo que querían y lo hicieron posible[108]». Esos cuatro minutos suprimidos dieron lugar a un imperio que respondería ante el único empresario independiente y dictador que importaba: George Lucas.

Kurtz pasó gran parte de la primavera de 1973 asegurándose de que los ejecutivos de la Universal veían la recién montada *American Graffiti* en las condiciones más favorables, proyectándola en cines abarrotados de espectadores jóvenes en lugar de en las constreñidas salas de proyección de la Universal. «Normalmente, se sientan catorce ancianos aburridos en una sala y eso es todo», dijo Lucas. Steven Spielberg, que había asistido a la proyección del 15 de mayo en Beverly Hills, estaba convencido de que su amigo tenía en las manos un exitazo. Aun así, Tanen seguía sin verlo claro. Pero la película ya tenía sus seguidores y otros cuantos estudios, como la Twentieth Century Fox y la Paramount, mostraron interés por distribuirla si la Universal se acobardaba. De repente, diría Lucas, la Universal «comprendió que tenía una película[109]».

American Graffiti se estrenó el miércoles 1 de agosto de 1973 de forma restringida en cines únicamente de Nueva York y Los Ángeles. Esa primera noche en la sala Avco de Wilshire Boulevard hubo colas que rodeaban la manzana. *American Graffiti* funcionaría satisfactoriamente desde el momento de su estreno, obteniendo buenas críticas y muchas recomendaciones verbales. Cuando finalmente se

proyectara en los cines de todo el país dos semanas después, ya tendría detrás un lento impulso que la convertiría en un bombazo en toda regla. «No llegó a explotar, nunca fue un éxito tan apabullante —declararía Tanen—. Simplemente estuvo en cartelera unos dos años[110]».

Todos los críticos se desvivieron por hablar de *American Graffiti* en los términos más elogiosos. La revista *Time* la ensalzó como «magnífica y singular[111]» mientras que el *Washington Post* la describió como «una hermosa concepción nostálgica… [que] promete convertirse en ese bien cada vez más raro aunque alentador, una nueva película estadounidense que a casi todo el mundo le gustará[112]». Charles Champlin, el influyente crítico de *Los Angeles Times*, se refirió a ella como «una de las películas más importantes del año» y declaró que «perdérsela es privarse de algo muy especial[113]».

Uno de sus admiradores más grandes fue el *New York Times*, que dedicó a la película y a Lucas varios artículos durante más de dos meses, y aclamó *American Graffiti* como «una obra de arte[114]». Lucas no estaba seguro de si encogerse o no ante esa etiqueta. «Lo que me pasa con el arte es que no me gusta la palabra "arte" porque significa pretensión y chorrada, y tiendo a equiparar esos dos conceptos —dijo a *Filmmakers Newsletter*—. No me considero artista y no creo que vaya a serlo nunca. […] Soy un artesano. No hago una obra de arte; hago una película. Si logro que esta haga lo que quiero, entonces alguien puede venir y descubrirlo[115]».

En realidad los únicos críticos que no la entendieron fueron los de su propio entorno. El crítico de *San Francisco Chronicle* la detestó, refiriéndose a ella como «sin lugar a dudas la película más aburrida que he visto nunca[116]». Le dio una calificación de «silla vacía», el equivalente de cero estrellas. Aun con todas las otras críticas positivas, esa fue la única que importó a Lucas, porque fue la que leyeron sus padres, y la única que vieron sus familiares y amigos del norte de California. «Por culpa de esas críticas deplorables que recibió en San Francisco —señaló Coppola compasivo—, todos sus amigos y vecinos se pensaron que había sido un fracaso[117]».

Sin embargo, la opinión del *Chronicle* estaba totalmente en minoría. Aparte de algunas objeciones de críticos como el del *Chicago Tribune*, Gene Siskel, que acusó a Lucas de cargar un poco demasiado las tintas de nostalgia, la película de Lucas, y él mismo, se ganaron el favor de los críticos[118]. «Uno de los grandes directores de nuestro tiempo —declaró el *New York Times*—, el niño prodigio del cine actual[119]». La revista *Time* señaló que después de una *THX* relativamente antiséptica, *American Graffiti* mostraba «una nueva y bienvenida profundidad de sentimiento[120]», mientras que el *Washington Post* opinaba que Lucas se había convertido en «un director íntegro[121]», descripción que a Lucas le pareció apropiada. «Oh, le encantó», bromearía Marcia[122]. Pero Lucas insistió en que él «[no hacía] caso de nada de todo eso. Si te lo crees, entonces tienes que creer también las cosas malas[123]». Aun así,

no se mostraría muy modesto. «Sé que soy bueno —dijo sin rodeos al *New York Times*—. *Graffiti* ha sido un éxito porque salió enteramente de mi cabeza. Fue idea mía. Y esa es la única forma en que sé trabajar[124]».

American Graffiti terminaría en innumerables listas de las mejores películas de 1973 y ganaría numerosos premios, entre ellos el Globo de Oro al mejor musical o comedia, y el galardón del Círculo de Críticos Cinematográficos de Nueva York al mejor guion original para Lucas y los Huyck. Cuando llegó la temporada de los premios Oscar, recibiría cinco nominaciones, entre ellas a la mejor película, al mejor director y al mejor montaje. No ganaría ninguno, siendo derrotada en casi todas las categorías por *El golpe*. Marcia lloró; George le restó importancia. Nunca esperó que su película ganara nada.

Sin embargo, ganó un montón de dinero. Con un coste de poco más de un millón de dólares, *American Graffiti* generó más de 55 millones de dólares en ingresos de alquiler, convirtiéndose en una de las inversiones más lucrativas de todos los tiempos. Con su porcentaje en los beneficios de la película, Lucas ganó casi cuatro millones de dólares netos. Como había prometido a su padre más de una década atrás, era millonario antes de cumplir treinta años. De hecho, lo había conseguido con dos años de margen.

Él no fue el único que se enriqueció con *American Graffiti*. Dividió uno de sus puntos porcentuales a partes iguales entre los actores de la película; le pareció que era lo justo, ya que la mayoría de ellos había trabajado por poco más de lo prescrito en la escala salarial. «Tiene sentido cuando la película es un gran éxito —señaló Candy Clark—. No se lo pedimos, él simplemente lo hizo[125]». Wolfman Jack conservó su 1 por ciento, así como una participación en la exitosa banda sonora de *American Graffiti*[126]. Haskell Wexler, que había proporcionado gratuitamente sus servicios, también recibió un 1 por ciento, al igual que Kurtz, los Huyck y el abogado Tom Pollock, lo que les daría más de un millón de dólares a cada uno en las próximas décadas.

Como distribuidora de la película, la Universal también obtuvo su parte, y a Lucas se le atragantó cada centavo. «La idea de que los ejecutivos sacaran tajada con su película le horrorizó», diría Gloria Katz[127]. Pero no fue solo eso lo que lo indignó; también se enfadó con Coppola. Como productor de la película, este recibió diez puntos, lo que era justo. Pero habían acordado dividir otros cuarenta a partes iguales, y los pormenores de ese acuerdo estaban causando fricciones entre el maestro y el aprendiz emergente. «George es como un contable por lo que se refiere al dinero —declararía Willard Huyck—. La cantidad que tuvo que dar a Francis le disgustó[128]».

Con sus veinte puntos Lucas había acordado pagar a los actores, a Pollock y a los Huyck. Esperaba que Coppola pagara a Kurtz con los suyos —después de todo, los dos eran productores— y se ocuparan a medias de Wexler. Pero Coppola rechazó el trato, arguyendo que era Lucas quien había contratado a Kurtz, no él, y por tanto

entraba dentro de su responsabilidad. En cuanto a Wexler, Lucas lo había llevado en mitad de la película, por lo que también debía hacerse cargo él. Pero como Coppola tenía previsto trabajar con Wexler en *La conversación*, propuso que le pagaran tres puntos, uno Lucas y dos él. Lucas pagó en el acto; Coppola no.

Lucas, enfadado, lo acusó de incumplir el trato. Después de muchas negociaciones, Coppola acabó pagando a Kurtz y a Wexler, pero el daño estaba hecho. La relación entre Lucas y él volvió a deteriorarse y permanecería así la mayor parte de la década. Para Lucas, no habían sido los beneficios sino una cuestión de principios. «Francis puso en duda mi honestidad —diría en 1983—. Se pensó que yo funcionaba del mismo modo que él. Me acusó de ser como él, y eso me molestó. No rompimos —añadió con cautela—. Pero fue una de las principales razones por las que nos distanciamos[129]».

Con las ganancias de *American Graffiti*, Lucas devolvió rápidamente todo el dinero que le habían prestado los amigos, los colegas y sus padres durante los sombríos tiempos en que había intentado vender su película, menos de dos años atrás. George sénior aceptó con orgullo el dinero de su hijo; de nuevo había apostado por el caballo ganador. Pero aun con cuatro millones de dólares en el banco, Lucas todavía estaba convencido de que podía perderlo todo si no se andaba con cuidado, y el dinero se iba rápido. «Tenía esa idea de ser flor de un día —diría Marcia—. Alcanzas el éxito una vez y eso es todo lo que tendrás. No hay ninguna garantía[130]». El hecho de ser rico, por tanto, no lo cambiaría *demasiado*. «El dinero no es lo más importante para él —señaló John Plummer—. No es un gastador ostentoso. […] Después de *American Graffiti* siguió conduciendo durante mucho tiempo un Camaro del 69[131]». En cambio, invirtió discretamente en bonos y bienes inmuebles, y apartó capital para guardarlo en cuentas de ahorro… nada demasiado llamativo. A diferencia de Coppola, él no se compraría coches vistosos o grandiosas mansiones en las colinas.

O, al menos, nada demasiado vistoso o grandioso. En el otoño de 1973 Lucas adquirió una mansión victoriana en el número 52 de Park Way en la pequeña ciudad de San Anselmo, no muy lejos de la pequeña casa colonial en el 30 de Medway Road donde Marcia y él se habían instalado poco antes ese verano. Estaba en muy mal estado —se había construido en 1869 y ya era un monumento histórico del condado de Marin— y tenía cierto aire de casa embrujada, con tejados a dos aguas de tejas oscuras y aleros pronunciados. Pero a Marcia y a él les encantó; Marcia la llamó Parkhouse y George la equiparía rápidamente con una sala de proyección, oficinas y una sala de montaje en la buhardilla. A sus amigos cineastas y miembros de la mafia de la USC como Carroll Ballard, Matthew Robbins y Walter Murch les ofrecieron gratis oficinas y espacio para trabajar. «Era un pequeño complejo de cine», diría Lucas con orgullo, su propia Zoetrope en miniatura[132].

Sin embargo, el espacio de trabajo más importante se encontraba probablemente en la casa de Medway, donde Lucas —siempre un aspirante a arquitecto— estaba reconstruyendo en el segundo piso una torre a partir de viejas fotografías. Allí iba a

montar una acogedora oficina con chimenea y ventanales en tres lados cuyas arboladas vistas crearían la sensación de estar en una cabaña construida en un árbol[133]. La mayor parte del espacio lo ocuparía un escritorio gigantesco que había construido él mismo utilizando como tablero tres grandes puertas. Ese era su cuarto para escribir, y en esos momentos trabajaba en el primer borrador del guion de esa «especie de Flash Gordon». Era un batiburrillo, declaró para *Filmmakers Newsletter*, «[un] género de ciencia ficción a lo Flash Gordon, un cruce entre *2001* y James Bond, espacio sideral y astronaves volando en él». Era «una película mucho más planeada y estructurada que [*THX*] o *American Graffiti* —añadió—. Como nunca lo he hecho, es difícil decir exactamente qué es[134]».

Sin embargo, tenía un tratamiento de dos páginas escrito a mano en un cuaderno, y un título, garabateado en cursiva en el centro de la portada: *The Star Wars*.

SEGUNDA PARTE

EL IMPERIO

1973-1983

6

SUDANDO SANGRE

1973-1976

«No creo que tenga un talento natural para ello —confesó George Lucas en una entrevista para *Filmmakers Newsletter* en 1974—. Cuando me siento a escribir, sudo sangre. Es horrible. Escribir no fluye en una ola creativa como sucede con todo lo demás[1]».

Ningún otro proyecto haría sufrir tanto a George como *La guerra de las galaxias*. Durante casi tres años daría vueltas a tramas y personajes, estudiando a fondo novelas de ciencia ficción, folclore, cómics y películas para inspirarse. Se pelearía con borrador tras borrador, escribiendo y reescribiendo, rescatando escenas y subtramas que le gustaban de borradores anteriores, dando vueltas a la grafía de los nombres de los planetas y los personajes, e intentando dar sentido a un guion cada vez más extenso que empezaba a írsele de las manos. Y una y otra vez, dejaría a sus amigos y a los ejecutivos perplejos con la historia y escépticos ante la idea de que pudiera plasmar algo de todo eso en celuloide.

Lucas se tomaba el guion de *La guerra de las galaxias* como un empleo a tiempo completo, subiendo pesadamente las escaleras hasta su cuarto de escritura todas las mañanas a las nueve, donde se dejaba caer despacio en su silla ante su escritorio de madera y miraba una hoja en blanco durante horas, esperando que llegaran las palabras. «Estoy sentado a mi mesa ocho horas al día, pase lo que pase, aunque no escriba nada —explicó—. Una forma de vivir horrible. Pero lo hago; me siento y lo hago. No me permito levantarme de la silla hasta las cinco o las cinco y media. […] Es como ir a la escuela. Es la única forma de obligarme a escribir[2]».

Sobre el escritorio colgó un calendario de pared para ir señalando sus progresos, y se juró que escribiría cinco páginas al día y tacharía cada uno con una enorme y espectacular X. En un buen día podía tener una página acabada hacia las cuatro de la tarde, y entonces, con un ojo en el reloj, garabateaba las cuatro restantes en la siguiente hora. Si lograba terminar las páginas temprano se permitía tomarse libre el resto del día, y tal vez se recompensaba poniendo música en una de sus más atesoradas pertenencias: una brillante y vistosa gramola Wurlitzer de 1941 en perfecto funcionamiento que había llenado con su colección de discos de *rock and roll*. Mientras «Little Darlin’» de The Diamonds sonaba a todo volumen por los vibrantes altavoces de la Wurlitzer, se recostaba en su silla, se quitaba las zapatillas de tenis y se sacaba la camisa de los pantalones, y se perdía en la música, agradecido de haber acabado por ese día.

Sin embargo, la mayoría de los días la gramola permanecía silenciosa, con las luces de neón apagadas, y no escribía una sola palabra. A las cinco y media bajaba pesadamente las escaleras para ver las noticias de Walter Cronkite, mirando furioso el televisor por encima de su cena precocinada mientras pensaba con frustración en las páginas en blanco que había dejado en el piso de arriba. «Escribiendo te vuelves loco —diría años después—. Te vuelves psicótico. Te pones en tal estado mental y recorres caminos tan raros con la mente que es un milagro que todos los escritores no acaben internados en alguna parte[3]».

Podría decirse que *La guerra de las galaxias* se debió en parte a Coppola.

A finales de 1972, con *American Graffiti* en la fase de posproducción, Lucas estaba listo para trabajar en su próximo proyecto, que no tenía ninguna duda de que sería *Apocalypse Now*. Para él, el hecho de que todavía perteneciera a Coppola solo era un detalle técnico. «Lo único que hizo Francis fue tomar un proyecto en el que yo estaba trabajando y utilizarlo como baza en unas negociaciones, y de pronto era suyo», se quejó[4]. En lo que a él concernía, la intención era lo que contaba, y tenía toda la intención de convertir *Apocalypse* en su próxima película, enviando el guion a varios estudios. Para su sorpresa, «prácticamente llegó a un acuerdo» con la Columbia[5]. En noviembre, Gary Kurtz fue a Filipinas y Hong Kong para buscar localizaciones donde rodar los exteriores, «y estábamos todos preparados para empezar», diría Lucas. Preparados, claro está, hasta que el estudio, que seguía interesado en firmar un contrato, empezó a regatear por los porcentajes.

Coppola se negó a renunciar a sus beneficios en la película; si el estudio quería una mayor participación tendrían que sacarla de la parte de Lucas. «Mi porcentaje iba a quedar en nada —se quejó Lucas— y no pensaba hacer la película gratis». Al final volvió a ceder *Apocalypse Now* a Coppola, al menos por el momento; pero no se quedó satisfecho. «[Francis] tenía derecho a hacerla, iba con su personalidad —diría más tarde—. Pero al mismo tiempo me enfadé con él[6]».

Si Coppola hubiera optado por negociar en lugar de cerrarse en banda, el siguiente proyecto de Lucas podría haber sido perfectamente *Apocalypse Now*, y *La guerra de las galaxias* habría seguido siendo una cláusula añadida a un contrato que podría o no desarrollarse más adelante. En lugar de ello Lucas abandonó de mala gana el proyecto, quejándose de la tacañería de Coppola. *La guerra de las galaxias* nacería, por lo tanto, de la necesidad de llenar un vacío tanto creativo como financiero. «Tenía deudas —diría Lucas—. Necesitaba desesperadamente trabajar. No sabía qué iba a ocurrir con [*American] Graffiti*[7]». Suspendido *Apocalypse Now*, Lucas se volvió hacia su único otro proyecto viable, el que seguía incluido en su acuerdo con la Universal. «Y me dije ¿qué demonios? Tengo que hacer algo. Empezaré a trabajar en *La guerra de las galaxias*[8]».

Solo que en ese momento no era *La guerra de las galaxias*. Ni de lejos.

Cuando Lucas se sentó a escribir en febrero de 1973 en su pequeña oficina de Mill Valley, lo único que tenía era el atisbo de una idea. Después de que una escéptica King Features rehusara venderle Flash Gordon, decidió que podía inventar fácilmente sus propios personajes desde la misma óptica. «Es básicamente tu superhéroe del espacio —explicó—. Me di cuenta de que lo que en realidad quería hacer era una fantasía de acción contemporánea[9]». En lo que se convertiría en un hábito, comenzó el proceso de escribir haciendo listas de los nombres y los lugares de su fantasía, garabateando en la parte superior de una de las páginas de su cuaderno «emperador Ford Xerxes XII», un nombre que sonaba apropiadamente heroico, seguido de nombres sueltos como Owen, Mace, Biggs y Valorum. Después de probar varias combinaciones, separó los nombres de los personajes de los de los planetas, y dio a cada uno un breve título o descripción. Luke Skywalker estuvo en la lista desde el principio, pero como «príncipe de los bereberes», mientras que Han Solo era el «cabecilla de los Hubble». Los planetas Alderaan y Yavin también estaban allí, así como otras localizaciones que habían tomado su nombre de Herald Square y del actor japonés Toshiro Mifune[10].

A continuación, Lucas empezó a introducir los nombres y los lugares en una breve narración, no mucho más que un fragmento de un relato que tituló «El diario de los Whills». Se imaginó usando una de las herramientas narrativas que había visto en los viejos dibujos animados de Disney y que mostraba un cuento, en este caso *El diario de los Whills*, «que se abría en los primeros momentos de la película para recalcar que la historia que seguía procedía de un libro[11]», dijo a un entrevistador. «Esta es la historia de Mace Windy —escribió Lucas, subrayando el nombre para darle mayor énfasis—, un venerado sacerdote Jedi-bendu de Opucchi, tal como nos la narró C. J. Thorpe, aprendiz Pasawan del famoso Jedi». En dos páginas de apretada letra, introdujo multitud de nombres y un trasfondo, y no había empezado a sumergirse siquiera en un esbozo de argumento —sus héroes «eran llamados a acudir al desolado segundo planeta de Yoshiro por un mensajero misterioso del Presidente de la alianza»— cuando se detuvo prácticamente a mitad de frase, ya sin fuelle. No tenía la menor posibilidad y lo sabía.

De modo que empezó de nuevo, confeccionando otra lista de nombres y garabateando fragmentos de tramas y escenas que sabía que quería introducir. «Una de las visiones clave que tuve cuando comencé fue la de un combate espacial entre naves: dos naves volando por el espacio, disparándose entre sí. Esa era mi idea original. Me dije: “Quiero hacer esta película. Quiero verlo”». Sin embargo, intentar plasmar sobre papel el combate que tenía en la cabeza no era fácil, de modo que empezó a grabar de la televisión viejas películas bélicas, como *Los puentes de Toko-Ri* y *Tora! Tora! Tora!*, y a compilar material de combates aéreos. «Lo montaría según mi historia —diría años después—. Me sirvió para hacerme una idea del movimiento de las naves espaciales[12]». Al final tendría más de veinte horas de cinta que pasaría a película de 16 mm y lo reduciría todo a un rollo de ocho minutos.

«Haría que el avión fuera de izquierda a derecha —explicó— y que un avión avanzara hacia nosotros y se alejara, para ver si el movimiento generaba emoción[13]». Aunque todavía no lo sabía, el rollo del combate aéreo, con aviones cayendo en picado y entrando en barrena, sería una de las partes más importantes de la película que algún día ensamblaría, el cemento líquido que vertería en el molde de la piedra angular de su propio imperio de cine.

El 17 de abril Lucas empezó a escribir otro tratamiento y este lo tituló *The Star Wars*. En él narraba el combate espacial que quería ver, así como un argumento más desarrollado que canalizaba fragmentos de Flash Gordon y de *La fortaleza escondida* de Kurosawa. Lucas volcó en ese borrador todo lo que siempre le había encantado de las series de los sábados por la mañana, con muchas persecuciones, casi colisiones, criaturas exóticas y proezas en general. De *La fortaleza escondida* tomó varios puntos clave del argumento, a saber: una princesa a la que un general sabio y marcado por la guerra escolta a través de un territorio enemigo y, aún más importante, dos burócratas que se pelean y hablan de forma deshilvanada para servir como contrapunto cómico.

Luke Skywalker hace su primera aparición, aunque en ese borrador inicial es un general entrado en años que protege a una joven princesa en el planeta Aquilae. La princesa y él se topan con dos burócratas discutidores que han escapado de una fortaleza espacial en órbita, y los cuatro viajan hasta un puerto espacial para buscar un piloto que los lleve al planeta Ophuchi. Skywalker —hábil con su «espada láser»— recluta y adiestra a un grupo de diez muchachos para que sean guerreros antes de huir del planeta en una nave robada. Hay un combate espacial —siempre habría uno—, una persecución a través de un campo de asteroides, y un choque contra Yavin, un planeta de gigantes alienígenas peludos. La princesa es capturada, y Skywalker encabeza un asalto a la prisión imperial, y escapa en medio de otro combate espacial espectacular. Hay una ceremonia de premios —también habría siempre una— en la que la princesa aparece «en su verdadera identidad de diosa[14]».

Esta abigarrada propuesta de catorce páginas escritas a mano todavía sería demasiado «vaga» para Lucas[15]. Aun así la hizo encuadernar en una carpeta de cuero negra con el título «The Star Wars» grabado en letras doradas en la cubierta, que entregó a su agente Jeff Berg para que la llevara a la United Artists. Berg confesó que no entendió una palabra y que no sabía realmente cómo venderla. Lucas sí, aunque su descripción estaba en todas partes. «[Es] una *space opera* en la tradición de Flash Gordon y Buck Rogers —explicó—. Una mezcla de James Bond y *2001*: superfantasía, capas y espadas, pistolas láser, astronaves que se disparan entre sí y todo eso. Pero no es afectada —insistió—. Pretende ser una emocionante película de acción y aventura[16]». Para él, el entusiasmo siempre triunfaba sobre la claridad.

El 7 de mayo Berg llevó el tratamiento a la United Artists y lo dejó en manos de David Chasman, el mismo ejecutivo que había creído en *American Graffiti*. Lucas,

consciente de que el tratamiento que estaba entregando era difícil de comprender —siempre le resultaría difícil plasmar sobre papel las imágenes que tenía en la cabeza—, había incluido diez páginas de ilustraciones para intentar transmitir la estética y la atmósfera de lo que tenía en mente: fotos de astronautas de la NASA, tanques anfibios y dibujos de héroes espaciales recortados de cómics. Chasman se sintió intrigado, pero lo esperaban en Cannes, de modo que prometió a Berg que revisaría el material y se pondría en contacto en breve. Tardó tres dolorosas semanas en enviar un cable con su respuesta: No.

Desanimado, Lucas le pidió a Berg que presentara la propuesta a Ned Tanen de la Universal. «Yo odiaba la Universal —contaría—, pero tuve que acudir a ellos. Parte del trato para hacer *American Graffiti* era que tenía que poner mi vida a su disposición durante siete años. […] Les pertenecía[17]». Para empeorar las cosas, Tanen y él seguían discutiendo por *American Graffiti*; Tanen todavía exigía que la montara de nuevo cuando Lucas acudió a ellos, sombrero en mano, con una propuesta para su siguiente película. «Fue justo en el período en que más furioso estaba Ned —contaría el abogado de Lucas, Tom Pollock—. No fue recibida con mucho entusiasmo[18]». Aun así, Berg envió el tratamiento a Tanen a comienzos de junio, prometiendo que la película saldría barata. Lucas, de mala gana, la describió como «una idea de seis millones de dólares que haré por tres[19]». Como Chasman antes que él, Tanen se llevó la carpeta y prometió ponerse en contacto.

Mientras Tanen rumiaba, Berg había empezado a mantener una conversación informal con la Twentieth Century Fox, y con el nuevo vicepresidente de asuntos creativos del estudio, Alan Ladd Jr. «Laddie», como casi todos lo llamaban, era el hijo del actor Alan Ladd. Llevaba en las venas el negocio del espectáculo y tenía olfato para los éxitos comerciales, así como para reconocer el talento, por peculiar que fuera. Había rescatado hacía poco al director-guionista Mel Brooks de una Warner Bros. aterrada, después de que esta perdiera la fe en su película aún sin estrenar. *Sillas de montar calientes*, y Berg pensó que tal vez él apreciara el talento y los esfuerzos de su cliente, que libraba con la Universal una batalla similar por la también sin estrenar *American Graffiti*. Tomando copas una tarde, Berg se ofreció a enseñársela a Ladd y le envió a su oficina una copia de contrabando. «La vi en la Fox a las nueve de la mañana y me dejó anonadado —recordaba Ladd—. Fue entonces cuando le dije a Jeff [Berg] que me gustaría conocer a George y que me explicara en qué estaba trabajando[20]».

Lucas voló a Los Ángeles, impaciente por mantener esa conversación. Más que ningún otro estudio de la época, la Fox parecía saber qué hacer con la ciencia ficción. En 1968 había estrenado el largometraje de gran éxito entre el público *El planeta de los simios*, que se convirtió en una franquicia de cinco películas. Sin embargo, necesitaba otro éxito aparte de los simios. Tras la marcha del magnate Darryl F. Zanuck en 1971, que había dirigido la compañía de forma intermitente desde 1935, el estudio estaba bajo la dirección de Dennis Stanfill, un antiguo ejecutivo de Lheman

Brothers. Stanfill, que tenía más de contable que de innovador, era aun así lo bastante astuto para seguir una tendencia cuando la veía; además de conducir *El planeta de los simios* a través de varias secuelas, había apostado por la moda de las películas de catástrofes, distribuyendo títulos como *El coloso en llamas* y *La aventura del Poseidón*. Pero el estudio seguía perdiendo dinero a raudales y la moral estaba baja. «Era deprimente —comentó un ejecutivo de la Fox—. Un lugar muy desmoralizador al que ir cada día[21]».

A Lucas debió de recordarle el día que había entrado en el plató prácticamente abandonado de la Warner seis años atrás. Allí había encontrado a Coppola, el apasionado hermano mayor que tanto lo había apoyado, y que lo alentaría, inspiraría y exasperaría a medida que se abría camino como joven cineasta. En la Fox encontraría a Ladd, su siguiente hermano mayor, abogado y defensor, que lo llevaría a la siguiente etapa de su carrera. Sin embargo, a diferencia de Coppola, había poca ampulosidad en el discreto Ladd, lo que hacía que, por temperamento, congeniara con el igual de contenido Lucas. «Entre él y yo no hacemos ni medio extrovertido», comentó Ladd[22]. Como Lucas, él no era hablador, y cuando finalmente hablaba, lo hacía en un tono tan bajo y pausado que para algunos sonaba curiosamente como el malvado ordenador HAL de *2001: Una odisea en el espacio*[23]. Aunque Lucas se refería en broma a la mayoría de los ejecutivos de Hollywood como «vendedores de coches de segunda mano», había algo en Ladd que le gustó en el acto[24].

Para empezar, los dos hablaban el mismo lenguaje, el del cine. En lugar de enseñarle sus fotos de astronautas o intentar describirle el argumento o la atmósfera, Lucas le habló de las películas que a los dos les encantaban. «Esta secuencia será como *El halcón de los mares*», le dijo excitado, mientras que otras escenas recordarían a *El capitán Blood* o a Flash Gordon. «Yo sabía exactamente a qué se refería», diría Ladd. Y a él también le cayó bien Lucas. «Intuía… por pasar tiempo con él, que era una persona honrada que sabía lo que hacía[25]». Se interesó por el proyecto, pero en ese momento Lucas seguía atado por contrato con la Universal y esperaba su respuesta. Si Tanen y la Universal decían que no a *The Star Wars*, Ladd y la Fox podrían quedársela.

Ladd no tendría que esperar mucho. A finales de junio la Universal declinó. Aparte de la cuestión del presupuesto, Tanen estaba perplejo con la propuesta en sí, y admitió que las había «pasado canutas para entender[la][26]». Berg pensó que tal vez «psicológicamente, [los ejecutivos de la Universal] no estaban preparados» para invertir en una película de gran presupuesto llena de efectos especiales. Aunque lo más probable era que no estuvieran preparados para invertir en Lucas, cuyo *American Graffiti*, aún por estrenar, se estaba montando de nuevo y en la mente de muchos del estudio parecía destinado a fracasar. ¿Por qué demonios iban a apoyar una película de tres millones de dólares de un director pretencioso que seguramente había hecho una chapuza con un presupuesto de 750 000? La respuesta fue no.

Sin el obstáculo de la Universal, los agentes de Lucas empezaron a negociar

ansiosos con la Fox a mediados de julio, pasándose unos a otros un contrato preliminar de ocho páginas. Lucas recibiría 50 000 dólares por escribir el guion, 100 000 por desempeñar las funciones de director y 15 000 por «llevar a cabo» el proyecto, con un presupuesto para el rodaje de tres millones de dólares. Sin embargo, la cifra más importante del acuerdo eran los 10 000 dólares que Lucas recibiría al firmarlo. Ese era el dinero que iría directo a su bolsillo, y lo necesitaba. «Seguía teniendo deudas —recordaba—. Por eso hice el trato[27]». Sin él «no sé qué habría hecho —diría más tarde—. Tal vez tomar un empleo. Pero la última opción desesperada es "tomar un empleo". Realmente quería seguir siendo fiel a mí mismo[28]».

Para Lucas, la integridad siempre sería más importante que el dinero, y, desafiante, hizo hincapié en que el contrato le diera el máximo control posible sobre su película. Asignó explícitamente la producción a Gary Kurtz, y el montaje a Verna Fields y Marcia Lucas, nombró a Walter Murch supervisor de la posproducción, y a continuación estipuló que la Fox no pudiera nombrar un productor ejecutivo ni controlar la producción. «No me mostraba muy receptivo a las ideas de otros, más bien quería hacerlo todo a mi manera —admitiría—. Estaba abierto a recibir aportaciones de la gente creativa que me rodeaba, pero no de los ejecutivos. […] Durante muchos años luché para asegurarme de que nadie pudiera decirme lo que tenía que hacer[29]».

Pese a su bravuconería, Lucas sabía que había tenido suerte con el trato. «Nosotros no estábamos en condiciones de negociar —recordaba el abogado Tom Pollock—. Ellos [la Fox] eran los únicos interesados[30]». Parte del problema era el género en sí. A principios de la década de 1970 las películas de ciencia ficción se hallaban en medio de un lento ascenso hacia la respetabilidad, pero todavía se las consideraba una aventura arriesgada. El estreno de *2001: Una odisea en el espacio* (1968) —que a Lucas le fascinó, refiriéndose a ella como «la película de ciencia ficción por antonomasia»— había sido un éxito de crítica pero un fracaso de taquilla, y tardaría años en dar beneficios[31]. Ladd, por lo tanto, corría un gran riesgo con Lucas y su propuesta un tanto incoherente. Pero a diferencia de los escépticos de la Universal, estaba lo bastante convencido de su talento para dar el salto de fe creativo. «Era una apuesta, y yo estaba apostando por Lucas[32]». Lucas se mostró de acuerdo: «[Ladd] invirtió en mí, no en la película[33]».

Ladd no tardó en revelarse como alguien decididamente brillante. El 1 de agosto de 1973, cuando Lucas todavía negociaba con la Fox, llegó el estreno de la desvalida *American Graffiti*, que casi de la noche a la mañana se convirtió en un éxito. De pronto Lucas era el director más cotizado de la industria. A los ejecutivos de la Fox podría haberles preocupado que intentara utilizar su reputación recién descubierta para elevar sus honorarios de director de *The Star Wars* —el agente Jeff Berg estaba convencido de que podían pedir fácilmente medio millón de dólares— pero, como era

de esperar, él no quería dinero sino control. «Se había quemado con los estudios por la cuestión del control —diría Pollock años después—. Realmente lo veía como un problema de control antes que de dinero[34]».

«La Fox se pensó que acudiría a ellos para exigirles millones de dólares y porcentajes en bruto —recordaba Lucas—. Les dije: "Lo haré por lo acordado en el contrato preliminar pero aún no hemos hablado de cuestiones como los derechos del *merchandising*, [y] los de secuela[35]"». A medida que avanzaban con el contrato formal, insistiría en que esas cláusulas en particular —que normalmente se veían como paja— fueran negociables. Insistiría asimismo en que Lucasfilm produjera la película, para poder vigilar el balance final y asegurarse de que cualquier cargo que le pasaran era realmente suyo (tres años después de terminar *THX 1138* seguía enfadado con Coppola por los gastos de Zoetrope que le había facturado).

Lucas firmó el contrato preliminar con la Fox a finales de agosto. Aunque el estudio se jactó en público de haber adquirido un producto codiciado —en *Los Angeles Times* se anunció con emoción que Lucas se había comprometido a finalizar «rápidamente» *The Star Wars*, a la que seguiría una película de época titulada *Asesinatos en la radio* escrita por los Huyck—, entre bastidores se había mostrado prudente con el redactado[36]. Solo era un preacuerdo, no un contrato. No había un presupuesto acordado ni garantías siquiera de que la película se haría, y la Fox se había dejado una cláusula de escape que le permitía echarse atrás en cualquier momento tras la lectura del guion. Aun así Lucas fundó una nueva compañía, The Star Wars Corporation, para gestionar las finanzas, y se encargó de que Lucasfilm «prestara» formalmente a la corporación sus servicios de director. Tras embolsarse los 10 000 dólares pactados en el preacuerdo, se puso a escribir el primer borrador del guion, que se había comprometido a entregar el 31 de octubre de 1973. Temía no ser capaz de acabarlo en plazo; de hecho, estaría lejos de cumplirlo, aludiendo a «un sinfín de distracciones[37]».

En parte se debía a *American Graffiti*. Con un auténtico éxito en las manos, tenía por primera vez en su vida un flujo regular de ingresos casi antes de que pudiera pensar qué hacer con ellos. Aunque ahorró la mayor parte, hizo tres compras importantes, una de ellas personal y dos de naturaleza práctica. En primer lugar compró una participación en Supersnipe, una tienda de cómics de Nueva York que llevaba su propietario, un licenciado de la escuela de cine de la Universidad de Nueva York llamado Edward Summer.

Aunque Lucas nunca compartiría el entusiasmo de su padre por la venta al detalle, siempre que estaba en Nueva York aprovechaba para hojear las hileras de cómics en la pequeña tienda y disfrutaba de la compañía de Summer, que hablaba de cine y de cómics con la misma soltura y entusiasmo que él. Para el chico que se había pasado tardes de verano enteras leyendo números defectuosos de *Tommy Tomorrow* en el porche mal iluminado de John Plummer, tener una tienda de cómics era hacer realidad un sueño.

En el lado práctico estaban las casas de Medway y de Park Way que compró en San Anselmo y donde tenía previsto escribir el borrador del guion de *The Star Wars*, si encontraba el tiempo, claro está. Disfrutaba supervisando a los carpinteros y los electricistas que instalaban la sala de proyección y las oficinas en la vieja casa victoriana de Park Way. Se iba convirtiendo poco a poco en su casa club, el nuevo cuartel general de Lucasfilm Ltd., y resultaba mucho más divertido que trabajar en el guion. «Estaba haciendo obras en mi oficina —recordaría con un encogimiento de hombros—. Construir una sala de proyección me llevaría otros nueve o diez meses[38]».

Lucas no compraba y reparaba casas solamente para erigir su propio complejo de cinematografía; Marcia y él esperaban formar una familia. Pero no era tan fácil. Él había trabajado hasta la extenuación durante los casi dos años que había llevado escribir, filmar, montar y pelearse por *American Graffiti*, y escribir *The Star Wars* también le estaba drenando toda la energía y la motivación. Pero sobre todo se debía a que Marcia y él se habían distanciado demasiado. Durante gran parte del invierno de 1973 y de la primavera de 1974 ella había estado en Los Ángeles y Arizona, montando *Alicia ya no vive aquí* para el director Martin Scorsese. Era un trabajo importante, el primero en el que constaría como montadora jefe en lugar de ayudante, y en el momento en que lo había aceptado necesitaban desesperadamente el dinero. Eso ya no era una preocupación, pero Marcia descubrió que no se trataba solo del dinero; quería que se la tomara en serio como montadora, y no ser solo la que montaba las películas de George Lucas. «Me dije: "Si quiero que algún día se me reconozca, tendré que montar una película para alguien que no sea George. Porque si trabajo para mi marido, todos pensarán que este deja que su mujer se entretenga en la sala de montaje". George se mostró de acuerdo[39]».

Es posible que él aprobara la necesidad de Marcia de aceptar otros proyectos, aparte de sus películas —«es difícil para una montadora llegar a casa e insultar al director cuando estás casado con él», diría Lucas en una entrevista al *Nueva York Times*—, pero eso no significaba que le gustara[40]. Aunque podía ser frío o incluso brusco con ella cuando coincidían en la misma habitación, siempre la echaba mucho de menos cuando no estaba. Durante los meses que Marcia estuvo en Arizona, Lucas iría y vendría de San Francisco a Tucson, donde pasaría los días sentado en un patio leyendo libros de ciencia ficción y fantasía, escribiendo su guion y —si se lo sonsacaban— vigilando. Aunque no era exactamente celoso, esperaba que su presencia frenara las manos rápidas de Scorsese. La estrategia en general funcionaría, aunque no disuadiría necesariamente al astuto Scorsese de intentarlo. No obstante, este respondería ante todo al talento de Marcia, que trabajaría para él en sus dos siguientes películas, *Taxi Driver* y *New York, New York*. Esos empleos también la mantuvieron lejos durante semanas o meses seguidos.

Aun sentado al sol de Tucson, Lucas leía todo lo que caía en sus manos, absorbiendo temas, tropos y golpes de efecto. Entre otros libros, leyó la novela de

Edgar Rice Burroughs, *Una princesa de Marte*, cuyo héroe, John Carter, rescata a la valiente princesa del título, y la serie sobre Lensman de E. E. «Doc» Smith, sobre policías del espacio con superpoderes, una variación del querido cómic *Tommy Tomorrow*. También devoró toda la obra de Harry Harrison —su novela *¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!* de 1966 había sido adaptada recientemente al cine con el título *Cuando el destino nos alcance*—, y le fascinaron en particular sus juguetonas novelas cómicas de ciencia ficción como *Universo cautivo* y *Bill, héroe galáctico*, cuyo protagonista que da título al libro era un hijo de granjeros frustrado. Leyó libros sobre mitología y religiones —Scorsese recordaba a Lucas leyendo la *Guía de la Biblia* de Asimov, así como el tomo *La rama dorada* de *sir* James George Frazer—, y cómics como el contundente, vibrante y algo psicodélico *Los nuevos dioses* de Jack Kirby, en el que Orión, el héroe, era el hijo del villano Darkseid.

Lucas lo asimiló todo, ya fueran libros y cómics o películas, archivando los fragmentos que le gustaban y rechazando los que no. «Analicé las películas juveniles, cómo funcionaban, y la mecánica de los mitos, y estudié con detenimiento los elementos de las películas dentro de ese género de cuento de hadas que explicaban su éxito. Descubrí que el mito siempre se desarrollaba en la lejanía, en algún lugar remoto y exótico. Para los griegos era Ulises partiendo hacia lo desconocido. Para Estados Unidos, el Oeste. […] El último lugar que queda "en la lejanía" es el espacio[41]».

Incluso Vietnam lograría abrirse paso hasta su mente, un derivado del abandonado proyecto de *Apocalypse Now*. «Ya que no podía hacer esa película porque trataba de la guerra de Vietnam, manejaría algunos de los mismos conceptos interesantes que había querido utilizar en ella y los convertiría en una fantasía espacial, de modo que hubiera un gran imperio tecnológico que perseguía a un pequeño grupo de combatientes por la libertad». Así, en las notas para su siguiente borrador, el planeta Aquilae era ahora «un pequeño país independiente como Vietnam del Norte, amenazado por un vecino o una rebelión provincial», mientras que el Imperio «es como Estados Unidos dentro de diez años… permitiendo que el índice de criminalidad ascienda, hasta el punto de que la población se somete de buen grado a un estado policial de "control total[42]"». Ahí estaba Lucas escondiendo tímidamente sus ideas políticas liberales a plena vista. «Casi nadie se da cuenta —diría un colega más tarde— de que una parte [de *La guerra de las galaxias*] trata de una situación como la de Vietnam[43]».

En mayo de 1974 —casi nueve meses después de la fecha acordada— Lucas terminó el primer borrador de *The Star Wars*. Con 191 escenas y 33 000 palabras, estaba lleno de política y trasfondo, pero incluso en esa fase de elaboración hay partes que resultan familiares. El protagonista es un joven llamado Annikin Starkiller que se entrena para convertirse en Jedi-bendu a las órdenes del general septuagenario Luke

Skywalker. Hay dos androides que actúan de contrapunto cómico, uno bajo y achaparrado, y el otro un reluciente robot «al estilo *Metrópolis*», una referencia a la mujer mecánica de Fritz Lang en su película *art déco* de 1926. Hay un «enorme monstruo de piel verdosa sin nariz y con grandes branquias» llamado Han Solo, una vivaz princesa Leia de catorce años, referencias a «palabras con láser» y wookiees, así como a un «general alto de aspecto adusto», y un personaje relativamente secundario llamado Darth Vader. Y, por primera vez, un personaje se despide diciendo «Que la Fuerza te acompañe». Lucas seguía aferrándose a elementos de su primer tratamiento que le gustaban, entre ellos una pelea en una cantina, una persecución a través de un cinturón asteroide, un rescate de una prisión y la ceremonia de premios del final. Pero también batallaba con ciertas partes: aún no estaba muy seguro de qué buscaba el Imperio, y seguía habiendo demasiados personajes, demasiados lugares, demasiadas historias secundarias que revisar[44]. Pero al menos estaba acabado.

El guion —con un juguetón ¡EYES ONLY! en la portada que lo marcaba como confidencial— fue entregado a Alan Ladd de la Fox, quien comentó: «Se ha hecho esperar[45]». Pero le gustó lo que leyó —al menos lo que entendió— y, probablemente ante el asombro de algunos de los ejecutivos de la Fox, pidió a Lucas que se pusiera a trabajar en un segundo borrador. Este se encerró de nuevo en su cuarto de escritura, donde pasaría ocho horas al día sentado ante su escritorio, dando vueltas al lápiz que tenía en la mano y mirando por la ventana mientras esperaba que llegara la inspiración. Como hijo del dueño de una papelería, era quisquilloso con su material de escritorio; solo utilizaba lápices del número dos y cuadernos de rayas azules y verdes. Los borradores los escribía con su caligrafía encorvada, cuyo trazo se hacía más grueso a medida que la punta del lápiz se desafilaba contra la página. Además, llevaba encima un pequeño cuaderno a todas horas para poder escribir inmediatamente los nombres y las ideas que se le ocurrían.

Y la inspiración, al parecer, podía llegar de cualquier parte. Una tarde vio a Marcia alejarse en coche con el perro —un enorme malamute de Alaska llamado Indiana— tranquilamente sentado en el asiento de al lado, rozando con la cabeza el techo, y pensó que el perro, del tamaño de una persona, parecía el copiloto, una imagen que con el tiempo derivaría en Chewbacca, el copiloto del *Halcón Milenario*. Otro personaje importante encontró su nombre a raíz de un comentario suelto que hizo Walter Murch mientras montaba *American Graffiti* con Lucas. Entre los dos habían inventado su propio sistema para ordenar las hileras de rollos y los kilómetros de celuloide, asignando un número de identificación a cada rollo, pista de diálogo y banda sonora. Durante una sesión a altas horas de la noche, Murch le pidió a Lucas el Rollo 2, Diálogo 2, pero lo acortó diciendo R2-D2. A Lucas le encantó cómo sonó —siempre sería importante para él la sonoridad de los nombres— y después de pasarle a Murch la lata lo apuntó rápidamente en su cuaderno. «Mientras escribía, pronunciaba los nombres para mí, y si tenía dificultades con la fonética de alguno, la

cambiaba —explicaría—. Se trataba de escuchar el nombre muchas veces para ver si me acostumbraba o no a él[46]». En ese momento aún no se había acostumbrado a ninguno de ellos, porque cuando en julio de 1974 revisó su primer borrador decidió cambiar casi todos. R2-D2 se convirtió en un simple A-2. Los Jedi-bendu ahora se llamaban Dai Nogas. A Annikin Starkiller lo rebautizó como Justin Valor, Leia pasó a ser Zara y los wookiees eran los jawas.

Aun así, cambiar los nombres de los personajes era lo fácil. Más arduo resultó revisar la historia, y durante semanas se quedó mirando fijamente el cuaderno y la hoja en la máquina de escribir, esperando que algo, lo que fuera, avivara su imaginación. «Esperaba ahí sentado que llegara la correspondencia —diría con un suspiro— y luego esperaba a que llegaran las cinco de la tarde[47]». Le empezaron a asomar canas en la barba. A veces se cortaba distraído un mechón de pelo con unas tijeras y lo dejaba caer en la papelera. Se le iba la mente. «No puedo evitar pensar en otras cosas», admitió. Una mañana, mientras cavilaba sobre la vieja serie de Flash Gordon que inicialmente había inspirado *La guerra de las galaxias*, cayó en la cuenta de que también le gustaban otras muchas series antiguas. Era especialmente aficionado a *Don Winslow of the Navy*, sobre un oficial de Inteligencia naval que lucha contra espías mientras localiza y explora una base submarina secreta. «Me pareció una buena idea poner a un arqueólogo en una serie al estilo de los años treinta —explicaría—. De modo que tomaba notas sobre cómo sería el personaje y cómo funcionaría todo. Así fue como llegué al concepto de Indiana Smith[48]». Ese nombre —tomado de su querido malamute de Alaska— también cambiaría ligeramente.

Los progresos eran lentos, y el humor de Lucas se ensombreció, pero Marcia se mostraba optimista y comprensiva, llevándole todas las noches al televisor la cena, comida rápida o unos sándwiches de atún sin corteza, como se los preparaba su madre. Ella no siempre entendía exactamente qué sucedía según avanzaban los borradores, pero animaba a George a seguir escribiendo y ser fiel a su propia visión de la película. «George sabe quién es su público», afirmaría. Aun así, no tenía miedo de expresar su opinión cuando le parecía que el guion se estancaba o se volvía demasiado confuso. «Soy muy dura —admitió—, pero solo le digo lo que él ya sabe[49]». George tal vez apretara la mandíbula, pero se tomaba en serio sus sugerencias. Como tendría oportunidad de demostrar una y otra vez, el instinto de Marcia por lo que se refería a la historia casi siempre acertaba.

Lucas también buscó las opiniones de amigos en los que confiaba, entre los que estaban Milius, los Huyck y Coppola. Le interesaban sinceramente sus comentarios, y volaba a Los Ángeles con solo una muda y un desodorante para pasar la noche hablando con los Huyck de su guion. «Él cogía sus notas e iba a ver a todos sus amigos —contaría Huyck—. Luego volvía a casa y reescribía [*La guerra de las galaxias*]». Para muchos el guion seguía siendo incomprensible; sin embargo, Coppola propuso pocos cambios. «Me ha parecido fabuloso», le dijo a Lucas tranquilizándolo[50].

De hecho, la relación entre Coppola y Lucas volvía a ser cordial; en una entrevista publicada en *Film Quarterly* esa primavera, Lucas la describió en términos sinceramente afectuosos, casi fraternales. «Trabajamos más o menos como colaboradores. […] Podemos intercambiar ideas porque somos totalmente diferentes. Yo estoy más orientado al montaje, la fotografía y las artes gráficas mientras que él se inclina más por el guion y la interpretación. De modo que nos complementamos y confiamos el uno en el otro —explicó—. La mitad de las veces me dice que estoy perdiendo el tiempo, y viceversa. No se trata de un productor diciéndote que tienes que hacer algo. Francis dirá: "Corta esa escena, no funciona". Y yo puedo responder: "¿Estás loco? Es mi escena favorita. Me encanta". Y él replicará: "De acuerdo. ¿Qué más me da? De todos modos, eres idiota". De hecho, me llama *stinky kid*, chico apestoso. Dice: "Eh, haz lo que quieras, chico apestoso". Y yo le digo lo mismo. Funciona muy bien, porque siempre necesitas a alguien que ponga a prueba tus ideas. Y recibes una opinión experta que valoras[51]».

Otro amigo cuya opinión valoraba y cuya compañía cada vez disfrutaba más era Steven Spielberg. En el verano de 1974 Spielberg estaba haciendo *Tiburón* para la Universal, un proyecto protagonizado por un tiburón mecánico gigante que todavía estaban construyendo en un hangar al norte de Hollywood. Una tarde Spielberg llevó a Lucas, Milius y Scorsese al hangar para que echaran un vistazo al tiburón a medio construir, todavía sobre puntales y suspendido de eslingas. La criatura era enorme, tanto que Milius pensó que los artesanos «se estaban pasando». Mientras Lucas miraba los guiones gráficos que los artistas estaban utilizando como referencia, sintió envidia. «Si eres capaz de introducir la mitad de todo esto en una película —le dijo a Spielberg—, tendrás el mayor éxito de la historia». (No se equivocó: poco después de su estreno en 1975, *Tiburón* se convertiría en la película más taquillera de todos los tiempos, al menos hasta que Lucas la superó con *La guerra de las galaxias* dos años después). Siempre un loco de los gadgets, Lucas subió por una escalera de mano y se inclinó hacia las gigantes fauces abiertas del tiburón para ver cómo funcionaba, y en ese preciso momento Spielberg agarró los mandos y las cerró poco a poco sobre él… y luego no supo abrirlas de nuevo. Lucas al final logró liberarse y los cuatro cineastas se dieron a la fuga, convencidos de que habían roto la atesorada pieza de *atrezzo* de la Universal.

En agosto de 1974 hacía casi un año que Lucas había firmado el preacuerdo con la Fox por *The Star Wars* y todavía no tenía un contrato formal. Aunque había presentado con retraso el primer borrador del guion —y corría el riesgo de no cumplir la fecha límite de septiembre para entregar el segundo—, ese no era el motivo de la indecisión de la Fox. Más que nada, los ejecutivos del estudio seguían sin ver claro el presupuesto —cuánto iban a costar esos efectos especiales y cuántos platós tendrían que construir—, y en lugar de tomar una decisión, daban largas. «Iba jodidamente

lento», se quejó el abogado Tom Pollock sin rodeos. «Me volví loco», diría Lucas[53].

No obstante, viendo una oportunidad en el contrato sin cerrar, Lucas pidió a Pollock que enviara una carta a la Fox el 23 de agosto reclamando dos concesiones que resultarían ser fundamentales: «Yo siempre tenía cuidado de decir: "No quiero más dinero. [Decía:] No pido nada en el plano económico, pero quiero los derechos para hacer futuras secuelas[54]"». Algunos amigos como los Huyck se quedaron atónitos ante su obstinación, pero ellos no compartían ni entendían su visión de la película. «Él decía: "No me están dando el control, no me están dando los derechos de secuela" —recordaba Willard Huyck—. Y yo guardaba silencio y replicaba: "George, tienes suerte si te dan diez millones de dólares para hacer esta película. Limitémonos a hacer la primera[55]"».

Mientras las negociaciones con la Fox se alargaban interminablemente, Coppola salió con una propuesta que a Lucas le pareció casi demasiado atractiva para ignorarla. Después de todo un año intentando encontrar un estudio que apostara por *Apocalypse Now*, Coppola por fin había decidido financiar él mismo la película, y quería que Lucas la dirigiera. Coppola tal vez la había visualizado como una colaboración de los dos cineastas más cotizados de Hollywood —«Estaba deseando que George Lucas hiciera la película fuera como fuera», confesó a un entrevistador —, pero Lucas aún no estaba preparado para asociarse de nuevo con él[56]. Aunque había estado trabajando durante más de cuatro años en *Apocalypse Now* de forma ininterrumpida —revisando el guion con John Milius, ofreciéndoselo a los ejecutivos de mirada glacial de los estudios y enviando a Kurtz a buscar lugares para rodarla—, se descubrió de pronto mucho más interesado en *La guerra de las galaxias*. «Tenía ese gran borrador —dijo— y me había enamorado de él[57]». Lucas rechazó la propuesta, tal vez contando con que se la ofreciera de nuevo más adelante. Pero su oportunidad de dirigir *Apocalypse* había pasado. El mismo Coppola acabaría ocupando la silla de director, pasando dos años de pesadilla en Filipinas en una producción plagada de problemas.

Lucas tenía otras razones para rehusar; de entrada, no creía que los espectadores necesitaran otra «película iracunda sobre cuestiones de relevancia social». Con el Watergate y Vietnam todavía en los informativos de la noche y en todas las portadas, el mundo real ya parecía suficientemente iracundo. «Pensé: "Todos sabemos que hemos convertido el mundo en un verdadero desastre. También sabemos, como nos recuerda cada película hecha en los últimos diez años, lo malos que somos, cómo hemos arruinado el mundo, lo imbéciles que podemos llegar a ser y lo podrido que está todo". Y me dije: "Lo que realmente necesitamos es algo más positivo[58]"».

En su opinión, *La guerra de las galaxias* hacía un llamamiento diferente e incluso más elevado. «Comprendí que había otros ámbitos relevantes que son aún más importantes: los sueños y las fantasías, convencer a los niños de que hay algo más en la vida que basura, matanzas y cosas tan reales como robar tapacubos, que todavía podíamos sentarnos y soñar con tierras exóticas y criaturas curiosas —explicaría en

una entrevista para *Film Quarterly* en 1977—. En cuanto me sumergí en *La guerra de las galaxias* me sorprendió que hubiéramos perdido todo eso; toda una generación ha crecido sin cuentos de hadas. Ya no los encuentras, y son lo mejor del mundo, las aventuras en tierras lejanas. Son pura diversión[59]».

A partir de ese momento *La guerra de las galaxias* se convirtió en algo más que una pasión; también era una obligación moral, y Lucas, en sus negociaciones con la Fox, estaba resuelto a mantener el máximo control posible, yendo tras los derechos del *merchandising* o productos derivados y los acuerdos comerciales, y dejando claro que le correspondería a su compañía el «único y exclusivo derecho» de utilizar el nombre de *Star Wars* en dichos productos. «Mientras escribía, tenía visiones de tazones R2-D2 y de pequeños robots de cuerda, pero pensé que en eso acabaría todo —recordaba—. Aposté por el *merchandising* porque era uno de los pocos puntos que no habíamos discutido ya[60]». Pero también reconoció astutamente que la Fox y otros estudios habían subestimado —y en muchos casos malgastado— las posibilidades que ofrecía el *merchandising* para promocionar sus películas. «Averiguamos que la Fox cedía los derechos del *merchandising* a cambio de publicidad. Cedieron promociones vinculadas con una importante cadena de comida rápida. En realidad estaban pagando a esa gente para que hicieran esa gran campaña para ellos. Les dijimos que era una locura[61]». Lucas no dejó pasar la oportunidad. «Dije simplemente: "Podré confeccionar camisetas, podré hacer *posters* y podré vender esta película, aunque el estudio no lo haga". De modo que conseguí hacerme cargo de casi todo lo que quedaba[62]». John Milius recordaba a Lucas jactándose del dinero que ganaría con el *merchandising*: «Voy a ganar cinco veces más dinero que Francis con estos juguetes. Y no tendré que hacer *El padrino*[63]».

La Fox se tomó su tiempo para responder a las dos exigencias de Lucas; aunque la explotación del *merchandising* y los derechos sobre posibles segundas partes o secuelas eran, por lo general, cláusulas menores, la Fox quería asegurarse de que no las cedían sin más. Pero al final le dieron la razón a Ladd. Accedieron a renunciar a los derechos de secuela y del *merchandising* por lo barato que les había salido conseguir al director de *American Graffiti*. «George no vino ni una sola vez para decir: "Ahora valgo diez veces más que cuando firmamos el trato" —contaba Ladd —. Su actitud era: "Hice un trato y seguiré adelante con él[64]"». Como lo expresó Lucas: «No pedí otro millón de dólares, solo los derechos del *merchandising*. Y la Fox creyó que era un trato justo[65]». La Fox aún no estaba preparada para redactar los contratos —todavía tenían pendiente fijar el presupuesto final de la película—, pero por lo menos volvía a moverse algo. Y nadie, ni siquiera Lucas, advirtió que, al asegurarse los derechos del *merchandising* y de secuela, acababa de negociar para sí una cláusula de mil millones de dólares. Décadas después el ejecutivo de la Fox Gareth Wigan sacudiría la cabeza lleno de admiración ante el instinto y la audacia de Lucas. «George tuvo una gran visión de futuro. El estudio no. No sabía que el mundo

estaba cambiando. George sí lo sabía. Mejor dicho, él lo cambió[66]».

A la hora de la verdad, *American Graffiti* salvó *La guerra de las galaxias* en más de una ocasión.

«Las cifras de las ganancias [obtenidas con *American Graffiti*] son buenas —comentó Kurtz en 1973—, pero lo importante no es el dinero. El éxito de *Graffiti* nos permite hacer lo que queremos y ejercer cierta influencia en el negocio[67]». Eso era verdad hasta cierto punto; el enorme éxito de *American Graffiti* le había dado a Lucas la influencia necesaria para imponer varias concesiones clave durante las negociaciones del contrato con la Fox, pero sin un contrato formal, no había más dinero para seguir adelante con *La guerra de las galaxias*. El dinero, por lo tanto —pese a la declaración de principios de Kurtz—, era realmente lo importante. Si la Fox no invertía en la película, lo haría él. Los beneficios de *American Graffiti* le permitirían lanzar a *La guerra de las galaxias* varias cuerdas de salvamento que serían fundamentales para su posterior desarrollo.

A finales de 1974 destinó una de sus primeras inversiones a contratar a un talentoso fabricante de maquetas llamado Colin J. Cantwell, que había construido las miniaturas de *2001: Una odisea en el espacio* y *La amenaza de Andrómeda*. Cantwell se encargaría de diseñar y fabricar los prototipos de las numerosas naves espaciales y vehículos que aparecían vagamente descritos en el guion. Lucas normalmente tenía una idea general del aspecto que debía tener una nave o vehículo —quería que las naves espaciales tuvieran un aspecto realista, pero con cierta «nobleza de cómic»— y Cantwell y él se pasarían bocetos, retocándolos hasta dar por definitivo el diseño a partir del cual trabajar[68]. Cantwell era un auténtico experto en la técnica de *kitbash*, combinando piezas de distintos modelos de plástico —coches, barcos, aviones, tanques, lo que fuera— para crear astronaves con una cantidad tan increíble de detalles técnicos que parecía que funcionaban realmente. Pero el fabricante de maquetas también tenía un gran sentido de lo dramático; fue él quien inventó los diseños del ala-X y del caza TIE, utilizando su aspecto distintivo como una herramienta narrativa. «Mi premisa —explicaría— era que tenías que distinguir al instante a los buenos de los malos… por el aspecto y la atmosfera [de una nave][69]».

En cuanto estuvieron listas las maquetas de Cantwell, Lucas las llevó a su segundo y tal vez más importante empleado nuevo: el artista Ralph McQuarrie, un exilustrador de Boeing a quien Lucas había conocido varios años atrás a través de Hal Barwood y Matthew Robbins. «Había visto varios de sus cuadros —señaló— y me pareció realmente brillante[70]». En una ilustración de McQuarrie, todo —desde los personajes y el vestuario hasta los edificios y las naves de combate— parecía elegante y al mismo tiempo un poco gastado, lo que daba a su obra la misma estética de «universo usado» que Lucas había llevado a *THX* y que esperaba repetir de nuevo en *La guerra de las galaxias*. McQuarrie, por lo tanto, fue el artista que ayudó a

visualizar los innumerables mundos y personajes que aparecían en el ambicioso guion de Lucas. Pero, como era de esperar, este no quiso darle plena libertad. «Yo le describo lo que quiero y él lo pinta», así fue como explicó su colaboración. Del mismo modo que había insistido en supervisar la obra de Cantwell, también toquetearía y modificaría los bocetos de McQuarrie hasta quedar satisfecho. Solo entonces le permitiría pintar la última versión.

Aun así, fue McQuarrie quien dio coherencia artística al universo de *La guerra de las galaxias*, pintando lugares exóticos totalmente logrados como Tatooine y la Ciudad Nube en el planeta Bespin, y creando el diseño de personajes tan icónicos como los moradores de las arenas, C-3PO, R2-D2 y Darth Vader. El diseño de Vader, de hecho, fue fruto de una feliz casualidad. El artista había dado al «general de aspecto adusto» un traje espacial que creyó que el personaje necesitaría para subir a una nave espacial, pero a Lucas le gustó tanto que lo convirtió en el uniforme habitual del villano. Pero, por encima de todo, las ilustraciones de McQuarrie harían mucho más comprensible el universo imaginado y a veces confuso de Lucas para los ejecutivos y demás. Lucas nunca tuvo ninguna duda acerca del valor de la contribución de McQuarrie. «Cuando las palabras no eran capaces de transmitir mi idea, siempre podía señalar una de las fabulosas ilustraciones de Ralph y decir: "Hazlo así[71]"».

Las primeras ilustraciones de McQuarrie —de las versiones primitivas de R2-D2 y C-3PO en un planeta desierto— estuvieron acabadas el 2 de enero de 1975, justo a tiempo para que Lucas las incluyera en la carpeta dorada en la que guardaba la última revisión del guion, que ahora tenía el largo título de *Las aventuras del Starkiller. Primer episodio: La guerra de las galaxias*. «Creo que [las ilustraciones] fueron concebidas como un sustituto de gestos y descripciones verbales, y como punto de partida para hablar del presupuesto», señaló McQuarrie[72]. Probablemente era cierto, ya que Lucas y la Fox seguían discutiendo sobre la proyección de los costes de la película. Parte del problema era que el guion no cesaba de aumentar, con los nuevos lugares, los nuevos personajes y las nuevas batallas que cada borrador incorporaba. «El guion iba a ser muy grueso —admitió Lucas— y la historia me había superado[73]».

En ese último borrador Lucas describía con más detalle el concepto de la Fuerza —todavía llamada la Fuerza de los Otros—, que se dividía nítidamente en dos partes: Ashla era el lado bueno y Bogan, el malo. También había decidido que la Fuerza podía intensificarse a través de la posesión de un cristal kyber de carácter místico: el primer (pero de ningún modo último) gran MacGuffin de Lucas. «El concepto de la Fuerza era muy importante en la historia —señaló Kurtz—. Lo difícil es intentar crear un concepto espiritual-religioso que funcione de forma simple, sin una gran explicación[74]». Por desgracia, la necesidad de Lucas de apoyarse en grandes explicaciones seguía siendo un problema, aunque iba mejorando. Había optado por dar más protagonismo a C-3PO y R2-D2 —su guiño a los dos granjeros campesinos

que habían mantenido unida *La fortaleza escondida*—, aunque fue una decisión que irritó a Coppola, quien pensaba que estaba convirtiendo la historia en una comedia. «Tenía todo un… guion que me pareció bien, y de pronto lo estropeó —se quejaría—. Estaba interesado en los dos sirvientes[75]». A Coppola le intrigaba más la idea de una princesa adolescente en el centro de la historia, pero Lucas también la había eliminado en el nuevo borrador, relegando a Leia al papel de la prima de Luke y eliminándola luego de la trama. Prefirió centrarse en un poderoso guerrero Jedi conocido como «el Starkiller» y sus descendientes varones.

Esta vez Luke se siente impulsado a actuar al recibir de su hermano Deak un mensaje en holograma, en el que le pide que lleve el cristal kyber a su padre herido, el Starkiller. Luke contrata a Han Solo, que ahora es un «muchacho corpulento y barbudo con un atractivo de facciones duras» —un Coppola como piloto estelar—, y a su copiloto Chewbacca («que parecía un enorme gálago gris»), para que lo lleve a Ciudad Nube, donde Deak está prisionero. Luke y Han rescatan a Deak, escapan perseguidos por la Estrella de la Muerte y se dirigen a Yavin, donde utilizan el cristal kyber para reanimar al Starkiller. A continuación Luke encabeza un asalto a la Estrella de la Muerte; y aunque no es él quien dispara el misil fatal que destruye la estación espacial, regresa a Yavin convertido en un héroe para dirigir una revolución al lado de su padre. Y ahora que Lucas había comprado los derechos de posibles secuelas, quería dejar claro que se proponía utilizarlos, ya que en los rótulos que aparecen al final promete que el Starkiller y su familia volverán pronto para emprender «la peligrosa búsqueda de LA PRINCESA DE ONDOS[76]». En la siguiente película recuperaría a la princesa.

Aun así, el esqueleto de *La guerra de las galaxias* iba armándose pieza a pieza: los androides están buscando a su viejo maestro; Luke contrata a Han y a Chewie; hay una misión de rescate, un descenso por la rampa de un triturador de desechos y un asalto a la Estrella de la Muerte. Pero todavía había demasiados lugares, demasiados nombres, demasiados planetas y —uno de los mayores problemas de Lucas— demasiadas historias secundarias y discursos largos. Ladd se quedó confuso; no se parecía mucho al borrador que había visto en mayo de 1974. Coppola también dejó claro que le parecía un embrollo, preguntándose en voz alta por qué Lucas se estaba «deshaciendo» de todos los elementos del primer borrador que le habían gustado a él.

Peor aún, incluso con las ilustraciones de McQuarrie que daban una idea más aproximada del aspecto de todo, el nuevo guion no ayudó a que los ejecutivos de la Fox se decidieran por un presupuesto final. Al ver que seguían dándoles largas, Lucas pidió a Kurtz que preparara un presupuesto orientativo que pudieran entregar a Ladd. Kurtz, que hacía meses que quería poner en marcha la producción, no tuvo inconveniente. En privado, Lucas y Kurtz creían que podían hacer la película por menos de cuatro millones de dólares: Kurtz proyectó unos costes de dos millones y medio, y Lucas —que estaba convencido de que podía hacer una película de ciencia

ficción con el estilo documental de cámara en mano que le encantaba— calculó unos tres millones y medio. Sin embargo, en la Fox la reacción fue de incesante desconcierto. Un analista de presupuestos calculó que solo los efectos especiales elevarían los costes a seis millones. Kurtz alzó las manos. «Elaboré un presupuesto de quince, uno de seis y uno de diez. Y era totalmente arbitrario. Hay que diseñar los decorados antes para saber cuánto costará todo[77]».

Restando importancia a la indecisión de la Fox, Lucas y Kurtz estaban resueltos a seguir adelante como si hubieran firmado un contrato, y continuaron invirtiendo los beneficios obtenidos con *American Graffiti* en esa «especie de Flash Gordon» de Lucas. En abril, Kurtz empezó a buscar un estudio para el rodaje. Aun sin diseños formales de los decorados, calculó que necesitarían once platós, entre ellos uno gigante para la última ceremonia de premios que Lucas estaba resuelto a mantener en su historia.

Los platós de la Columbia y la Warner Bros. eran demasiado pequeños, de modo que Kurtz se dirigió a Londres, donde se encontraban las grandes instalaciones de Pinewood en las que se habían rodado varias de las películas de James Bond. Sin embargo, uno de los requisitos que ponían los funcionarios de Pinewood era que los cineastas utilizaran el personal técnico de sus estudios, una concesión que un obseso del control como Lucas no estaba dispuesto a hacer. Al final Kurtz echó un vistazo a los Elstree Studios, un destartalado complejo al norte de Londres que llevaba abandonado desde que en 1974 se acabó el rodaje de *Asesinato en el Orient Express*. Elstree ofrecía mucho espacio y —aún mejor— permitía que Lucas llevara a su propio equipo y se encargara de todo, desde la fotografía hasta el *catering*. Kurtz reservó Elstree para un período de diecisiete semanas a partir de marzo de 1976, a poco menos de un año de distancia. Pero incluso él, que presumía de sus bajos presupuestos, vio claro que no era una película que pudiera hacerse en plan barato. Calculó que costaría alrededor de trece millones de dólares. Lucas hizo una mueca; eso estaba muy por encima de lo que inicialmente pensó que costaría, y en ese momento le pareció excesivo. Diez millones redondos sonaba mucho más razonable. Esa sería la cifra que propondría a la Fox como presupuesto. La Fox prometió decirle algo. Lucas tendría que seguir esperando, pero cada vez estaría más furioso e impaciente.

La necesidad empujaría a Lucas a hacer la inversión que se convertiría en la piedra angular del imperio creado por él. Desde el primer día había querido que en su película apareciera un dramático combate intergaláctico, con naves espaciales cayendo en picado y describiendo espirales de modo muy parecido a los aviones de combate de verdad. Pero esa clase de elementos visuales requerirían unos efectos especiales excepcionales, y la Fox, como cualquier otro estudio importante, ya no los producía. En el pasado, los estudios habían recurrido a ellos para bajar los costes,

produciendo miniaturas, maquetas y *matte paintings* [fondos pintados] para que el plató de exteriores pareciera más grande o para recrear lugares exóticos. Pero películas como *Easy Rider* o *Llueve sobre mi corazón* habían cambiado la mentalidad de la producción en Hollywood. ¿Por qué crear una realidad alternativa en el plató de exteriores adyacente al estudio cuando podías filmar directamente en exteriores? Los talleres de efectos cerraron, los expertos en efectos —en su mayoría hombres— se retiraron. Sin talleres de efectos especiales a los que acudir, Lucas decidió que no le quedaba otra que crear el suyo. Solo necesitaba a la persona adecuada para llevarlo: alguien creativo y agresivo, que compartiera su visión de la película pero que no fuera *demasiado* visionario, ya que Lucas todavía se proponía controlarlo todo en la medida de lo posible. Además, la velocidad era importante; Lucas necesitaría no solo que montara el taller lo más rápido posible sino que se pusiera a producir efectos casi inmediatamente.

De entrada abordó a Jim Danforth, un animador de stop-motion más conocido por su trabajo en la película *Cuando los dinosaurios dominaban la tierra* de 1970. Pero a este le cayó mal Lucas y tampoco le gustó el carácter improvisado del proyecto. «Me atrajo la idea de una película de ciencia ficción con humor —admitiría—, pero no quería los problemas que estaba seguro de que surgirían trabajando con Lucas. Estaba frente a mí, diciendo: "No sé cómo vamos a hacer todo esto, puede que tengamos que apagar las luces del estudio y lanzar las maquetas hacia la cámara, pero lo hagamos como lo hagamos estaré allí contigo". Yo no puedo trabajar así, de modo que rechacé la oferta[78]».

Lucas acudió entonces al veterano Douglas Trumbull, que había supervisado los efectos especiales de *2001: Una odisea en el espacio, Naves misteriosas* y *La amenaza de Andrómeda*. Trumbull también rehusó, probablemente para aceptar la más atractiva propuesta de producir los efectos visuales de *Encuentros en la tercera fase* de Steven Spielberg que, a diferencia de Lucas, ya tenía un presupuesto y plan de rodaje. En privado Lucas probablemente sintió alivio, ya que enseguida se había dado cuenta de que entregar el proyecto a Trumbull podía suponer renunciar a todo el control. «Si contratas a Trumbull para que te haga los efectos especiales, te los hace. Eso era lo que me daba miedo —explicaría—, porque quería ser capaz de decir: "Tiene que ser así, no así". No quiero que me entreguen un efecto después de cinco meses y me digan: "Aquí tiene su efecto especial, señor". Quiero poder opinar sobre lo que está pasando. La disyuntiva era clara: o lo haces tú o no puedes opinar[79]». Como fuera, tampoco consiguió a Trumbull. Pero este le recomendó a uno de sus ayudantes en *Naves misteriosas*, un joven ferozmente independiente y de opiniones firmes llamado John Dykstra.

Lo que a Dykstra a sus veintisiete años le faltaba de experiencia profesional adquirida con la práctica lo suplía con creces con su inteligencia, su entusiasmo y su fe en que ningún proyecto era imposible. Lucas y Kurtz fueron juntos a un *bungalow* de la Universal para entrevistarlo y se quedaron al instante impresionados. Lucas le

explicó lo mejor que pudo el argumento del borrador más reciente de *The Star Wars* (lo que implicó «mucha gesticulación», recordaba Dykstra) y le enseñó el rollo de combates aéreos que había montado a partir de películas antiguas[80]. Dykstra se sintió inmediatamente intrigado. «La idea inicial [de George] era hacer algo deprisa y corriendo. Quería algo que pudiéramos hacer en plan rápido y barato[81]».

Aun así, mientras veían las secuencias de combates aéreos y hablaban de algunos de los efectos visuales, Lucas hizo hincapié en que no quería «hombres con trajes negros con maquetas aguantadas con palos». Ya estaba pagando a Colin Cantwell y a Ralph McQuarrie para que diseñaran y construyeran naves de aspecto realista; no quería que esa ilusión se rompiera en cuanto las naves empezaran a volar. «Vamos a tener que hacer algo más sofisticado», le dijo a Dykstra[82]. Este creyó saber lo que Lucas necesitaba. Hacía años había trabajado con tecnología de control de movimiento en el Instituto de Desarrollo Urbano y Territorial de Berkeley, donde, como parte de un proyecto de planificación, había programado un ordenador PDP-11 para guiar una pequeña cámara de 16 mm a través de una maqueta de la ciudad. A diferencia de los efectos de stop-action, que requerían abrir y cerrar el objetivo cada vez que la maqueta se desplazaba un milímetro, el control de movimiento consiste en mover la cámara, no la maqueta. Esa tecnología, por lo tanto, le daría a Lucas exactamente lo que quería, permitiendo que la cámara, con la precisión de un ordenador programado, hiciera los descensos y caídas en picado necesarias para esas batallas espaciales. Lo que Lucas quería realmente, recordaba Dykstra, era «fluidez de movimiento, la habilidad de mover la cámara alrededor creando la ilusión de fotografiar astronaves desde una plataforma instalada en el espacio[83]». Era casi como hacer efectos especiales al estilo de un documental, con la cámara como observador. No era de extrañar que a Lucas le encantaran.

Solo había un problema real: la cámara que se necesitaba para filmar un proyecto a la escala de *The Star Wars* —con múltiples maquetas que requerían múltiples pasadas de la cámara— aún no existía. «[Dykstra] estaba impaciente por construir una —señaló Lucas—, porque era una idea que tenía desde hacía tiempo y le pareció que esa era la oportunidad perfecta para explotarla[84]». Pero el tiempo pasaba; Lucas quería que la fabricación de los efectos empezara lo antes posible y, a poder ser, estuvieran terminados a finales de 1976 o principios de 1977, para poder montarlos en secuencias con actores reales. En ese plazo Dykstra tendría que producir los efectos visuales y desarrollar, además, la tecnología necesaria para rodarlos. «En ese momento, le dije “Va a ser difícil hacerlo en un año, George”, y él me contestó “No me importa, chico, tú hazlo”. Y lo hicimos[85]».

Sin embargo, no fue tan simple. En primer lugar, Lucas tuvo que buscar un edificio donde albergar el taller de efectos especiales. Quería que estuviera cerca de su casa y, a ser posible, de Parkhouse, en el condado de Marin, pero Dykstra lo convenció para que se quedaran en las inmediaciones de Hollywood, donde tendrían rápido acceso al revelado y procesado de la película. Kurtz, que siempre parecía saber

dónde buscar, encontró un almacén recién construido y sin pretensiones en el número 6842 de Valjean Avenue de Los Ángeles, frente al aeropuerto Van Nuys. El edificio venía a ser una cueva sofocante —«unos 120 metros cuadrados con un olor a vestuario de gimnasio», según Dykstra—, sin paredes interiores, ni oficinas ni equipo, ni siquiera aire acondicionado[86]. A Lucas le pareció perfecto.

Jim Nelson, un experto en posproducción y amigo de Kurtz desde los tiempos de *Carretera asfaltada en dos direcciones*, fue el encargado de poner a punto el almacén, y se pasó seis calurosas semanas montando tres departamentos importantes: el de construcción de maquetas, el de fotografía y el de composición óptica, donde finalmente se combinarían todas las tomas. En cuanto a la contratación de personal, «abordamos los efectos visuales como un gran experimento —comentó Kurtz— [preguntándonos:] "¿Podemos utilizar a gente que hace maquetas de arquitectura y anuncios, y nunca ha hecho cine[87]?"». Encontrar mano de obra nunca sería un problema; todos los fabricantes de maquetas, artistas y nerds del cine que eran aficionados a la ciencia ficción —sobre todo los que habían visto *THX 1138*— querían trabajar para Lucas. El cámara Richard Edlund y el artista de efectos especiales Dennis Muren solo habían hecho cortometrajes y algunos anuncios, además de unos pocos trabajos para la televisión. El artista de guiones gráficos Joe Johnston y el animador Peter Kuran estaban todavía en la universidad, y Kuran deseaba tan desesperadamente el empleo que se ofreció a trabajar gratis. Eran «un puñado de jóvenes —diría Lucas—. Muy pocos de ellos habían trabajado en largometrajes[88]».

Nelson, que estaba en rigor al frente, no era en realidad más que uno de los internos que llevaban el manicomio, y Dykstra y él fomentaban abiertamente una atmósfera de alegre compañerismo que invitaba a la inspiración y a la colaboración. «Contraté a gente muy joven, gente que no tenía realmente mucha experiencia en la industria pero que derrochaba talento, gente con la que había trabajado antes —contaría Dykstra—. Y formamos un grupo dispuesto a colaborar. […] No puedo dejar de recalcarlo: colaborar[89]». También contribuyó a ello que Lucas se hubiera mostrado contrario a contratarlos de los sindicatos; estos siempre le habían dejado mal sabor de boca, y no tenía paciencia con las normas que habrían impuesto en una producción que no podía quedarse empantanada en el proceso. Como lo expresó Dennis Muren, «todos se capacitaron y trabajaron con diferentes técnicas. Era distinto al sistema de Hollywood, que tenía reglamentos sindicales muy estrictos. Pero no había modo de hacer esto así, ni de que los sindicatos de Hollywood entendieran lo que hacíamos[90]».

No es que los sindicatos no lo intentaran. Más adelante ese otoño, mientras Dykstra y su equipo empezaban a construir su cámara de control de movimiento por ordenador —a la que ya llamaban todos la Dykstraflex, nombre que él astutamente no hizo nada por cambiar—, los representantes de los sindicatos pasaron por el taller para advertir que Lucas debía contratar a expertos dentro de la industria. Dykstra

insistió en que lo había intentado, pero, «con franqueza, no encontré a nadie que me interesara». Lucas optó por no hacerles caso. «George dejó claro que quería que montáramos nuestro propio taller con nuestra propia gente —explicó el abogado Tom Pollock—. Era una de las cuestiones de control por la que habíamos estado peleándonos desde el principio[91]».

Sin embargo, en ese momento los efectos especiales eran otro gasto que la Fox se mostraba reacia a cubrir. Lucas le había asegurado a Ladd que podía hacer los efectos por poco más de dos millones de dólares —cifra que, en realidad, no se acercaba siquiera a su coste—, pero la Fox seguía sin verlo claro, insistiendo en que redujeran el presupuesto de los efectos a millón y medio. «Dieron por hecho que acabaría haciéndose todo de algún modo —se quejó Lucas con un suspiro—. Se pensaron que podíamos hacerlo por un millón y medio, y que además era nuestro problema, no el suyo[92] Mientras Dykstra y sus magos se ponían a trabajar, Lucas siguió invirtiendo el dinero de *American Graffiti* en el modesto taller de enfrente del aeropuerto Van Nuys, gastándose casi 88 000 dólares en las primeras tres semanas de funcionamiento[93].».

Lucas afirmaría años después que el nombre de su nueva compañía de efectos especiales le había «venido a la cabeza» mientras redactaba el borrador de los estatutos[94]. «Nos preguntamos: "¿Cómo vamos a llamarlo?"». «Industrial» porque se encontraban en un polígono industrial, explicó. «Y estaban construyendo esas gigantescas Dykstraflex para fotografiar, de modo que de ahí salió "Light". Al final yo dije: "Dejaos de 'Industrial' y de 'Light', tiene que aparecer la palabra 'Magic'. O estaremos condenados, haciendo una película que nadie quiere[95]"». «Industrial Light and Magic» sería, oficialmente, una filial de Lucasfilm Ltd. Nacida de la necesidad, plantada con su propio dinero y nutriéndose del deseo de Lucas de controlar todos los aspectos de la producción, IL&M se convertiría en una de las piedras angulares de su imperio cinematográfico, inversión que lo pondría en camino de convertirse en multimillonario. «¿Cómo iba a pensar nadie que la solución para obtener el control de calidad, mejorar la responsabilidad fiscal y estimular la innovación tecnológica pasara por montar tu propia compañía de efectos especiales? —preguntaría Ron Howard con admiración—. Y, sin embargo, eso es lo que hizo él[96]».

El viernes 20 de junio de 1975 se estrenó *Tiburón* de Steven Spielberg en 409 salas y cambió el cine para siempre. Como Lucas había predicho, Spielberg tenía un éxito colosal en las manos, uno que lo sorprendió incluso a él, que había terminado la película sobrepasando el presupuesto, con cien días de retraso y al borde de un colapso nervioso, convencido de haber hecho un bodrio espectacular. Pero *Tiburón* era más que una gran película; por primera vez un estudio de Hollywood, en este caso la Universal, había reconocido la importancia de la distribución y la publicidad,

anunciándola sobre todo por la televisión. En lugar de estrenarla solo en unos pocos cines de ciudades selectas, *Tiburón* irrumpió en cientos de salas de todo el país. Y con una inversión de casi dos millones y medio de dólares en *marketing* y promoción —el doble de lo que se destinaba para la mayoría de las películas—, fue una presencia inevitable ese verano de 1975, con aterradores anuncios en las horas de mayor audiencia, un póster memorable y una estrategia de *marketing* que abarcaba juegos de tablero y toallas de playa.

Como el personaje que daba título a la película, *Tiburón* siguió acechando todo el verano, atrayendo a multitudes semana tras semana. Spielberg se recordaba leyendo el informe de los ingresos que generaba cada fin de semana y «esperando que la semana siguiente cayeran, pero no lo hacían, no hacían sino subir cada vez más[97]». Mientras estuvo en cartel, *Tiburón* alcanzaría un récord de taquilla de 129 millones de dólares. Los estudios observaron con envidia cómo la Universal contaba sus ganancias. Pero habían tenido un coste. La publicidad era cara, así como las copias que se necesitaban para lanzar un estreno a nivel nacional, y los estudios quisieron recuperar esos gastos lo antes posible. ¿Cómo recuperarlos? Más publicidad y proyectar la película en más cines aún. Era un pez —o en este caso, un tiburón— que se mordía la cola. Había nacido el blockbuster moderno.

Mientras Spielberg saboreaba su éxito, Lucas volvía a encerrarse para revisar su guion. Al leer el borrador más reciente cayó en la cuenta de que no había ninguna protagonista femenina —había relegado a Leia a un segundo plano demasiado deprisa— y decidió, por lo tanto, que Luke sería una chica, decisión que duró el tiempo justo para que McQuarrie sacara una ilustración de una heroína. Hacia mayo Luke volvía a ser un varón, y Lucas presentó a Ladd una nueva sinopsis de seis páginas escritas rápidamente en las que había añadido un nuevo personaje, un anciano místico copiado directamente de las páginas de una obra escrita por Carlos Castaneda en 1968, *Las enseñanzas de Don Juan: una forma yaqui de conocimiento*. Castaneda era un antropólogo que había estudiado en la UCLA y que estaba escribiendo una serie de libros sobre su período de aprendiz con el chamán yaqui don Juan Matus, y Lucas se empapó todo lo que pudo de ellos mientras lidiaba con la relación padre-hijo y maestro-aprendiz en su guion. «El anciano puede hacer magia, leer la mente y hablar con criaturas como don Juan», escribió en su tratamiento de mayo de 1975[98]. Antes de que Lucas terminara su siguiente borrador en agosto, el anciano tenía incluso un nombre: el general Ben Kenobi.

De hecho, en el tercer borrador completado en agosto de 1975 Lucas había condensado y mejorado aún más el argumento, desplazando con más firmeza a Luke al centro del guion como el héroe y decidiendo que fuera Leia —y no Deak— el personaje capturado al que hay que rescatar. Todavía conservaba el cristal kyber, pero empezaba a darse cuenta de que la búsqueda de los planos robados de la Estrella de la Muerte necesitaba una historia más interesante. «Las tramas me aburren —confesó—, son tan mecánicas[99]». Mecánicas o no, el argumento que suele asociarse con *La*

guerra de las galaxias empezaba a cuajar. Después de más de dos años escribiendo, sudando sangre sobre la página, Lucas sabía que estaba cerca de tenerlo. «Cada historia era totalmente distinta, sobre personajes totalmente distintos, hasta que por fin di con *la* historia», declararía con un alivio casi palpable[100].

Sin embargo, incluso sus propios progresos lo deprimieron. Aunque veía *La guerra de las galaxias* como una respuesta a un mundo hastiado y necesitado de nuevos héroes y mitologías, sus amigos lo veían como un ejercicio juvenil que no era digno de su talento. ¿No era ese el chico prodigio cuyas películas experimentales y «poemas sinfónicos» habían deslumbrado a los intelectuales y asombrado a los espectadores? «Decían: "George debería estar haciendo más bien un alegato artístico". Todos creían que debería haber hecho *Apocalypse Now* después de *Graffiti*. […] Decían que tendría que estar haciendo películas como *Taxi Driver*», se quejaba[101]. Al final Marcia hizo un aparte con uno de los amigos más recientes de Lucas, el director Brian De Palma —que, como Lucas, había empezado con películas artísticas tipo documental y ahora probaba suerte dentro de la corriente dominante con una adaptación de la novela de Stephen King de 1974, *Carrie*—, y le suplicó que lo animara. «George cree que no tiene talento —le dijo lisa y llanamente—. A ti te respeta. Dile que sí que tiene[102]».

Lucas empezó en agosto el *casting* para los papeles de Luke, Leia y Han. A su lado estaba De Palma por motivos personales y prácticos: se disponía a hacer el *casting* para *Carrie*, y tanto Lucas como él necesitaban actores del mismo grupo de edad. En las oficinas de Zoetrope que Coppola conservaba en los Goldwyn Studios de Los Ángeles, De Palma y Lucas —junto con el perspicaz director de reparto que este había contratado en *American Graffiti*, Fred Roos— vieron a «miles de jóvenes», en audiciones que empezaban a las ocho o nueve de la mañana y se prolongaban hasta pasadas las ocho de la tarde[103]. A ese ritmo la mayoría de los actores estaban poco más de unos minutos frente a los directores. «Brian fue el que habló —recordaba Carrie Fisher—. George entonces no hablaba[104]». Muchos de los que se presentaron a esos *castings* se pensaron que Lucas era el asistente de De Palma.

Lucas tal vez guardara silencio, pero se lo tomó muy en serio. Se proponía que hubiera un triángulo amoroso que involucrara a los tres personajes principales —un *Casablanca* intergaláctico—, por lo que era fundamental que hubiera química entre los tres protagonistas. Importaba más, si cabe, por tratarse de una película en la que casi todo el reparto estaba compuesto por robots y alienígenas, o iba cubierto por una armadura de cuerpo entero. Como en cualquiera de las películas de la serie *Road to…* de los años cuarenta, en las que la interacción entre Bob Hope, Bing Crosby y Dorothy Lamour llevaba el peso de la película cuando la trama se hundía, Lucas necesitaba protagonistas que lo ayudaran a tener al público en un estado de suspensión de incredulidad y no se empantanara en los detalles. No habría

interpretaciones histriónicas ni guiños cómplices a la cámara; *La guerra de las galaxias* tal vez fuera un afectuoso reconocimiento a las viejas series de ciencia ficción de los años treinta y cuarenta, pero no era afectada. Sus actores, por tanto, tenían que interpretar con honestidad. El aspecto físico también importaba. «La primera impresión [de un director] coincide más o menos con la que tienen los espectadores al verlos en la pantalla», diría Lucas[105]. Como lo expresaría Mark Hamill: «No iban a dejar que [simplemente] leyéramos. Antes tenían que aprobar nuestro físico[106]».

Prácticamente todos los actores jóvenes de Hollywood y Nueva York quisieron presentarse al *casting*. John Travolta, Nick Nolte y Tommy Lee Jones acudieron la primera semana. Lucas rechazaría a los tres inmediatamente, pero De Palma escogería a Travolta para un papel en *Carrie*. Mark Hamill, que a sus veintitrés años tenía un largo currículum de pequeños papeles televisivos, se presentó a la audición empujado por su amigo Robert Englund, que había probado suerte sin éxito para el papel de Han Solo. (Años después Englund obtendría otro papel icónico, interpretando a Freddie Krueger en la infinita saga *Pesadilla en Elm Street*). Era un loco de los cómics y las novelas de ciencia ficción, y le atrajo la idea de ser el héroe de una película de ciencia ficción, pero no se había sentado siquiera cuando Lucas lo hizo salir. Como tampoco había tenido suerte en el *casting* de *American Graffiti*, pensó que lo habían vuelto a rechazar. Lucas pareció mucho más interesado en Robbie Benson y Will Seltzer, a los que pidió que volvieran.

El *casting* de Leia fue más difícil, al menos para Marcia, quien se metió medio en broma con su marido porque haría audiciones a todas las jóvenes de la Costa Oeste. «Sabía que estaría buscando a la joven de dieciocho o diecinueve años más atractiva de Hollywood para la princesa Leia, y me sentí insegura —recordaba—. Le dije: "George, ¿te portarás bien mientras estés allá?"». Él hizo una mueca. «La primera promesa que me hice cuando entré en un estudio de cine fue no salir nunca con una actriz», dijo. Se consideraba «solo un chico gracioso. [¿Y] alguien como la Playmate del Mes iba a venir detrás de mí? La vida es demasiado corta para eso[107]». Marcia no tenía motivos para preocuparse; él era básicamente un cerebro en un frasco, aguantando estoicamente las audiencias y rechazando finalmente a Amy Irving —otra joven actriz que De Palma se quedaría—, Jodie Foster y Linda Purl. Aunque tenía dudas acerca de incluir en el *casting* a las actrices de *American Graffiti* para ese proyecto, aguantó lealmente una audición con Cindy Williams antes de borrarla también de la lista de candidatas. Ella más tarde se enteraría de que Lucas había dicho que buscaba «una Cindy Williams joven». «Me quise morir —gimió—. Todas las actrices esperan oír esas palabras con previsible horror[108] Después de varias semanas de audiciones, Lucas creyó haber encontrado a la princesa perfecta en una joven actriz llamada Terri Nunn, que había cumplido catorce años en junio aunque aparentaba muchos más, y de hecho a menudo se hacía pasar por mayor de lo que era cuando se presentaba a un *casting*[109].».

Encontrar al actor apropiado para interpretar a Hans Solo resultó ser lo más peliagudo de todo. Había sido el personaje que más había evolucionado sobre el papel, empezando como un alienígena de piel verduzca y branquias, y pasando por una fase corpulenta a lo Coppola hasta convertirse finalmente en un pirata algo cínico y hastiado del mundo, un cruce de James Dean y Humphrey Bogart. Era un personaje que iba a requerir la dosis adecuada de bravuconería y honestidad. Lucas consideró brevemente seleccionar a un actor afroamericano para el papel, y estudió detenidamente a Glynn Turman, de veintiocho años. Pero estaba contemplando un romance entre Hans y Leia, y le preocupaba que una relación interracial distrajera demasiado al público de los años setenta. «No quería otro *Adivina quién viene esta noche*», señaló Kurtz[110]. Turman se quedó en la lista de candidatos preseleccionados para el papel de Han, pero, tras considerar otras cuantas perspectivas prometedoras, entre ellas Al Pacino y Kurt Russell, Lucas al final se decantó por un neoyorquino estrafalario y con un aire ligeramente peligroso: Christopher Walken, de treinta y dos años.

El reparto principal no se reunió hasta diciembre, cuando Lucas volvió a llamar a varios grupos de actores —sobre todo Lukes y Leias— para someterlos a otros tres días de audiciones. Esta vez habría una cámara rodando y, como con las pruebas para *American Graffiti*, pudo ver cómo se veía a los actores en la pantalla. Cuando creía estar cerca del fin, el director de reparto Fred Roos tomó la lista de candidatos e hizo tímidamente varias sugerencias para los papeles de Luke y Leia. También puso hábilmente bajo su nariz otra alternativa para Han Solo al contratar a un carpintero para que instalara una puerta en las oficinas de Zoetrope: Harrison Ford. Ford no había encontrado muchos empleos como actor desde *American Graffiti*, y había vuelto a la carpintería para dar de comer a su joven familia. Pero Roos lo admiraba y creyó que merecía la pena echarle un vistazo. «Tuve que ingeniármelas para que George considerara a Harrison», contaría luego[111]. Para empezar, Ford se negaba a estar trabajando de rodillas en la misma habitación durante el *casting*; le parecía demasiado humillante. «No pienso trabajar en una puta puerta mientras Lucas está allí», se quejó a Roos[112]. Pero este tenía un plan: mientras llegaban los actores para los otros papeles, sugirió que Ford leyera con ellos las frases de Hans. Aunque Lucas seguía reacio a contratar a alguien del reparto de *Graffiti*, no tuvo inconveniente en dejar que Ford lo hiciera, y después de observarlo varios días, se mostró intrigado. «Pensé: "Es una posibilidad". Pero le hice pasar por todo el proceso. No iba a tomar a alguien solo porque lo conocía o sabía que actuaba bien, quería contemplar todas las posibilidades y empezar de cero[113]».

Ford se convertiría oficialmente en una de esas posibilidades el 30 de diciembre cuando actuó con un actor y una actriz propuestos por Roos; Lucas ya le había hecho una audición a él en agosto y lo había rechazado, y a ella no la había visto siquiera. Mark Hamill se había ido de la sesión con un ademán de perpleja indiferencia, y ya se había olvidado de *La guerra de las galaxias* cuando su agente le informó de que

debía regresar, esta vez para trabajar en cuatro páginas de la última versión de un guion abarrotado de la singular e inconfundible jerga técnica de Lucas. «Hay una frase que recuerdo del texto original —contaba— en la que… yo decía: "No podemos volver. El miedo es su mejor defensa. Dudo que la seguridad actual sea mejor que en Aquilae o Sullust, y lo que hay seguramente se dirija a un ataque a gran escala". [Y] pensé: "¿Quién habla así?"[114]». Pero la pronunció con la adecuada cantidad de emoción e ingenuidad, y Lucas se quedó impresionado. «De acuerdo, bien», dijo —lo más cerca que estaría jamás de mostrar apoyo y entusiasmo—, pero Hamill siguió convencido de que había perdido el papel[115]. «No me sentí mal ni decepcionado —contaría después—. El "no" estaba claro[116]».

La actriz a la que Lucas vio también ese día fue Carrie Fisher, la hija de diecinueve años de los actores de Hollywood Debbie Reynolds y Eddie Fisher, que había hecho su debut en la pantalla un año antes con un pequeño pero memorable papel en *Shampoo*. Fisher se había perdido las audiciones de agosto, pero Roos insistió en que Lucas la conociera. Cuando Fisher recibió las páginas del guion, también puso los ojos en blanco, aunque por otro motivo. «Leia pasaba mucho tiempo inconsciente —recordaba—. Tengo afinidad por lo inconsciente, pero también quería involucrarme en todo ello[117]». Leyó el papel con Ford, y su Leia reaccionó agresivamente, y a veces con exasperación, a las insinuaciones de Solo. Aunque a Lucas le pareció un poco lanzada para ser una princesa, si buscaba química, la había encontrado entre Fisher y Ford.

Ford, además, estaba cada vez más convencido de sus posibilidades de obtener un papel que no había buscado de forma activa. En el transcurso de un mes había ensayado las mismas líneas con suficientes actores para saberse el diálogo de cabo a rabo, y lo interpretaba de un modo relajado y casi petulante. Era innegable que en tres semanas Ford había moldeado a Hans Solo según su carácter, y si bien Lucas seguía interesado por Christopher Walken para el papel, Ford se convirtió rápidamente en un rival. Incluso los Huyck apostaban por Ford, señalando que «era más divertido[118]». Pero Ford —como Hamill y Fisher— se marchaba de las audiciones en una nube de incertidumbre.

Lucas había ido descartando candidatos para los tres protagonistas hasta quedarse con dos grupos antagónicos: uno era Walken, Will Seltzer y Terri Nunn, un trío que describió como «un poco más serio, más realista»; el otro lo formaban Ford, Hamill y Fisher, «un poco más divertido, más bufón». Hasta enero no tomaría una decisión. Le gustaban los dos, pero uno parecía entrañar más problemas que el otro. Nunn era menor de edad, lo que limitaría drásticamente el número de horas que podría trabajar al día. Y Seltzer… bueno, Lucas tenía la impresión de que era un poco demasiado «intelectual», mientras que Hamill era «idealista, ingenuo y optimista[119]». Al final se decantaría por el trío de Hamill, Ford y Fisher, aunque con una condición: «Me dieron [el papel] con la condición de que fuera a una clínica de adelgazamiento —

dijo Carrie Fisher secamente— y perdiera cinco kilos[120]».

Lucas se quedó satisfecho con el reparto —«Busco magia. ¿Qué puedo decir?», diría después—, pero no todo el mundo estaba tan seguro de que hubiera escogido bien[121]. «Discrepé con el reparto de George —diría Coppola—, pero no me correspondía a mí opinar[122]». Y Ladd confesó: «Mentiría si dijera que pensé: "¡Dios mío, Harrison es perfecto…!". No, estaba muy nervioso con el reparto[123]». También le preocupaba que Lucas aún no hubiera contratado a ningún actor de renombre para la película. Para Lucas, utilizar a actores desconocidos era importante; quería que los espectadores se identificaran con los personajes, no con los actores. Pero tenía en mente a un actor famoso para el papel de Ben Kenobi, el actor inglés Alec Guinness, y pidió a la directora de reparto Dianne Crittenden que le concertara una cita con él, que se encontraba en Los Ángeles terminando el rodaje de *Un cadáver a los postres*. Crittenden se las compuso para hacerle llegar a su camerino una copia de la última versión del guion, junto con varias ilustraciones de McQuarrie. Guinness se enfadó desde el primer momento; no le gustaba que le impusieran guiones, y tenía muchas dudas acerca de la ciencia ficción. Pero se disponía a producir una obra de teatro en Londres y necesitaba el dinero. Contemplando *La guerra de las galaxias* como un mero cheque, accedió a quedar con Lucas.

La comida fue bastante bien. En su diario Guinness describió a Lucas como «un tipo bajo de cara agradable con una barba negra… manos pequeñas y bien moldeadas, mala dentadura, gafas y poco sentido del humor. Pero me cayó bien[124]». Un colega le había comentado que era «un auténtico director» y después de conocerlo se inclinaba a darle la razón[125], aunque admitía que le pareció «[un poco] aburrido[126]». Pero no estaba preparado para comprometerse; tendría que haber suficiente dinero de por medio para que venciera sus reparos acerca del guion. «Podría aceptar, si ofrecen la cantidad adecuada —escribió en su diario—. Es ciencia ficción, lo que me hace dudar, pero la dirigirá Paul [*sic*] Lucas que hizo *American Graffiti*, lo que me dice que debería aceptar. Es un papel importante. Una boba historia fantástica, pero podría ser interesante[127]». Lucas y él seguirían hablando, y Ladd se quedó satisfecho cuando por fin se incorporó al reparto un nombre reconocible. «Guinness no vendía entradas por sí solo —diría—, pero era tranquilizador tenerlo en la película[128]».

Además del *casting*, Lucas dedicó gran parte del verano de 1975 a reunir más personal creativo clave, todos brillantes a su manera y cada uno elegido personalmente por él, siempre ávido de control. John Barry, un escenógrafo de gran talento que había trabajado en *La naranja mecánica*, había sido una feliz casualidad. Lucas lo había descubierto mientras visitaba a los Huyck en México, donde el director Stanley Donen estaba filmando *Los aventureros de Lucky Lady*, basada en un guion de ellos ambientado en los años treinta. Lucas se quedó atónito de lo realistas que parecían los decorados; cuando entró en un plató construido para que pareciera

una vieja fábrica de sal, hasta se arremangó la camisa a cuadros para ver si se podía recoger la sal con una pala. Se quedó encantado al comprobar que se podía, y llamó a Barry y al director artístico Roger Christian para proponerles que diseñaran y decoraran los platós de *La guerra de las galaxias*, diciéndoles que «quería que todo [pareciera] real y usado». Christian se puso eufórico. «La primera conversación que tuve con [Lucas] fue que las naves espaciales tenían que ser como los aparatos que ves perdiendo aceite en los talleres de los mecánicos —contaría—, y que no paran de reparar para hacerlos funcionar, porque así son las cosas en el mundo[129]». Lucas asintió en señal de aprobación, pero el entusiasmo no lo era todo. Se trataba de un gran proyecto que tendría que hacerse deprisa —quería empezar a filmar en febrero de 1976 y solo faltaban siete meses— y a bajo coste. «Creo que cualquier persona con más experiencia le habría dicho: "No creo que pueda hacerlo en ese plazo"», dijo Barry. Pero él pensó: «Tengo suficiente experiencia para ser capaz de afrontar los problemas y la suficiente inexperiencia como para aceptar[130]». Lucas contrató a los dos, pagándoles aún con el dinero que había ganado con *American Graffiti*.

Barry y Christian ayudarían a Lucas a asegurarse de que los decorados de la película eran fabulosos; pero él también quiso cerciorarse de que sonaba como nada que hubiera oído antes. El sonido siempre había sido importante para él, ya fuera orquestando el extraño e inquietante trasfondo de zumbidos y murmullos que había incorporado en *THX 1138*, o asegurándose de que la música de *rock* que sonaba en *American Graffiti* complementaba, pero no superaba, la acción en la pantalla. En lo referente al sonido, Lucas siempre había recurrido a Walter Murch; incluso se había asegurado de que en el preacuerdo con la Fox constara que este estaría a cargo. Pero eso había sido en 1973; en el verano de 1975 Murch estaba comprometido con otros proyectos y no tenía disponibilidad para trabajar en *La guerra de las galaxias*. De modo que Lucas acudió a la USC y preguntó por «el próximo Walter Murch», y le recomendaron a un licenciado de veintisiete años llamado Ben Burtt que, al igual que Murch, había estado pegando un micrófono debajo de prácticamente todo desde que era niño. La primera misión de Burtt, cortesía de Gary Kurtz, sería encontrar una voz para un wookiee.

Armado de una grabadora Nagra y de micrófonos prestados de Zoetrope, Burtt grabó a animales del zoológico, estudió con detenimiento las colecciones de sonidos de los estudios de cine e incluso alquiló animales, creando con el tiempo los inconfundibles rugidos, gemidos y gimoteos de Chewbacca a partir de una combinación cuidadosamente mezclada de sonidos realizados por cuatro osos, un león, una foca y una morsa atrapados en el fondo de una piscina sin agua en Marineland, cerca de Long Beach[131]. Impresionado, Lucas le pidió que reuniera todo un catálogo de sonidos para la película. «Colecciona sonidos raros, curiosos», le dijo. Burtt tan pronto deambularía por aeropuertos como golpearía cables tensores o grabaría proyectores de cine vibrantes en busca de los mejores sonidos para las naves espaciales, las armas láser y los sables de luz[132]. Burtt pensó que montar el catálogo

le llevaría «unas pocas semanas… pero veintinueve años y diez meses después, acabé por fin de compilarlo[133]». Lo que finalmente entregaría a Lucas definiría no solo las seis películas de *La guerra de las galaxias*, sino los efectos sonoros de ciencia ficción de toda una generación de espectadores.

Pero si Lucas quería realmente darles un carácter único por lo que se refería al sonido, lo conseguiría gracias a la inspirada elección del compositor de la banda sonora. Sabía que necesitaba una partitura que sonara clásica, algo intrépido y con personalidad propia que diera realce a las imágenes de la pantalla. Estaba con Spielberg en Martha's Vineyard a comienzos de primavera, donde este se ocupaba de la posproducción de *Tiburón*, cuando mencionó que buscaba a alguien que le compusiera «una partitura romántica y anticuada al estilo de Max Steiner[134]». Spielberg enseguida le recomendó a John Williams, un compositor de cuarenta y tres años que había compuesto la partitura de *Tiburón* y *The Sugarland Express*, y recibido una nominación de la Academia. «He trabajado con él y es fabuloso», le dijo[135]. Los presentó, y Williams, después de leer el guion de Lucas, accedió a componer la partitura… pero no sería hasta el año siguiente, pues ya estaba trabajando en la banda sonora de dos *thrillers*, *La trama* de Alfred Hitchcock y *Domingo negro* de Jon Frankenheimer. Sería Williams, tal vez más que ningún otro colaborador, quien infundiría en *La guerra de las galaxias* la atmósfera de emoción y solemnidad que Lucas imaginó, y su partitura se convertiría en un icono: el estruendo de los metales del tema de apertura sería aplaudido por los espectadores a lo largo de siete películas, y la saga continúa. Lucas siempre expresaría abiertamente su admiración. «Está allá arriba con Buddy Holly y los Drifters», diría de él, el mayor elogio que podía hacer a un músico[136].

Lucas siguió reescribiendo su guion a lo largo del verano. Todavía se sentaba con el entrecejo fruncido delante del televisor para ver las noticias de la noche, pero Marcia ya no estaba allí para consolarlo o para pedir a los amigos que elogiaran su talento. Había aceptado otro trabajo de Martin Scorsese, esta vez como supervisora de montaje de *Taxi Driver*; sus planes de empezar a tener hijos volvieron a posponerse. Lucas, por su parte, tampoco paraba mucho por casa; a finales de agosto de 1975 Kurtz y él se fueron a Inglaterra para poner en marcha la preproducción en Elstree, donde supervisaron un deslizador terrestre que John Barry estaba retocando, así como un prototipo de R2-D2 hecho de madera sin pintar, con una cabeza giratoria gris de color base. Lucas aprovechó para escoger a otros cuantos miembros más del reparto. Al culturista galés de dos metros de estatura David Prowse se le dio a elegir entre Darth Vader o Chewbacca, y optó por el malo, dejando el papel de wookiee a Peter Mayhew, un simpático camillero de dos metros veinte con fama de tener los pies más grandes de Londres.

Para el papel de C-3PO Lucas tuvo que buscar en un radio mucho más amplio y

especializado. No le importaba necesariamente cómo sonara el actor, pues tenía previsto doblar la voz más tarde, a poder ser con las cadencias de un vendedor de coches de segunda mano del Bronx, pero necesitaba que supiera hacer de robot de forma convincente, preferiblemente alguien con buenas dotes para la mímica. Anthony Daniels, un actor de veintinueve años que odiaba la ciencia ficción y se había salido del cine a mitad de *2001: Una odisea en el espacio*, estuvo a punto de no hacer la audición. Al final conoció a Lucas y le cayó bien, pero tendría dudas acerca de aceptar el papel hasta que vio la ilustración de McQuarrie de C-3PO y R2-D2, y miró al androide dorado a los ojos. «Me miraba como diciendo: "¡Ven! ¡Quédate conmigo!". Y la vulnerabilidad de su expresión hizo que me entraran ganas de ayudarlo —explicaría—. ¿No es extraño?». Tres décadas después, tras haber interpretado al androide en seis películas, Daniels le gritó a McQuarrie con fingida agitación: «¿Te das cuenta de que todo esto es culpa tuya?»[137].

La preproducción en Londres iba avanzando, Dykstra y los magos de IL&M empezaban a trabajar en los efectos especiales —aunque la mayor parte del tiempo se les iba en construir las cámaras y otros componentes del equipo necesario para filmarlos— y Lucas ya casi tenía el reparto final. Pero todavía faltaba algo que era crítico: seguía sin recibir luz verde de la Fox para el proyecto. Eso significaba que todavía no había presupuesto, de modo que no podía acabar los decorados, ni construir los robots, ni diseñar y confeccionar el vestuario. Habían transcurrido más de dos años desde el preacuerdo con el estudio, y Lucas aún no había visto un dólar aparte de los 10 000 que le habían pagado por el primer borrador del guion. «Había escrito cuatro guiones [y] ellos solo me habían pagado uno —se quejaba—. Lo menos que podrían haber hecho era soltar un contrato[138]». Entretanto, Kurtz y él seguían poniendo dinero de su bolsillo para cubrir los gastos, canalizando la mayor parte a través de The Star Wars Corporation; al final gastarían casi un millón de dólares entre los dos. A los amigos de Lucas les preocupaba que pudiera perder todo con esa «especie de Flash Gordon», pero Marcia lo apoyaba. «George asume enormes riesgos. Está muy decidido. Invirtió ese dinero porque sabía que haría esa película. Sabe lo que quiere y sabe cómo conseguirlo. Se la está jugando, pero apuesta por él mismo y por su habilidad para salirse[139]».

Aun así, los costes empezaban a ser tan elevados que ni siquiera el dinero de *American Graffiti* podría seguir pagando todo durante mucho más tiempo; Lucas necesitaba un «visto bueno» oficial del estudio, y el contrato y el presupuesto que iban con él, y lo necesitaba ya. Solo en IL&M estaban gastando unos 25 000 dólares a la semana. En los tres primeros meses la compañía había engullido más de 241 000 dólares en gastos. «He tenido que construir mi propio estudio, preparar los guiones gráficos y diseñar los instrumentos ópticos, y he puesto mucho dinero de mi bolsillo —señaló Lucas, y añadió—: Odio tirar el dinero. No lo gasto a la ligera[140]». Tampoco lo hacía la Fox, que en octubre se asustó y cayó en una parálisis que casi les costó *La guerra de las galaxias.*

En realidad fue *Los aventureros de Lucky Lady*, el proyecto escrito por los Huyck que se estaba rodando en México, lo que acobardó a la Fox. El director de la película, Stanley Donen, se parecía mucho a Lucas: independiente y visionario, tenía propensión a hacerlo todo por sí mismo. Pero a mitad de la película «se metió en un apuro serio —recordaba Kurtz—. El estudio tuvo que intervenir y al final se hizo cargo de toda la producción[141]». Esa experiencia había alarmado tanto a los ejecutivos de la Fox que estaban resueltos a no volver a pillarse los dedos con otro director independiente manirroto. Para mantener a raya a Lucas, la Fox suspendió la producción de *La guerra de las galaxias* a la espera de que la junta directiva volviera a pronunciarse en su asamblea programada para diciembre. Lucas estaría dos meses parado.

Furioso con la indecisión de la Fox, tomó la determinación de llevar el proyecto a otra parte, y acudió de nuevo con el guion a la United Artists y a Ned Tanen de la Universal. Ambos decidieron echarle un vistazo —Lucas era un bien demasiado cotizado para desestimarlo—, pero ninguno de los dos logró convencerse de que pudiera sacar adelante un guion tan ambicioso que dependía de tal modo de los efectos especiales. La Universal declinó de un modo particularmente brusco, por medio de una nota en la que rechazaba tanto el argumento como la visión de Lucas. «Al final, de lo que se trata aquí —escribió un ejecutivo en un documento interno— es de cuánta fe tenemos en la capacidad del señor Lucas para sacarlo adelante[142]». La respuesta, al parecer, era ninguna. Durante el resto de su vida Lucas recordaría el desaire de la Universal y no permitió que Ned Tanen lo olvidara. Más tarde se regodearía pensando que esa falta de fe le había costado al estudio una franquicia de mil millones de dólares. «Me quedé resentido —confesó a *Rolling Stone* en 1980—. La Universal intentó ser amable conmigo, pero yo estaba realmente enfadado y a día de hoy sigo estándolo[143]».

Al final tendría que seguir lidiando con la Fox, de modo que empezó a preparar con Kurtz su propio presupuesto pormenorizado, recortando gastos donde podían para rebajar al máximo la cifra total. Con el escenógrafo Roger Christian, examinó el guion buscando dónde reducir los costes al mínimo, eliminando personajes, cambiando el lugar de ciertas escenas para disminuir el número de decorados, fusionando escenas o suprimiendo algunas secuencias. En varias ocasiones esas decisiones mejoraron, de hecho, el guion. Por ejemplo, cuando Lucas optó por eliminar la Ciudad Nube y encerrar a Leia en la Estrella de la Muerte, haciendo mucho más peligroso y emocionante su rescate. Entre el artista Joe Johnston y él también prepararon minuciosamente un guion gráfico de casi todas las tomas, intentando precisar cuántas escenas, platós y efectos especiales necesitarían. Lucas estaba seguro de haber quitado grasa, pero temía a partir de ahora empezar a cortar hueso y tendón, preocupación que compartía Dykstra, quien calificó la notoria tacañería del estudio de «estupidez[144]».

Aun con la producción paralizada, Lucas era un hombre en constante

movimiento, volando de Londres —donde seguía consultando a Barry los platós y los robots— a Los Ángeles, donde se juntaba con el equipo de IL&M. Allí garabatearía dibujos, modificaría guiones gráficos y haría retoques a maquetas todavía a medio construir. Y, para su consternación, se enfrentaría con un problema de enorme importancia en relación con una nave espacial fundamental. En septiembre de 1975 había debutado en la televisión norteamericana la serie de ciencia ficción *Espacio: 1999*, producida por Lew Grade. Lucas se sentó a verla y aún no había pasado de los créditos iniciales cuando cayó en la cuenta de que las naves principales de la serie, las Águilas, se parecían demasiado a la nave pirata todavía sin nombre de Han Solo que el equipo de IL&M acababa de construir y en la que ya había instalado la iluminación. Lucas no quería oír ni la más remota acusación de que había fusilado el diseño de la nave de *Espacio: 1999*, de modo que insistió en que el equipo de IL&M empezara de nuevo. Les dijo que quería algo que se asemejara a un platillo volante pero «con más personalidad», en esencia un coche trucado volador que diera la impresión de haber sido construido para alcanzar mayor velocidad a partir de piezas descartadas de otras naves[145]. Así fue como Dykstra, Johnston y Lucas llegaron al diseño de una nave que llamaron «Hamburguesa de Cerdo»: dos platillos del revés con mandíbulas delanteras y el puente de mando en el lateral. Hasta marzo de 1976, apenas unas semanas antes de que empezara el rodaje, Lucas no tendría un nombre para la nave. La Hamburguesa de Cerdo pasaría a llamarse el *Halcón Milenario*.

La junta directiva de la Fox celebró su asamblea el sábado 13 de diciembre de 1975. Afortunadamente para Lucas, fue Ladd el que habló. «Creo en este proyecto», afirmó ante los escépticos miembros que escucharon en silencio cómo les vendía *La guerra de las galaxias*, entre ellos la princesa Grace de Mónaco, a quien habían incorporado a la junta ese verano. Después de que Ladd los presionara y repartiera a cada uno el guion junto con páginas de arte conceptual de McQuarrie y Joe Johnston, la junta dio luz verde al proyecto con un presupuesto de 8,3 millones de dólares, aunque insistió en que esperaba que el presupuesto final se ajustara a esa cifra. Después de largas negociaciones por parte de Kurtz, el presupuesto final se fijó en 8 228 228 dólares exactos. Lucas se quejó de que la Fox le pidiera hacer una película de quince millones por la mitad de presupuesto.

Aun así, una vez que el proyecto estuvo oficialmente en marcha, Lucas —a través de The Star Wars Corporation— pudo empezar a negociar por fin un contrato formal con la Fox. Se había quejado, y con razón, de los dos años de indecisión del estudio, pero el retraso en realidad le había beneficiado. Al mejorar su reputación y sus finanzas gracias a *American Graffiti*, «George ya no necesitaba el dinero —señaló el abogado Tom Pollock—, de modo que fuimos detrás de todo lo que habíamos querido al principio… [q]ue era control: control sobre la producción de la película y control sobre la explotación de todos los derechos accesorios[146]». Además, tendría

—controlaría— cerca del 40 por ciento del porcentaje de los ingresos brutos que generara la película; pero lo que realmente le interesaba estaba sepultado en los detalles. Como consecuencia, las nueve páginas del preacuerdo aumentaron dando lugar a un contrato de producción y distribución de cuarenta, según el cual Lucas tendría los derechos de futuras secuelas, de la televisión, la publicidad y el *merchandising*, «áreas que eran muy importantes para George —diría el agente Jeff Berg— porque sabía que la vida de *La guerra de las galaxias* se prolongaría más allá de su paso por los cines[147]». Ya era casi febrero de 1976 —cerca de dos semanas antes de que las cámaras empezaran a rodar— cuando por fin se firmó el contrato, y Pollock, que había visto bastantes tácticas despiadadas en su vida, afirmó que el documento final era «uno de los contratos de cine más brillantemente redactados que he leído jamás. No desde la perspectiva del estudio, sino desde la de un cineasta que se sale con la suya[148]».

En esos momentos lo que realmente quería Lucas era empezar. Hacia finales de 1975 llevaba casi tres años luchando con *La guerra de las galaxias*, sufriendo el rechazo de dos estudios y soportando el escepticismo de sus amigos, una merma en sus ahorros y una falta de fe casi mortal por parte de la Twentieth Century Fox. Por fin se disponía a ultimar el contrato y el presupuesto, el reparto tomaba forma, estaban buscando localizaciones para los exteriores y los platós de Londres ya estaban reservados para marzo. Mientras tanto el equipo de IL&M construía cámaras y tomas de efectos en California, John Barry y Roger Christian trabajaban en los platós de Londres, y Ben Burtt coleccionaba efectos sonoros en todas partes. Todo parecía estar encauzado para empezar a filmar en marzo de 1976, salvo un detalle: el eternamente problemático guion. «Esta película ha sido matadora», se quejó Lucas en diciembre de 1975. A su lado, *American Graffiti* fue un paseo. «Cuesta escribir sobre algo que inventas a partir de cero. Y el problema era que tenía tanto material donde escoger que era como estar en una tienda de caramelos, y costaba no acabar con un empacho después de toda la experiencia[149]».

Al aproximarse 1976 Lucas ya estaba terminando su cuarto borrador, ahora titulado oficialmente *Las aventuras de Luke Starkiller, tomadas de El diario de los Whills, Saga I: La guerra de las galaxias*. Seguía reduciendo subtramas y personajes, y suprimiendo elementos que frenaban la acción o requerían demasiado trasfondo. Tenía un mejor manejo de la Fuerza, y había decidido acertadamente eliminar de la historia el cristal kyber, convirtiendo la Fuerza en algo «más etéreo», explicó, en lugar de «solidificarla en algo como un cristal[150]». La Fuerza era «una gran idea», le dijo al escritor de ciencia ficción Alan Dean Foster, a quien había acudido personalmente para encargarle que escribiera una novela a partir del guion. «[Luke] tiene que fiarse de su instinto en lugar de confiar en su percepción y su lógica; a eso básicamente se reduce la Fuerza de los Otros[151]».

No hay indicios de que Lucas tuviera previsto que Darth Vader fuera Anakin Skywalker o el padre de Luke y Leia, gemelos separados al nacer. Aunque en el

transcurso de tres décadas perpetuaría un ejercicio de retrocontinuidad al afirmar que lo había planeado así desde el principio, en 1975 todavía era clara su intención de que Vader y el padre de Luke fueran dos personajes distintos. La historia de los orígenes de Vader trataba «de Ben, el padre de Luke y Vader cuando eran jóvenes caballeros Jedi. Vader mata al padre de Luke, y entonces Ben y Vader se enfrentan, como acaban de hacerlo en *La guerra de las galaxias*, y Ben casi mata a Vader[152]». En cuanto al nombre de «Vader», Lucas hacía que *vader* coincidiera lingüísticamente con el término «padre» en alemán, pero debía de haberlo oído a diario en el instituto Downey, donde tenía un compañero en un curso superior, un atleta de la selección All-Conference llamado Gary Vader. Para Lucas, a quien le encantaba su sonoridad, era un apellido demasiado bueno para no utilizarlo.

Cuando Lucas acabó su cuarto borrador el 1 de enero de 1976, había recorrido un largo camino desde *El diario de los Whills* abortado, pero seguía insatisfecho. «Tenía un montón de conceptos vagos —recordaría—, pero no sabía realmente adónde ir con ellos, y nunca he llegado a resolverlo del todo. Fue muy duro cruzar tambaleante el desierto recogiendo piedras, sin saber qué estaba buscando, y sabiendo que la piedra que había cogido no era lo que buscaba. No paré de simplificar el guion, de dárselo a leer a la gente y de intentar cohesionar la historia, pero sigo sin estar muy satisfecho. Nunca lo he estado[153]».

«En el fondo —confesó años después— jamás creí que fuéramos a ganar dinero con *La guerra de las galaxias*[154]».

7

«ESTO ME HUELE MAL»

1976-1977

No llevaban ni dos semanas rodando *La guerra de las galaxias* cuando George Lucas se vio preparado para matar a *sir* Alec Guinness.

«Es todo un *shock* para un actor tener que oír: "Ya sé que tienes un papel importante… pero he decidido matarte"», diría a un periodista de *Rolling Stone* en 1977. Para él, sin embargo, matar al personaje de Guinness, Obi-Wan Kenobi, era crucial para la película, pues enmendaba lo que creía que era un gran defecto del último borrador de su cambiante guion. «No había verdadera amenaza en la Estrella de la Muerte», explicaría. En su último borrador, Kenobi sobrevivía a su duelo con sables de luz contra Darth Vader al retirarse por una puerta blindada que se cerraba de golpe a sus espaldas. Eso no solo dejaba a Vader «en ridículo», como lo expresaría Lucas, sino que convertía el asalto a la Estrella de la Muerte en poco más que un allanamiento galáctico, con Vader como un tendero desconcertado que agitaba el puño de rabia a los héroes que escapaban ilesos. «Era una tontería —afirmó con rotundidad—. Entraban corriendo en la Estrella de la Muerte, se hacían con el control y volvían a salir corriendo. Disminuía totalmente cualquier impacto que pudiera tener la Estrella de la Muerte[1]».

Era Marcia quien había puesto en juego la cabeza de Ben Kenobi, señalando que, después de escapar de la Estrella de la Muerte, el viejo general no tenía gran cosa que hacer durante el resto de la película. Lucas tuvo que darle la razón —«el personaje se quedaba ahí sin hacer nada»— y ella sugirió que muriera en el combate con sables de luz y que en el último acto apareciera como un espíritu guía aconsejando a Luke[2]. Lucas tal vez se encogiera ante la perspectiva de matar a su único actor del reparto galardonado con un Oscar, pero supo que tenía razón. «Marcia opinaba sobre todo y siempre tenía opiniones interesantes que dar, y no [lo] habría tolerado si hubiera creído que George estaba yendo en la dirección equivocada —diría Walter Murch—. Tenían acaloradas discusiones creativas, pero para bien[3]». Sin embargo, discutir con ella no fue nada comparado con dar la noticia al actor.

A comienzos de abril de 1976 Lucas se encontraba con Guinness en Túnez, donde habían pasado la mayor parte del tiempo filmando las escenas ambientadas en el desierto planeta de Tatooine. Lucas por fin se armó de valor y se lo llevó aparte para darle la noticia sobre el destino de Ben Kenobi, pero luego titubeó, diciendo que la decisión aún no era definitiva. Según Lucas, Guinness «mantuvo la compostura», pero en privado echaba humo, «irritado con Lucas por decir que aún no había

decidido si eliminar su papel o no. Era un poco tarde para esta clase de decisiones[4]». Lucas lo decidiría unos días después. Al empezar el rodaje en los Elstree Studios de Londres, comunicó a Guinness que Ben Kenobi moriría a manos de Darth Vader. Esta vez Guinness no se controlaría. «No pienso hacerlo», respondió lacónicamente, y amenazó con dejar la película del todo[5].

Intentando limar asperezas —e impedir que se fuera su actor de más renombre— Lucas lo invitó a comer para exponerle sus argumentos. «Le expliqué que en la segunda mitad de la película su personaje no tenía nada que hacer, que era poco dramático, y que quería que tuviera más impacto». Guinness reflexionó detenidamente mientras le oía decir que presentar a Kenobi como espíritu guía «estaba más en la línea de *Relatos de poder* de Castaneda[6]». Al final accedió a quedarse —«Simplemente confié en el director», explicaría más tarde—, y aunque nunca se sintió del todo cómodo con la capa de Obi-Wan, Lucas le pagaba bien —«pasta gansa», admitió en privado— y le había ofrecido el dos por ciento de los beneficios, lo que hacía que el «pésimo diálogo» fuera más fácil de pronunciar y tragar[7]. «Debo confesar que no sé muy bien qué se espera de mí —reconoció al *Sunday Times* un mes después—. No sé realmente lo que tengo que hacer. No sabría decirlo[8]».

Públicamente, sin embargo, Lucas informó de que Guinness «se lo tomó muy bien… y adaptó al personaje de acuerdo con ello[9]». La crisis se había evitado, pero no sería ni mucho menos la última. Desde el primer día *La guerra de las galaxias* sería una producción plagada de problemas que reventaría el presupuesto, dejaría a Lucas mental y físicamente exhausto, y pondría a prueba la paciencia de los ejecutivos de la Fox de tal modo que el estudio estuvo a punto de suspender la película del todo. «Me había olvidado de lo imposible que es hacer películas —escribió un hastiado Lucas a Marcia durante el rodaje—. Me deprimo mucho, pero supongo que de alguna manera la acabaré[10]».

En enero de 1976, tres meses antes de que empezara el rodaje —y mucho antes de que considerara siquiera matar al personaje interpretado por Guinness, Obi-Wan—, Lucas se fue de California para dirigirse a Inglaterra, donde se hizo cargo de las oficinas de producción de los desperdigados Elstree Studios al norte de Londres. Entretanto se suponía que, en Los Ángeles, John Dykstra e IL&M estaban reuniendo los primeros de los 360 efectos sonoros que les había encargado Lucas. Por desgracia, todavía se les iba la mayor parte del tiempo en construir las cámaras, las impresoras ópticas y el resto de los aparatos que se necesitarían para filmar y ensamblar los efectos visuales. «Diseñamos y construimos a partir de cero nuestro propio equipo electrónico», afirmó Dykstra con orgullo[11]. Pero cada día dedicado a la fabricación de tecnología era otro día que se perdía para grabar los efectos en sí. Y con Lucas en

Londres, sin poder aparecer sin anunciarse o merodear alrededor, IL&M no haría más que retrasarse.

Lucas se llevó consigo el cuarto borrador del guion, que había finalizado el 1 de enero. Como de costumbre, seguía insatisfecho con él, aunque estaba contento con la nueva primera frase del guion: «Hace mucho tiempo, en una galaxia muy muy lejana…». El resto, sin embargo, era «penoso, atroz», y decidió que con el rodaje previsto para comenzar en doce semanas, era el momento para contratar a un escritor —o, en este caso, escritores— para que le echara un vistazo. «Nunca llegué al punto de pensar que el guion era perfecto —diría más tarde—. Si no me hubiera visto obligado a rodar, todavía estaría reescribiéndolo[12]». Lucas llamó a Willard Huyck y a Gloria Katz, sus colaboradores de confianza en *American Graffiti*, para que fueran a Londres y lo revisaran. Los Huyck trabajaron con la rapidez que los caracterizaba, puliendo algunas aristas cargadas de jerga del guion de Lucas, reforzando el diálogo en unos cuantos lugares clave y prestando particular atención a las bromas entre los personajes, sobre todo en la interacción entre Han y Leia. (También añadiría una broma privada: la celda en la que Leia está prisionera en la Estrella de la Muerte es la número 2187, un guiño a la película de Arthur Lipsett que tanto le gustaba a Lucas). En pago, Lucas les dio algo que con el tiempo resultó mucho más lucrativo: el 2 por ciento de los beneficios.

Entretanto, en Elstree estaba el maquillador Stuart Freeborn —que había creado los convincentes gorilas de la primera escena de *2001: Una odisea en el espacio*— trabajando con ahínco en el maquillaje y las prótesis de Chewbacca y otros alienígenas. En otro taller trabajaba el diseñador de vestuario John Mollo, un historiador que tenía pasión por los uniformes militares a quien se le había encargado el diseño y fabricación de las armaduras y los disfraces, tarea en la que se volcó con tal deleite que Lucas no podía seguirlo. Los decorados de John Barry también se construían a todas horas del día, desperdigados en ocho platós de Elstree, entre ellos uno completamente ocupado por un *Halcón Milenario* de tamaño natural. La mayoría de los platós seguirían en obras cuando en abril empezara el rodaje en Elstree.

El ritmo era agotador, y Lucas aún no había filmado ni un palmo de película. Para hacer las cosas aún más insufribles, no soportaba Londres. «George no estaba contento allí; no le gusta estar lejos de casa —comentó Kurtz—. Todo es lo bastante diferente para dejarte desconcertado[13]». No era solo conducir por el lado contrario de la carretera lo que le ponía nervioso; no le gustaba la comida —era imposible conseguir una hamburguesa decente— y le irritaba que los interruptores de la luz funcionaran «al revés». Peor aún, le entraron en la casa que tenía alquilada en el barrio londinense de Hampstead y le robaron el televisor. No le importó mucho, pues a menudo se quejaba de que no había nada decente que ver.

Cuando faltaban solo unos días para tener las cámaras rodando, Alan Ladd se presentó en Elstree para revisar con Lucas y Kurtz la letra pequeña del presupuesto. Los ejecutivos lo habían mandado con la advertencia de que, con el vestuario, el

maquillaje, las armaduras, los platós y los gastos de viajes incluidos, el presupuesto final debía estar por debajo de los diez millones de dólares. «Solo será posible si todo va a la perfección —replicó Kurtz— y pocas veces ocurre[14]». Tomando debida nota de la advertencia de Ladd y de la Fox, Lucas fijó insolentemente el presupuesto en 9 999 999 dólares. No importaba; nunca sería suficiente, y Ladd se marchó de Londres sintiéndose cada vez menos seguro de que Lucas tuviera los costes de la producción bajo control.

El jueves 18 de marzo por la mañana, Lucas partió con gran parte del equipo de *La guerra de las galaxias* rumbo a Yerba, una isla situada frente a la costa de Túnez, al norte de África. Desde allí hicieron un trayecto en coche de seis horas hacia el interior que los dejó en las planicies salinas de Nefta, donde los artesanos de John Barry, tras recorrer muy despacio el desierto con sus materiales en camiones de plataforma y a lomos de burros, habían construido la vivienda de Luke, así como la mitad inferior de un enorme reptador de las arenas jawa. En armonía con la estética de «universo usado» de Lucas, todo parecía llevar un siglo o más allí, y el reptador, de hecho, con sus gigantescas bandas de rodamiento semejantes a las de un tanque, había llamado la atención del gobierno de la colindante Libia, que había mandado rápidamente a inspectores a la frontera para asegurarse de que el equipo de Lucas no estaba construyendo un nuevo vehículo militar moderno.

El rodaje de *La guerra de las galaxias* empezó a las seis y media de la mañana del lunes 22 de marzo de 1976. Fue un desastre casi desde el principio. «Todo empezó a torcerse», contaría Kurtz con el comedimiento que lo caracterizaba[15]. El viento y las fuertes lluvias —las primeras precipitaciones que caían en el desierto de Túnez en casi una década— dañaron los decorados y los accesorios, y la rapidez con que se iba la luz hacía casi imposible que Lucas filmara a Hamill en el papel de Luke Skywalker contemplando en silencio sus sueños con un rojizo atardecer sobre el desierto de fondo. (Lucas tardaría tres días en filmar esa icónica toma de la película). Los robots que funcionaban por control remoto fallaron, y Anthony Daniels, que apenas veía y oía nada dentro de su traje de C-3PO, no podía dar más de tres pasos sin caer de bruces. «Estaba muy muy cansado y enfadado», contaría[16].

Luego estaba el sufrimiento autoimpuesto por el guion y por la angustiosa decisión de eliminar a Ben Kenobi. Alec Guinness tal vez se impacientara de entrada con la indecisión de Lucas, pero durante la mayor parte del tiempo se mostró interesado e incluso entusiasta con su visión. El primer día de rodaje disfrutó revolcándose en el polvo para dar a su vestuario el mismo aspecto de «universo gastado» del resto de la película. Lucas admitió que el inglés lo intimidaba. «Era enorme y yo soy tan menudo —diría—. No sabía dónde meterme[17]».

Hacia el final de las dos semanas en Túnez, Lucas se sentía «desesperadamente desgraciado». Pero, una vez terminado el rodaje en exteriores, la producción debía desplazarse a Elstree, y lo que aguardaba a Lucas era el entorno mucho más estable y controlado de un estudio.

«Esperaba que las cosas mejoraran —explicaría años después—. Pero no lo hicieron[18]».

En Elstree la situación estuvo mucho más bajo control, pero por desgracia no era Lucas quien la controlaba. Los sindicatos británicos mantuvieron toda la actividad sujeta a un horario muy regulado y rutinario: a las 8.30 empezaba la jornada, había un descanso a las 10, un receso de una hora a la 13.15 para comer y otro descanso a las 16, y el equipo paraba puntualmente a las 17.30, hubiera acabado o no el trabajo. La hora de salida era particularmente mortificante para Lucas, que nunca había tenido mucha paciencia con los sindicatos y estaba acostumbrado a trabajar hasta entrada la noche para conseguir la toma perfecta o acabar una escena particularmente larga. Lucas hostigaba a Kurtz para que suplicara a los representantes sindicales que les dieran más tiempo, casi siempre sin éxito. «El equipo se enfadaba con nosotros dos —decía—. Al final tenía que ser amable con todos, lo que es duro cuando muchos te caen mal[19]».

El equipo británico también se quedó atónito con la clase de película que estaban rodando los estadounidenses, refiriéndose burlonamente a Chewbacca como «el perro», mofándose cuando hombres y mujeres adultos se disparaban con armas que no hacían ruido, y observando divertidos cómo Lucas echaba pestes cada vez que otra unidad R2 se estropeaba. «Los miembros del equipo británico nos tomaron por locos —recordaba Harrison Ford—. Les pareció todo ridículo y estúpido[20]». Como lo expresó Lucas: «Yo era ese americano loco que está haciendo esa película estúpida[21]».

Por otra parte, solo podía echarse la culpa a sí mismo de algunas fricciones: su estilo callado y algo tenso irritaba a los británicos. «Todos los equipos de cine son una cuestión de química —señaló Kurtz diplomáticamente—. George no es una persona particularmente sociable. No se desvive por socializar. Tarda en conocer a una persona, en intimar lo bastante para compartir con ella sus problemas. Le resulta más fácil trabajar con personas que conoce[22]». Sin embargo, para Lucas las personas eran precisamente el problema. «Dirigir es muy difícil porque estás tomando mil decisiones, no hay respuestas rápidas y certeras, y te las tienes que ver con personas, a veces con personas muy complicadas, muy emotivas. —Suspiró—. No disfrutaba con ello[23]».

Cuando empezó el rodaje en Elstree el 7 de abril, aún no estaban acabados el guion ni los decorados, y, tras la decisión de matar a Ben Kenobi, Lucas hacía poco que se había decantado por el apellido de su héroe, Skywalker. Le había ocupado mucho espacio mental —el apellido «Starkiller» había estado durante más de tres años en el guion—, pero con los asesinatos de Charles Manson de 1969 no tan lejanos en la memoria, le preocupó que su apellido le hiciera parecer un asesino en serie. El título de la película también seguía en el aire. Aunque el equipo utilizaba

claquetas y cuadernos con el logo de «The Star Wars», Lucas había decidido desprenderse del artículo definido, prefiriendo simplemente «Star Wars».

Mientras las cámaras rodaban, Barry y su equipo seguían dando sus últimos retoques a los casi cien decorados repartidos en ocho platós. Uno de los más impresionantes era el del Plató 3, el *Halcón Milenario* de tamaño natural basado en una detallada maqueta que había llegado de IL&M. Sin embargo, el equipo de Barry no tardó en descubrir que la nave a gran escala no cabía, de modo que solo se construyó una mitad contra una pared; el resto se añadiría más tarde, si era necesario, como un *matte painting*. La nave era tan enorme, de hecho, que Lucas decidió que era mejor dejarla allí y construir alrededor los platós necesarios, entre ellos el hangar del muelle 94 donde Han Solo se enfrentaría a Jabba el Hutt (una secuencia con la que Lucas jugaría, eliminándola ahora y rescatándola casi veinte años después con la ayuda de la nueva tecnología cinematográfica).

Allá donde miraba, todo lo que veía eran problemas. Los robots no paraban de estropearse y estrellarse contra paredes. A Anthony Daniels le seguía encajando mal el traje de C-3PO aun después de hacerle unos ajustes, dejando que casi todo el peso de la parte superior del cuerpo descansara sobre las manos, con lo que se pasaba todas las tomas con los pulgares totalmente entumecidos. Andaban tan cortos de presupuesto que la mayoría de las escenas de la Estrella de la Muerte se rodaron en el mismo plató, vestidos de diferentes maneras, y John Barry discutió con el director de fotografía de Lucas sobre la mejor manera de iluminarlos.

Sin embargo, tal vez por primera vez Lucas disfrutó trabajando con actores… aunque estos no siempre se enteraran. Como de costumbre, hacía muy pocos comentarios después de las tomas, si es que hacía alguno, dejando a los actores intentando captar algo que los orientara. Si le gustaba la toma, murmuraba simplemente: «¡Corten! ¡A positivar! ¡Perfecto!». Si no, daba dos instrucciones: «Más rápido, más intenso» o «Lo mismo pero mejor». Llegó a ser una broma entre los actores, que miraban expectantes a Lucas después de cada toma, esperando con fingida emoción su respuesta. «George tiene en la mente una visión tan clara de lo que quiere que intentar sacarla de un actor es para él algo molesto —diría Harrison Ford—. Esa no es la parte del trabajo que más le gusta[24]». Tal como lo expresó Mark Hamill: «Tengo la ligera sospecha de que si hubiera alguna forma de hacer películas sin actores, George la escogería[25]».

Sin embargo, a Lucas le gustaban sus actores. Tomó particularmente afecto a Hamill; de baja estatura y con el fanatismo del obseso de los cómics y los juguetes, era exactamente la clase de nerd que a él le iba. De hecho, Hamill no tardó en darse cuenta de que Lucas había puesto algo más que un poco de sí mismo en el personaje de Luke. «En realidad estoy interpretándolo a él en la película», diría después de haberlo observado atentamente mientras interpretaba la escena en que Luke encuentra a R2-D2 huyendo[26]. «Pensé: “Lo hace de un modo tan soso. Voy a hacerlo exactamente como él quiere, así verá lo equivocado que está[27]”». Pero a Lucas le

encantó su interpretación, y Hamill acabaría incorporando a su personaje varias peculiaridades de él: gestos más comedidos, diálogos más sosegados. Lucas empezaría a llamarlo afectuosamente «el chico», una ligera variación del «chico apestoso» con que Coppola le había apodado a él.

Fisher, en cambio, le recordaba a su hermana pequeña, que era fuerte y boba a la vez. Tenía un sentido del humor pícaro y una lengua suelta —espoleada por una afición a las drogas que casi siempre lograba ocultar—, y no tuvo ningún problema en interpretar a una princesa que hablaba sin tapujos. Sin embargo, Lucas no quería que diera una imagen de mujer agresivamente femenina, y le hacía sujetarse los pechos con cinta adhesiva. «Los pechos no botan en el espacio, no hay balanceo en el Imperio —decía ella burlona, añadiendo—: Tuvo que decírmelo Gary Kurtz. George no se atrevió[28]». Pese a su pavoneo, Fisher se sentía insegura interpretando a Leia; nunca le pareció que estuviera lo bastante guapa, peinada con esos auriculares que le horrorizaban, no lograba decidirse por el acento que debía utilizar, y la agobiaba que se le cayera el arma al saltar con Hamill sobre el abismo, aunque también la preocupaba expresar insatisfacción o incomodidad, y que la despidieran y la reemplazara Jodie Foster o cualquiera de las otras muchas actrices que Lucas había rechazado para el papel.

Ford, en cambio, no tenía tales inhibiciones. Con su actitud de mandar todo al demonio, y dando la impresión de estar divirtiéndose más que nadie, infundió en Han Solo el perfecto equilibrio entre zalamería y encanto. A diferencia de los demás actores, él no se cortaba en expresar su descontento con un guion cargado de tecnicismos o diálogo acartonado. «Tú puedes escribir esta mierda, pero te aseguro que decirla es imposible», le decía a Lucas con descaro, y cada día repetía sus frases, retocando ligeramente el diálogo y avisando cuando se proponía improvisar en alguna toma en particular: «Párame si lo hago muy mal». Pero Lucas rara vez lo paraba[29]. Ni a él ni a los demás. Incluso conservó la improvisación de Hamill cuando le puso al pabellón de celdas el número 1138, un tímido guiño a otra película de ciencia ficción suya. «Por lo que se refiere al cambio de frases —diría—, bueno, era cuestión de dejar que lo hicieran a su manera[30]».

La química —la «magia», como lo había llamado él— entre los miembros de su reparto continuaba también fuera de las cámaras, y se sintió aliviado al comprobar que los actores eran, en su mayoría, poco complicados. «Solo quiero gente buena, talentosa, con la que sea fácil trabajar —comentó en una ocasión—, porque la vida es demasiado corta para aguantar a actores locos[31]». Según Hamill, todo el reparto se esforzaba por hacerle reír, «porque parecía que iba a echarse a llorar en cualquier momento y te salía intentar animarlo[32]». En el fondo, todos llegaron a confiar en él y en su instinto como director, aunque no siempre comprendieran lo que sucedía. «Hubo ocasiones durante *La guerra de las galaxias* en que me quedaba algo perplejo —contaría Guinness—, pero nunca perdí la fe en el proyecto. Había gente ahí que dudaba de la sensatez de la empresa y que se mostraba crítica con George y Gary

[Kurtz]. “Lucas no sabe lo que está haciendo”, decían, o “¿A esto lo llaman filmar?”. Pero yo confiaba en ellos[33]».

Aun así, hasta él pondría a veces los ojos en blanco ante lo que describió como los diálogos «toscos» de Lucas, al igual que Anthony Daniels y Mark Hamill, a quienes les unieron las bromas mutuas acerca de sus papeles. Cuando Hamill se metía con Daniels diciendo que las frases de C-3PO eran peores que las de Luke, el británico señalaba que al menos él estaba «detrás de una máscara. Ninguno de mis amigos sabe que estoy haciendo esta película, así que no hay problema[34]». Kenny Baker, que medía metro quince de estatura y se escondía anónimamente dentro del caparazón de aluminio de R2-D2 cuando el guion pedía que el pequeño androide arrastrara los pies o se balanceara, también «se preguntaba de qué iba la película. Ninguno lo sabíamos[35]». Y sin embargo él también haría todo lo posible por dejar contento a Lucas, sonriendo de oreja a oreja dentro de su unidad R2 para transmitir las emociones del androide, aunque nadie lo podía ver. «Algo tienes que hacer para meterte en el papel», explicó encogiéndose de hombros[36].

Incluso los villanos de Lucas eran bastante fáciles de trato. Con su traje completo de Vader, Dave Prowse caminaba con energía por los platós entre toma y toma, haciendo lo posible por estar en su papel, pero se lo tomó bien cuando se enteró de que sus compañeros de reparto lo habían apodado «Darth Farmer», en juguetona referencia al acento del West Country inglés con que pronunciaba sus temibles frases que más tarde doblaría James Earl Jones. Entretanto, Peter Cushing, que hacía el papel del frío Grand Moff Tarkin, era un caballero de corazón tan noble que Carrie Fisher tuvo dificultades en despotricar furiosa contra su «repugnante hedor». «El tipo olía a lino y lavanda», diría[37].

El 13 de abril Lucas filmaría por fin, en el Plató 6 de Elstree, la secuencia de la cantina que tenía en la mente desde el tratamiento de *El diario de los Whills* y en la que alguien pierde un brazo con un sable de luz. Por desgracia, no estuvo a la altura de sus expectativas; probablemente nunca lo estaría. Antes de rodarla, el maquillador y fabricante de máscaras Stuart Freeborn cayó gravemente enfermo y fue hospitalizado, dejando inacabados a la mayoría de los monstruos de la cantina. «Lo que teníamos eran monstruos de fondo, que no estaban concebidos para tener un papel clave», diría Lucas. Cuando casi un año después filmara material adicional con algunos monstruos nuevos, siempre se sentiría decepcionado con las criaturas relativamente inexpresivas de la cantina, la mayoría de las cuales apenas podía mover las manos. Ni siquiera Hamill, que solía mostrarse entusiasta, quedó impresionado. «Se había descrito con gran imaginación, y entrabas allí y parecía *El cascanueces* —diría—. Ya sabes, un hombre rana, una niña ratón […]. Fue realmente decepcionante[38]».

Pero lo que más le decepcionó a Lucas fue la sensación de estar perdiendo el

control sobre su propia película. En parte se debía al tamaño del equipo de rodaje que se necesitaba para filmar una película de diez millones de dólares. No era *American Graffiti*, una película de 700 000 filmada en veintiocho días en las calles de Petaluma con un equipo de menos de veinte personas; para *La guerra de las galaxias* se necesitaban más de novecientas. «Cuanto mayor es el proyecto, menos tiempo tienes para ocuparte de los detalles —diría Kurtz—. En una película de menor tamaño puedes hacerlo todo tú[39]». Así le habría gustado a Lucas que fuera; con un equipo tan grande, era imposible controlarlo todo. En lugar de ello tenía que delegar en una cadena de mando, un proceso que resultaba agotador. Una vez que tomaba una decisión, «se la comunicaba al jefe de departamento, y este se la comunicaba a otro jefe auxiliar de departamento que a su vez se la comunicaría a otro tipo, y cuando llegaba al final, no era más que aire —se quejaba Lucas—. Me pasaba todo el rato chillando y berreando a la gente, y yo nunca había tenido que hacer algo así[40]». A la larga «intenté controlarlo todo, hacerlo todo yo mismo, y eso casi me mató —diría—. Era demasiado duro, y me sentía muy desgraciado porque las cosas no salían como yo quería[41]».

Eso era particularmente cierto por lo que se refería al montaje de la película, siempre la parte favorita del proceso para él y la tarea más difícil de delegar. Como con *American Graffiti*, enviaba el material a montar casi al mismo ritmo que lo filmaba, esta vez encargándoselo al montador británico John Jympson. Aunque Jympson era veterano y tenía más de veinte películas a sus espaldas, Lucas lo había contratado a regañadientes; su primera opción había sido Richard Chew, que había trabajado para Coppola y Miloš Forman, pero los ejecutivos de la Fox lo sabotearon, recomendándole encarecidamente que buscara un montador ubicado en Londres. Aun así, Jympson parecía una buena elección; una de las numerosas películas que había montado era *Qué noche la de aquel día*, y Lucas esperaba que trasladara ese mismo estilo de corte rápido de *cinéma vérité* a *La guerra de las galaxias*. Pero no lo hizo. «No me quedé satisfecho —declaró Lucas—. Intenté persuadir al montador para que la editara a mi manera y él no quiso[42]».

En su opinión, Jympson dejaba las escenas demasiado largas y utilizaba demasiadas tomas amplias. Lucas insistió en que quería que *La guerra de las galaxias* recordara un documental, una exigencia extraña tratándose de ciencia ficción, aunque plausible, pues era una película que no se parecería a ninguna otra. Su sensibilidad de «universo usado» ya le confería un realismo y una proximidad que no tenían la mayoría de las películas de ciencia ficción, pero Lucas buscaba lo que John Barry describió como «una sensibilidad de documental de actualidades». Como era su costumbre, hacía instalar múltiples cámaras para cada toma, y por la noche pasaba por los platós para decidir los mejores ángulos, de modo que cada escena se filmaba con tres o cuatro cámaras. Además, en lugar de empezar una nueva escena con una toma amplia para mostrar a los espectadores uno de los gigantescos y detallados decorados de Barry, mantenía la cámara fija, dejando que los actores entraran y

salieran del encuadre «como si rodara en exteriores[43]». «La película tiene que crear la impresión de que realmente existió todo esto —explicaba Lucas—, que hemos ido realmente a otra galaxia para rodar. El éxito de lo imaginario radica en conseguir que algo totalmente fabricado parezca real… que todo es a la vez verosímil y totalmente fantástico[44]».

Pero el montaje de Jympson no había captado para nada esa percepción, lo que obligó a Lucas a enviar a Los Ángeles un material mediocre para que Alan Ladd y los ejecutivos de la Fox lo revisaran. Peor aún, IL&M aún no había terminado las tomas de efectos especiales aunque estos elevaban cada vez más el presupuesto. «Estaba de mierda hasta el cuello», se quejó Dykstra, que hizo lo posible para defenderse[45]. «Tuvimos que diseñar y construir impresoras ópticas, cámaras y miniaturas, por eso no produjimos mucha película al principio —explicaría años después—. Entiendo que [Lucas] estuviera nervioso; él estaba al timón y el estudio se estaba poniendo nervioso[46]».

No es de extrañar, por lo tanto, que Ladd decidiera volar a Londres a comienzos de mayo para averiguar exactamente qué ocurría. «Habían estado llegando informes muy negativos sobre la película —recordaba—, y los costes se estaban disparando. Así que decidí ir a verlo por mí mismo[47]». Observó unos cuantos días de rodaje, paseándose por los platós, y se reunió con Kurtz y Lucas esperando que lo tranquilizaran. Lucas admitió que el material de Jympson no era muy prometedor. «Ojalá no lo hubieras visto», le dijo[48]. «Eso no es lo que quiero y no es así como será». Ladd regresó al estudio y prometió a la junta directiva que todo iba bien, pero «mi primera reacción —confesaría— fue de total y absoluto pánico[49]».

No estaba solo. A medida que el rodaje avanzaba a lo largo de mayo, Lucas —que había logrado permanecer relativamente sereno durante ocho semanas— se vino abajo y cayó enfermo con una tos con flema y una infección en el pie tan dolorosa que no quería levantarse de la cama. En parte se debía al ritmo. «Trabajábamos como locos las veinticuatro horas del día», diría el supervisor de la producción Robert Watts[50]. Tal como Carrie Fisher recordaba: «Era como el rodaje de un combate… porque no teníamos tiempo y no había presupuesto[51]». Pero el problema fundamental era que, por mucho que Lucas se esforzara, nada parecía funcionar. «Estaba pendiente del más mínimo detalle», diría[52]. «Me cuesta adaptarme a otro sistema en el que todos hacen cosas para mí, y me dije: “Si continúo haciendo esta clase de películas, tengo que aprender a hacerlo[53]”». No es de extrañar que, cuando por fin llegó el momento de filmar la escena del triturador de basura —otra secuencia que había estado en el guion prácticamente desde el primer día—, viera peligrar su visión por la cadena de mando. El temible monstruo de tentáculos que él había imaginado se vio reducido hasta parecer poco más que «un gran cagarro marrón[54]».

Aun así, ni siquiera el ritmo acelerado de Lucas logró reducir los interminables retrasos causados por accesorios defectuosos, robots estropeados y el horario exigido

por el sindicato. Hacia junio Lucas llevaba una semana de retraso con respecto al programa… y Dykstra e IL&M no lo hacían más fácil, enviando tomas de efectos de proyección frontal desenfocadas, mal iluminadas y totalmente inservibles. «IL&M era un desastre —diría Marcia Lucas—. Gastaron un millón de dólares, pero las tomas de FX que habían logrado componer eran totalmente inaceptables, como recortables de cartón en los que se ven los contornos[55]».

Luego estaba el montador John Jympson, que seguía editando cada día el material y convirtiéndolo en una película que no se podía ver, en opinión de Lucas, quien comentaría: «No creo que haya entendido del todo la película y lo que estoy intentando hacer[56]». Al final decidió que ya había tenido bastante y a mediados de junio echó al problemático montador, quejándose de que el despido era «una experiencia frustrante y desdichada[57]». El material de una hora que Jympson ya había montado tendría que volver a montarse.

Dykstra e IL&M eran otra clase de problema. Lucas no tenía intención de echar a Dykstra, pero había llegado el momento de tener una conversación franca con él y con su equipo de IL&M. Dykstra llegó a Londres el 23 de junio para reunirse con Kurtz y Lucas en Elstree, y Kurtz fue el que habló, porque Lucas, más débil que nunca, había perdido la voz. «Nos sentamos con John y repasamos los efectos ópticos», recordaba Kurtz. Como los efectos de la proyección frontal habían resultado ser inservibles, se decidió que Lucas filmaría sobre una pantalla azul y que las tomas de los efectos se añadirían luego. Pero desechar las pocas tomas de efectos de proyección frontal que ya tenían significaba empezar de nuevo, y el tiempo transcurría y quedaba menos de un año para terminarlas. «Tenemos trescientas sesenta tomas, lo que significa una toma al día. ¿Terminaremos a tiempo o no?», le preguntó Kurtz a Dykstra. Este reflexionó un momento antes de escapar por la tangente: «Si todo va bien, sí[58]».

De vuelta en Hollywood, Ladd se sintió presionado de modo similar por sus colegas de la junta directiva de la Fox, que continuaban perdiendo la fe en Lucas y en su tardía y costosa película. Las preocupaciones oscilaban entre serias y bobas —se retorcían las manos nerviosos planteándose si Chewbacca debería llevar o no pantalones—, pero él, todavía resuelto a jugarse la reputación, defendió la película e hizo todo lo posible por mantener a los ejecutivos lejos de Elstree y quitárselos a Lucas de encima. «Tuvimos muchísimos problemas —diría en tono cansino—. En todas las juntas se hablaba de *La guerra de las galaxias*. […] Era bastante desagradable[59]». Aun así, hizo un gran trabajo ocultándoles información, y cuando el crítico de cine de *Los Angeles Times*, Charles Champlin, viajó a Londres para escribir un artículo sobre Lucas, fue abordado a su vuelta por miembros de la junta de la Fox, que le pidieron un informe completo sobre qué se proponía Lucas.

Pero a mediados de julio, con quince días aún de retraso con respecto al programa, Ladd ya no pudo contener a la junta con respuestas evasivas. Los planes de estrenar *La guerra de las galaxias* para las navidades de 1976 ya se habían

abandonado, y los ejecutivos estaban perdiendo la paciencia. «Mira, tienes que acabar la semana que viene —le dijo a Lucas—, porque en la próxima junta no puedo decir que seguimos rodando[60]». A la desesperada, Lucas dividió la producción en varias unidades, e iba frenético de un plató a otro en bicicleta revisando todo lo que podía. Spielberg, que estaba deseando colaborar, se ofreció incluso a supervisar una de las segundas unidades. «George no me dejó —diría, una negativa que atribuyó a la rivalidad cada vez mayor que había entre ellos a nivel profesional y personal—. Yo admiraba y envidiaba a la vez su estilo y su proximidad con el público. Pero él no quiso ver mis huellas dactilares en *La guerra de las galaxias*[61]».

El viernes 16 de julio de 1976 Lucas concluyó el rodaje. Pese a los veinte días de retraso, se había ajustado más o menos al presupuesto, gracias a la devaluación de la libra británica, que redujo el sobrecoste a 600 000 dólares. La Fox aun así se quejó, pero Lucas se quedó en general satisfecho por haber sobrevivido a Túnez y Elstree en plazo. «Para lo que era, *La guerra de las galaxias* salió muy barata —diría más tarde —, fue realmente una película de bajo presupuesto[62]».

Aun así, eso no significaba que estuviera satisfecho. El sábado por la mañana regresó a Estados Unidos, donde se detuvo brevemente en Nueva York para ver a De Palma y a continuación visitó a Spielberg en Alabama, donde estaba terminando *Encuentros en la tercera fase*. Spielberg estudió atentamente un folleto de fotografías en blanco y negro de *La guerra de las galaxias* que Lucas llevaba consigo y se quedó «sencillamente atónito», admitiría. «Pero George estaba muy deprimido. No le gustaba la luz; no le gustaba lo que el cámara… había hecho. Estaba realmente consternado[63]».

Después de dejar a Spielberg, Lucas se dirigió a Los Ángeles para supervisar el trabajo de Dykstra en IL&M. Su humor no mejoraría.

Pese a la conversación franca que había mantenido con él en junio, IL&M todavía llevaba mucho retraso. «Habían invertido un año y un millón de dólares, y tenían una sola toma», recordaba Lucas. Aunque esa toma —la cápsula de escape expulsada de la nave de Leia que descendía en espiral hacia Tatooine— era buena, Dykstra y su equipo no daban muestras de estar aumentando el ritmo. «Esos tipos no acababan de entender lo fundamental que es la producción de una película —diría Lucas más tarde —. No puedes retrasarte ni un día; no funciona así. Todo tiene que cuadrar en un mosaico gigante. Todas las piezas tienen que encajar». Tal como él lo veía, las piezas corrían peligro de perderse del todo. «Pensé: “Se acabó. Me he metido en un lío del que nunca saldré[64]”».

Se marchó de Los Ángeles para dirigirse al sur de California en un estado anímico rayano en el abatimiento, y poco después de aterrizar en San Francisco sintió un fuerte dolor en el pecho. Temiendo que se tratara de un infarto, Marcia lo ingresó en el hospital, donde le diagnosticaron hipertensión y agotamiento, y le indicaron que

redujera el nivel de estrés en su vida. «Fue entonces cuando me prometí que cambiaría, que no haría más películas —diría él—. No volvería a dirigir. Iba a tener un poco más de control sobre mi vida[65]».

Pero aún no. Lucas no tenía intención de renunciar al control de esa película, aunque le costara la vida. «Si lo dejaba un solo día todo se desmoronaría, simplemente porque yo lo había montado de ese modo y no había nada que hacer al respecto —diría—. No estaba contemplada la posibilidad de que yo abandonara. Cuando hay un escape en la presa, tengo que taponarlo yo con el dedo[66]».

Era el momento, por tanto, de taponar el escape. Lo primero que ordenó fue una puesta a punto de IL&M, lo que significaba un cambio en la dirección. Dykstra, con su estilo relajado de estudiante, llevaba la empresa como si fuera una hermandad; «una mentalidad algo *hippie*», la describió Kurtz. El personal era totalmente leal a Dykstra, lo que para Lucas era parte del problema; quería que fueran leales a él, no a Dykstra. Al fin y al cabo, era su película, su visión y su dinero. La mejor manera de controlar la producción, por lo tanto, era *literalmente* controlarla. Lucas anunció que inspeccionaría personalmente el trabajo de IL&M los lunes y los martes, y llevó a George Mather, un experimentado supervisor de producción, para que vigilara las cosas el resto de la semana. Para el personal de IL&M fue como tener al director de un colegio en un aula de alumnos díscolos. «Al principio hubo cierto resentimiento», admitió Kurtz. Dykstra lo consideró «un estorbo innecesario para mi trabajo», pero intentó mostrarse pragmático[67]. «George llevó a personas para que hicieran restallar el látigo —contaría luego—. Si les pareció que daba resultados, no lo sé. Querían ir de cero a cien en 1,2 segundos, y eso es imposible[68]».

Aun bajo la supervisión de Lucas y Mather continuó habiendo sobrecostes —las explosiones se elevaron a 65 000 dólares en lugar de los 35 000 presupuestados—, pero poco a poco IL&M tomó un ritmo más productivo. «Al final en el departamento óptico llegamos a ser dieciséis, repartidos en dos turnos de once horas al día, seis días a la semana», recordaba un artista de IL&M[69]. Aun así, si IL&M había llegado a llamarse burlonamente «el club de campo» era por algo: el personal todavía tenía horarios irregulares, sobre todo por la noche, para hacer más llevaderas las condiciones en un edificio sin aire acondicionado. Durante el día, Dykstra a menudo combatía el calor metiéndose en una gran bañera llena de agua fría junto con tantos empleados como cabían, o deslizándose por un tobogán acuático hecho con la rampa de escape de un avión que rescataron del aeropuerto que tenían delante. «No teníamos una reputación estelar —admitió— porque rompíamos muchas reglas[70]». Eso no era todo lo que rompían; una tarde Lucas y Kurtz se detuvieron en el aparcamiento de IL&M justo a tiempo para ver cómo Dykstra, manejando los mandos de una carretilla elevadora, estrellaba un refrigerador contra la acera. Lucas se bajó del coche, rodeó los escombros y entró en el almacén. Nunca lo mencionó.

La primera tarea real de IL&M había sido ensamblar las tomas necesarias para el asalto a la Estrella de la Muerte, sobre todo desde que la Fox, aludiendo a los posibles

costes de los efectos, presionaba a Lucas para que retirara esa secuencia del guion. Este la había descrito gráficamente en cincuenta páginas, pero seguía preocupándole que no saliera como se la había imaginado. «Estoy intentando que todo parezca tan natural y casual casi como si ya lo hubiéramos visto —explicó—. Como si vieras el combate entre alas-X y cazas TIE, y dijeras: "Ya he visto eso, es la Segunda Guerra Mundial… no, espera, esa no es la clase de avión que he visto". Quiero que toda la película tenga esa cualidad. Es difícil conseguirlo, porque debe parecer muy familiar y al mismo tiempo completamente desconocido[71]». El equipo de IL&M miraba el material de combates aéreos de Lucas para hacerse una idea más exacta de cómo esperaba que se movieran las naves, más allá de lo descrito en la página. «Fue de gran ayuda —diría el artista de IL&M Ken Ralston—. Describir el mundo abstracto de una batalla es imposible. […] Ese [material] fue fabuloso[72]».

También le sería de gran utilidad a la montadora que Lucas había instalado hacía poco en Parkhouse para reemplazar a Jympson: Marcia Lucas. George no había querido que ella montara *La guerra de las galaxias*; y, a decir verdad, ella tampoco había mostrado ningún interés. No solo estaba intentando que se la viera como algo más que la montadora de las películas de su marido, sino que, por lo que a ella se refería, esa película no estaba a la altura del talento de George. Quería que trabajara en películas más serias y artísticas, como las que hacía Coppola, por ejemplo, o las que había montado para Martin Scorsese y Michael Ritchie. Por su parte, Lucas tenía interés en que Marcia se tomara un descanso después de acabar *Taxi Driver*, con la esperanza de concebir un hijo. Pero el embarazo nunca se produjo, y Lucas, desesperado por encontrar a alguien que sustituyera a Jympson, y que conociera y comprendiera sus ritmos como director, acabó pidiéndole ayuda.

Mientras Marcia esperaba a que IL&M completara sus tomas de efectos, empalmaba secuencias de aviones Tomahawk descendiendo en picado y de Messerschmitts cayendo en barrena entre tomas de pilotos de ala-X charlando entre sí desde sus cabinas de mando y de Leia monitoreando el vuelo desde la base de Yavin, y en cuanto llegaban los efectos, reemplazaba las tomas en blanco y negro con el nuevo material. Las más de las veces tenía que utilizar hasta el último centímetro de película que IL&M había rodado, que no duraba más de unos pocos segundos del tiempo en pantalla. A Lucas tal vez le habría gustado supervisar a Marcia como había hecho durante *American Graffiti*, pero no había tiempo; tuvo que delegar en ella el trabajo duro y el control, y al final no pudo menos de admitir que estaba impresionado. «Creo que tardó ocho semanas en montar esa batalla —dijo más tarde —. Era sumamente compleja y teníamos doce mil metros de diálogo entre pilotos. Y ella tuvo que seleccionar entre todo eso y añadir además todo el combate[73]».

Lucas compararía el montaje de *La guerra de las galaxias* con un juego de manos, señalando que no había tantas naves en realidad en una toma determinada y advirtiendo una falta de continuidad entre ciertos cortes. Pero el material de efectos se superpuso con tanto cuidado sobre las tomas de acción que los aspectos técnicos

apenas importaron: el rápido montaje de los efectos es en gran medida lo que hace tan emocionantes las secuencias. A diferencia de *2001: Una odisea en el espacio*, las naves de Lucas no danzaban flotando al compás de un vals de Strauss; daban vueltas zumbando con las estridentes trompetas de John Williams. La instrucción que daba Lucas a sus actores, «más rápido, más intenso», se aplicaría también al montaje: allí no se holgazaneaba ni se perdía el tiempo; la necesidad había obligado a Marcia a cortar tomas a toda velocidad, dejando que toda la secuencia de la Estrella de la Muerte vibrara a un asombroso ritmo propio. Aún más extraordinario, gracias a su gran ojo para los detalles siempre era fácil seguir el argumento; en varias partes tomó decisiones para clarificar la acción y la aceleró aún más, reduciendo así el número de pilotos de ala-X que se veían en la pantalla para centrarse en Luke, y abreviando la persecución en la zona de trincheras para que Luke efectuara un solo disparo fatal en lugar de los dos que Lucas había especificado en el guion.

Con Marcia inmersa en la secuencia de la Estrella de la Muerte, Lucas llamó a Richard Chew —el montador que él había elegido antes de que la Fox le impusiera a Jympson— para que deshiciera el problemático corte inicial de este y empezara de nuevo. Una vez reensamblada la primera hora, Chew debía pasar al combate aéreo que había tras la huida de la Estrella de la Muerte. Se sentó ante la mesa de montaje de Parkhouse en agosto; Lucas quería que el montaje estuviera listo para Acción de Gracias, pero con más de cien mil tomas de acción que seleccionar, se necesitaban más ojos y manos cualificados. A sugerencia de Brian De Palma, Lucas contrató a un tercer montador, Paul Hirsch, que había editado *El fantasma del paraíso* y *Carrie*. Pero su experiencia montando esas películas tan originales a duras penas lo habían preparado para la ingente tarea que era *La guerra de las galaxias*. «Nunca he trabajado en nada tan complicado», le dijo a Lucas.

«No te preocupes —le respondió él con toda naturalidad—. Nadie lo ha hecho[74]».

Lucas pasó la mayor parte del otoño de 1976 yendo y viniendo de Parkhouse en San Anselmo a IL&M en Los Ángeles, intentando desesperadamente taponar la presa. Dykstra y él cada vez chocaban más, pese a los esfuerzos de Mather y Kurtz por mediar entre ambos. Lucas se estaba cansando de las explicaciones de Dykstra de por qué ciertas tomas no funcionaban, y este, por su parte, tenía la sensación de estar lidiando con las expectativas de Lucas. «Los directores y los directores de efectos especiales discrepan mucho —diría—, porque [los primeros] conceptualizan algo, pero yo sé lo que se puede producir. […] Cuesta explicar que un concepto no funcionará debido a un problema tecnológico, y esto se convierte en motivo de discordia[75]». Pero a Lucas no le interesaban las excusas. «Me interesaban las tomas; solo quería que la composición y la luz fueran buenas, y quería tenerlas a tiempo[76]». Hasta Kurtz, de carácter afable, empezó a compartir la irritación de Lucas. «John

[Dykstra] tenía una tendencia a hablar de todo hasta la saciedad —diría—. Tanto a George como a mí nos resultaba bastante frustrante oírlo. John reunió a mucha gente con talento pero nunca la manejó debidamente. Era como una anarquía organizada[77]». Pero al mismo tiempo funcionaba. El 11 de octubre de 1976 Lucas aprobó la primera toma de efectos especiales de IL&M, que señaló con una pequeña GL en cursiva. «Habían invertido un año y un millón de dólares, y tenían una toma: un cañón que hacía bum, bum, bum —recordaba—. "Bueno, es un comienzo", me dije[78]».

Tal como había esperado Lucas, a primeros de noviembre tenían un montaje preliminar de la película. Había que reconocer que era algo burdo, pues faltaban la mayoría de las tomas de efectos especiales, los efectos sonoros estaban incompletos, ninguna de las voces había sido doblada —Vader seguía hablando con el acento inglés de clase trabajadora de Prowse— y no había música, pero Lucas estaba preparado para empezar a enseñarla, impaciente por ver la reacción de la gente, sobre todo ahora que empezaba a parecerse a la versión que llevaba tanto tiempo viendo en la cabeza. «Para mí era muy gratificante enseñarla, aun en ese estado», diría[79].

El primer público de Lucas fue el equipo de montaje. Sus tres montadores y él vieron la película en la sala de proyección de Parkhouse, y volvieron a verla una y otra vez, comentando detenidamente cada escena y decidiendo dónde podían hacerse cortes o mejoras. Pasando por alto las objeciones de Marcia, Lucas eliminó una escena inicial en Tatooine en la que Luke hablaba de la rebelión con varios amigos. En su opinión, se parecía demasiado a una escena de *American Graffiti*, y, desde el punto de vista estructural, tampoco le gustó la idea de presentar a Luke tan pronto; de modo que la suprimió. Sin embargo, otra escena problemática —una conversación entre Harrison Ford en el papel Han Solo y el actor Declan Mulholland en el de Jabba el Hutt— iba a necesitar algunos retoques.

Lucas había contado con hacer un stop-motion de Jabba sobre Mulholland, pero eso llevaría un tiempo que no tenía y más dinero del que la Fox estaba dispuesto a proporcionar. La escena podía cortarse, pero Lucas necesitaría un nuevo diálogo para explicar los apuros de Solo. La solución, por lo tanto, era rodar más material en la cantina con Greedo e insertar, esperaba, unas pocas tomas presentando nuevos monstruos, ya que nunca había estado satisfecho con la secuencia rodada en Elstree con las criaturas de Freeborn. Pero volver a filmar esa escena suponía acudir de nuevo a la Fox para pedir más dinero, y con la película rebasando el presupuesto en casi dos millones de dólares, todo lo que pudo rascar Ladd fueron unos míseros 20 000 dólares.

Tendría que bastar. Sin poder contar aún con Freeborn, Lucas contrató a un maquillador de veinticinco años llamado Rick Baker y le dio seis semanas para construir el mayor número de criaturas posibles. En enero pasaría dos días filmando nuevas tomas en un estudio de La Brea en Hollywood, donde Baker le presentó una impresionante colección de monstruos, entre ellos los de la memorable banda de

swing de la cantina. Pero Lucas seguía decepcionado con el resultado final. «Quería que hubiera monstruos realmente asombrosos, horribles y disparatados —diría en una entrevista a *Rolling Stone* años después—. Supongo que conseguimos algunos, pero no salió como esperaba[80]». A los espectadores les encantó, pero él continuaría insatisfecho durante casi veinte años con la escena, hasta que la tecnología digital finalmente le permitió incorporar monstruos mucho más aceptables en su opinión.

Poco antes de Navidad Marcia se marchó a Los Ángeles para trabajar en *New York, New York* después de recibir una llamada de Martin Scorsese diciendo que su montador había muerto antes de que pudieran acabar la película. La decisión irritó a Lucas, que seguía desaprobando a Scorsese, sus drogas y sus múltiples novias. «Para George, ella se estaba yendo a un antro de perdición —diría Willard Huyck—. Era muy hogareño y familiar. No podía creer las historias que Marcia le contaba. No soportaba que se codeara con esa gente. Pero a ella le encantaba estar con Marty». En efecto, Marcia no pudo decir que no a Scorsese, quien hacía la clase de películas que le gustaría que hiciese su marido. Paul Hirsch, que escuchó desde su mesa de montaje la discusión entre los Lucas, creyó entenderlo. «Marcia respetaba a Marty por encima de todos los directores, y no creía mucho en *La guerra de las galaxias*. No era la clase de película que a ella le iba[81]». Se fue a Los Ángeles para trabajar en la película seria y artística de Scorsese, y dejó su tarea de montadora a Hirsch. Lucas se despidió de ella con los labios apretados.

Además de supervisar a Hirsch, trabajaba con Ben Burtt para mejorar el sonido de la película, que siempre era una de sus mayores preocupaciones. Hasta que Williams le entregara la banda sonora, había montado una partitura provisional de música clásica con fragmentos de *Los planetas* de Holst y la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvořák. Entretanto, Burtt había montado una oficina en Parkhouse y se había dedicado el pasado año a buscar sonidos para… bueno, para todo, ya que Lucas insistía en que cada sonido que se oyera en la película tenía que ser inventado. «Cuando había un portazo, no utilizábamos el ruido de una puerta cerrándose de golpe en la Tierra», diría Lucas[82]. Burtt ya había encontrado los sonidos adecuados para los estallidos láser, los procesadores de comida y los zumbantes motores de robot, pero Lucas y él todavía tenían que lidiar con tres voces clave: R2-D2, C-3PO y Darth Vader.

Para Burtt, la más difícil tal vez fue la de R2-D2. «Teníamos que definir su mentalidad y su personalidad. Decidimos que sería inteligente pero emocionalmente como un niño de cinco años. Asustadizo pero valiente[83]». El truco para obtener la «banda sonora orgánica» que Lucas quería fue grabarse arrullando, pitando y silbando en un magnetófono que luego Burtt pasó por un sintetizador, e ir retocando el tono y la velocidad hasta dar con la voz adecuada para cualquier situación. «Supe que lo había conseguido —recordaba— porque los montadores empezaron a enfocar a R2-D2 cuando querían mostrar una reacción[84]».

En cuanto a C-3PO, la voz que Lucas tenía en mente era la de un vendedor de

coches usados con mucha labia y un deje del Bronx. Sin embargo, durante el rodaje Anthony Daniels había hablado a la manera de un quisquilloso mayordomo inglés que parecía ir más con el personaje. A Lucas le preocupaba que la voz de Daniels fuera «demasiado británica. […] Yo no quería eso, pero a todos los demás les gustó». Después de hacer pruebas de voz a varios actores —entre ellos Stan Freberg—, tuvo que admitir que la voz de Daniels «tenía más carácter[85]». Se quedaría.

No ocurrió lo mismo con la voz de Darth Vader. Burtt había conseguido su respiración característica grabándose a sí mismo a través de una máscara de buceo, pero no tenía ni idea de cómo sería la voz del personaje. Lucas quería que fuera autoritaria e inicialmente consideró a Orson Welles, pero decidió que tal vez era demasiado reconocible. Al final acudió al actor James Earl Jones, que en 1970 había sido nominado a un Oscar por *La gran esperanza blanca* y que tenía una voz grave que sonaba natural e intimidante. «Escogió una voz nacida en Mississippi, criada en Michigan y tartamuda», diría Jones[86]. Tenía, además, el tono perfecto, aunque pidió que su nombre no apareciera en los créditos, insistiendo en que él solo formaba parte de los «efectos especiales[87]».

A principios de enero de 1977 Lucas organizó otra proyección del montaje preliminar, esta vez para el compositor John Williams. En el transcurso de dos días vería varias veces la película, tomando cuidadosamente notas y buscando escenas en las que poner entradas musicales. «Volví a mi cuarto y empecé a trabajar en los temas —recordaba Williams—. Me pasé enero y febrero componiendo la partitura[88]».

Más tarde ese mismo mes Lucas convocó a varios ejecutivos de la Fox para que vieran por sí mismos el proyecto en el que Ladd había estado jugándose su reputación. Gareth Wigan, uno de los pocos ejecutivos de la Fox que había apoyado incondicionalmente a Ladd y a Lucas el pasado año, se quedó tan conmovido por la película que se echó a llorar de alegría en el asiento contiguo al de Lucas, que solo pudo retorcerse incómodo. «No podía creerlo —diría—. Pensé: “Esto es muy extraño[89]”». Pero aun en su estado rudimentario, Wigan supo que había visto algo asombroso. Al volver a casa esa noche le dijo a su mujer: «Hoy ha sido el día más extraordinario de mi vida[90]».

La emotiva reacción de Wigan no preparó a Lucas para su público quizá más duro. A finales de febrero George y Marcia reunieron en Parkhouse a un pequeño grupo de amigos, entre ellos Spielberg, De Palma, los Huyck, John Milius, Hal Barwood y Matthew Robbins, para que echaran un vistazo al montaje más reciente. «Siempre les enseño todo el material que tengo y ellos me dan su valiosa opinión, en la que confío mucho —explicó Lucas luego—. Cuando no conoces bien a la gente, te hacen cumplidos poco sinceros o te dicen cómo ellos la filmarían. Y eso no es lo que les estás pidiendo[91]». Sin embargo, con este grupo la sinceridad no sería un problema. «La reacción —diría Spielberg con franqueza— no fue buena[92]».

Cuando se encendieron las luces, Marcia —que no había vuelto a ver la película

desde el primer corte— se echó a llorar, convencida de que era un desastre. Huyck murmuró que el *opening crawl*, el texto del inicio, era «entrecortado y no se acababa nunca[93]». Barwood intentó dar apoyo, diciendo con tono tranquilizador que todavía estaba a tiempo de arreglarlo si podía filmar material extra. En cambio De Palma se mostró virulento en sus críticas, que abarcaban todo, desde el peinado de Leia hasta la poco dramática entrada de Vader en la primera escena. «¿Y qué es toda esa mierda de la Fuerza? —bramó—. ¿Dónde está la sangre cuando disparan a la gente?». De Palma continuaría despotricando «como un perro enloquecido» mientras cenaban en un chino, recordaba Gloria Katz[94]. «Brian se pasó de sincero», coincidió Spielberg[95]. Aun así, Lucas no se dejó intimidar. «Mira quién habla —replicó con sarcasmo—. Ninguna de tus películas ha hecho un centavo[96]». Para sorpresa de casi todos los presentes, De Palma se ofreció a ayudarlo a reescribir y rodar de nuevo el texto del inicio.

No obstante, había en la habitación una persona que estaba impresionada. «Me fascinó porque me fascinaron la trama y los personajes —diría Spielberg—. Probablemente fui el único al que le gustó, y así se lo dije a George[97]». Esa noche Ladd telefoneó a Spielberg para pedirle su opinión sobre lo que había visto. Este le respondió que creía que tenía en las manos un éxito que le haría ganar entre cincuenta y sesenta millones de dólares. «¡Vaya cómo nos equivocamos!», exclamaría riéndose[98].

El 5 de marzo de 1977 Lucas se sentó en la cabina de control de los estudios Anvil, en el pequeño pueblo inglés de Denham. Estaba exhausto; apenas cuatro días atrás había estado en los estudios Goldwyn de Los Ángeles grabando a James Earl Jones en el papel de Darth Vader, y esa semana se encontraba en Anvil para supervisar la grabación de la partitura de John Williams. Al otro lado del cristal insonorizado estaba Williams dirigiendo por primera vez en su carrera a la Orquesta Sinfónica de Londres. En cuanto proyectaron por encima de su cabeza las primeras tomas de la película en una pantalla de diez metros y la orquesta prorrumpió en la heroica fanfarria, Lucas se emocionó visiblemente. «Al oír a Johnny interpretar por primera vez la música me embargó una emoción indescriptible», confesaría, y supo que tenía algo especial en la partitura de Williams y en los temas inmediatamente reconocibles que este había dado a los personajes clave[99]. «La mayor parte del contenido emocional se transmite tanto a través de la música como de las escenas en sí[100]».

No había nada extraño en que Lucas insistiera en estar presente en las sesiones de grabación. Al acelerarse la posproducción en primavera, seguiría supervisando el mayor número de detalles posible, haciendo incluso de cada uno de los monstruos holográficos que combatirían entre sí en el tablero de ajedrez del *Halcón Milenario*. Aun así, cada vez espaciaba más sus idas a IL&M, dejando que Kurtz enviara

informes detallados a la Fox de las tomas de los efectos hasta entrado abril, y admitió que se quedó «satisfecho con muchos de los efectos especiales al final. La operación salió muy bien[101]». No obstante, seguía enfadado con los contables de la Fox, que le habían escatimado dinero a cada paso. «El hecho es que no teníamos el dinero, y la clave de los efectos especiales es tiempo y dinero —diría furioso—. Tuve que recortar como un loco el presupuesto. […] La película es en un 25 por ciento lo que me hubiera gustado que fuera[102]». Esos recortes lo irritarían durante años y explican en parte que continuara retocando la película durante las cuatro siguientes décadas, intentando que los efectos se parecieran a lo que él siempre había imaginado.

A finales de marzo otro grupo de ejecutivos de la Fox —esta vez el equipo de ventas encargado de reservar los cines— acudió a la sala de proyección de Parkhouse para ver el último montaje de *La guerra de las galaxias*. Sentado junto al teléfono en su oficina de Hollywood, Ladd esperó malas noticias. Nunca llegaron. Los representantes de ventas salieron eufóricos. «Extraordinaria», dijo uno sucintamente, mientras que otro le gritaba a Ladd por teléfono: «¡No me creo lo que he visto[103]!». Pero ni el entusiasmo de todo el equipo logró disipar las dudas de los escépticos altos cargos de la Fox, que seguían sin ver claro que *La guerra de las galaxias* pudiera competir en el agresivo mercado de las películas de verano, en particular el *thriller Carga maldita* de William Friedkin. Esperando reducir las pérdidas, habían optado por adelantar a la primavera el estreno, el miércoles 25 de mayo antes del día de los Caídos, cuando tal vez tendría alguna posibilidad de recuperar parte de los costes antes de verse diluido en la avalancha de películas del verano. Según declaró Lucas más tarde, fue en realidad él quien persuadió al estudio de que se estrenara en mayo, arguyendo que así los chicos verían la película y al volver al colegio correrían la voz. Fuera como fuese, menos de cuarenta salas de cine accedieron a proyectarla.

Lucas pasó los meses y las semanas anteriores al estreno intentando manejar las expectativas. «Hacer una película es una experiencia muy dolorosa», explicó en una entrevista al *New York Times*, y aseguró que con *La guerra de las galaxias* se había sacado de la cabeza las películas de gran presupuesto, a las que nunca más volvería, tanto si tenía éxito como si no. «Tengo más de cineasta que de director», insistió, estableciendo lo que creía que era una importante distinción entre artista y *auteur*. «Así que lo que quiero es retirarme y hacer mucho cine experimental que probablemente nadie verá[104]». Para el periódico francés *Ecran* reiteró que se había embarcado en *La guerra de las galaxias* solo porque «quería saber si era capaz de hacerlo. […] Pero ahora que ya lo he hecho, no tengo necesidad de repetir. Quiero volver a hacer películas más experimentales[105]». Fue una promesa vana que haría muchas veces a lo largo de su carrera, asegurando que nada deseaba más que abandonar la corriente dominante y volver a la clase de cine artístico y ecléctico que había hecho de estudiante.

Sin embargo, mientras Lucas restaba importancia a la película, esta iba tomando un silencioso impulso subterráneo. Marcia había comentado en una ocasión que

George sabía quién era su público, pero también lo sabía el hombre que Lucas y Kurtz habían nombrado vicepresidente de publicidad, promoción, propaganda y comercialización de The Star Wars Corporation, Charles Lippincott. El astuto Lippincott entendió que los fans de los cómics y de la ciencia ficción, aun mal organizados como estaban a mediados de los años setenta, eran el público natural de *La guerra de las galaxias*. «¿Por qué no diseñar una campaña a su medida y partir de ahí? —preguntó—. Hacer antes una versión novelada y una adaptación al cómic del guion[106]». De modo que dos años antes, en noviembre de 1975, había acudido a Ballantine Books para hablar de la publicación de una novela basada en el guion de Lucas que escribiría Alan Dean Foster, un prometedor autor de ciencia ficción al que se le daban particularmente bien las adaptaciones del cine y la televisión. Judy-Lynn del Rey, la editora de ciencia ficción de Ballantine, vio de inmediato el potencial de *La guerra de las galaxias*. «Dije… que ganaríamos millones, pero todos seguían diciendo: "Sí, claro, ahora vete[107]"». La novela había aparecido en noviembre de 1976, poco ante de que presentaran el primer tráiler provisional, y hacia febrero de 1977, con la película todavía a meses de distancia, ya había agotado su primera tirada de 125 000 ejemplares.

Lippincott también había luchado mucho para firmar un acuerdo con Marvel Comics sobre una adaptación al cómic en seis números. Cuando un Stan Lee poco interesado lo rechazó, Lippincott pidió a Ed Summer, propietario con Lucas de la tienda de cómics Supersnipe, que le presentara al escritor de cómics Roy Thomas. Con Thomas y el ilustrador Howard Chaykin a bordo del proyecto, Lippincott acudió de nuevo al todavía escéptico Lee para cerrar el trato. Lee insistió en que Marvel no pagaría un centavo a Lucasfilm hasta que el cómic hubiera vendido al menos 100 000 ejemplares, y Lippincott aceptó, con la condición de que al menos dos números se publicaran antes del 25 de mayo, fecha de estreno de la película. «Zanjado el trato, regresé a la Twentieth [Century Fox] y me dijeron que era estúpido —recordaba—. Les traía sin cuidado el dinero. Simplemente creyeron que perdía el tiempo con un contrato para un cómic[108]». Como con la novela, las primeras tiradas del cómic también se agotaron.

Lippincott también confiaba en que los fans hicieran publicidad por medio del boca a boca, y en julio de 1976 organizó uno de los primeros actos relacionados con la película en la Comic-Con de San Diego, donde Chaykin, Thomas y él respondieron preguntas y vendieron *posters* diseñados por Chaykin. Varias semanas después, en el Worldcon de Kansas City, Lippincott causó aún más sensación al montar un *stand* en el que se veían reproducciones a tamaño natural de Darth Vader, C-3PO y R2-D2, así como fotogramas, arte conceptual de McQuarrie, y blásters y sables de luz. Con ayuda de Gary Kurtz y del siempre animoso Mark Hamill, Lippincott hizo una presentación de diapositivas de una hora que dejó a toda la convención zumbando de emoción.

Los siguientes meses se publicaron oportunos artículos en varias revistas de cine

y ciencia ficción —*American Film, Sight and Sound, Fantascene*—, y se divulgó un tráiler de la película que revelaba la cantidad justa de efectos espectaculares (aunque a Lucas le sorprendió que los espectadores se rieran cuando un R2-D2, aturdido por los jawa, se cae de bruces), así como *posters* enigmáticos en los que simplemente se anunciaba, en grandes letras: PRÓXIMAMENTE EN TU GALAXIA ESTE VERANO. En las publicaciones de la corriente dominante aparecieron varios artículos, aunque lo habían entendido todo mal: se referían a las tropas de asalto como robots, Vader era un Caballero Negro y Chewbacca, un gorila. No pareció preocuparles mucho a los fans, que enseguida se dieron cuenta de que esa película de naves espaciales destartaladas y robots engrasados no se parecía a nada de lo que habían visto. Hacia la primavera de 1977 el entusiasmo por *La guerra de las galaxias* era como una olla hirviendo cuya tapa estaba a punto de salir volando.

La guerra de las galaxias se estrenó el domingo 1 de mayo en el Northpoint Theater de San Francisco, el mismo cine donde cuatro años atrás había hecho su exitoso debut *American Graffiti*. Lucas acudió con Marcia, que se había tomado un descanso del montaje de *New York, New York*, y él se preparó para lo peor; había advertido a Paul Hirsch de que era muy probable que tuvieran que montarla de nuevo. Marcia le había sugerido un buen indicador para medir el éxito de la película: «Si el público no aplaude cuando aparece en el último momento Han Solo a bordo del *Halcón Milenario* para ayudar a Luke —le dijo—, la película no funciona[109]». Al apagarse las luces Lucas cruzó una breve mirada con Alan Ladd, cuya reputación estaba tan en juego como la suya. La película *tenía* que funcionar.

Ya lo creo que funcionó.

En cuanto el enorme Destructor de Estrellas pasó rugiendo por encima de las cabezas de los espectadores en la primera toma, la sala bramó con una emoción que se hizo cada vez más audible a medida que avanzaba la película. McQuarrie recordaba cómo «gritaban y aplaudían[110]». Y, en efecto, toda la sala estalló de emoción cuando el *Halcón Milenario* acudió al rescate en el último rollo. Al terminar la película los aplausos llegaron en avalancha. «Y continuaban, no se acababan nunca —dijo Ladd—, yo nunca había visto esa clase de reacción ante una película. Cuando finalmente cesaron, tuve que levantarme y salir a causa de las lágrimas». Fuera del cine, el padre de Lucas estrechaba manos orgulloso a todos y cada uno. «Gracias. ¡Gracias por ayudar a George!», decía radiante[111]. Hirsch se acercó a Lucas cuando este salía de la proyección e intentó calibrar su reacción.

«Bueno —dijo Lucas pensativo—. Supongo que no tendremos que cambiar nada, después de todo[112]».

Aun así, intentó no mostrarse demasiado confiado. En otra proyección para los ejecutivos de la Fox que tuvo lugar varios días después en el Metro Theater, la respuesta no fue tan entusiasta. Gareth Wigan, el ejecutivo que había llorado

abiertamente meses atrás en la proyección privada, recordaba que a tres ejecutivos les encantó, a otros tres les gustó, dos se durmieron y los demás «no la entendieron en absoluto y parecían consternados, muy preocupados por cómo iban a recuperar su dinero[113]». Ladd solo pudo quedarse sentado con la cabeza en las manos, insistiendo: «¡Tendrían que haber visto cómo estaba el Northpoint!»[114].

La Fox había seleccionado cuidadosamente las treinta y siete salas donde se estrenaría *La guerra de las galaxias*, la mayoría equipadas con simples sistemas de sonido monoaural, no estéreo. Era un detalle importante, porque no era así como Lucas quería que sonara; él pretendía que el público se sumergiera completamente en la película, lo que significaba que la banda sonora debía sonar diáfana, en estéreo, sin un zumbido de fondo, y eso implicaba que la película tenía que estar grabada en estéreo Dolby. El sonido solía distorsionarse al llegar a la sala de cine; grabada en Dolby sonaría exactamente como él la estaba mezclando.

Por desgracia, en 1977 no había muchos cines equipados para proyectar películas con banda sonora en Dolby, y los que estaban equipados tenían a menudo problemas con los altavoces. Lucas insistió; quería que la película sonara en estéreo y que el sonido fuera perfecto, al menos en las salas equipadas con el sistema estéreo Dolby, y con tal fin había supervisado él mismo la mezcla estéreo en abril. Mayo lo dedicaría a editar personalmente la mezcla mono, trabajando toda la noche en los estudios Goldwyn de Hollywood; los mismos estudios, de hecho, donde Marcia trabajaba por el día para acabar el montaje de *New York, New York*.

El miércoles 25 de mayo, a primera hora de la tarde, Lucas se marchó medio adormilado de los estudios después de otra sesión intensiva. Cuando salía coincidió con Marcia que llegaba, y decidieron tomar un desayuno tardío en el Hamburger Hamlet de Hollywood Boulevard, frente al Grauman’s Chinese Theatre. Desde la mesa del fondo alcanzaban a ver a través de la cristalera la calle, que estaba cada vez más abarrotada de gente. «Era como una escena de una turba —recordaba Lucas—. Cortaron la circulación en un carril. Se desplegó la policía. […] Había colas, de ocho o nueve personas en fondo, rodeando la manzana en ambos sentidos[115]». Cuando acabaron de comer, salieron a la calle para averiguar a qué se debía tanto alboroto. «Pensé que estrenaban una película», diría él después[116].

Y así era. Estampadas en grandes letras en la marquesina a ambos lados de la entrada, por encima de la ruidosa y pululante multitud, se leían dos palabras:

STAR WARS

8

CONTRAATACANDO

1977-1979

Sonó el teléfono en el estudio de la Goldwyn, donde Lucas y varios ingenieros de sonido seguían ensamblando el montaje en mono de *La guerra de las galaxias*. Era Ladd, que llamaba con buenas noticias. Se estaban agotando las localidades en cada uno de los treinta y dos cines en los que se proyectaba la película, y las colas doblaban la manzana incluso para los pases de medianoche. Mientras le daba las cifras, Lucas cubrió con una mano el micrófono y se las repitió a los ingenieros de sonido, que se quedaron de una pieza —¡allí estaban, haciendo los últimos retoques a un blockbuster en toda regla!—, pero Lucas no quiso saber nada; aunque había visto cómo se congregaba una multitud en la entrada del Grauman's hacía apenas unas horas, seguía sin estar convencido de tener un éxito en las manos. «Me daba la impresión de que era algo anómalo», diría más tarde, y advirtió a Ladd de que las películas de ciencia ficción solían ir fuerte los primeros días antes de caer drásticamente[1]. «No significa nada —insistió—. No quiero contar los huevos antes de que la gallina los ponga. […] Supongo que la semana que viene caerá en picado[2]».

No cayó. Y nunca lo haría. En el Avco Center Cinema de Los Ángeles las colas empezaban a formarse antes de las ocho de la mañana, y muchos clientes esperaban con el café de la mañana todavía en las manos. Se agotaron las mil localidades para los siete pases, entre ellos el después de la medianoche. Otras cinco mil personas no pudieron conseguir entrada. «Nunca he visto nada igual —comentó el gerente del cine, que puso un anuncio en el periódico pidiendo personal adicional—. Esto es una bola de nieve, es un alud[3]». En Washington, D. C., las colas del Uptown Theater se adentraban en los barrios circundantes indignando a los residentes, que encontraban el aire cargado de humo de porro y los patios llenos de latas de cerveza. («¡Es una invasión!», gritó un vecino)[4]. En San Francisco, el frustrado dueño de una gasolinera cerró los aseos para impedir que los invadieran los espectadores, mientras que en una taberna cercana crearon un «Especial Guerra de las Galaxias» para los que se cansaban de hacer cola y optaban por entrar[5]. En el Grauman's —donde Lucas había visto bajar de limusinas a Hugh Hefner y un séquito de conejitas *Playboy*, que enlazaron varios pases seguidos—, el personal apenas tenía tiempo de barrer las enormes pilas de vasos y cubos de palomitas vacíos que se formaban entre pase y pase. «Contábamos con que fuera gente —admitió un gerente, sin dar crédito—, pero nadie imaginó que fuera semejante negocio[6]».

Era un sentimiento del que se hacía eco Lucas, quien asimiló todo con perpleja incredulidad. «No tenía ni idea de lo que iba a ocurrir. Ni idea[7]». Gary Kurtz también supo que tenían algo especial en las manos cuando promocionó por la radio el día del estreno y los oyentes llamaron para decirle que ya habían visto la película varias veces. «Confiábamos y contábamos con que la película tuviera éxito entre el público, pero pensamos que tardaría un tiempo —dijo Kurtz a un periodista—. No nos esperábamos esto[8]».

Los visionados múltiples y las largas colas se convirtieron rápidamente en parte de la experiencia completa y unificadora de *La guerra de las galaxias*, que eliminaba todas las barreras sociales; hasta el célebre senador Ted Kennedy hizo cola como uno más. (Al presidente Carter, sin embargo, se le concedió un pase privado en Camp David). «Las investigaciones han revelado que, en todos los sectores del mercado, cuando la gente hace cola parece disfrutar más el producto», se regodeó un ejecutivo de la Fox[9], aunque la humorista Erma Bombeck bromeó diciendo que las colas en el cine de su barrio habían sido tan largas que cuando una niña llegó por fin a la taquilla tuvo que sacar una entrada de adulto[10]. Los fans presumían de las veces que habían visto la película, y se recitaban el diálogo unos a otros mientras hacían cola para verla por quinta, décima o vigésima vez. En otoño un cine calculó que el 80 por ciento del público de *La guerra de las galaxias* estaba compuesto por espectadores reincidentes. Para hacer frente a la demanda muchos cines proyectaron la película casi sin interrupción durante semanas, hasta que se desgastó. La Fox se prestó encantada a reemplazar los rollos por 700 dólares[11].

El entusiasmo de la crítica también fue inmediato y poco menos que contagioso. «*La guerra de las galaxias* es una película magnífica», proclamó *Variety* el día del estreno[12]. El crítico de *Los Angeles Times*, Charles Champlin, que había visitado a Lucas el año anterior mientras hacía la película, se mostró muy efusivo, aclamándola como «la película más rompedora del año». Probablemente para deleite de Lucas, Champlin incluso atacaba la mentalidad de los estudios, señalando que *La guerra de las galaxias* demostraba que «no hay un sustituto corporativo para la pasión creativa del cineasta independiente[13]». La cubierta de la revista *Time* proclamó *La guerra de las galaxias* como «La mejor película del año» en su primera semana, mientras que en las páginas interiores el crítico Jay Cocks —otro admirador de Lucas— la elogió como «una singular fantasía: una historia subliminal del cine envuelta en una emocionante trama de suspense y aventura, y ornamentada con algunos de los efectos más ingeniosos inventados para el cine[14]».

Los elogios de Champlin y Cocks tal vez eran de esperar; al fin y al cabo eran fans de Lucas. Pero enseguida se hizo evidente que este había controlado el juego, ganándose a crítico tras crítico. Gary Arnold del *Washington Post* advirtió el guiño que hacía a sus materiales de referencia, describiendo *La guerra de las galaxias* como una «ingeniosa y emocionante síntesis de temas y tópicos sacados de los

cómics y las series de *Flash Gordon* y *Buck Rogers*», y reconoció que Lucas estaba en «control absoluto de su propia vida de fantasía nutrida por el cine[15]». Por otra parte, Vincent Canby, el más temido crítico del *New York Times*, señaló la falta de profundidad real en *La guerra de las galaxias*, pero aplaudió su lado «divertido y gracioso[16]». Gene Siskel, que escribía en el *Chicago Tribune*, intentó sonar irritado al quejarse de que Vader parecía «un sapo cubierto de vinilo negro», pero admitió que le había asombrado la sensibilidad de Lucas para los sonidos explosivos. «Es sencillamente una película entretenida —escribió—. Lo que hace que su montaje de proporciones considerables se salga de lo normal son sus espectaculares efectos visuales[17]».

Aun así hubo unos cuantos disidentes, casi todos críticos que percibían que Lucas había inventado algo nuevo —la clase de diversión cinematográfica pura que más tarde muchos llamarían «cine de palomitas»— y no estaban seguros de qué pensar de ello. Un crítico de United Press International afirmó que la había visto «con mortal aburrimiento, sin importarme un comino lo que le pasaba a cualquiera de los personajes bidimensionales», y lamentó que la película de Lucas fuera «un viaje a las estrellas de 9,5 millones de dólares que quedaba en nada[18]». Sin embargo, las críticas más negativas acusaron a Lucas de bajar el nivel intelectual del cine y hacerle el juego al más bajo común denominador. Joy Gould Boyum, en el *Wall Street Journal*, lamentó lo «deprimente» que era que Lucas hubiera perdido tiempo, dinero y prodigiosos efectos especiales «en materiales tan pueriles», una crítica que debió de dolerle, ya que Marcia había expresado una queja similar, instándolo a hacer películas más profundas y artísticas[19]. Mientras tanto, en las páginas del *New York Post* el periodista Pete Hamill describía *La guerra de las galaxias* como «el más claro indicio de que nos hemos adentrado en otra Era de Maravillosa Estupidez», aunque admitía que si bien era «una película muy tonta», al menos era «buena[20]».

Otros críticos sugirieron que la película de Lucas tenía un esquema muy simple, y no en el buen sentido. «El gran éxito comercial *La guerra de las galaxias* es una de las películas más racistas que se han producido nunca», escribió Walter Bremond en el periódico afroamericano *New Journal and Guide* bajo el titular «*La guerra de las galaxias* y los negros». «La fuerza del mal en *La guerra de las galaxias* va totalmente de negro y tiene la voz de un negro. […] Ese personaje contribuye a reforzar el viejo estereotipo de que lo negro es malvado[21]». Otro periodista negro señaló que los dos androides actuaban y eran tratados como esclavos, hasta que eran vendidos a un joven blanco que se convertía en su amo[22]. El actor Raymond St. Jacques se mostró particularmente virulento en su condena. «La terrible revelación —decía— [es] que en los imperios espaciales galácticos del futuro los negros… no existirán[23]».

Lucas se quedó perplejo —y un poco dolido— con las acusaciones, sobre todo porque había estado a punto de seleccionar a un actor negro para el papel de Han Solo. Charles Lippincott salió rápidamente en defensa de su empleador en la prensa.

«Apenas hemos explorado esa galaxia para saber cómo es», dijo para el *Washington Post*[24]. Mientras el debate se reproducía en cartas al director por todo el país, los fans de *La guerra de las galaxias* la defendían, señalando en *Los Angeles Times* que en el universo de Lucas había multitud de especies viviendo en armonía[25].

En otras partes, cuando no acusaban la película de racismo, la analizaban minuciosamente en busca de alegorías o connotaciones religiosas. Un columnista atribuyó el éxito de la película a su conexión con la Biblia, con Obi-Wan como el salvador cuyos discípulos se vuelven poderosos a su muerte[26]. Kurtz, con su característica calma zen, advirtió del riesgo de ver un exceso de cualquier teología en la película. «La idea es que casi cualquiera pueda reconocer ciertos elementos que encajan en su vida», dijo en *Los Angeles Times*[27]. La columnista Ellen Goodman tal vez dio más en el blanco cuando interpretó la película como la visión que tenía Lucas de la humanidad combatiendo contra las máquinas y la tecnología, tema que este llevaba explorando desde *1:42.08* con Peter Brock luchando con su coche deportivo. «Queremos una era informática que deje espacio para los sentimientos —escribió—. Queremos tecnología, pero queremos tener el control de ella[28]». Algunos todavía se referían a la alegoría de Vietnam, aunque Lucas, receloso de la política, negó públicamente todas y cada una de las teorías sociopolíticas y acalló toda especulación sobre el significado más profundo de la película.

A Lucas le bastó con que *La guerra de las galaxias* resultara simplemente entretenida; de eso se trataba. Apenas un año atrás, los espectadores habían ido en masa al cine para ver películas como *Taxi Driver, Todos los hombres del presidente, Un mundo implacable* y *Harry el ejecutor*, películas que presentaban antihéroes y reforzaban el desencanto cada vez mayor del público norteamericano con los medios de comunicación, las leyes y la política. A Lucas todo ese hastío le deprimía; le preocupaba el efecto que podía tener en una generación criada a la sombra del Watergate y Vietnam, y formada con películas sobre delincuentes y conspiraciones. *La guerra de las galaxias* era una respuesta al cinismo, una inyección de optimismo en el brazo de la psique estadounidense. «Diversión: esta es la palabra que describe esta película —explicaría—. Es para los jóvenes. […] Los jóvenes ya no tienen una vida de fantasía. […] Todo lo que tienen es Kojak y Harry el Sucio. Muchos chavales van por ahí queriendo ser policías asesinos porque solo ven películas de catástrofes, inseguridad y violencia realista[29]».

Con *La guerra de las galaxias*, Lucas no ofrecía ambigüedad moral; en su universo, había pocas dudas acerca de quiénes eran los buenos y quiénes los malos. A Lucas le gustaba así, y al público también. El final feliz de *La guerra de las galaxias*, señaló *Time*, era «algo insólito en estos tiempos», e incluso Gene Siskel se inclinó a conceder que el éxito de la película había enviado un mensaje claro: el público estadounidense estaba preparado para volver a disfrutar del cine. «Dadnos anticuadas películas de evasión con desenlaces optimistas», escribió Siskel[30]. Un crítico del

Boston Globe lo expresaría más sucintamente: «Id… y pasadlo bien[31]».

George Lucas desapareció.

Cuando terminó la mezcla mono de *La guerra de las galaxias* a primera hora del jueves 26 de mayo, su película llevaba proyectándose poco más de veinticuatro horas. Ya había batido los récords de taquilla en todos los cines en los que se pasaba, y superado los niveles de audiencia de cualquier estreno de película entre semana[32]. Por la tarde los teléfonos de Parkhouse no pararon de sonar. Periodistas que intentaban ponerse en contacto con Lucas para que hiciera alguna declaración. No lo consiguieron. «Me fui a Hawái —recordaba él—. Estaba agotado[33]».

Se había ido a las islas con Marcia para huir de las multitudes, los críticos y las conversaciones sobre *La guerra de las galaxias*, o eso esperaba. Pero incluso en Hawái resultó imposible eludir la película: Walter Cronkite, cuyas noticias Lucas había visto todas las noches después de romperse los cuernos con los primeros borradores de *Las aventuras de Luke Starkiller*, mencionó las largas colas en su programa. Lucas arqueó las cejas. «Bueno, es bastante raro[34]». Varias horas después, Johnny Carson bromeó sobre las colas en su monólogo de *Tonight Show*. Y luego estaba Ladd, que no paraba de llamar a Lucas a su habitación en el Mauna Kea Hotel para actualizar las cifras. «Prepárate», le decía, y a continuación le leía las cifras de otro día que batía el récord.

Hasta el fin de semana Lucas no se permitió creer a sus propios medios de información. Cuando Steven Spielberg, acompañado de su novia Amy Irving, se reunió con él y con Marcia en Hawái, lo encontró «en un estado de euforia[35]». Por fin podía empezar a relajarse, seguro de tener un éxito en las manos que se prolongaría el fin de semana. De hecho, los contables de la Fox ya estaban presagiando que, si seguía así, *La guerra de las galaxias* probablemente desbancaría a *Tiburón* como la película más taquillera de todos los tiempos. Tal vez no fuera de extrañar que Lucas le preguntara a Spielberg en tono despreocupado, casi como si evaluara a su rival, mientras los dos holgazaneaban por la playa y empezaban a amontonar arena para hacer un castillo: «¿Qué quieres hacer ahora?»[36].

Spielberg, que acababa de terminar *Encuentros en la tercera fase*, no parpadeó siquiera; hacía años que tenía puesta la mirada en James Bond. Sin embargo la United Artists, que era la dueña de la franquicia, había rehusado educada pero firmemente entregarle al afable espía Bond. Y entonces «George dijo que tenía una película que era aún mejor que James Bond», recordaba Spielberg[37].

Lucas empezó a describir el personaje que había concebido mientras avanzaba trabajosamente con el guion de *La guerra de las galaxias*: un gallardo y astuto catedrático de arqueología y cazador de tesoros a tiempo parcial llamado Indiana Smith. Lucas había intentado poner en marcha Indiana Smith en 1974 al cedérselo al

cineasta artístico Philip Kaufman, que buscaba un proyecto después de terminar *The White Dawn*. Le había descrito con entusiasmo al personaje, pero admitió que no sabía qué clase de tesoro buscaría Indiana. Kaufman le contó una historia que había oído a su dentista en Chicago sobre el Arca Perdida de la Alianza, y los dos empezaron a dar vueltas a la idea hasta que Kaufman de pronto la abandonó para dirigir *El fuera de la ley* con Clint Eastwood[38]. Pero gracias a Kaufman, Lucas tenía ahora su MacGuffin y un título: *En busca del arca perdida*.

Mientras Lucas explicaba a Spielberg el proyecto, mencionó también que las aventuras de Indiana Smith, como *La guerra de las galaxias*, serían un guiño a las viejas series semanales —en particular *Don Winslow of the Navy*—, y que visualizaba a Smith con un sombrero de fieltro con ala curva y un látigo, algo parecido al entrecano buscador de oro de *El tesoro de Sierra Madre* interpretado por Humphrey Bogart. Spielberg, que hablaba el mismo lenguaje cinematográfico que Lucas, vio enseguida las posibilidades y se quedó «totalmente enganchado».

—¿Te interesa? —le preguntó Lucas.

—Quiero dirigirla —respondió él.

A Lucas le pareció bien. Dirigir *La guerra de las galaxias* había sido agotador y no muy divertido. Era mejor ser el productor —lo que le daba un gran control— y pasar a otro la carga del día a día de la dirección.

—Es tuya —le dijo[39].

Pero aún no. Cuando regresaron, cada uno siguió su camino, Spielberg para empezar a trabajar en una comedia ambientada en tiempos de guerra, *1941*, y Lucas para preparar la segunda parte de *La guerra de las galaxias*. Sin embargo, en público Lucas dio la imagen de tomárselo con calma. «Puedo disfrutar del éxito de la película y de una bonita oficina en la que trabajar, hacer reformas en casa, ir de vacaciones —diría a un periodista—. He decidido retirarme un año para disfrutar de todas estas distracciones. Además, estoy fundando una compañía y encauzando las secuelas en la senda correcta[40]». Hasta Marcia pareció creer que su marido estaba por fin preparado para empezar una nueva fase en sus vidas, con otra prioridad en la agenda que la de sus películas: «Remontar nuestra vida privada y tener un hijo —anunció en la revista *People*—. Ese es nuestro proyecto para el resto del año[41]».

No lo fue. Lucas, pese a sus palabras sensatas, ya estaba pensando en otra cosa. El contrato de *La guerra de las galaxias* llevaba incorporado un reloj que avanzaba: una cláusula estipulaba que si Lucas no había puesto en marcha su secuela en dos años, los derechos revertirían a la Fox, que podría hacer con ellos lo que quisiera. Por un momento Lucas consideró dejar que el estudio se ocupara de ella. «Al principio me planteé vender todo a la Fox y que hicieran con ello lo que les placiera. Yo me quedaría con mi porcentaje y me iría a casa, y no volvería a pensar nunca más en *La guerra de las galaxias*», contó Lucas a un entrevistador en 1979. Pero había visto a Spielberg declinar la oportunidad de colaborar en la secuela de *Tiburón* —el proyecto se había puesto en marcha sin él en el verano de 1977— y palidecía al pensar en que

otra persona controlara las secuelas de *La guerra de las galaxias*. «Lo cierto es que me ha cautivado —confesó—. Está en mí ahora[42]». Él haría su secuela. Una vez más el plan de formar una familia tendría que esperar.

Lucas iba a hacer la siguiente película a su manera, según sus propios términos. «Esperaba más de *La guerra de las galaxias* de lo que era humanamente posible —se lamentó—. Tenía un sueño, y era solo una sombra de [ese] sueño[43]». Para la secuela intentaría hacer realidad la mayor parte de este, y eso pasaba por tener el máximo control, empezando tal vez por la pieza clave de la cinematografía: la financiación. Mientras *La guerra de las galaxias* batía récords y recaudaba dinero a raudales, a Lucas le dio rabia que la Fox se embolsara el 60 por ciento de los beneficios por no hacer absolutamente nada, a su modo de ver. De hecho, *La guerra de las galaxias* generó tantos ingresos a la Fox en un plazo tan corto de tiempo que sus acciones se volvieron las más activas de Wall Street, duplicando su valor, y convirtiendo el estudio —y a su presidente Dennis Stanfill— en una fuerza a tener en cuenta.

Lo último que Lucas quería era forrar los bolsillos de los ejecutivos y hacer aún más poderosos a los estudios. Seguía mostrándose tan desdeñoso como siempre con estos y con su mentalidad. «Son personas sórdidas, con pocos escrúpulos —se quejó en una entrevista a *Rolling Stone*—. Les trae sin cuidado la gente. Es increíble cómo tratan a los cineastas, porque ellos no tienen ni idea de qué es hacer una película[44]». Cuando empezó a negociar con Ladd ese verano, dejó claro que se proponía tener el máximo control sobre su película; al fin y al cabo, era él quien hacía todo el trabajo. «Yo tenía el cincuenta por ciento [*sic*] de los beneficios netos porque era mi compañía la que iba y hacía la película —explicó cuarenta años después, todavía indignado al recordar sus negociaciones con la Fox—. Y les dije: "Yo sé lo que hago a cambio de mi 50 por ciento. Pongo el alma en ello, toda mi carrera está en juego, tengo que ir y hacer la película. […] ¿Qué haces tú por tu 50 por ciento?". [Alan Ladd] Respondió: "Bueno, yo pongo el dinero". Entonces repliqué: "¡Tú no pones el dinero! Vas a un banco con una letra de crédito y ellos te lo dan, así que no haces nada. ¡Y te embolsas el 50 por ciento de la película!"[45]».

Willard Huyk había oído quejas parecidas en el pasado. «Lo que le consternaba era que creía que debía tener una mayor participación en los beneficios de la película. Veía el asunto como un hombre de negocios: "Un momento. Los estudios pidieron un crédito y se han llevado aproximadamente el 35 por ciento de las ganancias por la distribución. […] Es una locura. ¿Por qué no pedimos nosotros el crédito?". Así que algunos de los actos más valientes y/o [más] imprudentes no fueron estéticos sino económicos[46]».

De ahí que Lucas informara a Ladd en tono práctico de que se proponía financiar él mismo la secuela, poniendo los ingresos obtenidos con *La guerra de las galaxias* como aval para pedir un crédito bancario, y dejaría que la Fox se encargara de la distribución. «Cambió la naturaleza del trato; nadie esperaba algo así», señaló[47], advirtiendo con cierto regocijo que «cuando se volvían las tornas, y el mismo sistema

funcionaba en su contra, se sentían traicionados y engañados[48]». La Fox también accedió a dejar en manos de Lucas el último montaje, prometió no inmiscuirse en la producción y le entregó todos los derechos del *merchandising* y la televisión. Con ese enfoque no intervencionista, el estudio tendría una participación decreciente en los beneficios a medida que la película ganaba más dinero, fijando un tope de un 22,5 por ciento frente al 77,5 por ciento de Lucasfilm.

Ladd tenía pocas opciones. Había otros muchos estudios dispuestos a aceptar un acuerdo parecido o peor con tal de poner sus manos sobre *La guerra de las galaxias*; al menos seguiría apareciendo el logo de la Twentieth Century Fox antes de los créditos iniciales. A Spielberg no le sorprendieron las tácticas implacables de Lucas. «Si eres un ejecutivo y haces tratos con George Lucas, enseguida te das cuenta de que ya no estás en el negocio de la Twentieth Century Fox sino en el de George Lucas, y este tendrá la última palabra[49]».

Lucas había dado un severo golpe a la Fox, pero solo porque —en su opinión— el estudio apenas había contribuido al éxito de *La guerra de las galaxias*. Sin embargo, para aquellos cuya contribución valoraba, Lucas podía ser un benefactor de lo más generoso. Como con los beneficios de *American Graffiti*, tanto Lucas como Kurtz compartieron una parte considerable de su porcentaje con sus colaboradores, repartiendo puntos —y fracciones de puntos— a los Huyck, John Williams, Ben Burtt, el bufete de abogados de Pollock, Rigrod y Bloom, el director de reparto Fred Roos y los actores. «Me han dado un cuarto de un punto de *La guerra de las galaxias* —informó emocionado Mark Hamill en el *Chicago Tribune*—. Voy a ganar un montón de dinero con esta película[50]». Hamill no sería el único; Steven Spielberg también se llevaría una parte, resultado de una espontánea apuesta con Lucas sobre cuál de las dos películas —*Encuentros en la tercera fase* o *La guerra de las galaxias* — tendría más éxito. «[George] dijo: “De acuerdo, te diré lo que vamos a hacer. Intercambiaremos puntos. […] Yo te daré el 2,5 por ciento de *La guerra de las galaxias* y tú me darás el 2,5 por ciento de *Encuentros*” —recordaba Spielberg—. Y yo respondí: “Eso está hecho. Perfecto[51]”». Era una buena apuesta que le haría ganar más de 40 millones de dólares en las siguientes cuatro décadas.

Ese otoño Lucas fundó una nueva empresa, The Chapter II Company, para supervisar la producción y la financiación de la secuela todavía sin nombre. Se ocuparía del lado administrativo de Lucasfilm; pero todavía estaba pendiente el asunto de IL&M, que se había disuelto al acabar *La guerra de las galaxias*. Lucas estaba resuelto a relanzar la compañía, pero esta vez quería tener a los magos de los efectos en el norte de California, más cerca de su base de Parkhouse. «Trasladar los efectos al norte surgió del concepto de Zoetrope, que era hacer nuestras propias películas con nuestros propios medios. Si teníamos los mejores medios, podríamos hacer mejores películas y los costearíamos con ellas. Esa es la filosofía que estoy intentando llevar

adelante[52]». Lo que se calló fue que al tener a IL&M en el norte también podría involucrarse más en la producción. Durante la producción de *La guerra de las galaxias* había dejado sola a IL&M en Los Ángeles, donde, en su opinión, Dykstra había dedicado y fundido demasiado presupuesto desarrollando una cámara que llevaba su nombre. Lucas no iba a permitir que eso volviera a suceder.

Para empezar, no llevaría a Dykstra al norte. La versión oficial era que él había rehusado unirse a IL&M y se había quedado atrás para fundar su propia compañía, pero la realidad era otra. Como lo expresó Dykstra sin rodeos: «No me lo propusieron[53]». Entre él y Lucas las cosas habían llegado al plano personal. Este había repartido unos cuantos puntos entre empleados clave de IL&M, pero Dykstra no estuvo entre ellos. Lucas lo veía como mano de obra contratada antes que como un miembro del equipo. Aunque furioso, Dykstra necesitaba trabajar. Constituyó su propia compañía y alquiló los aparatos de IL&M para empezar a producir efectos para el programa *Battlestar Galactica* de la ABC. Fue un deliberado golpe bajo para Lucas, que ya había acusado a su creador, Glen Larson, de plagiar *La guerra de las galaxias*, una disputa que continuaría hasta prácticamente el estreno de la serie y que estaría justificada: cuando *Battlestar Galactica* hizo su debut, los críticos advirtieron que los efectos de Dykstra eran muy parecidos, y en ocasiones mejores, que los de *La guerra de las galaxias*. «Me siento algo culpable», admitió él tímidamente[54].

Como sustituto de Dykstra, Lucas contrató a la bestia de carga de IL&M, Dennis Muren, junto con Brian Johnson, un veterano de *Espacio: 1999*, para dirigir el equipo de los efectos. Se quedó particularmente satisfecho con el nombramiento de Johnson, que tenía fama de trabajar deprisa y de forma económica. Si «más rápido y más intenso» había sido el mantra de Lucas para dirigir a sus actores en *La guerra de las galaxias*, la consigna para su secuela sería «más barato y más rápido». Y para albergar la compañía, compró un almacén en el Kerner Boulevard de San Rafael que había sido propiedad de la Kerner Optical y que se encontraba a menos de diez kilómetros de distancia de su casa de San Anselmo, lo bastante cerca para que pudiera aparecer sin anunciarse a cualquier hora del día. Además, dejó los rótulos de Kerner Optical en la puerta para ahuyentar a los fisgones y a los fans curiosos; habían robado varias maquetas de *La guerra de las galaxias* del almacén de IL&M en Los Ángeles, y los ávidos fans ya estaban hurgando entre los escombros que había detrás del edificio, buscando restos de los caza TIE. Escondidos en el edificio anodino de San Rafael, Muren y Johnson empezarían poco a poco a montar el nuevo taller y a contratar personal para filmar una película que aún no existía ni sobre papel.

Mantener IL&M en marcha —sobre todo en cuanto empezara la producción de la secuela— iba a resultar caro, y los beneficios de la película solo no bastaban. Al final, Lucas acabaría financiando la secuela a base de figuras de acción, recurriendo no solo a las considerables ganancias obtenidas con las películas sino también a los ingresos de una casi incesante cadena de productos derivados de *La guerra de las galaxias*. Había considerado comercializar alguna clase de mercancía casi desde el

comienzo, imaginándose tazones R2-D2, juguetes de cuerda y pistolas de rayos. «Tengo especial debilidad por los juegos y los juguetes; será que aún no me he hecho mayor —declaró para la revista francesa *Ecran* en 1977—. Todo ello formaba parte de la película, la intención de lanzar juguetes en los supermercados y de crear libros y demás[55]». Pero ni siquiera él podía imaginarse el coloso que estaba creando; las cotizaciones en Bolsa de los fabricantes de juguetes Mattel e Ideal subieron con el mero rumor de que podían adquirir los derechos de los juguetes de *La guerra de las galaxias*.

Cuando Lippincott los abordó, ni Mattel ni Ideal habían mostrado mucho interés por fabricar juguetes de *La guerra de las galaxias*. Los juguetes basados en películas solían tener una vida limitada, pues las ventas aflojaban en cuanto la película desaparecía de las carteleras. Pero Bernard Loomis, el director de Kenner, había dado con un filón de oro con unos juguetes basados en la serie de televisión *El hombre de los seis millones de dólares*; los accesorios y los enemigos del hombre biónico tenían lo que Loomis describió como una cualidad «toyetic», un potencial para convertirse en juguete de masas que creyó detectar también en *La guerra de las galaxias*. Se puso en contacto con el director de licencias de la Fox y en mayo cerró rápidamente un trato en una reunión en el Century Plaza Hotel de Los Ángeles. (En la rueda de prensa que ofreció la compañía, esta anunció atrevidamente que el acuerdo era bueno «en toda la galaxia»)[56]. El trato, recordaba Loomis, se había hecho con una condición impuesta por el mismo Lucas en un arranque de celo competitivo: si Kenner fabricaba los juguetes de *La guerra de las galaxias*, no podría fabricar también los de *Encuentros en la tercera fase* o de cualquier otra película de ciencia ficción. «Cuando alguien me dice que no puedo tener algo, quiero saber por qué», comentó Loomis. Poco después de firmar el contrato en Los Ángeles, Loomis conoció a Spielberg en el plató de los estudios Columbia y averiguó más de la película cuyos derechos le habían negado. Spielberg describió con entusiasmo *Encuentros en la tercera fase*, y Loomis admitió que, aunque sonaba prometedora, no parecía tener potencial para vender subproductos relacionados con ella.

—Bueno, no es *La guerra de las galaxias* —respondió Spielberg con un suspiro[57].

Y no lo era. Nada lo era, y Kenner enseguida se sorprendería intentando afrontar una avalancha de pedidos de juguetes. Aunque había firmado el acuerdo en mayo, hacia el verano solo había tenido tiempo para sacar a la venta unos pocos artículos, sobre todo rompecabezas y juegos de tablero. Los juguetes *auténticos* —las figuras de acción y las naves— se empezaron a fabricar inmediatamente, pero, para decepción de Loomis y de millones de niños, no estarían listos para la Navidad de 1977. A la desesperada, Kenner anunció el «Early Bird Certificate Package» (la «infame campaña de la caja vacía», lo llamó Kurtz), que consistía en que los padres pagaban catorce dólares por un pequeño expositor de cartón, varios adhesivos y un vale que debía enviarse por correo para reservar las primeras cuatro figuras —Luke,

Leia, R2-D2 y Chewbacca—, que serían entregadas a domicilio en cuanto salieran a la venta. Kenner presentó el paquete en una exposición de juguetes de otoño de 1977 y vendió todo casi al momento, pero la competencia y los vendedores al detalle se mofaron y rieron abiertamente. «Nosotros vendemos juguetes, no promesas», se burló un minorista, que se negó a vender el paquete Early Bird[58], mientras otro insistía en que «a los niños les trae sin cuidado si el producto tiene licencia o no. Un robot es un robot[59]». Pero Loomis tuvo paciencia —«Los niños querrán el juguete auténtico de *La guerra de las galaxias*, aunque tengan que esperar»— y no se equivocó[60]. En 1978 vendería cuarenta millones de figuras coleccionables de *La guerra de las galaxias*.

Otro importante titular de patente, Image Factory, también vio enseguida el potencial de *La guerra de las galaxias* y ofreció a Lucas 100 000 dólares en metálico por los derechos exclusivos para comerciar *posters*, chapas y calcomanías fijadas con plancha. La oferta chocó incluso a Lippincott, que era consciente de los beneficios. «Nos figuramos que sabían muy bien lo que hacían o que estaban locos», diría[61]. Hasta *La guerra de las galaxias*, Image Factory había fabricado hebillas de cinturón para discográficas y camisetas de grupos de *rock*, con los que obtenían ingresos respetables aunque no elevados. A finales de año, el póster de Image Factory de un Darth Vader esgrimiendo un sable de luz vendería más que los de Farrah Fawcett-Majors en bañador rojo, con lo que la compañía recaudó casi 750 000 dólares de una inversión de 100 000.

«*La guerra de las galaxias* podría ser un fenómeno a lo *Davy Crockett* —sugirió Lucas, refiriéndose al programa de televisión de los años cincuenta que había traído consigo toda una moda de *marketing*—. No sé si yo lo he hecho. No lo sé[62] Pero lo había hecho, y si la moda de Crockett había tenido sus sombreros de piel de mapache, *La guerra de las galaxias* tenía… bueno, de todo. Desde disfraces de Halloween hasta fiambreras o cromos. Coca-Cola sacaría tazas de plástico. Burger Chef vendería *posters*. Se vendieron 300 000 ejemplares de un programa de recuerdo de veinte páginas. Hacia mediados de julio, el doble elepé de la banda sonora de Williams vendió más de 650 000 copias: el único o uno de los primeros álbumes de música sinfónica que muchas personas tendrían. Mientras tanto, un trombonista convertido en productor discográfico que se hacía llamar Meco lanzaría un remix disco del tema principal de Williams que vendería dos millones de copias y durante dos semanas ocuparía el primer puesto en la lista Billboard. Ken Films lanzó una versión Super 8 de ocho minutos de la película cuando esta estaba todavía en cartelera, una práctica sin precedentes. Marvel Comis, rescatada de su peligrosa situación financiera gracias al éxito de los cómics de *La guerra de las galaxias*, continuaría creando nuevas historias en la siguiente década que alcanzarían los 107 números. Y Lucas por fin conseguiría su tarro de galletas R2-D2[63].».

No se daba una licencia a cualquiera. Ese verano Lucas había fundado dentro de Lucasfilm otra compañía a la que llamó Black Falcon, por la serie *Blackhawk*, para

supervisar toda la comercialización. Era la única manera, explicó, de «controlar las cosas. No quería que el mercado se llenara de basura. […] Si llevaba el nombre de Star Wars tenía que cumplir un mínimo de calidad[64]». El hecho de que rechazara una oferta —bisutería y tapas de inodoro— sorprendió a la unidad de *marketing* de la Fox, que nunca había visto un trato que no le gustara. Pero a Lucas le traía sin cuidado lo que pensaran en la Fox, y le indignaba que recibieran automáticamente la mitad de los ingresos del *merchandising* por no hacer nada más que administrar los contratos. En su contrato para la secuela dejó claro que continuaría compartiendo a medias los beneficios del *merchandising* con la Fox hasta el 1 de julio de 1978, fecha en que Black Falcon pasaría a recibir el 80 por ciento, y la Fox, el 20. Fue otra cláusula que Ladd tuvo que aceptar para seguir colaborando con *La guerra de las galaxias*, pero los ejecutivos de la Fox cada vez recelaban más de este y de su inclinación a dar a Lucas casi todo lo que pedía.

Lo que Ladd valoraba, y la Fox no —al menos, de momento—, era que Lucas les había dado algo más que una simple película con éxito; había creado una mitología moderna que estaba arraigando rápidamente en la cultura popular estadounidense, y al comienzo de ella, con su inconfundible fanfarria, estaba el logo de la Fox. En agosto, C-3PO, R2-D2 y Darth Vader dejarían sus huellas impresas en el cemento frente al Grauman's, donde seguían proyectando *La guerra de las galaxias*. En otoño, la Filarmónica de Los Ángeles interpretó la banda sonora en un concierto en el Hollywood Bowl. Los críticos se mostraron displicentes, pero el público se puso como loco, lo que llevó a repetir la actuación la primavera siguiente. John Milius, con su típica clarividencia, creyó entender por qué *La guerra de las galaxias* había llegado tanto a los espectadores. «Lo que ha hecho mi generación es recuperar cierta inocencia —explicó—. Lo fácil es ser cínico. Cuesta más ser sentimental[65]».

Pero Milius también comprendió que la inocencia tenía consecuencias, y que con esa clase de diversión despreocupada, lúdica y accesible, Lucas había cambiado el mismo panorama del cine, y no necesariamente para mejor. En junio de 1977 George y Marcia habían viajado a Nueva York para el estreno de *New York, New York* de Scorsese, la clase de película seria y artística que ella había seguido señalando a su marido como el cetro dorado de la creación cinematográfica. Pero la película fue un fracaso estrepitoso y apenas recuperó los gastos, lo que hundió a su director en una espiral de drogas y depresión. «Había llegado *La guerra de las galaxias*. […] Estábamos acabados», comentó Scorsese con amargura. «*La guerra de las galaxias* ha barrido con todas las fichas de la mesa», coincidió el director William Friedkin, que había visto cómo su propio debut artístico, *Carga maldita*, era retirado del Grauman's en favor de la *space opera* de Lucas. «Lo que ocurrió con *La guerra de las galaxias* fue parecido a cuando McDonald's se hizo un espacio; el gusto por la buena comida simplemente desapareció[66]».

Es posible que se produjera el descenso del nivel intelectual que Canby había denunciado, o la «infantilización» del cine que la crítica Pauline Kael había

condenado desde las páginas de *The New Yorker*, pero no todo se debía necesariamente a Lucas. Era cierto que *La guerra de las galaxias* había sido la película más importante de 1977, pero la segunda más taquillera ese año fue la comedia de persecuciones de coches *Los caraduras*, con Burt Reynolds. «El cine de palomitas siempre ha mandado —diría Lucas años después. Y preguntaba retóricamente—: ¿Por qué va la gente a verlo si no es bueno? ¿Por qué el público es tan estúpido? Yo no tengo la culpa. Solo entiendo lo que le gusta ver a la gente[67]».

Además, *La guerra de las galaxias* no gustó solo al público estadounidense; su temática fuera del tiempo, la trama sencilla y los asombrosos efectos especiales también funcionaron con los espectadores extranjeros. El entusiasmo por la película se desató las semanas anteriores a su estreno en diciembre en Inglaterra; la versión en Super 8 se agotó en dos días, los productos derivados se vendieron muy bien y los fans de casi todas las ciudades británicas llamaron a su cine local para suplicar que proyectaran la película. «Nunca habíamos visto nada parecido», comentó el gerente de un cine[68]. Cuando por fin se estrenó la película en el extranjero a finales de año, batió inmediatamente récords de taquilla en Ginebra, Sidney y Melbourne, y se agotaron las localidades en Roma y Milán. En Bruselas la prohibieron inicialmente para los niños, sobre todo por el brazo amputado, pero en cuanto se suprimió este la reclasificaron para «todos los públicos[69]». Incluso se proyectó en la embajada de Estados Unidos en Moscú para un público compuesto por estadounidenses, varios británicos y un puñado de rusos. Tal vez percibiendo una metáfora de la Guerra Fría, algunos espectadores silbaron ante la destrucción de la pacífica Alderaan por la Estrella de la Muerte Imperial. «¡Qué treta más vergonzosa!», murmuró un espectador muy diplomáticamente[70].

A nadie sorprendió que en diciembre de 1977 *La guerra de las galaxias* se convirtiera en la película más taquillera de todos los tiempos, recaudando 120 millones dólares de ingresos para la Fox, y pasando por encima de *Tiburón* —con 115 millones para la Universal— hasta alcanzar la primera posición. Spielberg se lo tomó todo con humor y rindió homenaje públicamente a Lucas al aparecer en un anuncio a toda página en *Variety* que mostraba a R2-D2 atrapando un tiburón con una caña de pescar. «Felicidades a la peña de la cantina —escribió— y a todas las fuerzas de tu imaginación que han hecho que *La guerra de las galaxias* merezca el trono. Úsalo bien[71]».

«*La guerra de las galaxias* es en un 25 por ciento lo que me hubiera gustado que fuera —declaró Lucas en una entrevista a *Rolling Stone* en otoño de 1977—. Creo que las secuelas serán muchísimo mejores[72]». Kurtz también dejó claro que no quería segundas partes si no eran mejores que la primera. El guion, por tanto, sería crucial. En una fecha tan temprana como junio de 1977, Lucas y Kurtz mencionaron con toda naturalidad al *Chicago Tribune* que ya estaban desarrollando la «secuela

novelada» —en realidad se trataba de *El ojo de la mente*, escrita por Alan Dean Foster— «y si la historia funciona —añadió Kurtz—, estamos considerando seriamente hacer una segunda película[73]». Hacia julio, Ladd —que había leído los múltiples borradores de *La guerra de las galaxias* durante los cuatro años anteriores — afirmaba en el *Wall Street Journal* que Lucas disponía de mucho material para escribir el guion de una segunda película[74].».

No era cierto. Sin embargo, tenía muchas ideas que pasó a máquina y se convirtieron en un tratamiento de nueve páginas que tituló *El Imperio contraataca*. Era más elaborado que el caótico primer tratamiento de *La guerra de las galaxias*, sobre todo porque Lucas había leído hacía poco el libro de Joseph Campbell sobre mitología comparativa, *El héroe de las mil caras*, y estaba resuelto a trazar el heroico viaje de Luke de un modo más reflexivo. «Sugiere que hay una vida buena y gratificante al alcance de uno, a pesar de la adversidad —garabateó Lucas en sus notas—, pero solo si no se escabulle de las luchas peligrosas, sin las cuales nunca se alcanza una verdadera identidad[75]». Gran parte de la estructura básica de lo que se convertiría con el tiempo en *El Imperio contraataca* ya estaba en el primer tratamiento, y Lucas tenía en mente varias escenas que sobrevivirían hasta el último borrador. Habría un jugador del pasado de Han que lo invitaría a cenar junto con Leia y Chewie, «y entran en la habitación y allí está Vader[76]». Sabía que Luke estudiaría la Fuerza con un viejo maestro Jedi, tendría una larga lucha con Vader y acabaría colgando de una ciudad que flota en el cielo. Quería escenificar el triángulo Luke-Leia-Han, e incluir una secuencia en la que C-3PO era destruido. También había decidido que Luke tuviera una hermana gemela, aunque en esa temprana fase no tenía claro si era Leia. Ella tal vez se encontraba en el otro extremo de la galaxia y Luke iba a buscarla.

Otros detalles eran aún más confusos. El destino de Han Solo todavía estaba por decidir, sobre todo porque Harrison Ford aún no se había comprometido a hacer la trilogía. Lucas necesitaba dejar suficiente espacio en la historia para eliminarlo si Ford decidía no seguir, de modo que el tratamiento acababa con Han despidiéndose del grupo para emprender la misión de localizar a un financiero de gran poder —que probablemente era su padre— que costeara la rebelión. Darth Vader era otro interrogante, ya que Lucas seguía intentando decidir quién o qué era en realidad. El verdadero conflicto, tal como él lo veía, no era si sería redimido al regresar al lado bueno de la Fuerza, sino si lograría atraer a Luke al Lado Oscuro. Y, por último, estaba tal vez su idea más ambiciosa, sobre todo porque no tenía ni idea de cómo llevarla a cabo: un diminuto y arrugado maestro Jedi llamado Minch Yoda, que pensó que podría ser «el que adiestró a Ben [Kenobi[77]]».

Sin embargo, después del suplicio de escribir el guion de *La guerra de las galaxias*, Lucas estaba resuelto a delegar la tarea a alguien. A finales de noviembre de 1977 llamó a Leigh Brackett, una autora de ciencia ficción que había escrito novelas *pulp* —exactamente la sensibilidad de Lucas— y participado en los guiones de *Al*

borde del abismo, *¡Hatari!* y *Río Lobo*, tres películas que él admiraba. Durante varios días de finales de noviembre y comienzos de diciembre, Lucas y Brackett hablaron del tratamiento y añadieron nuevos elementos al argumento. El 2 de diciembre Brackett —que cobraría 50 000 dólares de honorarios— se marchó con las notas de Lucas para escribir el primer borrador. McQuarrie ya estaba trabajando en una nueva serie de bocetos —entre ellos uno de un castillo para Vader en un planeta volcánico— mientras Kurtz recorría otras productoras en busca de posibles miembros para el equipo de rodaje.

Al mismo tiempo que trabajaba en *El Imperio contraataca*, Lucas empezó a construir un imperio de otra naturaleza, contratando a nuevos empleados y adquiriendo la infraestructura necesaria para convertir Lucasfilm en una compañía de verdad. En ese momento la compañía la componían Lucas, Kurtz, Lippincott y un par más que trabajaban en Parkhouse, en San Anselmo, con unas pocas *roulottes* en una parcela vacía situada delante de la Universal, e IL&M, que era un caso aparte. «Era la típica compañía familiar pequeña con enormes recursos en potencia», explicó el primer presidente de Lucasfilm, Charlie Weber, un exejecutivo del negocio inmobiliario al que Lucas había encontrado a través de un anuncio en el periódico. Pero el hecho de que Lucasfilm estuviera en el norte de California mientras la parte más importante de la producción se hacía en Los Ángeles impedía que Lucas la controlara. Cada vez que se marchaba de Los Ángeles para dirigirse a San Anselmo, «deja muchas cosas pendientes hasta que regresa», señaló McQuarrie[78]. Aunque no quisiera admitirlo, sabía que necesitaba tener una oficina más permanente en el sur de California.

Con el dinero del *merchandising* que ese invierno empezaba a entrar, Lucas contó con los recursos necesarios para comprar un edificio en el Lankershim Boulevard de Los Ángeles, justo delante de la Universal. Había sido una compañía de producción de huevos, y al igual que con el edificio de Kerner Optical del norte de California donde se encontraba IL&M, Lucas se referiría a él por el nombre de su anterior propietario, The Egg Company. Lucasfilm se encontraba oficialmente en Hollywood, le gustara o no a Lucas. «Todo se ha multiplicado —comentó con cierta frustración —. Antes tenía sueños modestos. Ahora tengo el control de una empresa que se lleva gran parte de mi tiempo. He tenido que contratar a personal y crear nuevas jerarquías, nuevas burocracias, todo nuevo, para que la cosa funcione[79]».

Nadie podía acusarlo de «rendirse a Hollywood». Hacia el final de 1977 *La guerra de las galaxias* le había proporcionado unos doce millones de dólares descontados los impuestos, pero él seguía vistiendo como un estudiante de cine, con tejanos gastados, zapatillas de deporte y camisas de franela. Aunque ahora había un Ferrari aparcado en el garaje de San Anselmo, él siempre prefería conducir su viejo Camaro. El resto del dinero lo estaba reinvirtiendo en su compañía y en la producción de *El Imperio contraataca*. Pero se estaba fundiendo rápidamente el capital. Mientras examinaba el balance total con Richard Tong, el nuevo contable de Lucasfilm, algo se

hizo evidente: «Las licencias y el *merchandising* de *La guerra de las galaxias* tendrían que proporcionar la base financiera necesaria para mantener la compañía hasta que se estrenara *El Imperio contraataca*», dijo Tong[80].

Entre los primeros asuntos de los que se ocupó The Egg Company estuvo la firma del contrato preliminar de *En busca del arca perdida*. En la línea de las viejas series de los sábados por la mañana, Lucas quería hacer el proyecto en plan barato —el presupuesto se fijó en seis millones de dólares— y lo más deprisa posible. Spielberg le pidió el control sobre el montaje final —un director con el que Lucas podía identificarse— y le presentó a otro colaborador que creyó que era perfecto para el proyecto, un redactor publicitario convertido en guionista llamado Lawerence Kasdan de veintiocho años. Spielberg se había quedado impresionado con una comedia romántica que había escrito titulada *Continental Divide*, y Lucas, después de leerla, pensó que Kasdan podía escribir la clase de guion que estaban buscando: con una trama bien entretejida, centrada en el personaje y con mucho diálogo ocurrente.

Como había hecho con Brackett, Lucas lo invitó a pasar unos días trabajando con Spielberg y con él en su tratamiento de veintitrés páginas escritas a mano. Incluso en esas primeras sesiones Lucas ya dejó ver exactamente qué clase de productor ejecutivo iba a ser: si bien siempre se jactaba de su habilidad para quedarse con la mejor idea, fuera de quien fuese, tendía a estar convencido de que las mejores ideas eran las suyas. A veces Spielberg le paraba los pies y Lucas se limitaba a encogerse de hombros con una expresión resignada. «Está bien, Steven —decía—, es tu película[81]».

Kasdan se marchó con el tratamiento de Lucas y miles de notas que había tomado durante sus conversaciones, prometiendo volver pronto con un primer borrador. Con Lucas ocupado con el guion, recayó en Kurtz casi toda la tarea de buscar al director adecuado para *El Imperio contraataca*. Lucas había considerado por un momento convertir la saga en una serie continua dirigida por amigos —Spielberg, Milius y tal vez incluso Coppola—, tratándola casi como uno de esos festivales de cine de la universidad en los que cada participante intenta eclipsar a los demás. «Espero enrolar a amigos que quieran competir, en plan: “Voy a enseñarle a George que puedo hacer una película el doble de buena” —dijo en una entrevista para *Rolling Stone*—. Y no dudo de que son capaces de hacerla, pero yo haré la última y será el doble de buena que todas las demás[82]».

Sin embargo, Kurtz se limitó a ir a la caza de buenos directores, seleccionándolos de una larga lista de posibles candidatos. Contempló seriamente a John Badham, que acababa de terminar *Fiebre del sábado noche*, y al inglés Alan Parker, recién salido del musical de *gangsters* protagonizado enteramente por niños *Bugsy Malone*. Pero, después de cierta deliberación, decidió que Lucas se entrevistara con una sola persona: Irvin Kershner —o Kersh, como casi todo el mundo lo llamaba—, un exprofesor de la USC que acababa de terminar el *thriller Los ojos de Laura Mars*.

Kersh recordaba los cortos de estudiante de Lucas, y había quedado

especialmente impresionado con *18-6-67*, que le pareció «de gran belleza[83]». Era lo bastante cercano a la mafia de la USC como para que Lucas se sintiera cómodo con él; además, se había formado en la televisión, lo que lo llevó a pensar que podía trabajar deprisa y de forma económica. (Ambas suposiciones resultaron ser incorrectas). Lo que Lucas quería por encima de todo era «alguien que tuviera amplia experiencia en el cine y le gustara tratar con personas y personajes[84]». Ese era Kersh.

De cincuenta y cuatro años, alto, desgarbado y calvo con una barba gris cuidadosamente recortada, Kershner también era un pintor, violinista y budista zen que veía el cine como una contribución al bien mayor. Era serio, aunque nunca se le veía meditabundo, y le gustaban las personas y los actores, lo que probablemente explicaba que tuviera tanta psicología. Además, Lucas le cayó bien. Pero detectó sus rarezas, e hizo hincapié en que no se inmiscuyera en la producción ni mirara por encima de su hombro en el plató. Lucas prometió no hacerlo. «Si hago una secuela, seré el productor ejecutivo —había declarado para la revista *People*—. Aprobaré el montaje preliminar, y solo daré ánimos y esa clase de cosas[85]». Pero, como Kersh y otros descubrirían, era una promesa que sería incapaz de cumplir.

Leigh Brackett entregó el primer borrador de *El Imperio contraataca* el 21 de febrero. Lucas quedó decepcionado; aunque seguía en gran medida el esquema de su historia, sentía —con un sentimiento que un maestro Jedi podría apreciar— que el guion no estaba bien. El diálogo era torpe —en cierto momento Vader llamaba a alguien «idiota incompetente»—, y Brackett presentaba a los personajes discutiendo y a Han reprendiendo a Luke. Lucas se lo tomó como algo personal; admitió que *La guerra de las galaxias* ya era parte de él, «no puedo evitar enfadarme o acalorarme cuando algo no está bien[86]». Hojeó las páginas, primero tomando notas y al final garabateando NO sobre cada sección particularmente problemática, como cuando Ben pedía a Luke que hiciera un voto solemne «por la causa de la libertad y la justicia[87]». Lucas le pidió a Brackett que se reuniera con él para supervisar las correcciones del guion y se quedó atónito al enterarse de que estaba en el hospital. El 18 de marzo, tres semanas después de que ella le entregara su primer borrador, Brackett murió de cáncer a los sesenta y dos años.

Lucas seguía en estado de *shock* cuando Marcia y él se fueron a México con el director Michael Ritchie y su mujer para disfrutar de unas vacaciones planeadas hacía tiempo. Si ella esperaba que ese viaje fuera otro retiro relajante en el que podrían concebir un hijo, de nuevo se vio frustrada; Lucas se pasó la mayor parte de las vacaciones encerrado en la habitación del hotel escribiendo un nuevo guion para *El Imperio contraataca*. Producir secuelas, y no hijos, sería su prioridad durante la primavera y el verano de 1978.

El proceso de escribir, siempre duro para él, esta vez le llevó menos tiempo

—«Casi lo disfruté», admitiría— y terminó su primer borrador en solo tres semanas, un santiamén comparado con el año que había dedicado al primero de *La guerra de las galaxias*[88]. En abril se lo envió a Ladd, no sin antes garabatear en la portada: «Aquí tienes una idea aproximada de la película. ¡Que la Fuerza nos acompañe!».

Había reescrito el guion de Brackett según su propio imaginario, cortando las escenas problemáticas, cambiando el orden y creando nuevos personajes. Parte del diálogo seguía siendo torpe —Han siempre parecía estar balbuceando una interminable sarta de tecnicismos—, pero Lucas manejaba mejor a Vader (aunque eliminó todas las escenas en las que aparecía el castillo del volcán en el que vivía). Y en la página 128 del guion manuscrito, cuando Luke y Vader se enfrentan, le daba a este una frase de diálogo clave que estaba seguro de que definiría el carácter del villano aunque chocara profundamente al público: «Soy tu padre». Lucas estaba resuelto a mantener en secreto la conexión entre ambos, hasta el punto de suprimir la página del diálogo revelador de cada copia del guion para impedir que se filtrara.

En ese primer borrador también introdujo al enigmático cazarrecompensas Boba Fett, inspirado en el personaje de «El hombre sin nombre» de Clint Eastwood en los wésterns de Sergio Leone. Lucas quería que el papel de Fett fuera diseñado a toda velocidad porque se había comprometido a tenerlo listo para un especial navideño que iba a hacer ese invierno para la CBS. Además, Kenner le estaba pidiendo un personaje de *El Imperio contraataca* que pudiera comercializar antes de la película. Tal como lo concibieron McQuarrie y Joe Johnston, de IL&M, Boba Fett, con su vistoso traje y su surtido de aparejos, era la perfecta figura de acción. Lucas no tenía ni idea de que, casi sin proponérselo, acababa de crear un icono; solo le daría cuatro frases cortas de diálogo.

Ya tenía su guion —y montones de ideas que no sabía muy bien cómo desarrollar, como la de un planeta de wookiees—, pero seguía sin guionista. La intempestiva muerte de Brackett lo había pillado por sorpresa y no tenía perspectivas reales. Cuando Lawrence Kasdan acudió a entregarle su primer borrador del guion de *En busca del arca perdida* a finales de ese verano, Lucas se quejó de las dificultades de avanzar con el de *El Imperio contraataca*, un tema que se prolongó durante la comida. A mitad de conversación, tuvo una revelación: ¿Consideraría Kasdan escribir el guion de *El Imperio contraataca*?

El joven guionista se quedó perplejo.

—¿No crees que deberías leer antes *En busca del arca perdida*? —le respondió.

Lucas sonrió con ironía.

—Bueno, si me horroriza mañana retiraré la oferta[89].

Pero Lucas sabía que no le horrorizaría; tanto Spielberg como él tenían confianza en que Kasdan cumpliera con lo prometido, aunque luego admitiría que fue un juego de azar. «Estaba desesperado. No quería a nadie más[90]». A Kasdan le preocupaba tener que dividir su tiempo entre los dos guiones, pero Lucas le pidió que aparcara *En busca del arca perdida* y se concentrara en *El Imperio contraataca*, ya que en esos

momentos la prioridad de Spielberg era la comedia *1941*.

Entretanto, Lucas había logrado convencer a la totalidad del reparto de *La guerra de las galaxias* para que actuaran de nuevo en *El Imperio contraataca*, aunque Ford seguía sin querer comprometerse a una tercera película. Sin embargo, Hamill se quedó encantado, pues después de la experiencia del rodaje de la primera no creyó que Lucas quisiera hacer otra. «Me dijo en una ocasión que ya no quería hacer largometrajes, que le gustaría volver a hacer cortos de estudiante. Y en esos también saldré», prometió[91]. Se fijó el presupuesto en algo más de quince millones de dólares, lo que excedía el total de los beneficios que Lucas había obtenido con *La guerra de las galaxias*. «El dinero que tengo no llega para nada —confesó—. No podía dirigir suficientes películas lo bastante deprisa para pagar a toda esa gente, de modo que tuve que montar una compañía. En estos momentos estoy desbordado[92]». Tal como Tong había pronosticado, el *merchandising* tendría que seguir generando ingresos para que *El Imperio* despegara.

El 3 de abril de 1978 Lucas fue con Marcia a Hollywood para asistir a la quincuagésima edición de los premios de la Academia, en la que *La guerra de las galaxias* tenía diez nominaciones, entre ellas a la mejor fotografía, al mejor director y al mejor guion. Una vez allí adoptó una fachada de neutralidad —«Nunca creyó que para ser feliz fuera importante ganar un Oscar, o tener éxito o sentirse realizado ni nada parecido», afirmaría Marcia— y solo dijo medio en broma que asistía porque ella también había sido nominada[93]. Pero a medida que transcurría la velada, y *La guerra de las galaxias* empezó a barrer con casi todos los premios técnicos —John Barry y Roger Christian a la mejor dirección artística, John Mollo al mejor vestuario, John Williams a la mejor banda sonora—, Lucas se emocionó visiblemente, y en cierto momento miró a Kurtz con expresión expectante. Dykstra y un pequeño equipo de IL&M se llevaron a casa el Oscar a los mejores efectos visuales —un momento glorioso para el desdeñado maestro de FX— y Marcia, Paul Hirsch y Richard Chew recibieron el Oscar al mejor montaje; en su discurso de agradecimiento Hirsch reconoció elegantemente las formidables dotes del propio Lucas como montador. Pero este se vio excluido, atrapado en las categorías de guionista y director, que acabó perdiendo, y el Oscar a la mejor película fue a parar finalmente a *Annie Hall* de Woody Allen.

Aunque Lucas siempre afirmaría que los premios no significaban nada para él, debió de sentir cierta frustración sabiendo que la necesidad de sacar adelante *La guerra de las galaxias* le había obligado a delegar su verdadera pasión —el montaje — a otros, que habían visto premiados sus esfuerzos con el Oscar, mientras que él volvía a casa con las manos vacías. Incluso Coppola pensó que la desilusión tal vez le serviría de estímulo. «Bueno, ahora George regresará con otra película —comentó a la mañana siguiente de la ceremonia—. No se retirará al mundo de los magnates. Le gusta demasiado ganar[94]».

La guerra de las galaxias salió aún mejor parada en el mundo de la ciencia

ficción —la Asociación de Escritores de Ciencia Ficción de Estados Unidos le concedió un premio especial por el interés popular que había despertado por el género —, aunque los escritores de ciencia ficción se mostraron algo recelosos del fenómeno cultural popular que Lucas representaba. Querían que pensaran en ellos como integrantes de la tradición más seria de Ted Sturgeon e Isaac Asimov, y no como en George Lucas y su *space opera*. «Los que trabajábamos en el campo de la ciencia ficción a nivel profesional buscábamos algo más que una película de sesión de tarde de acción y tiros —comentó el escritor Ben Bova con desdén—. Yo esperaba más de Lucas[95]». Lucas tenía poca paciencia con esa clase de esnobismo. «Creo que la ciencia ficción todavía tiende a verse como seria y devota —replicó—, y eso es lo que intenté eliminar[96]».

Aun así, Lucas no necesitaba premios para consolidar su reputación como el cineasta más influyente del momento. Hacia mediados de 1978, los miembros de la mafia de la USC —y Spielberg— eran vistos como los rebeldes cineastas más exitosos de Hollywood que hacían todo a su manera, producían películas según su visión única y personal, intercambiaban puntos porcentuales y hacían todo al margen del sistema de los estudios. Los magnates tal vez habían construido ese sistema y habían estado distribuyendo las películas, dijo Milius, pero eran los inconformistas ferozmente independientes desde Chaplin y Welles hasta Lucas y Coppola los que habían hecho las películas interesantes y exitosas, y tenían grandes planes. «Nos quejábamos de lo mal que estaban las cosas en Hollywood —declaró en el *New York Times*—. Y entonces Francis dijo: "Está bien, cambiémoslas. George y yo nos haremos con el control del valle y vosotros os haréis con todo lo demás[97]"».

Pero más allá de Spielberg y de Lucas, el resto no se haría con el control de casi nada. Los Huyck no llegaron muy lejos con *Un inolvidable curso en París* mientras que Milius se estrelló con su homenaje al surf *El gran miércoles*. «Todos quieren ayudarse unos a otros —insistió Willard Huyck—. Todos quieren que los demás tengan éxito[98]». Y sin embargo en la fachada normalmente unida del grupo de la USC había grietas de resentimiento. Para empezar, aunque Lucas a menudo era generoso, podía ser tacaño y vengativo con los puntos de porcentaje de los beneficios de *La guerra de las galaxias*. Coppola no recibió ninguno. «¿Por qué iba a darle ninguno? —replicó Lucas—. No tuvo nada que ver con la película[99]». Y a Milius, que había recibido un punto de *La guerra de las galaxias* a cambio de uno de *El gran miércoles*, le pidió que se lo devolviera cuando esta última fracasó. Milius nunca lo olvidaría. «Estos tipos se creían demasiado buenos para los demás —dijo—. Todos se volvían muy muy distantes. George tenía su séquito. Nunca hacía nada mal. Todo era para él[100]».

Probablemente era una valoración imparcial y así era justo como lo quería Lucas, quien últimamente había despedido a varios empleados que no podían o no querían acatar su visión del universo. «Tienes que estar de acuerdo con George, si no quieres

ganarte su antipatía», comentó un miembro de IL&M[101]. Hasta Jeff Berg, el agente que tan diligentemente había movido el guion en ciernes de *La guerra de las galaxias*, estaba entre los despedidos; en adelante Lucas asumiría sus funciones a través de su equipo de astutos abogados. «Ya no lo necesitaba», afirmó sin un ápice de remordimiento[102].

Lo que Lucas realmente necesitaba era una total independencia. «Tenía que llegar a ser autosuficiente —explicó años después—. Tenía que construir un imperio solo para hacer las películas tal como yo quería. Quería forjar mi propio futuro sin tener que suplicar, pedir prestado o robar para conseguir el dinero para hacer mis películas. No quería tener que escuchar a los estudios y hacer las películas según sus criterios. Por suerte, *La guerra de las galaxias* me brindó la oportunidad de independizarme del sistema de los estudios[103]».

En qué se convertiría exactamente ese imperio, Lucas aún no lo sabía. De entrada se imaginó teniendo nuevamente tratos con su viejo mentor, Coppola, y lo telefoneó emocionado. «Ahora que voy a tener todo este dinero, podemos hacer realidad los sueños que siempre tuvimos —le dijo—, y quiero hacerlo contigo». Los dos consideraron por un corto espacio de tiempo comprar la cadena de cines Mann o incluso los estudios Twentieth Century Fox. «Aunque ahora yo estaba en una posición claramente subordinada —señaló Coppola—, y unos seis meses después las conversaciones se espaciaron y luego siguió un período de desavenencia. Nunca entendí qué lo causó[104]». La razón más probable fue que Lucas cada vez recelaba más de sus costumbres impredecibles y despilfarradoras. Varios años atrás, cuando ganó dinero a raudales, compró un edificio en San Francisco, un Learjet, un cine e incluso un periódico, pero lo hipotecó todo en cuanto *Apocalypse Now* tuvo problemas económicos. Lucas no entendía cómo podía cargar con semejante deuda. «Nunca he sido como Francis y algunos de mis amigos que están construyendo imperios gigantescos y siempre andan endeudados, y tienen que seguir trabajando para mantenerlos», declaró[105].

Coppola y él eran, sencillamente, una clase de idealista diferente. Coppola quería ser un magnate, y él, un artista. «Prefiero jugar con una cámara a convertirme en el emprendedor que hay detrás de una operación gigantesca», comentó Lucas, que palidecía ante la idea de dar órdenes, asistir a reuniones y aprobar proyectos. «Quiero alejarme de todo eso —insistió—. Mientras que Francis… quiere cada vez más poder, yo no. […] Yo asumo el poder de hacer lo que quiero con mi cámara. Pero rechazo el poder de dar órdenes a la gente[106]». En lugar de unas oficinas centrales o un edificio en San Francisco, él todavía se veía trabajando con sus amigos en un rancho «en medio de la nada», parecido a aquel en que creció. «Yo quería un lugar equipado con la tecnología más avanzada, donde pudiera sentarme y ver los árboles y pensar[107]».

Para Lucas, en medio de la nada resultó ser el pequeño pueblo de Nicasio, a unos veinte kilómetros al noroeste de la oficina de Lucasfilm en Parkhouse, San Anselmo,

y cerca —aunque no demasiado— de San Francisco, a unos noventa kilómetros al sur. Había echado el ojo a una propiedad aislada conocida como Bulltail Ranch, casi setecientas hectáreas en Lucas Valley Road, llamada casualmente así por el colono John Lucas, que en 1882 había recibido gran parte de las tierras de los alrededores como regalo de boda. Casi cien años después, George Lucas se paseó por las ondulantes y sombreadas tierras de la propiedad, y vio kilómetros y kilómetros de tranquilidad y posibilidades. Allí construiría su rancho. El Skywalker Ranch.

«Bueno, ahí está —les dijo a sus contables—. Voy a comprarla[108]».

Era pleno verano cuando Kasdan terminó unas veinticinco páginas del guion de *El Imperio contraataca*, que Lucas, Kersh y él empezaron a analizar inmediatamente, decidiendo qué ideas valía la pena mantener y cómo podían llevarse a cabo en la pantalla. Como el creador de su universo ficticio, Lucas tenía la enciclopedia de *La guerra de las galaxias* enteramente en su cabeza, y sería él quien tomara la mayoría de las decisiones. Kasdan tardó un tiempo en comprender la particular manera pasivo-agresiva que tenía de comunicarse. «En realidad George funciona de tal modo que nunca dice lo que le gusta, solo lo que no le gusta. Premiaba con su silencio[109]».

La cuestión más difícil seguía siendo el personaje de Yoda. «Hagámoslo pequeño —sugirió Lucas—. Que recuerde un poco a una rana». Pero nadie estaba muy seguro de cómo hacer que un personaje pequeño y semejante a una rana funcionara de forma convincente en una película. Por un momento consideraron utilizar un mono con un disfraz y una máscara, sugerencia que un material de prueba reveló como poco verosímil, entre otras cosas porque el mono resultó casi imposible de manejar. Lucas creyó tener una solución mejor. Durante el rodaje de *La guerra de las galaxias* en Elstree, el rey de las marionetas, Jim Henson, había estado grabando *The Muppet Show* en el complejo de la televisión del otro lado de la calle. Lucas y él tenían tendencias artísticas similares —los dos eran ferozmente independientes— y prometieron encontrar una manera de trabajar juntos. Esa podría ser su oportunidad: Yoda tal vez podría funcionar como una especie de marioneta. «Tendría la personalidad de un teleñeco, pero más realista», decidió Lucas[110]. Tomó mentalmente nota de telefonear a Henson.

El Imperio contraataca empezaba a tomar forma sobre el papel cuando Lucas puso en marcha la producción. Los ingresos del *merchandising* entraban con regularidad en Black Falcon, que inmediatamente los hacía llegar a Chapter II, IL&M y una nueva filial que Lucas había creado hacía poco para Ben Burtt: Sprocket Systems, dedicada enteramente al sonido. Kersh y McQuarrie fueron enviados a Londres, donde habían abierto las oficinas de Chapter II en Elstree mientras se invertía más de un millón de dólares en IL&M para equipo y empleados. Pero aun después de esa inyección de efectivo, mantener IL&M operativa costaría 400 000 dólares al mes, mientras que Chapter II iba a necesitar casi dos millones de dólares al

mes para cubrir los gastos de producción y personal. Lucas estaba invirtiendo todo lo que tenía en *El Imperio contraataca*, y sus recursos empezaban a menguar peligrosamente.

Aunque parecía que no había detalle por pequeño que fuera en el que Lucas no se involucrase —todavía seleccionaba él mismo a sus empleados y aprobaba los subproductos—, hubo un proyecto que delegó casi por entero a otros: un especial navideño de *La guerra de las galaxias* que la CBS tenía previsto emitir la semana anterior a Acción de Gracias. Lucas se había implicado en una fase inicial, sentándose con el guionista de televisión Bruce Vilanch para revisar un tratamiento que proporcionaba solo unos elementos vagos pero ambiciosos: tendría lugar en el planeta natal de Chewbacca, Kashyyyk, la familia wookiee vencería a las tropas imperiales cuando se disponía a celebrar el Día de la Vida, y gran parte del especial consistiría en wookiees hablando entre sí en su propio idioma de gruñidos y rugidos, sin ayuda de subtítulos.

Vilanch escuchó con atención y exhaló despacio. «Ha decidido construir una historia alrededor de esos personajes que no hablan —le dijo a Lucas con incredulidad—. El único sonido que hacen es como el de un gordo teniendo un orgasmo». Él lo miró sin rastro de humor, y el guionista levantó las manos en un acto de rendición. Lucas «tenía lo que debe tener todo director —señaló—, que es esa disparatada fe en su propia visión personal, e iba a conseguir que funcionara como fuera[111]».

No lo hizo. Lucas, absorto en hacer *El Imperio contraataca* y fundar su compañía, dejó el especial enteramente en manos de sus productores veteranos, Dwight Hemion y Gary Smith, y optó por ver las secuencias de vídeo sobre la marcha. Pero cuando vio a sus personajes desenvolverse en fragmentos de comedia dolorosamente poco graciosos protagonizados por Harvey Korman y con interludios musicales de Jefferson Starship, comprendió que tenía un problema. Ni siquiera Ford, Hamill y Fisher, que se prestaron animosamente a repetir papel, lograron trascender el material; los tres parecían desdichados, aunque Fisher se quedó encantada con la oportunidad de cantar una canción del Día de la Vida con la música de *La guerra de las galaxias* de Williams, otro momento para morirse de vergüenza. Lo único que despertó el interés de Lucas fue un segmento animado de once minutos de la compañía canadiense Nelvana Ltd. que permitía ver por primera vez a Boba Fett. Seguro de que el especial no funcionaría, solo pudo dejarlo como estaba… y borrar su nombre.

Tras ser intensamente promocionado por la CBS, y ansiosamente esperado por los fans —después de todo era *La guerra de las galaxias* por televisión—, *El especial navideño de La guerra de las galaxias* se emitió el 17 de noviembre de 1978 y fue un fracaso absoluto. El productor Dwight Hemion lo describió como «lo peor que he visto nunca»; Lucas lo calificó de «parodia[112]». Había renunciado al control y *La guerra de las galaxias* había acabado pareciendo una estupidez. Era un error que

estaba resuelto a no cometer de nuevo.

De momento, el especial navideño se vería como una víctima creativa del enfoque concentrado de Lucas en *El imperio contraataca*, que parecía estar saliéndose de sus propios límites antes de que se hubiera rodado siquiera un fotograma. Hacia diciembre, los comenúmeros habían fijado el presupuesto en la friolera de veintiún millones de dólares. Lucas, viendo cómo menguaban sus ingresos, prestó a su compañía veinte millones de su bolsillo como aval para pedir un crédito bancario. En Elstree, la construcción de los platós seguía adelante con un coste de tres millones y medio de dólares. Además, Kurtz y él habían gastado otros dos millones en un plató permanente lo suficientemente espacioso para que cupiera un *Halcón Milenario* de tamaño completo: esta vez no se serraría por la mitad.

Incluso los que conocían bien a Lucas se quedaron horrorizados ante su obstinada determinación de financiar él mismo toda la película. Una cosa era defender tu independencia y otra muy distinta arruinarte. Pero a esas personas se les escapaba algo: Lucas no estaba pagando por la película; estaba pagando por su propia libertad creativa. «Era la oportunidad perfecta para independizarme del sistema de Hollywood», diría. No habría comenúmeros escatimándole dinero, negándole lo que necesitaba para rodar la toma perfecta; aún mejor, no habría ejecutivos del estudio mirando por encima de su hombro en la sala de montaje, obligándole a hacer lo que en su opinión eran cambios arbitrarios. «Esa era la parte que quería evitar[113]».

No obstante, aun siendo totalmente independiente de Hollywood, *El Imperio contraataca* solo era un medio para alcanzar un fin mayor. La verdadera libertad creativa de Lucas residía en el Skywalker Ranch. Ya estaba dibujando edificios en cuadernos o trozos de papel como había dibujado coches en el instituto. De hecho, las paredes de Parkhouse estaban cubiertas de planos y bocetos, y Lucas disfrutaba enseñándolos y explayándose con entusiasmo sobre el rancho a todo el que lo escuchaba; y eso incluía a Irvin Kershner, que acudió para hablar de *El Imperio* y acabó hablando más sobre el imperio de Lucas. «Era un sueño realmente extraordinario —comentó—. Se habían ganado tantísimos millones en el negocio del cine, y nadie los había invertido de nuevo en una biblioteca de investigación, en reunir a directores y crear un entorno donde la pasión por el cine abriera nuevas dimensiones[114]».

Pero mientras examinaba los dibujos y los planos, Kershner también comprendió la posición realmente envidiable que le había proporcionado Lucas: detrás de *El Imperio contraataca* había algo más que el afán de hacer una secuela lo bastante arrolladora para que la franquicia de *La guerra de las galaxias* subsistiera. «Por eso estamos haciendo la segunda [película] —insistió Lucas, abarcando con la mano los bocetos del rancho que colgaban de las paredes—. Si funciona, construiré esto. Si no, se habrá acabado[115]».

9

CIELOS OSCURECIDOS

1979-1983

Lucas estaba teniendo serios problemas con su secuela. Uno de los actores —podría decirse que la estrella emergente de la primera película— había dejado claro que no haría la segunda sin un aumento significativo de sueldo. El guion era flojo —«Es una de esas historias que no deberían tener segunda parte, la verdad», dijo Gary Kurtz— y Lucas, pese a haber prometido lo contrario, no podía dejar de inmiscuirse en la producción[1]. Cuando no vigilaba cada movimiento del director que había seleccionado cuidadosamente, andaba cerca dirigiendo él mismo varias secuencias y haciéndose cargo de la sala de montaje.

La secuela era *More American Graffiti*, y lo habían presionado para que la hiciera. «No me avergüenzo de haberla hecho», diría años después, pero eso no significaba que se quedara satisfecho con ella[2].

En un intento de sacar partido del nombre de Lucas en medio del tsunami de *La guerra de las galaxias*, la Universal había reestrenado *American Graffiti* en mayo de 1978 con considerable éxito —«aún más encantadora esta segunda vez», la elogió Gary Arnold en el *Washington Post*—, y Ned Tanen le había recordado a Lucas con poca sutileza que todavía les debía una película[3]. Lo lógico, para él, era sacar una segunda parte de *American Graffiti*, pero Lucas, que ya estaba haciendo la de *La guerra de las galaxias*, se echó atrás ante la idea de regresar de nuevo a ese pozo en particular. Tanen, con astucia, lo amenazó con producirla sin su intervención, algo que sabía que le parecería inaceptable. De mala gana, Lucas cedió —esa era exactamente la razón por la que había insistido en tener todos los derechos de secuela en su contrato de *La guerra de las galaxias*— y se comprometió a entregar una segunda parte de su primer gran éxito.

Probablemente estuvo abocada al fracaso desde el principio. Lucas ya se había cerrado las puertas con los rótulos al final de *American Graffiti* que revelaban el destino de cada uno de los cuatro protagonistas. Aun así escribió un esbozo del argumento y empezó a cortejar a los actores de la primera película, sin enseñarles siquiera un borrador del guion. Richard Dreyfuss, que había interpretado a Curt, había alcanzado el estrellato con *Tiburón* en 1975, seguido de su papel en *La chica del adiós* en 1977 con el que obtuvo un Oscar. Con el presupuesto tan mezquino que ofrecía la Universal, Lucas nunca tuvo ninguna posibilidad de conseguirlo. «No pagan lo suficiente —declaró Dreyfuss para *Los Angeles Times*—. Me ofrecieron una décima parte de mi sueldo [habitual] y les dije que no. […] Todavía me llevo bien

con Lucas. Sencillamente dejará de contar la historia de Curt Henderson[4]».

Lucas encargó la tarea de buscar un guionista a otro viejo amigo de la USC, Howard Kazanjian, a quien había reclutado como director de producción, un cargo descartable que dejaba ver que el interés de Lucas en el proyecto ya flaqueaba. Kazanjian llamó a B. W. L. «Bill» Norton, un compañero de clase de Gloria Katz en la UCLA que cumplía casi todos los requisitos que Lucas pedía en un guionista: era californiano, y tenía más o menos su edad; con un fracaso —el drama sobre drogas *Cisco Pike* de 1972— en su breve lista de créditos, él también buscaba una oportunidad para escribir y dirigir de nuevo. «George no quería dirigirla —dijo Kurtz —, pero quería a alguien a quien pudiera controlar[5]». Norton era ese hombre.

Lo citaron en Parkhouse para hablar de la historia que Lucas había inventado para cada uno de sus protagonistas; «algunas partes George ya las había trabajado a conciencia», recordaba Norton, mientras que «otras necesitaban arreglos[6]». Lucas había concebido cuatro historias paralelas que tenían lugar a lo largo de una serie de nocheviejas, siguiendo a John Milner, Steve y Laurie, Terry el Tigre y —al no estar Dreyfuss— la novia accidental de Terry de la primera película, la ferviente Debbie Dunham. Y se le ocurrió rodar cada una con cuatro estilos diferentes: la aventura *hippie* de Debbie, por ejemplo, se filmaría con un estilo psicodélico de pantalla dividida, mientras que las hazañas del Tigre en Vietnam se rodarían en película rayada de 16 mm en blanco y negro, como se había imaginado rodando *Apocalypse Now*. De hecho, recordó a Norton la necesidad de que trabajara deprisa para tenerla escrita, rodada, montada y lista para estrenar antes de agosto de 1979, que era cuando estaba previsto que la versión de *Apocalypse Now* de Coppola llegara a los cines. Cuando John Milius se enteró de lo que tramaba, no pudo por menos de menear la cabeza con incredulidad. «Quiere robarle a Francis los aplausos, ¿sabes?»[7].

Norton escribió rápidamente el guion, aunque Lucas se encargó de que Kazanjian le estuviera encima, disuadiéndolo de crear nuevos personajes o de alejarse mucho de la historia inicial.

«El guion no era nada del otro mundo», comentó Kurtz, que probablemente se alegró de no participar en el proyecto, pero a Caleb Deschanel, otro amigo de la USC a quien Lucas había nombrado director de fotografía, le traía sin cuidado el guion. Rodar en múltiples formatos, diría Deschanel más tarde, era «una idea disparatada, pero nos divertimos de lo lindo. Fue realmente como recuperar la atmósfera de la USC[8]».

Lucas le dio solo cuarenta y cuatro días a Norton para concluir el rodaje, lo que seguía siendo una eternidad comparado con los veintiocho que tuvieron para filmar *American Graffiti* en 1972. El rodaje empezó en una pista de carreras de California, con las tribunas abarrotadas de extras atraídos con la promesa de Lucas de recibir juguetes de *La guerra de las galaxias* gratis. Lucas apareció el primer día y prometió a Norton que lo dejaría solo, pero descubrió que era incapaz de no intervenir. Dirigiría casi todas las secuencias de Vietnam, filmando varios helicópteros militares

cerca de Stockton, California, y marginando aún más a Norton al encargarse él mismo del montaje. Lucas era consciente de haberse interpuesto en el camino del director, pero, según reconoció luego, sus enfoques opuestos no habían funcionado. «Supongo que toda mi idea de proponer un estilo para *More American Graffiti* resultó fallida —admitió—. Bill cuenta historias más conservadoras y creo que le obligué a hacer cosas con las que en el fondo no se sentía cómodo[9]».

El conflicto artístico también se evidenció en la pantalla; en su estreno en agosto de 1979, *More American Graffiti* fue un fracaso de taquilla y de crítica, aunque fue Norton quien asumió casi toda la responsabilidad de las decisiones de Lucas relativas a la fotografía. El *Washington Post* la calificó de «fácil burla» del original, que sufría «de un caso terminal de cursilería[10]». Mientras que en una crítica del *New York Times*, Janet Maslin la denostó como una película «grotescamente descabellada» cuyas secuencias de Vietnam salían perdiendo al compararlas con las de *Apocalypse Now* de Coppola, crítica que debió de doler a Lucas en lo más hondo[11].

Kazanjian se quedó perplejo ante las críticas, pero Lucas se limitó a encogerse de hombros. «Hay cosas que me gustan y cosas que no me gustan», dijo con cierto misterio[12]. Pero tenía que estar preocupado; pese a su escaso entusiasmo por el proyecto, la primera secuela que intentaba hacer había acabado mal. Ahora se encontraba en mitad de la producción de otra, en la que se jugaba todo lo que había ganado, y la experiencia de *More American Graffiti* lo había asustado. «Todo lo que tengo, todo lo que he ganado, está en *El Imperio* [*contraataca*]», comentó nervioso[13]. «En realidad no sabemos si *El Imperio* correrá la misma suerte que *More American Graffiti*. […] Si también era [un fracaso], lo perdería todo[14]».

Y la secuela no iba sobre ruedas.

El guionista Lawrence Kasdan había estado reescribiendo *El Imperio contraataca* hasta casi un mes antes de que empezara el rodaje, haciendo lo posible para dar color a las líneas de Lucas y de la difunta Leigh Brackett. Lucas había dejado claro que, por respeto a ella, su nombre aparecería en los créditos, lo que obtuvo la aprobación de Kasdan, quien a veces deliberaba si poner el suyo o no. «Había partes del guion —recordaba— que, cuando las leía, me hacían decir: “No puedo creer que George haya escrito esto. Es malísimo[15]”».

También lo era el tiempo. Cuando el director Irvin Kershner empezó a rodar en Finse, Noruega, en marzo de 1979, una ventisca que podía calificarse de monumental aun para los estándares noruegos destrozó la producción, y la falta de visibilidad a causa de la nieve hacía imposible ver más allá de unos palmos. (Improvisando, Kershner se limitó a colocar una cámara en la puerta de su habitación de hotel para filmar a Hamill tambaleándose por la nieve). Cuando Lucas llegó a Elstree a finales de marzo, se encontró con que el enorme plató que Kurtz y él habían mandado construir con su dinero —que siempre se conocería como «el Plató de *La guerra de las galaxias*»— todavía estaba a medio construir, con las entrañas expuestas a las

lluvias primaverales, y el plató 4 había quedado destruido por un incendio. Además, el dólar estaba cada vez más débil frente a la libra británica, lo que aumentaba los costes a cada día que pasaba. El presupuesto de Lucas, que empezó siendo de dieciocho millones de dólares, ahora rozaba los veintidós; hacia julio, ascendería a veinticinco millones. Era dinero que no tenía.

Lucas juraba una y otra vez que había acabado con la dirección —«Creo que puedo ser más eficaz como productor ejecutivo», insistía—, pero nunca se sintió del todo cómodo delegando las funciones de director a otra persona[16]. «Es muy difícil vigilar por encima del hombro de otro director», observó Kurtz[17]. Y, sin embargo, cada vez que Lucas iba al plató, se quedaba ahí de pie —los brazos cruzados, la boca tensa— muriéndose por mirar por el objetivo. «No tengo un fuerte presentimiento de que deba hacerse de otro modo —declaró, pero enseguida se retractó—. Bueno, tal vez de vez en cuando. Pero prefiero que otro haga el trabajo». Kasdan se maravillaba ante su habilidad para salirse con la suya, «intentando guiar [a todos] para que hicieran exactamente lo que [él] quería», y siendo «muy bueno, gracioso y encantador a su manera[18]». O, como señaló Kershen diplomáticamente: «Por ahora solo lo he pillado un par de veces mirando por la cámara[19]». En el transcurso del rodaje las cosas no cambiarían.

Lejos de Elstree, Lucas se había propuesto supervisar personalmente el mayor número de efectos especiales posible en IL&M. «Controlo los efectos especiales, así que confío en que no tengamos problemas por ese lado —le dijo a un periodista—. El único problema que tengo ahora mismo es el ritmo de la producción[20]». Se había metido con Dykstra durante el rodaje de *La guerra de las galaxias* por la pasmosa lentitud con que creaba la tecnología necesaria. Ahora descubrió que había que actualizar los aparatos concienzudamente construidos que habían utilizado en ella para manejar los efectos más sofisticados de *El Imperio contraataca*. Ciertas tomas —como la persecución del *Halcón Milenario* a través de un campo de asteroides— hacían necesaria la fabricación de más de doscientos fragmentos de película, lo que requería a su vez que IL&M construyera una nueva impresora óptica. Una cosa era la confianza de Lucas en los efectos y otra muy distinta controlar los costes. Los efectos especiales, como todo lo asociado a *El Imperio*, parecía estar fundiendo su dinero más deprisa de lo previsto.

La primavera dio paso al verano, y la situación iba de mal en peor. Kershner, que había sido contratado por su tacto con los actores, tardaba cada vez más con cada escena, ensayando y reescribiendo el diálogo y alentando a los actores para que hicieran aportaciones al diálogo o a la puesta en escena. La mayoría de las veces su devoción a los actores daba fruto —una larga discusión entre Ford y Fisher terminó con el personaje de Ford, Han Solo, respondiendo a la declaración de amor de Leia con el memorable e improvisado «No lo sé»—, pero la lentitud retrasaba la producción y hacía enfadar a Lucas[21]. Las pocas veces que Kurtz mediaba entre Lucas y su director, solía tomar partido por este, y, para mayor indignación de Lucas,

incluso Marcia defendía la visión que Kershner tenía de la película. «Marcia y yo coincidíamos mucho —comentó él—. Pensábamos que las películas [de *La guerra de las galaxias*] podían soportar más personajes y complejidad. George, en cambio, creía que debían ser simples en otro sentido. Era una importante diferencia filosófica. Para mí, no era un asunto personal. Tenía la sensación de que era su película y que trabajaba para él[22]».

Otra ficha de dominó cayó de modo inquietante en junio, cuando Alan Ladd anunció su dimisión tras una fuerte discusión con los ejecutivos de la Fox, dejando a Lucas sin su más leal defensor ante el impredecible y quisquilloso estudio. De hecho, la había desencadenado su devoción por Lucas que —según sostenían los contables del estudio— había resultado en el contrato desigual de *El Imperio contraataca* que se inclinaba a favor de Lucas. Ladd no dejaría su puesto hasta el invierno, pero el anuncio hizo que Kurtz se apresurara a asegurarse de que todos los contratos habían sido firmados y los tratos seguían en pie.

El 5 de junio, John Barry —el talentoso escenógrafo galardonado con un Oscar y convertido en director de la segunda unidad— sufrió un colapso en Elstree y murió cuatro horas después de meningitis a los cuarenta y tres años. Su fallecimiento sacudió profundamente a toda la compañía. Kurtz asumió las funciones de la segunda unidad mientras Lucas volaba a Londres para intentar hacerse con las riendas de la producción tambaleante. Casi simultáneamente, el Bank of America, viendo con nerviosismo cómo se hinchaba el presupuesto con una nómina semanal próxima a un millón de dólares, amenazó de pronto con retirar el crédito y cerrar la operación. Lucas se puso furioso y echó la culpa del descalabro presupuestario a Gary Kurtz, quien, en su opinión, había tolerado el ritmo parsimonioso de Kershner y no había logrado controlar la producción. «George estaba realmente preocupado por lo que estábamos tardando —comentó Kurtz cansinamente— y me hizo apechugar con el sobrecoste de *El Imperio*[23]».

Mientras los abogados de Lucasfilm perdían la paciencia, Lucas buscó financiación, desviando 525 000 dólares de Black Falcon a Chapter II, y estiró el poco dinero en efectivo que le quedaba pasándose a un plan de pagos bisemanal, todo antes que acudir a la Fox de rodillas y suplicar el dinero que necesitaba para terminar la película. Nunca les daría esa satisfacción. «Todo el dinero que había ganado con *La guerra de las galaxias*, y más, lo arriesgué en esa película, pero me negaba a ir a la Fox y entregársela. Si lo hacía, tendría que renunciar a todos los derechos. Tenía que sacar adelante la película, conseguir que la gente trabajara sin cobrar… esperar que lo que me pidieran no implicara tener que renegociar con la Fox[24]». Como siempre, era cuestión de control: «Quería desesperadamente mi independencia». Al final accedió a dar unos pocos puntos a la Fox a cambio de un aval para un nuevo crédito del First National Bank of Boston, un acuerdo que satisfizo a ambas partes. «Creo que la Fox estaba tan interesada como nosotros en que se terminara la película», diría Lucas[25]. Aun así, Lucasfilm quedó como último garante del crédito;

si *El Imperio contraataca* no daba beneficios, era muy probable que cerrara.

Con tanto en juego, Lucas consideró que no le quedaba más opción que estar encima de Kershner el resto de la película. «Tenía que estar allí todos los días y ayudar a Kershner —diría más tarde—, lo que implicaba mucho trabajo[26]». Cuando le preguntaron sin rodeos si era capaz de trabajar más deprisa que él, respondió con aire profesional: «Creo que sí[27]». También se involucró en el montaje, realizando un segundo corte a partir del de Paul Hirsch casi a la misma velocidad con que este montaba el suyo. Pese a su implicación más directa, todavía surgían problemas que le sobrepasaban: varios rollos de película se estropearon en el revelado mientras que otros llegaron con la película demasiado turbia para utilizarla, lo que lo obligó a abandonar gran cantidad de secuencias por falta de tiempo.

Las escenas más importantes que quedaban por filmar eran las de Yoda, cuyo diseño Lucas había dejado prácticamente en manos del creador de los teleñecos, Jim Henson, junto con Stuart Freeborn y los magos de IL&M. Lucas simpatizaba mucho con Henson; los dos defendían su independencia con ferocidad, presidían su propia compañía rudimentaria, libres de la interferencia de Hollywood, y se autoproclamaban locos de los gadgets, comprometidos a desarrollar la tecnología necesaria para dar vida a sus visiones en la pantalla. Yoda, por tanto, era un proyecto importante para ambos. Lucas necesitaba una marioneta que pareciera viva y un talentoso titiritero que la manejara, mientras que Henson estaba impaciente por poner en práctica todo lo que había aprendido en IL&M —sobre todo, a utilizar mecanismos más pequeños y accionados por control remoto para mover los ojos, las orejas y las mejillas de la marioneta— en la película que tenía a medio producir, *Cristal oscuro*.

Aunque Henson supervisó gran parte de la construcción de Yoda, Lucas se sorprendió al enterarse de que había decidido no manejarlo él, recomendando en su lugar a su socio de muchos años, Frank Oz. El versátil Oz, que interpretaba personajes como la cerdita Peggy y el oso Fozzie en *The Muppet show*, era admirado por crear personajes casi a su antojo —él se consideraba un actor, no un simple titiritero—, y durante los pasados meses se había involucrado en el personaje de Yoda, inventando su propia historia para él, y dando al diminuto maestro Jedi solemnidad y un sutil sentido del humor, así como una forma de hablar muy característica.

Lucas dudó antes de dar un papel tan fundamental a una marioneta de goma, por mucho talento que tuviera el que la manejara. «Era un gran paso —comentó— porque si esa marioneta no hubiera funcionado, toda la película se habría ido al traste[28]». No tenía por qué preocuparse: Yoda no solo fue concienzudamente construido —con pequeños motores y rotores para abrir los ojos, mover las orejas y levantar las mejillas— sino también manejado con gran habilidad por Oz, con un equipo de dos y a veces tres titiriteros de apoyo. En cuanto empezaron a filmar con Oz y Yoda a principios de agosto, se hizo evidente que iba a funcionar de maravilla.

De hecho, la actuación de Oz era tan convincente que Kershner a menudo se sorprendía dándole las indicaciones directamente a Yoda en lugar de a él, incómodamente agachado justo debajo del plató, donde nadie le viera. Incluso a Lucas se le podía ver sentado con las piernas cruzadas en casa de Yoda, totalmente enfrascado en una conversación con el muñeco, aun con Oz a plena vista.

Con Yoda literalmente en buenas manos, Lucas se dedicó personalmente a cortejar al otro maestro Jedi de la película, así como al último actor del reparto original que seguía negándose a trabajar en ella. Durante una comida consiguió que *sir* Alec Guinness volviera con la promesa de obtener un tercio de punto por menos de un día de trabajo. Con la última pieza del rompecabezas del *casting* colocada, Lucas regresó a San Rafael a finales de agosto para controlar IL&M, dejando con recelo a Kershner en Londres al mando de todo… pero no bajo la supervisión de Gary Kurtz. Con un rodaje que se había alargado cincuenta días más de lo previsto, un presupuesto que seguía aumentando, y el banco nervioso, Lucas decidió que había tenido suficiente de Kurtz y de su indulgencia, y lo reemplazó por Howard Kazanjian, su productor de *More American Graffiti*. «Tenía que acabar la película —se justificó sin rastro de sentimentalismo— y eso era todo lo que me importaba en ese momento[29]».

Bajo la mirada de Kazanjian, Kershner acabó de rodar *El Imperio coontrataca* el 24 de septiembre de 1979. Lucas sintió alivio; por fin podría intervenir de verdad en la película trabajando con el montador Paul Hirsch, primero en Parkhouse y luego en un espacio alquilado en el número 321 de San Anselmo Avenue. Insatisfecho con el primer corte completo de Hirsch, lo rehízo para darle un ritmo más rápido, más afín a su estilo preferido. Pero el resultado fue un desastre: las escenas se sucedían demasiado deprisa, haciendo imposible seguir cualquier argumento. Lucas se peleó con Kershner, Hirsch y Kurtz, pero los tres al final lo convencieron para que volviera al ritmo más lento y parsimonioso del montaje de Hirsch.

Entretanto el fiable Ben Burtt continuaba incorporando efectos sonoros, y Lucas todavía tenía varias voces clave que doblar. James Earl Jones volvería a prestar su voz a Vader, y pronunciaría por fin una parte del diálogo clave —«No. Yo soy tu padre»— que solo Hamill, Kershner y unos pocos más habían sabido durante el rodaje. (Escondido tras la máscara de Vader, Dave Prowse pronunció la frase «Obi-Wan mató a tu padre» y no se enteraría del verdadero giro de la trama hasta que viera la película en el cine). Jones, por su parte, aun después de grabar el diálogo en el invierno de 1980, seguiría convencido de que Vader mentía.

La otra voz importante era la de Yoda. Mientras observaba a Oz interpretar al personaje en el plató de Elstree, Lucas seguía sin estar seguro de si quería que él hablara por el maestro Jedi. «George no quería mi voz —diría Oz con toda naturalidad—. Le di la cinta [de mi voz] y él dijo: "No, gracias[30]"». Pero tras aguantar un *casting* de voz tras otro, Lucas llegó a reconocer que, «por lo que se refiere a las marionetas, la persona que está interpretando el papel es la que se mete

realmente en él[31]», y que Oz, como Anthony Daniels con la voz de C-3PO, había sido desde el principio la elección lógica.

Pero la mayoría de los días los pasaba en Kerner, viendo cómo Dennis Muren, Richard Edlund y el equipo de IL&M montaban, de forma lenta pero segura, los efectos especiales. Para conseguir estrenar *El Imperio contraataca* en mayo de 1980 tal como estaba previsto, los efectos tenían que estar acabados en marzo como muy tarde. Aparte de utilizar la tecnología de control de movimiento de *La guerra de las galaxias*, IL&M incorporaría efectos de stop-motion de la vieja escuela para los AT-AT acorazados que ahora caminaban y para los ágiles tauntaun montados por jinetes que aparecían en las primeras escenas de la película. Conforme aumentaba poco a poco el número de efectos necesarios, llevar la cuenta de cada toma sobrepasó a los bibliotecarios de cine que todavía trabajaban con lápiz y papel. Por primera vez Lucas y su equipo invirtieron en una nueva herramienta que los ayudara a cargar y localizar cada uno de los fotogramas de la película: en una mesa de IL&M había un flamante ordenador Apple.

Lucas, siempre amante de los gadgets, se sintió intrigado por las posibilidades cinematográficas que ofrecían los ordenadores. La cámara controlada por ordenador de IL&M y el sistema de archivo del Apple de mesa estaban muy bien, pero preveía el día en que los ordenadores harían el celuloide totalmente obsoleto. «Cualquiera que haya trabajado en el cine se da cuenta de lo estúpidamente decimonónico que es el concepto», arguyó[32]. Y eso se debía a que, con película tradicional, había que tomar cada uno de los elementos de una toma —los actores, los efectos especiales, los destellos de los sables de luz, los rayos láser— y ensamblarlos por separado, y acto seguido juntarlos en el compositor óptico, un proceso que era un interminable quebradero de cabeza y que dejaba mucho margen para el error, y la película a menudo acababa rayada o gastada. Para alguien que codiciaba el control —sobre todo alguien que armaba sus películas en la sala de montaje—, la cinematografía digital, en la que todos los elementos podían manipularse directamente en la pantalla de un ordenador sin degradar la imagen, parecía lo idóneo. El único problema real era que Lucas no tenía ni idea de cómo funcionaría. La tecnología que imaginaba aún no existía ni siquiera sobre el papel.

En pocas palabras, era la clase de proyecto de investigación y desarrollo que podía llevarse a cabo en el Skywalker Ranch.

No es que contara con instalaciones. En ese momento el rancho seguía siendo una serie de dibujos colgados de las paredes de Parkhouse, aunque Lucas poco a poco iba contratando a vicepresidentes y directores de departamento a los que instalaría en oficinas en cuanto estas estuvieran construidas. El departamento de informática era una de las prioridades, y Lucas estaba resuelto a contratar solamente a los diseñadores, programadores e ingenieros informáticos más inteligentes y visionarios. Su primer empleado fue un brillante informático y físico llamado Ed Catmull, que entonces dirigía el Instituto de Tecnología de Nueva York (NYIT) en un garaje

reformado de Long Island. Lucas y él congeniaron al instante, y Catmull se instaló rápidamente en el piso superior de un edificio que Lucas tenía alquilado en San Anselmo, con una oficina contigua a la de Marcia. A lo largo del año siguiente Catmull llevaría furtivamente a sus excolegas del NYIT uno por uno, arrebatándoselos a su viejo socio Alvy Ray Smith y a otros para cerciorarse de que el departamento de informática de Lucasfilm tenía los mejores cerebros, tal como quería Lucas.

Para Catmull y su equipo —todos ellos obsesos de la ciencia ficción, anonadados por *La guerra de las galaxias*—, trabajar para Lucas era como un sueño que se hace realidad. «En todo Hollywood, George fue la única persona que invirtió en serio en tecnología cinematográfica —señaló—. Los grandes estudios eran demasiado reacios a correr riesgos, pero él comprendió el valor de los cambios tecnológicos. Fue él quien brindó el apoyo cuando nadie más lo hacía[33]». Lucas los puso a trabajar en la creación de un taller de cine digital, junto con un sistema de montaje digital, un sistema audio digital y una impresora digital, en la que las imágenes se combinarían y manipularían.

Catmull, que admiraba a Walt Disney casi tanto como a Albert Einstein, esperaba convencer a Lucas para que le permitiera dedicar algo de tiempo a la animación por ordenador; pero a Lucas le pareció que eso era agregar funciones. Quería que Catmull desarrollara herramientas para hacer películas digitales, no que perdiera el tiempo en lo que para él solo eran dibujos animados de tecnología avanzada. Catmull hizo lo posible por cumplir sus órdenes, pero continuó contratando a la clase de personal que él quería, aunque eso significara a veces hacerlo a escondidas; cuando contrató a un joven exanimador de Disney llamado John Lasseter, se las arregló para conseguir la aprobación de los ejecutivos de Lucasfilm nombrándolo «diseñador de interfaz».

El departamento de informática trabajaría con diligencia, aunque despacio, a lo largo de los próximos años para crear las herramientas digitales que Lucas había imaginado, y si bien Catmull y sus técnicos tal vez discrepaban con él acerca de los objetivos primordiales del nuevo equipo, compartían su facilidad para discurrir nombres con gancho para su proyecto. Durante una cena, un diseñador había propuesto que llamaran a su nuevo compositor digital el «Hacedor de Películas». Alvy Ray Smith sugirió que buscaran algo un poco más moderno, que tal vez hiciera referencia al láser que utilizaba el ordenador para la mayor parte de su escaneo, y propuso el nombre de Pixer. Después de nuevas deliberaciones, decidieron cambiar ligeramente la palabra, para contentar a todos.

Pixar.

El Imperio contraataca se estrenó el miércoles 21 de mayo de 1980 en 126 cines, y en 125 batió el récord de asistencia. Ningún estudio se atrevió a estrenar una película ese día. Una vez más los fans hicieron cola —muchos acampando toda la noche,

otros aguantando bajo la lluvia— mientras innumerables padres escribían una nota para disculpar a sus hijos por faltar a la escuela y hacían cola con ellos. Esa misma semana, la revista *Time* puso a Darth Vader en su cubierta y promocionó la película como «mejor que *La guerra de las galaxias*[34]». La semana siguiente, el presidente Carter invitó al vicepresidente de China, Geng Biao, que se encontraba de visita en el país, a ver la película en la Casa Blanca con la Primera Familia. «Geng Biao se pasó toda la película sentado en el borde de su asiento —recordaba Carter—. Por suerte, no me preguntó por todas las armas que había visto en la película[35]».

Las críticas fueron, en general, buenas; Lucas se había ganado a los críticos de *Time* y *Los Angeles Times*, y —en un verdadero golpe maestro— incluso la dogmática Pauline Kael de *The New Yorker* proclamó: «No hay indicios de que a esta efervescente saga juvenil le esté fallando la imaginación». Pero muchos críticos se quedaron decepcionados por el tono más adulto e intencionadamente sombrío de la película. Janet Maslin arguyó en el *New York Times* que «la película actual es igual de lograda y técnicamente perfecta [que *La guerra de las galaxias*], pero rara vez tan despreocupada y divertida[36]». Entretanto, al colega de Maslin, Vincent Canby, le pareció totalmente «insulsa», y la desechó como «una ardua y gravosa macrooperación fundamentalmente mecánica», y añadió: «Parece una película dirigida a distancia[37]».

Lucas también había confundido a los críticos —y a los fans— añadiendo antes del texto de inicio que el público se disponía a ver el EPISODIO V: EL IMPERIO CONTRAATACA. Los que prestaron atención señalaron que Lucas había dejado ver sus intenciones en un reestreno de *La guerra de las galaxias*, con un nuevo rótulo en el que se leía EPISODIO IV: UNA NUEVA ESPERANZA. En adelante Lucas siempre afirmaría que había cogido el extenso primer borrador de *La guerra de las galaxias*, lo había dividido en tercios y había decidido filmar la primera película del tercio intermedio, dejando *Una nueva esperanza* como la cuarta entrega de una saga de nueve partes.

Kurtz no pudo por menos de sacudir la cabeza. «No era cierto —diría años después—. Había muchos fragmentos sueltos que eran ideas razonablemente buenas y que acabaron en el borrador final [de *La guerra de las galaxias*]», pero «no había suficiente material para hacer otras películas[38]». Sin embargo, Lucas mantendría que había tenido en la mente toda una mitología épica galáctica desde el principio, aunque a veces divagaba sobre si había querido que fueran seis o nueve partes. Aun así, al menos un crítico se metió con su desfachatez al engañar a los fans con la promesa de que habría más secuelas. «George Lucas ha revelado que las dos películas son en realidad los episodios cuatro y cinco de una saga de nueve —bramó Judith Martin en el *Washington Post*—, como si el público fuera a recibirlos algún día como los devotos de Wagner que acuden a Seattle para sumergirse durante una semana en el ciclo del Anillo», un concepto que descartó como «sandeces[39]».

Las semanas que precedieron al estreno de *El Imperio contraataca*, Lucas aún no

estaba seguro de si tenía un éxito en las manos. «Creo que tiene las mismas posibilidades de no serlo —comentó—. Supongo que soy el más pesimista de los que me rodean; al fin y al cabo, dije lo mismo de la primera[40]». También le preocupaban los números; después de las pruebas, la publicidad y los costes de distribución, *El Imperio contraataca* tendría que generar 57 millones de dólares de ingresos solo para cubrir gastos. Y para convertir el Skywalker Ranch en la clase de complejo con que soñaba tendría que hacer mucho más que recuperar la inversión.

No tenía por qué preocuparse. En menos de cinco semanas la película había recaudado 64 millones de dólares de beneficios; en septiembre, superaría los 160 millones. *El Imperio contraataca* cerraría 1980 como la película con mayor recaudación del año y tendría unos ingresos brutos de 210 millones de dólares, convirtiéndose en la tercera película más taquillera de todos los tiempos, solo por detrás de *La guerra de las galaxias* y *Tiburón*. Lucasfilm se embolsaría más de 100 millones de beneficios.

Lucas había literalmente apostado el rancho —el Skywalker ranch— a *El Imperio contraataca*, y había ganado.

Una vez acabada la película, Marcia tal vez esperaba que su marido y ella pudieran disfrutar por fin de un pequeño descanso juntos. «A mi mujer le encantan las vacaciones —declaró Lucas en una entrevista para la revista *Starlog*—. No le gusta no poder ir a ninguna parte año tras año. Le gustaría decir: "Tomémonos dos o tres semanas para relajarnos". […] Siempre acabo diciéndo[le]: "La semana que viene. Deja que acabe esto". Pero cuando acaba, siempre hay algo más. Y no puedes irte[41]».

Esta vez fue *En busca del arca perdida*. Una vez más Marcia tuvo que esperar.

Lucas había estado buena parte del año vendiendo la película por todo Hollywood, enviando el primer borrador de Kasdan a la Universal, la Warner, la Orion y la Paramount, junto con una lista de las condiciones. En un acuerdo que recordaba el que había firmado con la Fox para *El Imperio contraataca*, Lucas se ofrecía a financiar él mismo *En busca del arca perdida* con la cantidad de veinte millones de dólares, dejando al estudio la distribución de la película una vez finalizada a cambio de un porcentaje en los beneficios.

La Warner, que todavía intentaba hacer las paces con él tras su primera amarga experiencia con *THX 1138*, se mostró inicialmente interesada, pero luego titubeó durante tanto tiempo que la Paramount, con su agresivo presidente con visión de futuro, Michael Eisner, le ganó la partida. «George vino a mi casa —explicó Eisner— y dijo: "Hagamos el mejor trato que se ha hecho nunca en Hollywood[42]"». El 7 de noviembre de 1979 la Paramount anunció un acuerdo con Lucasfilm y The Raiders Company según el cual el estudio acataba casi todo lo que Lucas había pedido. Los beneficios de la película se dividirían en una proporción de 60-40 a favor del estudio, hasta que este recuperara los gastos, y a partir de ese momento se repartirían a partes iguales. No era un mal trato, pero los ejecutivos de la Warner advirtieron a la

Paramount que satisfacer todas las exigencias de un cineasta significaba el fin de la industria cinematográfica, crítica que ya le había costado a Ladd su puesto en la Fox. Pero Eisner no estaba preocupado. «Si ese acuerdo fue una metedura de pata, ya nos gustaría repetirla dos o tres veces al año», declaró[43].

Mientras Kasdan seguía escribiendo el guion a lo largo de 1979 y 1980, Lucas vio claro el nombre del protagonista. Spielberg seguía insistiendo en que no le gustaba Indiana Smith, que le recordaba el wéstern *Nevada Smith* de Steve McQueen de 1966. Para Lucas, que solo quería que el protagonista tuviera un nombre típicamente americano, no fue ningún problema cambiarlo por Indiana Jones.

El título fue fácil; más difícil resultó ser el reparto. Como siempre, Lucas había buscado en un radio muy amplio, considerando a muchos actores y actrices para los papeles principales de Indy y Marion —Christopher Guest, Debra Winger, David Hasselhoff, Jane Seymour, Sam Elliott, Karen Allen— y grabando en vídeo varias combinaciones para ver si había chispa. Quedó impresionado con Tom Selleck, que había hecho sobre todo anuncios y pequeños papeles en la televisión, pero hacía poco le habían dado el papel protagonista en la serie de la CBS *Magnum, P. I.* La cadena de televisión, percatándose de que era una estrella emergente, se aseguró de atarlo por contrato para que no estuviera disponible.

Lucas reconoció a Spielberg que creía que Harrison Ford era ideal para el papel de Indiana Jones; en un tratamiento incluso había descrito que el papel lo interpretaría «alguien como Harrison Ford[44]». Pero había recurrido a él para todas las películas que había dirigido o producido desde *American Graffiti* y le desagradaba dar la impresión de que se apoyaba en un grupo de actores del mismo modo que Scorsese utilizaba repetidamente a Robert De Niro o Coppola a James Caan. Aun así, Spielberg y él lo entrevistaron y supieron en el acto que habían encontrado a su doctor Jones. Ford firmó el contrato en junio de 1980, apenas unas semanas antes de que empezara el rodaje en Francia.

En la Paramount todavía había quienes dudaban de que Spielberg fuera capaz de entregar una película a tiempo y dentro del presupuesto, y él, pese a su éxito con *Tiburón* y *Encuentros en la tercera fase*, seguía recuperándose del fracaso de *1941*. Para él, *En busca del arca perdida* era, por tanto, «una película para limpiar mi sistema —diría años después—, [para] secar la saliva de mi micrófono[45]». Lucas le aconsejó que abordara la película como si dirigiera una vieja serie, filmándola «deprisa y corriendo[46]». También desorientó hábilmente a la Paramount diciéndoles que la rodarían en ochenta y ocho días, cuando Spielberg y él contaban con tenerla mucho antes. Así, si la Paramount preguntaba, siempre podría decir que iban adelantados y los dejarían tranquilos.

Lucas también había proporcionado a Spielberg un equipo de apoyo de primera, y, sirviéndose en gran medida de la misma gente que Lucas había utilizado en Elstree para *El Imperio contraataca*, nombró a Howard Kazanjian productor ejecutivo y puso IL&M enteramente a su disposición para los efectos especiales. (A Spielberg también

se le permitiría contratar a un asistente de producción de su elección, y llevó a Frank Marshall, un veterano que había hecho varias películas para Peter Bogdanovich). «Lo que aprendí en *El arca perdida* es que lo organizas todo —observó Lucas—. Consigues que el guion sea más o menos como quieres, luego contratas a la persona adecuada y te pones de acuerdo con ella y con su visión. […] Pero, en nuestro caso, coincidimos por completo en la visión[47]». O casi. Lucas y Spielberg todavía discrepaban acerca del carácter de Indy: Lucas lo veía como un *cowboy* con labia que iba a la caza de tesoros para mantener un estilo de vida lujoso, rasgos a los que Spielberg, que lo veía como alguien más noble, intentaba quitar importancia. Y, al final, como había hecho con Han Solo, Harrison Ford logró incorporar parte de su personalidad al personaje, dando a Indy la perfecta combinación de vitalidad y vulnerabilidad.

El rodaje empezó el 23 de junio de 1980, y Lucas dejó a Spielberg a su aire durante la mayor parte del tiempo; fue uno de los pocos directores a los que no supervisó o sacó faltas. «Tú la diriges —le decía—. Es tu película». Spielberg, que se veía más bien como un sicario, no iba a consentirlo. «Un momento, tú eres el productor —replicaba—. Es TU película[48]». En la mayoría de los casos, Lucas se contentó con resolver problemas y vigilar el balance final. Cuando los costes de la construcción de un ala volante de cuatro motores amenazó con sobrepasar el presupuesto, por ejemplo, arrancó dos motores de la maqueta y pidió al equipo que lo construyera así. El avión salió a un precio inferior al presupuesto previsto. Pero había veces en que le entraban ganas de mirar por el objetivo de la cámara y, con el consentimiento de Spielberg, dirigía un equipo de segunda unidad. «Era increíble ver a George con su sombrero de director, persiguiendo una segunda unidad, preparando y filmando tomas», comentó Spielberg[49]. En un momento determinado Kasdan le preguntó a Lucas por qué no había dirigido *El arca perdida*. «Porque entonces nunca la vería», respondió él con tono práctico[50].

Sin embargo, en ese momento estaba sujeto a unas cuestiones técnicas que le habrían impedido dirigir, o al menos aparecer en los créditos como director, aunque hubiera querido. En el teatral estreno de *El Imperio contraataca*, todos los créditos aparecieron al final, como en *La guerra de las galaxias*, lo que significaba que el director Irvin Kershner no constaba al comienzo tal como requerían el sindicato de guionistas y el de directores[51]. Estos habían mirado para otro lado la primera vez —el logo de Lucasfilm, decidieron, contaba como el nombre del director y guionista—, pero ahora amenazaron con retirar la película de los cines si Lucas no reeditaba la película con los créditos al comienzo, y pusieron al director Irvin Kershner una multa de 25 000 dólares por el desafío de Lucas. A este le pareció una condición escandalosa. ¿Por qué aburrir a los espectadores con créditos cuando podías sumergirlos inmediatamente en la acción? Se negó a montarla de nuevo, pagó la multa de Kershner («Lo consideré una extorsión», siseó) y se desapuntó de los dos

sindicatos[52]. Los créditos se quedaron al final de la película —donde habían estado desde siempre— y Lucas seguiría mostrando su habitual desdén hacia los sindicatos.

George y Marcia siguieron a Spielberg cuando se trasladó de Elstree a Túnez —donde muchas escenas se filmaron en los mismos exteriores que Lucas había utilizado en *La guerra de las galaxias*—, y finalmente hasta Hawái, donde rodaron las primeras escenas de la película en la última semana de la producción. Spielberg puso fin al rodaje el día setenta y tres, dentro del plazo que Lucas y él se habían puesto en privado pero con quince días de antelación con respecto al que habían dado a la Paramount. Celebraron el cumpleaños de Marcia en la fiesta de fin de rodaje, donde Lucas desafió al productor Frank Marshall a lanzarse sobre el pastel. Lo hizo.

Aunque habían concluido el rodaje rápidamente, Lucas quedó decepcionado al enterarse de que IL&M llevaba retraso, luchando sobre todo con los efectos de la secuencia de la apertura del arca. Les había concedido total libertad —la única indicación que daba el guion era «Abren la caja y se desata el infierno»—, pero todos, empezando por Lucas y acabando por el último animador, se quedaron descontentos con la secuencia[53]. Con solo seis meses por delante, se sugirió que dieran los efectos a otra compañía externa. Lucas perdió la paciencia. «Había hecho *La guerra de las galaxias*, por el amor de Dios —estalló—. Sabía lo que era preocuparse de verdad[54]». IL&M terminaría los efectos a tiempo y de una manera espectacular, pero lo haría con él mirando por encima de sus hombros.

Lucas había prometido a Spielberg el control sobre el montaje final, pero eso no significaba que rehusara implicarse en él. Este había insistido en utilizar a su montador, Michael Kahn, con quien había trabajado en *Encuentros en la tercera fase*, y Lucas se sentó con él para revisar el primer corte de la película. A Spielberg no le preocupó lo que pudiera hacer. «Puedo cambiarlo todo si no me gusta lo que ha hecho George en la película, pero nunca me ha pasado[55]». Tal como fueron las cosas, Lucas solo pidió unos pocos cambios, por ejemplo, retirar una broma que no tenía gracia para él. Pero había una secuencia de la que no estaba seguro: cuando Indy pega un tiro a un hombre que se enfrenta a él blandiendo una cimitarra en lugar de enzarzarse en una larga pelea. Spielberg había filmado la escena con la pelea y sin ella, y Lucas prefería la versión larga. Pero Spielberg, apelando a su prerrogativa sobre el último montaje, insistió en utilizar la abreviada. Al ver la reacción del público de prueba, Lucas tuvo que mostrarse de acuerdo. «Bueno, supongo que funciona», reconoció[56].

Hubo una última opinión sobre el montaje que resultó fundamental. Después de ver la versión final, Marcia Lucas señaló que el público no había visto qué pasaba con Marion después de que Indy y ella hubieran sobrevivido al suplicio del arca. Todos se dieron una palmada en la frente al unísono, y Harrison Ford y Karen Allen regresaron para filmar una breve escena en las escaleras del Ayuntamiento de San Francisco en la que se alejan, cogidos de la mano, en lo que ella llamó su «momento a lo Casablanca[57]». George tal vez supiera intuitivamente cuándo la lógica de una

película no funcionaba, pero Marcia siempre sabía cuándo se quedaba corta emocionalmente con el público.

Al llegar 1980 a su fin, *El Imperio contraataca* y *En busca del arca perdida* no eran los dos únicos proyectos en los que se había involucrado Lucas a lo largo del año. En noviembre donó casi cinco millones de dólares a la Universidad del Sur de California para financiar los costes de la construcción de unas instalaciones de posproducción de mil cuatrocientos metros cuadrados con tecnología de vanguardia para —¿qué si no?— el montaje, la grabación de sonido y la animación, sus tres pasiones. «Era lógico y natural que apoyara el lugar que me había proporcionado los medios para introducirme en el cine», diría[58]. Un año después, Marcia asistiría a la ceremonia para colocar la primera piedra y el proyecto de catorce millones estaría acabado en noviembre de 1984. Derribaron los edificios destartalados y el patio central de aspecto deteriorado, y en su lugar levantaron el George Lucas Instructional Building, el Steven Spielberg Music Scoring Stage, el Marcia Lucas Post-Production Building y el Gary Kurtz Patio.

Otro proyecto le llegó a través de Coppola, que le pidió que ayudara a uno de sus ídolos, el director septuagenario Akira Kurosawa, a encontrar la financiación necesaria para finalizar su drama sobre los samuráis, *Kagemusha*, que había dejado tambaleándose en los estudios Toho de Japón. «Era una tragedia —señaló Lucas—. Como si le dijéramos a Miguel Ángel: "Bueno, ya tienes setenta años y no vamos a dejar que sigas pintando[59]"». Con el peso de *La guerra de las galaxias* detrás de él, Lucas acudió a Ladd, quien le proporcionó fondos de la Fox cuando ya estaba saliendo por la puerta. Cuando se estrenó en 1980, *Kagemusha* ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes, una reivindicación del venerable cineasta, así como de George Lucas, que veía casi como una obligación moral apoyar a los cineastas en apuros, «tanto a los jóvenes que aún no habían tenido una oportunidad —diría—, como a los de edad más avanzada que habían sido dejados de lado pero todavía tenían ideas creativas[60]».

A propósito de directores jóvenes que no habían tenido aún su oportunidad, en 1980 apoyó a su guionista preferido, Lawrence Kasdan, que quería dirigir uno de sus guiones, el candente *thriller Fuego en el cuerpo*. Ladd mostró interés en que lo produjera su propia productora, The Ladd Company, pero informó a Kasdan de que debía encontrar un productor «de renombre» que interviniera en caso de que la película tuviera dificultades, una medida que recordaba la experiencia de Lucas en *American Graffiti*. A este le pareció «ridícula» la idea de que Kasdan necesitara que alguien lo avalara, pero aun así puso el peso de su nombre detrás del proyecto, y se ofreció a posponer el pago de sus honorarios para cubrir cualquier sobrecoste. Sin embargo, públicamente no se dio mucho relieve, omitiendo su nombre en los créditos («Habría habido una gran controversia si yo hubiera hecho esa película», comentó con un suspiro) y asegurándose de que Kasdan se llevaba todo el mérito[61]. *Fuego en el cuerpo* se estrenó en 1981 con excelentes críticas y dio grandes beneficios; la fe de

Lucas en que su amigo triunfaría nunca había flaqueado. Kasdan pasaría a escribir y dirigir éxitos como *Reencuentro* y *Silverado*, y regresaría para escribir *El retorno del Jedi* y, más de treinta años después, *El despertar de la Fuerza*.

Con menor éxito, Lucas también había ayudado a otro viejo amigo a financiar un proyecto. John Korty —quien con su estudio de cine en la playa del norte de California tal vez había inspirado más que nadie American Zoetrope— estaba experimentando con una nueva clase de animación que llamó «lumage», que consistía en usar imágenes recortadas e iluminarlas desde abajo en lugar de desde arriba. Lucas, siempre intrigado por la animación, le concertó una cita con Ladd, quien accedió a financiar *Twice Upon a Time* para The Ladd Company. La película se estrenaría en 1982 y pasaría sin pena ni gloria. «Nadie sabía muy bien cómo venderla», diría Korty con un suspiro[62].

Sin embargo, Lucas no tendría dificultad en vender otra película que en 1980 ya estaba en fase de preproducción. El 14 de mayo —una semana antes del estreno de *El Imperio contraataca*— había anunciado en una rueda de prensa que ya tenía un título para su próxima película: *La venganza del Jedi*.

George Lucas por fin había terminado con Hollywood.

La producción de *El Imperio contraataca* le había exigido mantener sus oficinas en el sur de California, pero en cuanto terminó la película —y antes de poner en marcha la producción de la siguiente de la saga—, cerró The Egg Company y trasladó todo al norte. Tardaría varios meses en hacerlo, lo que no era lo bastante deprisa para él. «Hollywood es como un instituto grandioso por lo que a mí respecta», dijo con sorna; y, para su decepción, los empleados de The Egg Company no se comportaron mucho mejor[63]. «Eran una pandilla de malcriados», dijo el jefe de operaciones de Lucasfilm, Robert Greber[64]. El ayudante Bunny Alsup lamentó que «nuestra encantadora e informal Lucasfilm estuviera diluyéndose en una empresa importante[65]». Lucas también chocó con su presidente cuidadosamente escogido, Charlie Weber. «George estaba concentrado en construir el rancho, hacer *La venganza del Jedi* y crear esa especie de comunidad de cineastas —explicó alguien de dentro de Lucasfilm—, mientras que Charlie se planteaba diversificar la compañía en otros negocios en los que invertir el dinero de George. Pero a este no le interesaba diversificarse[66]». Lucas despidió a Weber y promocionó a Greber. The Egg Company desapareció; Lucasfilm ahora estaría ubicada enteramente en el norte de California, sobre todo en el rancho una vez que estuviera acabado.

En ese momento Lucas estaba enfocado fundamentalmente en la construcción de lo que llamó el «grupo de la granja», un puñado de edificios que con el tiempo albergarían al gerente y al conserje del rancho, con la casa principal en lo alto de un sinuoso sendero más allá de un lago artificial. Lucas quería que tuviera un aspecto interesante y bien diseñado —los edificios de influencia victoriana serían de planta

octogonal, con ventanas de bisagras, vidrieras, paneles machihembrados, cúpulas y chimeneas—; que fuera moderno con tecnología punta y al mismo tiempo pareciera que llevaba generaciones en las colinas. «[George] se propuso hacer realidad la visión que tuvimos [para Zoetrope], tal como él la veía», diría Coppola, quien tras forrarse con el éxito de *Apocalypse Now*, intentaba reanudar el proyecto de construir él mismo un imperio. En su búsqueda de una oficina central para Zoetrope, se decantó por comprar una propiedad en Hollywood General Studios que no podía permitirse pagar. «Lucas tiene un banco llamado *La guerra de las galaxias* —diría Spielberg tímidamente—. Coppola no tiene banco… solo valentía y fortaleza[67]».

El valiente Coppola acudió a Lucas y a Spielberg en busca de financiación y fue rechazado por ambos. Se indignó, pero Lucas se enfadó aún más ante lo que consideró su enorme desfachatez al intentar superarlo. «Francis me ayudó y me dio una oportunidad, pero también había ganado mucho dinero gracias a mí —diría años después—. Al ver marchar el desfile por la calle, tendía a ponerse al frente con una bandera y convertirse en el cabecilla». Lo que más le molestó fue que Coppola pretendiera dejar el norte de California para irse al pestilente Hollywood. «Me pareció que Francis nos estaba traicionando a todos los que habíamos estado luchando por construir esa comunidad en San Francisco como una alternativa de cine viable[68]». Al final Coppola recaudaría el dinero y se dirigiría al sur, y, como cabía esperar, se vería obligado a vender el estudio al cabo de tres años, tras el fracaso del musical *Corazonada*.

Tanto Coppola como Lucas quedaron retratados. Cuando años después coincidieron en una entrevista, a los dos les preguntaron qué harían si les dieran dos mil millones de dólares para hacer lo que quisieran. Si Coppola contestó con su grandilocuencia de siempre —«¡Tomaría prestados otros dos mil y construiría una ciudad!»—, la respuesta de Lucas pareció salida directamente de Modesto: «Invertiría mil millones y utilizaría los otros mil para construir una ciudad[69]». Eso era exactamente lo que estaba haciendo con el Skywalker Ranch. No había detalle demasiado pequeño con el que no se obsesionara. Los que visitaban Parkhouse encontraban una habitación llena de muestrarios de telas, planos y muebles de muestra, como si quisiera que todo el mundo entendiera lo en serio que se estaba tomando esa iniciativa. En menos de un año pasearía orgulloso por la propiedad con un periodista del *New York Times*, enseñando la casa principal casi terminada, la piscina y las pistas de tenis. El lago de más de una hectárea, que más tarde recibiría el nombre de lago Ewok, se llenaría de truchas, mientras una cerca eléctrica de malla cuadrada rodeaba el perímetro, para gran consternación de los vecinos. Bajo sus pies una serie de túneles comunicaban los edificios entre sí, y había cámaras de televisión de circuito cerrado por todo el complejo buscando invasores o simples entrometidos. «Es un entorno totalmente controlado», señaló con orgullo[70]. Totalmente controlado. Tal como a él le gustaba.

Con el traslado de la compañía al norte, la otra tarea principal era asegurarse de

que IL&M —que todavía funcionaba en el edificio Kerner— se mantenía en funcionamiento de forma permanente. Hasta entonces, tal como lo explicó un fabricante de maquetas de IL&M, «se había establecido una especie de dinámica según la cual todos trabajábamos en una película y, cuando esta terminaba, todo se detenía[71]». Lucas quería que eso cambiara. Aunque Weber se había jactado de que IL&M podía convertirse en una «entidad de primera categoría» creando efectos para las películas producidas por Lucas, en esos momentos este no estaba involucrado en suficientes películas para tenerlo funcionando a tiempo completo[72]. En lugar de ello hizo saber que IL&M alquilaba sus servicios. «Intentamos atraer proyectos externos para dar trabajo a todo el equipo», señaló[73].

El primer proyecto ajeno a Lucas que entró por la puerta sería la película de la Paramount-Disney *El dragón del lago de fuego*, aunque incluso esta tenía algo que resultaba familiar, pues la habían escrito, producido y dirigido dos miembros de la mafia de la USC, Hal Barwood y Matthew Robbins. En el transcurso de los tres siguientes años, IL&M asumiría una docena de proyectos más hasta convertirse en el principal taller de efectos especiales; en un período de quince años, de 1980 a 1995, recibiría tres Oscar a los mejores efectos visuales, compitiendo a menudo consigo misma en la misma categoría.

Hubo un efecto especial en particular que resultaría tener un impacto de gran alcance, aunque la película en la que apareció, *Star Trek II: La ira de Khan*, no competiría siquiera para los premios de la Academia. La singular secuencia —una vista aérea generada por ordenador de la creación de un planeta en medio de volcanes que estallaban y nubes que se congregaban— era en realidad fruto de la frustración de Ed Catmull, que había pasado los dos últimos años intentando convencer a Lucas de que su departamento de informática podía hacer algo más que construir aparatos para el montaje digital y mezcladoras. Resuelto a demostrar que tenía razón, él y su equipo compusieron el material que se convertiría en la secuencia del «Efecto Génesis» de *Star Trek II*. Catmull lo describió como «un anuncio de sesenta segundos para George Lucas» para demostrar que podían crear animación realista con el ordenador, y esperó lo mejor. Era un trabajo innovador —la primera secuencia totalmente animada por ordenador que aparecía en una película— y volvió locos a todos menos a Lucas, que observó desde la puerta, felicitó al equipo por una de las tomas y desapareció[74].

Aun así, Lucas se mostró lo bastante pragmático para valorarlo como la clase de trabajo que IL&M necesitaba. Cuando Mark Hamill —protegiendo comprensiblemente la franquicia de *La guerra de las galaxias*— se enteró de que el departamento de informática hacía la animación por ordenador de la franquicia rival *Star Trek*, se volvió bruscamente hacia Lucas en fingida protesta.

—¡Traidores! —rugió—. George, ¿cómo habéis podido hacer algo así?

—Son negocios, chico —respondió él[75].

Lucas no tenía ni idea de lo que iba a suceder en *La venganza del Jedi*. Más allá del título, tenía poco más que unas notas garabateadas en cuadernos. Harrison Ford, cansado de Han Solo, le había pedido que matara a su personaje, pero Lucas se había curado en salud en *El Imperio contraataca* simplemente congelándolo en carbonita. Al parecer, su destino dependía de si Ford accedía o no a hacer el tercer episodio, pero ahora que había introducido una cláusula en relación con *La guerra de las galaxias* en el contrato para hacer múltiples películas de Indiana Jones, Han Solo parecía a salvo.

Gary Kurtz seguía sin estar seguro. En cierto momento se había sentado con Lucas para hablar del argumento de la última película, que él —a quien le había encantado la atmósfera más seria y adulta de *El Imperio contraataca*— quería terminar con una nota más conmovedora, casi pesimista. «La idea original era recuperar a Han Solo en la primera parte de la historia —recordaba— y que él muriera hacia la mitad, en un asalto a una base del Imperio[76]». Eso habría dejado a Leia sola para asumir sus nuevas funciones como reina de la emergente Alianza, «con Luke alejándose hacia el atardecer, metafóricamente solo. Habría sido un final agridulce, pero creo que habría tenido más fuerza dramática[77]».

Lucas no quiso ni considerarlo, y Kurtz creía saber la razón. Durante la producción de *El Imperio contraataca*, había pasado mucho tiempo enseñándoles a representantes de la compañía de juguetes Kenner el plató. Era evidente que Lucas, atento al potencial de su franquicia para vender mercancía relacionada, «había decidido que no quería matar a ninguno de los protagonistas[78]». O, como Ford lo expresó sardónicamente, «George no creía que los juguetes de Han muerto tuvieran futuro[79]». «Es una pena —diría Kurz más tarde—. Se gana tres veces más dinero con el *merchandising* que con las películas en sí. Es normal tomar decisiones que protejan el negocio de los juguetes, pero esa no era la mejor premisa para hacer películas de calidad[80]».

La asociación Lucas-Kurtz —que había dado lugar a las tres películas más exitosas de la historia en menos de una década— patinaba sobre una capa de hielo cada vez más frágil. Lucas seguía resentido con Kurtz por haber reventado el presupuesto de *El Imperio contraataca*, mientras que este contemplaba con recelo la creciente influencia del *merchandising*. Pero a medida que Lucas avanzaba en su primer tratamiento de *La venganza del Jedi* —rechazando la idea de Kurtz de un final agridulce—, un elemento del argumento acabó de partir el hielo: Lucas había convertido el asalto a la Estrella de la Muerte en una parte central de la historia. «Suena redundante —confesó—, pero volveremos a hacerlo[81]».

Kurtz se negó. «Nos separamos de común acuerdo, porque me negué a repetir el asalto a la Estrella de la Muerte», contaría a un entrevistador[82]. «A raíz de ello acordamos que debería irme yo[83]». Lucas nombró a Howard Kazanjian, que ya se había incorporado al final de *El Imperio contraataca*, y había sido productor en *En*

busca del arca perdida, para ocupar el mismo cargo en *La venganza del Jedi*. Entretanto, Kurtz se puso a trabajar con Jim Henson en su ambiciosa película *Cristal oscuro*. «No fue agria —diría de su partida—. Simplemente [Lucas] pensó que se sentiría más cómodo con otra persona al frente de la producción de *La venganza del Jedi*, y yo preferí otra clase de desafío, antes que repetir algo que ya había hecho[84]». Aunque Kurtz siempre se referiría a su relación con Lucas como «profesional», no volverían a trabajar juntos.

Con un nuevo productor, Lucas se volcó a continuación en la importante tarea de encontrar un director. Consideró brevemente a Kershner, quien aunque podía ser lento le gustaba. Pero él rechazó inmediatamente la propuesta. «No quería convertirme en un empleado más de Lucas —diría—. Me caía muy bien, pero quería hacer las cosas a mi manera[85]». Lucas encargó a Kazanjian que buscara posibles directores, aunque su estatus de persona non-grata en el sindicato de directores no facilitó las cosas. Un director de la DGA podía acabar en la lista negra por trabajar con Lucas, o verse obligado a dejar la película a la mitad y recibir una multa si se negaba.

Lucas estaba considerando seriamente a directores veteranos como Richard Donner, en ciernes como Joe Dante, y diestros como David Cronenberg y David Lynch. De hecho, el que más le intrigaba era Lynch: por recomendación de Stanley Kubrick, había visto una copia de la perturbadoramente tenebrosa *Cabeza borradora* y le pareció «extraña… pero interesante[86]». Era la clase de cine personal que él admiraba. Por desgracia, confesó Lynch, «yo tenía un interés casi nulo, aunque siempre he admirado a George. Es un tipo que hace lo que le gusta. Y yo hago lo que me gusta». Lynch fue a ver a Lucas al rancho, donde este le dio una vuelta en su Ferrari y luego comieron en un bar. Lynch salió con una ligera migraña y, según recordaba, «me arrastré hasta una cabina de teléfono» para llamar a su agente. «Es imposible que yo haga algo así —gimió—. ¡Imposible!». La razón era simple. «Lynch decidió que no quería hacer una película de George Lucas —explicó Mark Hamill—. No se vio capaz de estar respondiendo todo el tiempo ante otro productor. George, por su parte, no quería cortar las alas a alguien tan original». Lucas no pudo sino mostrarse de acuerdo con la valoración de Hamill. «Creo que esta vez he ido demasiado lejos[87]».

Antes que a un visionario, Lucas decidió que saldría mejor parado contratando a una bestia de carga, a poder ser alguien que hubiera trabajado en la televisión y que aceptara que el director estaba al servicio del productor ejecutivo. A principios de 1981 vio el *thriller El ojo de la aguja* del director galés Richard Marquand, que había pasado gran parte de su carrera dirigiendo películas de televisión, entre ellas la cinta biográfica *El nacimiento de los Beatles* de 1979. Como a Lynch, a Marquand también se le invitó al rancho y pasó todo el día con Lucas y Marcia, cenaron juntos y se quedaron hablando hasta tarde. «[Lucas] pensó que se sentiría cómodo con un director como Richard —contó un infiltrado—, alguien que pudiera entender que, en

esencia, sería la película de George[88]». Marquand no puso objeciones. «Estaba anonadado con *La guerra de las galaxias* —confesó—. Lo único que me hizo dudar de si dirigir *La venganza del Jedi* fue el hecho de que alguien me considerara a *mí* para una película así[89]». Además, a Lucas le gustó que Marquand respetara la necesidad de entregar el proyecto a tiempo y dentro del presupuesto, pero sobre todo le gustó que ese hombre de hablar suave estuviera dispuesto a ceñirse todo lo posible a la visión que tenía él de la película. Marquand diría años después: «Siempre tuve la sensación de que podría acabar tirando yo solo de un caballo mientras George manejaba las riendas[90]». Ni lo sospechaba.

La última pieza que faltaba era la del guionista. Para *La venganza del Jedi*, Lucas quería escribir todo el guion él primero en lugar de entregar un tratamiento a un guionista, como había hecho con *El Imperio contraataca*. Pero, como siempre, escribir era una tarea ardua, y acabó dejando en blanco las últimas páginas de un borrador revisado, sabiendo que podría arreglarse cuando lo entregara al guionista de su elección, Lawrence Kasdan. Lucas no había estado del todo seguro de si este aceptaría el trabajo, ahora que *Fuego en el cuerpo* lo había puesto en el mapa como director-guionista de éxito, pero al final todo lo que tuvo que hacer fue pedírselo. «Me sorprendí al verme escribiendo el *Jedi*, porque ya era director y no tenía intención de escribir más guiones —diría—. Pero George me lo pidió como un favor, y él me había ayudado mucho[91]».

A principios del verano de 1981, Lucas reunió a Kasdan, Kazanjian y Marquand en Parkhouse para trabajar en los pormenores del argumento. Había varios elementos que sabía que necesitaba. Quería incluir a Jabba el Hutt, ahora que por fin tenía los recursos para construir el personaje que había imaginado y a continuación suprimido en *La guerra de las galaxias*. Quería que Luke tuviera una hermana gemela, aunque seguía sin estar seguro de si sería Leia o no. Y quería que una sociedad primitiva se sumara a los rebeldes, otra idea que sacó de los primeros borradores de *La guerra de las galaxias*, donde un planeta de wookiees acudía en auxilio de los héroes. Al mismo tiempo, tenía a McQuarrie y a Joe Johnston en IL&M haciendo bocetos de naves y criaturas, sin tener una idea muy clara de dónde o cómo encajarían en la película; «sin una estructura determinada», como lo describiría más tarde un artista de IL&M. «El proceso del *Jedi* fue el mismo que [el del] *Imperio* —recordaba Kasdan—. Ya había diseños y bocetos antes de que yo empezara siquiera a escribir[92]».

La parte más difícil de escribir un guion era asegurarse de dar a cada personaje algo memorable que hacer, y Kasdan, que buscaba el impacto dramático, sugirió matar a alguien, sosteniendo que daba a la película «más peso emocional si alguien al que se ama se pierde por el camino». Pero Lucas lo rechazó en el acto. «No tienes que matar a nadie —replicó con un atisbo de irritación—. Eres un producto de los años ochenta. Uno no va por ahí cargándose a la gente. No está bien[93]». Aun así, Lucas no tuvo reparos en burlarse de su deseo de inyectar cierta angustia en el guion. Al describir a Luke arrastrando al mortalmente herido Vader a un lugar seguro al final

de la película, propuso con cara seria un «último giro»: «Lucas le arranca [a Vader] la máscara… y se la pone diciendo: "Ahora seré yo Vader". ¡Sorpresa! […] "Iré y mataré a la flota, y gobernaré el universo"».

Kasdan apenas pudo contener su entusiasmo.

—Eso es lo que creo que debería ocurrir —respondió.

—No, no, no —replicó Lucas con cierta exasperación—. Vamos, eso es para críos[94].

La guerra de las galaxias había nacido del amor de Lucas por los cómics, los cuentos de hadas y las series de los sábados por la mañana, era su manera, tal como había dicho entonces, de dar a una nueva generación su propia mitología. No habría desenlaces agridulces, no matarían a ninguno de los personajes principales, no habría héroes que se volvían malos. «Lo que se persigue con esta película… es que uno se sienta elevado, emocional y espiritualmente, y totalmente bien con respecto a la vida —le explicó a Kasdan—. Es lo más grande que podremos hacer jamás[95]».

No todo el mundo compartía su optimismo. «George tiene inclinación por los finales felices», soltó Harrison Ford con un suspiro[96]. Hasta Hamill, el fan de los cómics que casi siempre daba al argumento el beneficio de la duda, admitió que estaba algo decepcionado con la falta de peso de esa tercera secuela, y se quejó a Lucas de que «todo parecía muy fácil».

Lucas sonrió. «Así son los cuentos de hadas[97]».

Kasdan estaba en proceso de escribir el siguiente borrador del guion cuando Lucas puso a sus abogados a trabajar para poner fin a las negociaciones jurídicas y económicas con la Fox, que se habían prolongado durante casi dos años. Con Ladd fuera de escena, Lucas no se sintió inclinado a negociar en términos amables, y las conversaciones no habían ido bien; la Fox alegaba que el porcentaje que él les ofrecía de los beneficios era tan bajo que no tenía mucho incentivo promocionar la película. Lucas no mostró mucha compasión por sus quejas, y sí poca paciencia; una vez más iba a arriesgar todo su dinero. Sin embargo, después de invertir casi todos los ingresos obtenidos con *El Imperio contraataca* en el rancho, no tenía suficiente efectivo para cubrir los 30 millones de dólares que calculaba que costaría *La venganza del Jedi*. Eso le daba a la Fox una ventaja muy deseada —financiarla a cambio de beneficios—, pero Lucas no se lo iba a poner tan fácil. Y cuando las negociaciones entre Lucasfilm y la Fox empezaron a tambalearse, con Greber disfrutando en el papel del poli malo, Lucas les dio un ultimátum: o llegaban a un acuerdo en menos de treinta días o llevaría la película a otro estudio.

La Fox, que en esos momentos se hallaba bajo la dirección del director ejecutivo Marvin Davis —un arrogante expetrolero bastante afable—, hizo lo posible por mantenerse firme. El estudio todavía estaba dispuesto a aceptar un acuerdo desigual sobre los ingresos brutos, pero presionó para agrandar su tajada del pastel si estos

iban en aumento, en lugar de poner un tope como había hecho con *El Imperio contraataca*. Al final Lucas acordó que, a cambio de un crédito de veinte millones de dólares, el porcentaje de la Fox sobre los beneficios aumentaría a la par que los ingresos, llegando al 40 por ciento a partir de los 105 millones de dólares. Fue preciso pulir otros detalles complejos en relación con los derechos de televisión, cable y vídeo —«La Fox era codiciosa», se quejó Greber—, pero el acuerdo todavía se inclinaba claramente a favor de Lucasfilm. Después de redactar un último contrato de 224 páginas, Davis volvió su metro noventa y cinco de estatura hacia Lucas y le rodeó los hombros con un brazo enorme. «Georgie —le dijo arrastrando las palabras —, vas a hacerme rico con el cine[98]».

A Lucas le estaba yendo bien en ese sentido sin Davis. En junio de 1981, *En busca del arca perdida* se había estrenado con elogios casi unánimes del público y la crítica. «Una de las películas de aventuras al estilo americano más delirantemente divertidas e ingeniosas que se ha hecho nunca», escribió Vincent Canby en el *New York Times*, aplaudiendo a Lucas y a Spielberg por una «afortunada colaboración[99]». En las páginas de *Time*, Richard Schickel elogió la película como «seguramente las mejores dos horas de puro entretenimiento que uno puede encontrar», y la comparó favorablemente con «la clase de película que Walt Disney podría haber hecho de haber vivido hasta los años ochenta[100]». En el *Chicago Sun-Times*, Roger Ebert reseñó la película casi febrilmente, aclamándola como «una experiencia extracorporal, una película de prodigiosa imaginación y ritmo trepidante que te atrapa desde la primera secuencia, te lanza a través de una serie de aventuras increíbles y te deja de nuevo en la realidad dos horas después, sin aliento, mareado, hecho polvo y con una boba sonrisa en la cara[101]».

No todo el mundo se quedó entusiasmado. Si Pauline Kael se había dejado cautivar por la temática más adulta de *El Imperio contraataca*, quedó decepcionada tanto con Lucas como con Spielberg por volver a lo que consideraba un entretenimiento pueril. «No hay emoción en esta tonta excitación motora —se lamentaba—. Si Lucas… no se hubiera quedado enganchado a las tonterías de su niñez, si utilizara su potencial para realizar proyectos con seres humanos en ellos… no puedo imaginar lo que resultaría. […] En esencia, George Lucas está en el negocio de los juguetes[102]». Pero el golpe de Kael no llegó a impactarle; a Lucas le gustaba estar en el negocio de los juguetes. Los que buscaban arte, insistió, debían mirar para otro lado. «No me lo tomo tan en serio. Mis películas están más cerca de un parque de atracciones que de una obra de teatro o una novela. Haces cola para subir otra vez[103]». Roger Ebert lo expresó mejor al resumirlo sucintamente: «[*En busca del arca perdida*] solo quiere entretener. Lo consigue[104]».

Tuvo un éxito espectacular, aunque lento. Los poco más de ocho millones de dólares recaudados el primer fin de semana fueron algo decepcionantes, aunque tal vez no sorprendieron a nadie, ya que la película se había estrenado con poco bombo

publicitario o promoción. Incluso el póster de la película daba más importancia a la colaboración entre Lucas y Spielberg que a la película en sí. Una vez más, Lucas y Spielberg estuvieron atentos a los datos desde una playa de Hawái, construyendo su habitual castillo de arena de la buena suerte a medida que les llegaban. «Pensé que habíamos fracasado —contaría Spielberg—, [solo] que esta vez el castillo de arena duró mucho. No la retiraron enseguida, que es la manera que tenemos de saber si tiene recorrido. Tenemos esta curiosa superstición[105]». *En busca del arca perdida* recaudaría más de 150 millones de dólares antes de finales de 1981, convirtiéndose en la película más rentable del año. Hacia abril de 1982 sería la cuarta película más taquillera de todos los tiempos, solo por detrás de *La guerra de las galaxias*, *Tiburón* y *El Imperio contraataca*. Una superstición, sin duda.

George y Marcia Lucas llegaron a Londres el 7 de enero de 1982, cuatro días antes de empezar el rodaje de *La venganza del Jedi* en Elstree. No iban solos; cuatro meses atrás, después de años intentando concebir un hijo sin éxito, los Lucas habían adoptado a una recién nacida llamada Amanda. Lucas la tuvo en sus manos solo unas horas después de que naciera, e inmediatamente se sintió otro hombre, «casi como si me hubiera alcanzado un rayo». «El gran reto es hacer algo tan absorbente y mantener tu vida privada —explicó más tarde—. Después de *La guerra de las galaxias*, había decidido ciertos objetivos personales. Uno de ellos era llegar a ser independiente de Hollywood, otro formar una familia. Cuando tienes hijos, tienes una prioridad en la vida[106]». Tal vez lo pensara, pero a medida que avanzaba el rodaje le resultaría cada vez más difícil tener como prioridad a la familia. Y antes de que acabara la película, su vida privada estaba en ruinas.

Lucas había contratado a Richard Marquand en gran medida porque le pareció que se mantendría fiel a su visión de la película —no habría improvisaciones cómicas ni nuevas puestas en escena artísticas de secuencias que ya constaban en el guion gráfico—, y una vez que llegó a Londres, tomó las riendas de la película. «George llegó y nunca se fue —comentó el productor Robert Watts—. Richard no le pillaba el tranquillo y George estaba preocupado, de modo que no se fue». Durante *El Imperio contraataca* Lucas había supervisado a Kershner, pero este era mayor que él y reaccionó como un director con más experiencia que intenta hacer retroceder al productor. No fue el caso del discreto Marquand. «George lo intimidaba», señaló el diseñador de producción Norman Reynolds[107]. Marquand comparó su trabajo con «intentar dirigir *El rey Lear* con Shakespeare en la habitación contigua[108]».

Lucas sabía que se estaba interponiendo en el camino de Marquand, pero no le importó. «En esencia, estaba haciendo una película que ya había sido decidida, [y] yo tenía la última palabra», diría[109]. Los actores y el equipo solían mirarlo a él en busca de indicaciones u orientación, aunque Marquand estuviera cerca. Este, luchando por controlar la película, intentaba restarle importancia e insistía en que quería tener a

Lucas en el plató, haciendo aportaciones. «Si quieres que haga esto bien, tienes que darme tu tiempo —le pidió—. Me gusta que el productor esté presente. Y tú eres más que el productor, tú has escrito el maldito guion, así que hagamos las cosas bien[110]». Pero Lucas hizo algo más que dar indicaciones y dirigir una segunda unidad. «George acosaba a Richard Marquand hasta que hacía más o menos lo que él quería», dijo Kurtz[111]. Casi todas las mañanas, Lucas le pedía la lista de secuencias a filmar del día, una lista de lo más personal que casi todos los directores guardan como si fuera un diario. Para asegurarse de que conseguía las tomas que quería, insistía en que Marquand mantuviera el estilo «documental» que había utilizado él en *La guerra de las galaxias*, con múltiples cámaras captando la acción desde varios ángulos y escogiendo luego la mejor toma en la sala de montaje. A Marquand le exasperaba. «Impuse un poco mi voluntad, como siempre», admitió Lucas[112]. «No había caído que a la larga es más fácil hacerlo yo que contratar a alguien para que lo haga[113]». Marquand solo pudo hacerse a un lado, dijo Watts, y «aceptar lo que Lucas decía, fingiendo que también era su idea[114]».

Eso no significaba que todas las ideas de Lucas tuvieran éxito. Tanto a los actores como al equipo de rodaje les parecía que los nuevos héroes, los ewoks, desentonaban un poco. Lucas los había hecho diseñar una y otra vez hasta que al final se conformó con un aspecto de oso de peluche. («Atrévete a ser cursi —diría en una entrevista a *Rolling Stone*—. Lo peor que puede pasar es que nos critiquen por ello»)[115]. Ralph McQuarrie había levantado las manos en un gesto de resignación hacia las criaturas. «Era demasiado evidente que detrás había una idea de *marketing* —señaló un diseñador—. Creo que a Ralph tampoco le gustó demasiado eso». Pero a Lucas le encantaron, y dio instrucciones al director de la segunda unidad, Roger Christian, de filmar mucho material de los ewoks bailando y festejando para la escena final. «Empecé a filmar y a George le encantó, pero yo pensé: “Por favor, sácame de aquí”», contaría Christian. El hecho era que «a George le encantó. Pero a nadie más[116]». Lucas se quedó tan satisfecho con uno de los jóvenes actores que iban disfrazados, un tal Warwick Davis, de once años, que hacía el papel del combativo ewok Wicket, que lo contrató para otra película que entonces solo era una idea, un cuento de hadas con una persona pequeña como héroe que al final se convertiría en *Willow*.

Las últimas semanas de *La venganza del Jedi* se rodaron en exteriores, con el desierto que rodeaba Yuma, Arizona, haciendo las veces de Tatooine, y las secoyas de Crescent City, California, representando los bosques de la luna de Endor. Para mantener en secreto la producción, en los sombreros, tablillas sujetapapeles y latas de películas se leía el nombre de una película de terror ficticia titulada *Blue Harvest*. Sin embargo, la tapadera quedó al descubierto en Yuma cuando unos aficionados a conducir buggies sobre las dunas entrevieron a Harrison Ford sobre el enorme esquife de Jabba el Hutt y ataron cabos. Como en Londres, Lucas siguió de cerca a Marquand

por el desierto de Arizona, haciendo algo más que darle consejos mientras filmaba las elaboradas luchas y proezas. «Richard preparaba un montón de tomas, pero George siempre estaba allí como asesor», comentó el coproductor Jim Bloom con diplomacia. Lucas se sentía particularmente frustrado con la boca del sarlacc que se veía en el fondo de un enorme foso excavado en la arena del desierto. No tenía claro si el monstruo debía verse siquiera, y discutió con Kazanjian por el coste. La criatura final —una gran boca redonda flanqueada de hileras de dientes— era espantosa, aunque por su similitud con cierta parte del cuerpo a Carrie Fisher le dio por llamarla «la vagina de arena[117]». Lucas se limitaría a suspirar con irritación.

Cuando llegó a Crescent City, tenía los nervios destrozados y casi se le había agotado la paciencia con Marquand y con casi todos los demás. «No me estoy divirtiendo —le confesó exasperado a un periodista—. Por mucho que me diga que todos saben mucho sobre *La guerra de las galaxias*, no es cierto. En el transcurso del pasado año he respondido a Richard un millar de preguntas y he informado a todos de todo lo que se me ha ocurrido, y una vez aquí, el equipo sale con mil preguntas al día, no exagero, que solo yo puedo responder. […] Hago esto solo porque lo empecé y tengo que acabarlo. La próxima trilogía será la visión de otro[118]».

El rodaje de *La venganza del Jedi* concluyó a mediados de mayo de 1982; Marquand había acabado la película en plazo y dentro del presupuesto. Los miembros del equipo de rodaje comentaron que estaba pálido y enfermo y, en honor a la verdad, Lucas tampoco tenía muy buen aspecto. En los pasados cinco meses había perdido nueve kilos y lo atribuía sobre todo al agotamiento. Lo que solo unas pocas personas sabían era que la vida privada de Lucas se estaba viniendo abajo. Cuando este se instaló en IL&M para supervisar los efectos especiales, Ken Ralston, que era miembro del equipo desde *La guerra de las galaxias*, advirtió un cambio definitivo en él. «Nos preguntábamos qué le había pasado a George —comentó—. El *Jedi* no fue la experiencia de otras veces. […] Había una clara falta de involucración directa por su parte; no recibíamos de él la clase de comentarios e información a la que nos tenía acostumbrados y notabas que algo no iba bien[119]».

Lo que no iba bien era que el matrimonio de trece años de George y Marcia estaba desintegrándose rápidamente, sobre todo por la negligencia de George. Este sabía que podía ser difícil vivir a su lado. «Ha sido muy duro para Marcia vivir con alguien que siempre está sufriendo, tenso y preocupado, o perdido en el país de la fantasía», declaró para *Rolling Stone*[120]. Charles Lippincott, el jefe de *marketing* de Lucasfilm, no se sorprendió mucho; era uno de los pocos en quien Marcia había confiado, quejándose de que Lucas no era capaz de dejar el estrés del rodaje en la sala de montaje. «George se llevaba los problemas a la cama —contaría Lippincott— y [Marcia] dijo que eso causaba muchos problemas[121]». Pero era algo más profundo que eso, para George Lucas las películas siempre serían «la otra mujer». Por fiel que fuera a Marcia, siempre habría otra película, otro proyecto, que reclamaría todo el tiempo y la atención que no podía o no quería dar a su mujer. Y por mucho que

hablara de convertir la familia en una prioridad, era Marcia quien había aparcado su carrera mientras él seguía sacando adelante proyecto tras proyecto —a *La guerra de las galaxias* le habían seguido *More American Graffiti, El Imperio contraataca, En busca del arca perdida* y *La venganza del Jedi*— sin apenas un descanso.

Marcia al final se había cansado. «Para mí, todo se resumía en que con él era solo trabajo y nada de diversión —explicaría más tarde—. Me daba la sensación de que trabajábamos veinticinco horas al día, ocho días a la semana, ganándonos nuestros derechos, librando nuestras batallas. Yo quería detenerme para oler las flores, quería alegría en mi vida. Y George no. Estaba bloqueado emocionalmente, era incapaz de compartir sus sentimientos. Quería mantenerse en esa senda de adicción al trabajo. El constructor del imperio. La dínamo. Y yo no me veía viviendo así el resto de mi vida[122]». Lucas hizo hincapié en que parte de ese imperio era para ella; si conseguía equipar Skywalker con un sistema de mezclas y montaje de última generación, ella podría montar sus películas desde casa. «Si un director quiere que ella se encargue del montaje, será mucho más fácil convencerlo para que lo haga aquí —insistió—. La única razón para construir el rancho es tener unas grandes instalaciones que permitan a mi mujer montar películas en el condado de Marin[123]».

Era demasiado poco y demasiado tarde, ya que una vez que el matrimonio se enfrió, Marcia empezó a buscar en otra parte el calor que anhelaba, y lo encontró en la compañía de Tom Rodrigues, un artista nueve años más joven que ella, que había sido contratado para hacer las ornamentadas vidrieras de la cúpula de la biblioteca del Skywalker Ranch. Marcia insistió en que no había sido infiel a su marido —al menos, aún no— y propuso que hicieran terapia de pareja, esperando salvar la relación. Pero Lucas se negó; por lo que a él respectaba, los terapeutas y los psiquiatras eran tan poco de fiar como los ejecutivos de Hollywood. Marcia entonces sugirió una separación de prueba; Lucas rechazó también esa opción. Esperando zanjar la discusión de una forma menos contenciosa, había concedido hacía poco autorización al periodista Dale Pollock para escribir una biografía autorizada, con la esperanza de que Marcia recordara cuánto se habían divertido y lo mucho que todavía se querían. Incluso asistieron juntos a la vigésima reunión de exalumnos del instituto de George, donde Lucas, en un esfuerzo por desconcertar a la prensa, mostró su faceta más boba intercambiando sus tarjetas identificativas con un compañero de clase también barbudo.

Nada de eso sirvió. Marcia acabó pidiendo el divorcio, y todo lo que Lucas pudo hacer fue suplicarle que no hiciera pública la decisión hasta después del estreno de *La venganza del Jedi*, para el que faltaba un año. Pero no iba a ser tan fácil. Después de no colaborar en *El Imperio contraataca*, Marcia estaba resuelta a ayudar a montar *La venganza del Jedi* con Duwayne Dunham y el montador elegido por Marquand, Sean Barton, que había trabajado en *El ojo de la aguja*. A esas alturas su marido y ella apenas se hablaban; cuando Kazanjian le preguntó a Lucas si su mujer iba a ayudarlos a montar la película, él hizo un gesto como diciendo: «Tendrás que

preguntárselo a ella[124]». Marcia se ocuparía sobre todo de las secuencias que Lucas llamó burlonamente «las muertes y los llantos», aunque como la montadora de más experiencia, echaría un último vistazo a cada corte antes de que se lo pasaran a Lucas[125]. Kazanjian, que había salido con ellos y su pareja años atrás, observaba ahora con tristeza cómo se iba cada uno por su lado todas las noches. «George se iba a casa —dijo Kazanjian— y Marcia se quedaba en la sala de montaje[126]».

Pese a sus esfuerzos por llevar todo de forma civilizada, a veces discutían delante de otros miembros del equipo. Barton recordaba que una tarde oyó desde la mesa de montaje comentar a Marcia que quería montar de nuevo una escena que Barton había terminado hacía poco. «Puedes hacerla diferente, pero no la harás mejor», replicó Lucas[127]. Marcia se estaba cansando de esa clase de desprecios. «Tenía la impresión de que podía aportar algo —diría más tarde—. Yo era la emocional que seguía su corazón y George era más intelectual y visual, y me parecía que yo ofrecía un buen equilibrio. Pero George nunca lo admitiría. Creo que le molestaban mis críticas, se pensaba que solo quería dejarlo mal. Para él siempre fui la estúpida chica del Valley. Nunca vio en mí ningún talento, nunca le pareció que fuera muy inteligente ni me reconoció mucho mérito[128]».

Marcia no era la única que discutía con Lucas; otros miembros del equipo lo encontraron susceptible e irascible. Una tarde Lucas se enfadó particularmente con Dunham por señalar que en el último montaje no quedaba claro el destino de Vader. «Lo dejamos allí [en la Estrella de la Muerte] y no volvemos a verlo —le dijo Dunham a Lucas—. ¿Estallaba en la Estrella de la Muerte o Luke se lo llevaba o qué le pasaba?». Kazanjian añadió que a él también le preocupaba que los espectadores no tuvieran claro si Vader estaba muerto o no. «George se acaloró mucho —recordaba Dunham—. Era raro verlo así, pero saltaba a la vista que eso le había tocado la fibra sensible. "Está bien, siento haber preguntado", dije[129]». Pero Lucas sabía que Dunham y Kazanjian tenían razón; Mark Hamill y una segunda unidad de rodaje fueron rápidamente al Skywalker Ranch para filmar a Luke prendiendo fuego a la pira funeraria de Vader.

Al mirar atrás, Lucas sabía que había estado susceptible y sombrío. «Intentaba acabar la película, pero también estaba pasando por un divorcio. Intenté mantenerme emocionalmente entero y continuar con la película, pero era durísimo. Me suponía una gran energía levantarme e ir a trabajar. Estaba muy muy deprimido[130]». Un día de finales de noviembre de 1982 que llegó a conocerse en IL&M como el «Viernes Negro», Lucas reordenó o rechazó casi cien tomas de efectos especiales. «Todo ese material acabó en la papelera —gimió Ken Ralston—, y no pudimos utilizarlo siquiera en otras tomas. No servía». Lucas se limitó a poner los ojos en blanco; no tenía tiempo para llorones. «Cuando empiezan a llorar, sabes si es llanto de verdad o solo gimoteos[131]».

IL&M, por tanto, tendría que darse prisa en acabar todos los efectos necesarios

para febrero de 1983, una tarea que parecía casi imposible. Marcia, que seguía montando en la sala contigua de Sprocket, estaba tan preocupada que hizo un aparte con el gerente de IL&M, Tom Smith, llorosa. «Le preocupaba que no fuéramos conscientes de lo importante que era la fecha tope —recordaba Smith— y dijo que eso la tenía en vela por las noches». Pero Lucas no tragó. «Esas lágrimas seguramente no tenían nada que ver con la película», comentó con desdén[132].

Aun así, IL&M organizó turnos extra para que la producción continuara casi sin interrupción, y Lucas acudía todas las mañanas a las 8.45 para supervisarlo todo personalmente. Revisaba el material en la acogedora sala de proyección —tenía un asiento reservado en el centro de la segunda fila—, anotando lo que aprobaba y lo que no, y a continuación iba a Sprocket para supervisar a Ben Burtt doblando el sonido y merodear detrás de Dunham mientras incorporaba los efectos. Pero la inminente fecha de entrega estaba afectando tanto los efectos especiales como el montaje; en IL&M Lucas se sorprendió aprobando efectos que sabía que no estaban a la altura de su nivel de calidad, mientras que en Sprocket rechinaba los dientes con frustración ante la problemática batalla en el foso del sarlacc, una secuencia que se había montado más veces que cualquier otra. Lucas se había enfadado particularmente con el personaje de Boba Fett. «No sé si fue cómo se rodó, pero Boba no estaba a la altura de las expectativas de George», señaló Dunham. Lucas al final se hartó. Por falta de tiempo, y con no poca frustración, a Boba Fett se le daría una de las muertes más decepcionantes de la historia del cine.

—Arrójalo a la fosa —dijo Lucas con un suspiro[133].

Mientras la producción continuaba a lo largo de 1982, a Marcia tal vez no la sorprendió enterarse de que su marido —pese a sus reiteradas promesas de que la familia era su nueva prioridad— ya había empezado a trabajar en otra película, cayendo esta vez en los brazos abiertos de Indiana Jones. Tras el enorme éxito de *En busca del arca perdida,* se había hablado de la inevitable secuela, y Lucas se había comprometido a escribir un tratamiento titulado *Indiana Jones y el templo de la muerte*, que debía tener listo a finales de mayo de 1982, cuando terminara *La venganza del Jedi* en Londres.

Las reliquias que esta vez se perseguían eran las piedras santas de Sankara («No se me ocurrió otro MacGuffin que pareciera que fuera a funcionar», admitiría Lucas), que Indy tenía que recuperar de un templo indio, rescatando en el proceso a unos niños esclavizados en un pueblo cercano. El argumento era más tétrico, y el sentido del humor, tan fúnebre como el estado anímico de Lucas a medida que se desmoronaba su matrimonio. «No estaba de buen humor», reconoció[134]. Spielberg también se hallaba inmerso en una nube negra a raíz de un accidente ocurrido recientemente en *En los límites de la realidad*, la película que estaba produciendo y en la que habían fallecido el actor Vic Morrow y dos niños. Nunca se le acusó ni se le

investigó a raíz del incidente, que resultó en una acción judicial contra varios de los miembros del equipo de rodaje, entre ellos el director John Landis[135], pero toda la experiencia desequilibró y deprimió al normalmente optimista Spielberg. Sus respectivos estados anímicos asustaron al guionista Lawrence Kasdan, a quien Lucas había acudido con sus notas para que las convirtiera en un guion. «No quise tener nada que ver con *El templo maldito* —declararía años después—, me pareció horrible. Es tan siniestra. No hay nada atractivo en ella. Creo que *El templo maldito* representa un período caótico en la vida de los dos, y la película es muy desagradable y mezquina[136]».

Al final Lucas entregaría el tratamiento a Willard Huyck y Gloria Katz, sus colaboradores en *American Graffiti*, dándoles instrucciones de escribir el guion deprisa para poder entregárselo completo a un Spielberg ambivalente y cada vez más ocupado. «Temo que podamos perderlo —les advirtió—, así que será mejor que actuemos rápido[137]». Los Huyck, que estaban acostumbrados a escribir a partir de los tratamientos de Lucas, pusieron un primer borrador delante de Spielberg en agosto. Estaba salpicado de bromas íntimas (siguiendo la costumbre de llamar a los personajes como mascotas, el personaje Short Round [Tapón] se llamaba así por su perro) e impregnado de su amor por la cultura india y por películas como *Gunga Din*, pero el tono sombrío y a veces aterrador que Lucas había impuesto en su tratamiento seguía intacto. A algunos miembros del equipo de Lucasfilm también les preocupó que la película fuera un poco demasiado violenta, una preocupación que perseguiría a la película hasta el momento del estreno.

Huyck y Katz continuaron retocando el guion hasta entrado 1983, y lo tendrían listo para filmar —ahora se llamaba *Indiana Jones y el templo maldito*— el 10 de abril, menos de dos semanas antes de que empezara el rodaje. Lucas, buscando distracciones antes del estreno de *La venganza del Jedi* programado para mayo, se reunió a finales de abril con Spielberg en Sri Lanka para el rodaje de los exteriores, aterrizando en un helicóptero junto al río Kandy, donde el equipo había construido un largo puente de cuerda sobre un precipicio. Seis días después, se llevó una segunda unidad de rodaje para filmar la secuencia en la que Indiana Jones corta con un machete las cuerdas que soportan el puente, arrojando a los malos al río. En realidad, los cables estallaban con una pequeña explosión, y el puente —ahora dividido en dos — se derrumbaba contra los lados del precipicio, y caían al precipicio catorce maniquíes agitando unos brazos mecánicos. A Lucas le encantó. Se quedó en Sri Lanka varios días más, jugando con pistolas de agua con Spielberg y observando cómo saltaban chispas románticas entre Spielberg y la protagonista de la película, Kate Capshaw. La mayoría pensó que Lucas parecía cansado. Cuando más adelante ese mes concedió una extensa entrevista a *Rolling Stone*, el entrevistador advirtió que parecía «melancólico, infeliz, enormemente desdichado[138]». Ken Ralston, de IL&M, pensó que se le veía «totalmente hecho polvo[139]».

Hecho polvo o no, todavía tenía que ocuparse de *La venganza del Jedi*, y el 7 de

mayo organizó una proyección especial de la película para los empleados de Lucasfilm en el Coronet Theatre de San Francisco. En general estaba satisfecho con el resultado final, aunque todavía lamentaba no haber conseguido que los ewoks parpadearan. (Lo solucionaría décadas después por medio de la tecnología digital). Además, en el último momento cambiaría el título de la película, señalando con razón que hablar de «venganza» no era muy propio de un caballero Jedi, y reemplazaría la palabra por «retorno». El cambio suponía modificar todos los *posters* de la película que ya se habían impreso. Lucas solo permitió su venta a los miembros del Club de Fans de la Guerra de las Galaxias.

El estreno de *El retorno del Jedi* el miércoles 25 de mayo de 1983 fue oficialmente un Acontecimiento. El suspense del final de *El Imperio contraataca* llevó a los espectadores a hacer cola con un día de antelación, contando las horas, los minutos, los segundos hasta el estreno de la película en que verían cómo se resolvía todo. Los fans deliberaban sobre el destino de Han Solo y discutían sobre la identidad del «otro» que había mencionado Yoda. Muchos dejaron de ir a trabajar —los que no pudieron, irían con sus hijos en edad escolar al pase de medianoche— y organizaron fiestas, celebraron cumpleaños, incluso vieron de nuevo las dos primeras películas mientras hacían cola. Un fan hasta intentó robar la película a punta de pistola.

Como siempre, todo giraba en torno a la experiencia de verla. *El retorno del Jedi* se estrenó en 820 cines de todo el país y Canadá, un gran avance con respecto a los 126 que habían proyectado *El Imperio contraataca* tres años atrás, y batió récords de taquilla al recaudar en su primer día 6,1 millones de dólares. Como ocurrió con la secuela anterior, muchos estudios no se molestaron en estrenar otra película, posponiendo los grandes debuts como *Superman II* y la última película de James Bond, *Octopussy. El retorno del Jedi* tenía que recaudar 115 millones de dólares para cubrir gastos, pero desde el primer día el éxito pareció inevitable. «Después de ganar unos 46 millones de dólares la primera semana, supimos que recuperaríamos el dinero en poco tiempo», comentó Kazanjian. Lo conseguirían en menos de cinco semanas, y hacia finales de 1983, cuando la película todavía seguía en cartelera después de treinta y dos semanas, se acercaba rápidamente al récord de 250 millones de dólares de recaudación.

La crítica estuvo dividida, e incluso los que se mostraron benévolos a menudo encontraron motivos para curarse en salud. Gary Arnold del *Washington Post* la calificó de «un triunfo», aunque tuvo la impresión de que Harrison Ford parecía cansado[140]. La revista *Time*, que había apostado acertadamente por el éxito de la película poniendo a Lucas en la cubierta, describió *El retorno del Jedi* como «una pieza brillante e imaginativa», pero advirtió a Lucas y a los demás cineastas que no se apoyaran demasiado en los efectos especiales y en las criaturas, una crítica que dirigirían contra él y contra sus tres precuelas de *La guerra de las galaxias* veinte años después. El artista de IL&M Joe Johnston, al hablar de la película con el periodista Gerald Clarke, señaló tal vez con demasiada sinceridad: «Nunca supimos

si la película servía de vehículo para exhibir los efectos o para contar la historia[141]». Unos cuantos incluso pensaron que Lucas por fin había hecho su película sobre Vietnam. «Puedes ver en ella la guerra de Vietnam —señaló Kazanjian—. Las guerrillas ewok escondidas en la selva arremetiendo contra esa indecente fuerza de matones mecanizados y ganando[142]».

La mayoría de las críticas negativas que recibió la película solían apuntar a los actores y a la dirección de Marquand. Uno de los críticos más duros, John Simon de la *National Review*, acudió al programa *Nightline* para lamentarse de que *El retorno del Jedi* era «deshumanizadora», y añadió crípticamente que hacía a los niños «más tontos de lo necesario». Un divertido Gene Siskel y Roger Ebert aparecieron en el mismo programa para contradecirlo, y le dijeron con tono tajante que le hacía falta animarse[143].

Lucas no se enteró de nada; como siempre, cuatro días antes del estreno se había ido a Hawái, y esta vez pasó dos semanas en Honolulu, esperando las llamadas telefónicas que le informaran de las cifras de taquilla. Se sentía aliviado de haber acabado, no solo con esta última secuela sino con *La guerra de las galaxias* como un todo. «Ese guion tonto que escribí hace diez años al menos ha terminado —declaró en una entrevista a *Rolling Stone*—. Ya está todo en celuloide. Hace casi diez años que empecé esto. […] No ha habido un solo día desde entonces que no me haya despertado por la mañana y me haya dicho: "Tengo que preocuparme por esta película". Literalmente, ni un solo día[144]». Para la revista *Time*, comparó la producción de la trilogía de *La guerra de las galaxias* con empujar un tren colina arriba y a continuación agarrarse desesperadamente mientras se precipitaba cuesta abajo por el otro lado. «Estoy agotado —admitió cansinamente—. En realidad, llevo dos años agotado, y he estado funcionando llevado por el impulso desde entonces. *La guerra de las galaxias* ha tomado mi vida y se ha hecho con el control de ella contra mi voluntad. Tengo que recuperarla… antes de que sea demasiado tarde[145]».

Recuperar su vida significaba seguir adelante sin Marcia. El lunes 13 de junio Lucas convocó una reunión de todo el equipo en el Skywalker Ranch. Todos los miembros del personal encontraron a George y a Marcia cogidos de la mano mientras anunciaban llorosos que iban a divorciarse. Se quedaron perplejos; no habían sospechado nada. «Formaban un equipo —diría el director de Sprocket, Jim Kessler —. Si él decía blanco, ella decía negro, y viceversa. Había un buen equilibrio. Por separado, eran como esas peonzas descompensadas que ruedan dando tumbos[146]». Marcia se instalaría inmediatamente en Los Ángeles; George se quedaría con la custodia de su hija Amanda, que ya tenía dos años, una de las pocas condiciones del divorcio que realmente mantuvo. «Ahora tengo una hija y está creciendo a mi alrededor, y ella no va a esperar —declaró—. No quiero que cumpla dieciocho años y tener que oír: "Eh, papá, ¿dónde te has metido toda mi vida?"[147]».

El proyecto del rancho seguiría en marcha, pero con la excepción de *Indiana*

Jones y el templo maldito, que seguía en fase de producción en Londres, había acabado con el cine, al menos por un tiempo; pensaba tomarse como mínimo dos años sabáticos, declaró para *Time*. «[La familia] se convirtió en mi prioridad. No pensé que fuera a serlo, porque hasta entonces mi prioridad [había sido] hacer películas. […] Pero luego comprendí que se trataba de mi vida. Y entonces… me divorcié, y *fue* realmente mi vida. Así que me dije: "Voy a retirarme". Y dejé a un lado las compañías y las películas[148]».

Steven Spielberg no estaba tan seguro de si Lucas podría retirarse; ya había oído todo eso antes. «Cada vez que George hace una película, habla de retirarse y de no volver a trabajar —diría—. Pero en cuanto la acaba, ya está pensando en la siguiente. Lo veo dirigiendo Lucasfilm y haciendo de tres a cinco películas al año, y algún día volviendo a dirigir, que creo que es lo suyo. Creo que su destino está detrás de una cámara[149]».

Pero Lucas insistió en que hablaba en serio, sobre todo en lo que se refería a la saga galáctica. «Veo las tres películas de *La guerra de las galaxias* como capítulos de un libro. Ahora que el libro se ha terminado, lo he guardado en un cajón[150]». Por lo que a él respectaba, no volvería a sacar del cajón ese libro en particular. Nunca más.

TERCERA PARTE

EL RETORNO

1983-2016

10

UN FLASH VACÍO

1983-1994

Cuando Lucas llegó al norte de Londres a finales de junio de 1983 los cielos estaban grises y oscuros. Era un tiempo que armonizaba a la perfección con su estado anímico, ya que regresaba a los Elstree Studios, donde seguía en marcha la producción de *Indiana Jones y el templo maldito*. Desde el anuncio de su divorcio un mes atrás, se sentía física y emocionalmente agotado. Según admitió más tarde, en parte se había derrumbado bajo el peso de su propio éxito, que le había llevado a desatender su vida personal. «El éxito… es una experiencia emocional muy difícil de manejar —afirmaría—. Es devastador cuando sobreviene. Hay personas que saben llevar[lo] y otras que no. Al principio me pareció muy fácil. Tuve un poco de éxito con [*American] Graffiti*, y mucho con *La guerra de las galaxias*, pero no me alcanzó de pleno hasta unos años después[1]». Fue el comienzo de una «caída en picado que duraría varios años[2]».

En Elstree Lucas intervenía de vez en cuando para dirigir una segunda unidad, sobre todo en la masiva pelea a puñetazos de la primera escena en el Club Obi Wan, que, si bien era complicada, no requería una verdadera actuación, lo que la convertía en la clase de secuencia que normalmente disfrutaba. Pero para él no fue divertido, e incluso parecía desdichado. Llevaba la barba, siempre cuidada, más poblada que nunca, salpicada de hebras blancas por la barbilla. Entre toma y toma a menudo se le veía apoyado contra la pared con la mirada perdida, las manos hundidas en los bolsillos, acariciándose la barba abstraído.

Aunque Lucas siempre afirmaría que Spielberg disfrutó bastante dirigiendo algunas de las escenas más sangrientas o perturbadoras de la película —ya fuera comer insectos y cerebros o hacer que Indy golpeara a un niño—, este también recordaba *El templo maldito* como una experiencia desagradable. «Era demasiado oscura, demasiado subterránea, y demasiado, demasiado horrenda», comentaría. Palabas duras, teniendo en cuenta que en 1982 acababa de escribir y dirigir la película de la casa encantada *Poltergeist*. Pero le pareció que incluso «superaba a *Poltergeist*. No hay ni pizca de mis sentimientos personales en *El templo maldito*[3]».

No obstante, había un momento en ella que, según Lucas, resumía a la perfección sus propias emociones: cuando el sacerdote malvado Mola Ram se dispone a hacer descender a la víctima de un sacrificio humano por el feroz foso del templo y alarga una mano para arrancarle el corazón todavía palpitante del pecho, la metáfora más literal de su corazón roto que jamás llevaría a la pantalla. «Me encontraba en medio

de un divorcio —recordaría a un periodista— y estaba de pésimo humor». Frank Marshall, uno de los productores de *El templo maldito*, pensó que la película tal vez era catártica para el taciturno Lucas. «Como puede verse en la película —diría más tarde—, hay mucha oscuridad que desentrañar[4]».

El rodaje de *El templo maldito* concluyó el 26 de agosto de 1983. Con él Lucas cerró las oficinas de Elstree y, por primera vez en más de una década, Lucasfilm no tendría ninguna película en marcha. Fiel a su promesa, lo creyera o no Spielberg, Lucas se retiraba del cine. Para alguien que amaba el cine tanto como él, era extraño que no tuviera proyectos con los que jugar. Pero la trilogía de *La guerra de las galaxias* se había llevado toda su energía creativa, «[y] luego —recordaba Lucas, haciendo todavía una mueca de dolor— el divorcio. El divorcio fue muy difícil, económica y emocionalmente[5]».

«Difícil» se quedaba corto, sobre todo en lo concerniente al convenio. Aunque Marcia tenía derecho a la mitad de todo según las leyes de California, Lucas no se sintió inclinado a ceder con elegancia. En su opinión, él era la parte agraviada. «Se mostró muy frío y rencoroso», recordaba ella[6]. En el momento de su separación, Lucasfilm, que abarcaba el rancho todavía inacabado, valía entre cincuenta y cien millones de dólares, y Lucas dejó claro que no tenía intención de renunciar a un solo palmo; tampoco quería pasarle a Marcia una pensión alimenticia a perpetuidad. Para zanjar el asunto, le pagaría en efectivo casi todo lo que tenía —unos cincuenta millones de dólares— y él se quedaría con el rancho.

Lucas no quiso mostrarse magnánimo. Seguirían viéndose mientras tuvieran que tomar decisiones sobre la crianza de Amanda, pero él presionó a sus amistades mutuas para asegurarse de que nunca volvían a invitarla a fiestas ni celebraciones. «Me ha dolido mucho —diría Marcia—. No le basta con borrarme de su vida, quiere aislarme también de personas con quienes tengo amistad[7]». Pero la cólera de Lucas iba más allá de lo personal; si bien tendría que reconocer el Oscar al mejor montaje de Marcia como uno de los siete que había obtenido *La guerra de las galaxias*, en la mayoría de las historias autorizadas sobre Lucasfilm se eliminarían las contribuciones de ella a las películas de él y de la compañía[8]. Solo hubo una relación en particular que mejoró a la sombra del divorcio. «George acudió a mí y me ofreció su amistad», declaró Francis Ford Coppola, que todavía sufría la humillación de la bancarrota incurrida al perder su más reciente versión de Zoetrope[9]. «Si Francis había perdido todo económicamente —comentó un amigo—, George había perdido todo emocionalmente[10]». Se reconciliaron. Una vez más.

Sin ninguna película en producción, no era un buen momento para que Lucasfilm realizara un gran desembolso en efectivo. Afortunadamente, seguía afluyendo dinero del departamento de licencias. *El retorno del Jedi* se había convertido en un gigante

del *merchandising*, con más de cincuenta licencias para toda clase de productos derivados, desde acondicionador para el cabello hasta vasos, pasando por la fiable línea de juguetes Kenner. Por el momento, Lucas podría seguir construyendo el Skywalker Ranch con figurillas de acción y refrescos. «Seguiré dedicando algo de tiempo a la compañía, pero no será mucho —explicó—. Organizaré la compañía para que pueda funcionar sola[11]». Aseguró a los periodistas que no hacía mucho más que «asomar la cabeza por la puerta[12]».

Pero, por supuesto, hacía bastante más que eso. Para llegar al punto de que Lucasfilm y el Skywalker Ranch funcionaran solos, Lucas se imaginaba su organización como una compañía de servicio completo e integral para cineastas. Para los guionistas, el rancho se ofrecía como idílico refugio donde trabajar en sus guiones en un ambiente confortable y tranquilo; los montadores tendrían acceso al mejor equipo de montaje disponible. Y en cuanto a los efectos especiales, IL&M seguiría ofreciendo sus servicios como el criterio de referencia con el que se medirían todos los demás. En ese momento IL&M barajaba varios proyectos externos —entre ellos *Star Trek III* y *Starman*—, pero su principal prioridad era terminar los efectos especiales de *Indiana Jones y el templo maldito*. «Como era el proyecto de George y Steven, no había posibilidad de decir que no o ¿qué tal el año que viene?», dijo el supervisor del taller de maquetas, Lorne Peterson[13].

Aparte de IL&M, Lucas seguía haciendo tratos con otros dos departamentos que tenía previsto albergar de forma permanente en su propiedad. Un año antes había enviado a Ed Catmull al departamento de informática para que buscara a la persona adecuada para dirigir un nuevo departamento de juegos de ordenador. Lucas nunca sería un obseso de los videojuegos como Spielberg o Kazanjian, pero le fascinaba la idea de narrar una historia de forma interactiva en la que las decisiones de un jugador afectaban directamente al desenlace, convirtiendo cada partida en única. (También era una cuestión de viabilidad económica; reinvertir en su propia compañía reducía la carga fiscal). Catmull cortejó a Peter Langston, un maestro Jedi del Unix si alguna vez lo hubo, y Lucas acabó de convencerlo con una propuesta que no podía rechazar: el director de Lucasfilm, Roger Faxon, había firmado un acuerdo con el rey de los videojuegos Atari, que ofrecía un millón de dólares por no hacer más, como lo expresó Langston, que «ver qué puedes hacer[14]». Con eso, se puso en marcha Lucasfilm Games.

Lucas aún no estaba preparado para entregar las llaves del universo de *La guerra de las galaxias* al departamento de juegos; este tendría que funcionar de forma independiente, sin ninguna referencia a *La guerra de las galaxias* o a Indiana Jones, pero aparte de indicar al equipo de programadores lo que no podía hacer, los dejó a su aire. Basándose en los conocimientos que habían adquirido los informáticos creando el Efecto Génesis para *Star Trek II*, Langston y su equipo discurrieron cómo crear tecnología fractal —en la que las imágenes se vuelven cada vez más nítidas y detalladas a medida que el jugador se acerca más a un objeto— para ordenadores

personales menos potentes como el Atari 800 de ocho bits, lo que muchos programadores habían creído imposible. Los informáticos de Lucasfilm volcaron sus esfuerzos en dos juegos: un híbrido de baloncesto y fútbol futurista llamado Ballbalzer, y un juego de búsqueda y rescate de ciencia ficción llamado Rescue on Fractalus!, en el que el jugador maniobra a un combatiente espacial a través de un paisaje alienígena para rescatar a unos pilotos caídos en combate. (Mientras trabajaban en él, el título había sido Rebel Rescue, una alusión al universo de *La guerra de las galaxias* que Langston y su equipo no habían sido capaces de resistir).

Lucas jugó con varias de las primeras versiones de prueba, e incluso en los videojuegos, su intuición de lo que el público podía sentir resultó ser tan aguda como siempre. Después de pilotar su nave por el paisaje en una primera versión de Fractalus, se impacientó con solo volar, aterrizar y recoger pilotos, y preguntó por qué no había nada a lo que disparar. Cuando le respondieron que el juego había sido diseñado sin el botón de disparar, Lucas levantó la vista interrogante. «¿Era cuestión del diseño —preguntó— o una decisión moral?». El equipo de diseño se removió con nerviosismo. Lucas asintió. «Principios, ¿eh? No funcionará[15]». Añadieron un botón para disparar, y cañones antiaéreos para que el jugador los destruyera.

Por desgracia, aunque el departamento de juegos había descubierto nuevas vías con sus dos primeros videojuegos, la compañía Atari se hundía a marchas forzadas, en gran medida debido a una inversión de veinticinco millones de dólares en los derechos de *E. T.: el Extraterrestre*, y luego sacaron con prisas un juego terrible que nadie compró. Hubo interminables retrasos y discusiones —Lucas llegó a intervenir para negociar un logo— hasta que Lucasfilm acabó cortando toda relación con Atari (aunque se quedó con su millón de dólares) y firmó un acuerdo con la compañía emergente Epyx, que en 1986 comercializó los dos juegos. Se vendieron bastante bien, y Lucas se mostró dispuesto a seguir financiando el departamento, permitiendo que se convirtiera en un negocio independiente dentro de Lucasfilm mientras él se mantenía en gran medida al margen. La única indicación que daría a Langston y a su equipo sería su trillado mantra: «No crezcáis. Sed los mejores. No perdáis dinero». Hal Barwood, un viejo amigo y más tarde jefe de proyectos del departamento de juegos, comparó la involucración de Lucas con la de un tío rico: «Pagaba la matrícula para que fueras a la universidad, pero nunca se enteraba de qué carrera hacías[16]».

Lucas se involucraría un poco más en una nueva empresa de Lucasfilm nacida de Sprocket Systems, donde el ingeniero de sonido, Tom Holman, había estado diseñando un auditorio nuevo en el Edificio C. Kazanjian señaló que el nuevo local tenía «el mejor sistema de sonido del mundo[17]». Eso se debía a que Holman, después de tener en cuenta la acústica, la colocación de los altavoces, el ruido ambiental y otros muchos detalles, había elaborado una serie de especificaciones concretas para proporcionar al público una experiencia de sonido envolvente. Se refirió a ella como una simple red de cruce, en la que el tiple y el bajo se dividían electrónicamente en lugar de hacerlo en dos altavoces distintos, y la configuración no

tardó en llamarse el «Cruce de Tom Holman». Otros lo llamaron el «Experimento de Tom Holman», pero a menudo se referían a él como el sistema de sonido THX, un guiño fortuito al largometraje *THX 1138* de Lucas.

El templo maldito se estaba mezclando en Sprocket específicamente para que el sonido fuera perfecto en un cine con sistema THX; el problema era que si la película se proyectaba en salas con un sistema que no estaba configurado para las especificaciones de Holman, sonaba fatal. A petición del director de Sprocket, Jim Kessler, «llegamos a la conclusión [de que sería] estupendo acceder a los cines a los que iban los espectadores… para que suene así de bien —comentó Lucas—. Porque entonces lo que oímos aquí [en la sala de montaje de sonido] es lo mismo que lo que oyen allí [en el cine]. Y eso puso en marcha realmente todo el programa THX[18]». Para Lucas, era muy importante. Se tomaba muy en serio el sonido de sus películas —el sonido de Ben Burtt y la banda sonora de John Williams ya habían hecho de ellas algo único— y le molestaba que estas no sonaran en el cine tan bien como en la sala de montaje. «El sonido constituye la mitad de la experiencia de una película», explicaría más tarde, un argumento obvio aunque infravalorado, sobre todo para los espectadores que veían el logo Dolby como un indicio de calidad de sonido[19]. Pero el sistema estéreo Dolby solo no podía asegurar que una película sonara bien fuera de la sala de montaje; THX dependía más del cine en que se proyectara la cinta, una parte de la experiencia fílmica que Lucas no podía controlar. Hasta ese momento.

A diferencia de la mayoría de los sistemas de sonido, THX no necesitaba —y sigue sin necesitar— que la sala de cine adquiriera un equipo de altavoces particular. En cambio, implicaba reconfigurar la colocación de los altavoces, alterando su acústica, y en ciertos casos incluso cambiar la iluminación de la película para cumplir con normas muy precisas. El 1 de marzo de 1983 Lucasfilm distribuyó entre los cines su Programa de Adecuación de las Salas (TAP por sus siglas en inglés), que daba especificaciones para adaptar sus salas de forma que las películas sonaran lo mejor posible. Cerca de cien salas participaron en el programa, alquilando un nuevo equipo de Lucasfilm y pagando para que reconfiguraran o modernizaran sus salas para cumplir los requisitos acústicos de THX. «THX se convirtió en algo parecido a un proceso de control de calidad para… la proyección de la película», diría Lucas con orgullo[20].

En las décadas que siguieron, más de cuatro mil cines de todo el mundo se sometieron a un control de calidad en aras de convertirse en cines con certificación THX; los espectadores también llegaron a reconocer el logo THX que aparecía justo antes de una película, acompañado de su «nota profunda» (*deep note*), que va *in crescendo* al arremolinarse a través del sistema de sonido hasta que toda la sala retumba, como la marca definitiva del gran sonido de una película. Lucas había controlado la manera de filmar, montar, financiar y comercializar sus películas. Ahora controlaría también cómo sonaban en los cines; y, encima, cobraría por ello.

Y luego estaba Pixar. Lucas todavía no sabía muy bien qué hacer con Ed Catmull

y su equipo gráfico dentro del departamento de informática, que estaban más interesados en hacer películas con su ordenador Pixar que en construir el sistema de edición digital que él les había pedido. «Creo que el mayor miedo de Ed era que en cierto momento algún alto cargo (George en particular) les dijera: "Un momento, lo que teníais que construir no lo habéis construido" —comentó Bob Doris, uno de los codirectores de Catmull—. Y se estaba haciendo bastante evidente que era un problema[21]». Aun así, Catmull y su equipo estaban trabajando; además del Ordenador de Imagen Pixar, en 1984 tendrían listos para exhibir un editor digital de vídeo que llamaron EditDroid y un editor digital de audio que llamaron SoundDroid. Pero Catmull no estaba volcado en ello; John Lasseter y él se proponían hacer un cortometraje animado para proyectarlo en la conferencia de SIGGRAPH de 1984, un encuentro anual de científicos, ingenieros y adeptos del diseño gráfico por ordenador. Era allí donde pensaban enseñar a Lucas de lo que eran capaces. Lucas quedaría impresionado, Catmull no tenía ninguna duda al respecto.

Pero por el momento Lucas estaba mucho más interesado en criar a su hija Amanda de dos años, y en «divertirse, tomar el sol, esquiar, bailar, y leer y escribir por placer[22]». Incluso tomaba clases de baile y de guitarra, y conducía coches de carreras, afición a la que había renunciado al poco de nacer Amanda. Estaba intentando relajarse —una de las principales quejas de Marcia fue que estaba demasiado tenso— y en diciembre de 1983 incluso empezó a salir con la cantante Linda Ronstadt después de que se la presentaran entre bastidores en uno de los cuatro conciertos que ella dio en el Concord Pavilion aquel octubre[23].

A primera vista formaban una extraña pareja. Lucas era callado e introspectivo, y —otra queja de Marcia— no era muy aventurero en la cama. Ronstadt, en cambio, era una rompecorazones y una devoradora de hombres, conocida por sus sonados romances con celebridades como el músico J. D. Souther, el periodista Pete Hamill y el gobernador californiano Jerry Brown. Sin embargo, también tenía inclinación por los tipos creativos —había salido brevemente con Steve Martin y acababa de cortar con Jim Carrey— y le gustó que Lucas fuera tan celoso de su intimidad y procurara asegurarse de que no les hacían fotos juntos. De hecho, era tan discreto que en cierta ocasión que seguía a Ronstadt por un *drugstore* de San Anselmo, el dueño lo tomó por su empleado. «George tiene suerte de estar con ella —comentó un amigo—. Se divertirá más de lo que se ha divertido en toda su vida. Luego ella le romperá el corazón en mil pedazos y se irá con otro[24]». A pesar de tenerlo todo en contra, Ronstadt y él saldrían cinco años. Ninguno de los dos hablaría nunca de su relación en público.

Además, los periodistas estaban mucho más interesados en preguntarle a Lucas por el futuro de *La guerra de las galaxias*. ¿Habría más episodios? En 1983 Lucas se limitaría a responder que estaba leyendo libros sobre mitología y tomando notas sobre temas e ideas para las dos próximas trilogías. La primera, explicó, sería melodramática, mostrando la política que hizo surgir el Imperio. Las tres últimas

películas, en cambio, tratarían de «decisiones morales y de la sabiduría que se necesita para distinguir el mal del bien[25]». Sin embargo, no quiso o no pudo decir nada más.

El personal del Skywalker Ranch vio cómo el supuesto retiro de Lucas se traducía en una mayor participación de este en las actividades cotidianas. Ya no necesitaba reunirse semanalmente con el presidente, Robert Greber, ni con el gerente de Sprocket, Jim Kessler, para que le pusieran al día; en lugar de ello se presentaba en IL&M para ver trabajar al equipo, o se sentaba detrás de Ben Burtt mientras montaba los efectos de sonido de *El templo maldito*, con lo que los empleados se sintieron como si el director del colegio entrara en el aula. Para Greber, ahora había demasiados presidentes en la organización. Lucas le dio la razón. «El único problema —diría Greber más tarde— era que acordamos que [el presidente] sería él, no yo[26]». Lucas se convirtió en el jefe, sin un título formal pero claramente en control. Entretanto, Greber pasaría a formar parte de la junta directiva de cuatro miembros, una junta que podía reunirse y asesorar, pero que seguía respondiendo ante el único accionista de la compañía: George Lucas. Para este, Lucasfilm era un negocio familiar, como la tienda de artículos de papelería de su padre. Los negocios familiares no necesitaban accionistas.

Por otra parte, los negocios familiares probablemente tampoco necesitaban tanto terreno como tenía Lucas. Conforme avanzaba la construcción del rancho —la enorme casa principal de estilo victoriano ya estaba casi terminada, y trabajaban en el gigantesco edificio tecnológico, que albergaría las instalaciones de la posproducción —, siguió comprando discretamente parcelas adyacentes al rancho, incorporando el Grady Ranch y el Big Rock Ranch de Lucas Valley Road. Pensaba utilizar parte de la tierra adquirida en la segunda fase del rancho, en la que construiría un nuevo cuartel general para IL&M y el resto de las instalaciones para la producción digital[27], que en esos momentos se encontraban en su mayoría en el edificio Kerner y los almacenes que lo rodeaban. Pero Lucas no llevó bien la situación, realizando una vez más la compra de las propiedades a través de su contable, y los vecinos volvieron a acusarlo de tener algo que ocultar, esta vez reprochando a los planificadores urbanísticos del condado de Marin que le permitieran establecer «una cabeza de playa industrial». Lucas, furioso, señaló que iba a dejar la mayor parte del terreno sin construir y arguyó que al permitir que Lucasfilm poseyera y explotara la propiedad ahuyentarían a promotores menos deseables. Los vecinos no se dejaron convencer y, con sarcasmo, sugirieron que lo siguiente que harían los planificadores urbanísticos del condado de Marin sería aplicar exenciones de zonificación a la planta química Union Carbide[28]. Lucas no pudo por menos de poner los ojos en blanco. La disputa se prolongaría durante una década. Entretanto IL&M permanecería encallada en Kerner.

La primavera de 1984 trajo a Lucas otro litigio provocado por él mismo, esta vez en relación con *Indiana Jones y el templo maldito*. Después de presentar la película a la Motion Picture Association of America para que la calificara, le informaron de que, debido a la violencia gráfica de su contenido, se inclinaban a darle una R (no apta para menores de diecisiete años si no es en compañía de un adulto), un desastre para una franquicia que intentaba atraer a todos los públicos. «[*El templo maldito*] era demasiado bruta para ser PG [a criterio de los padres]», admitió Lucas, pero «no lo bastante para ser R[29]». La película deliberadamente perturbadora de Lucas y Spielberg tendría aun así un efecto de gran alcance en las calificaciones de las películas. Aunque la MPAA al final transigió y aprobó un más deseable PG, poco después creó PG-13, que «advertía en los términos más enérgicos» a los padres de que parte del contenido era inapropiado para los menores de trece años.

A medida que se acercaba la fecha de estreno del 23 de mayo, algunos anuncios de los periódicos seguían advirtiendo a los padres de que la película podía ser «demasiado fuerte» para los niños. La advertencia no logró asustar a los padres ni a sus hijos; el día del estreno, *El templo maldito* batió el récord de un solo día recaudando más de 9 millones de dólares; «*Jones* construye un Templo de Oro», rezaba la portada de *Variety*. Al final de su recorrido por las carteleras de todo el mundo recaudaría 333 millones de dólares. Y el presupuesto total de Lucas no alcanzó los 29 millones.

Aunque la afluencia de taquilla la convertía en la película más importante de 1984, las críticas de *El templo maldito* oscilaron entre simplemente poco impresionadas y enormemente decepcionadas. «Oscura» era la palabra que más utilizaban los críticos para describirla, aunque el del *Washington Post* desplegó todos sus recursos al calificarla de «mezquina de espíritu y corrupta en su esencia[30]». Lucas admitió que «nos salió más fúnebre de lo que pretendíamos», pero creía que a Spielberg y a él se les debía reconocer el mérito de ofrecer «una película diferente de *En busca del arca perdida*. No queríamos hacer otra vez la misma[31]». Mirando la película casi treinta años después, seguía viéndola con buenos ojos, aunque parecía resumir en la pantalla los inviernos de insatisfacción personal de ambos. «Me gusta *El templo maldito* —insistió—, [pero] ¿es divertido pensar lo que fue emocionalmente para nosotros?». Meneó la cabeza con tristeza y respondió despacio: «Nooooo[32]».

Todos los Cuatro de Julio, Lucas hacía entrega en el Skywalker Ranch de lo que llamaba el Anuario de Lucasfilm, que destacaba los logros de la compañía y de cada uno de sus departamentos a lo largo del año, junto con fotos al estilo de un anuario escolar y una breve biografía de cada miembro del personal. En 1984, entre las fotos de Indiana Jones y Luke Skywalker, el anuario anunciaba que en breve se trasladaría el ordenador Pixar a IL&M para utilizarlo en los efectos especiales. Pero IL&M no lo

quería, y tampoco mostró ningún interés en trabajar con Ed Catmull y su equipo gráfico, a pesar de que el departamento de informática estaba en la puerta de al lado en el edificio Kerner. «Nos trataron como a algo secundario —diría el animador informático Tom Porter—. Sin faltarnos al respeto, pero desde luego sin aceptarnos[33]».

Desde la creación del Efecto Génesis de *Star Trek II*, Catmull y su equipo gráfico solo habían utilizado sus ordenadores en otra ocasión, para la secuencia informativa de *El retorno del Jedi* en la que se proyecta una imagen computarizada de un campo de fuerza desde Endor y rodea la Estrella de la Muerte, a duras penas la clase de material estremecedor que Catmull sabía bien que eran capaces de hacer. «El efecto no era tan rompedor como las herramientas que utilizábamos para crearlo», señaló el programador Tom Duff. Ni IL&M ni Lucas quedaron impresionados. «Estábamos esperando a que George viniera y nos pidiera que colaboráramos en una película —comentó Alvy Ray Smith—, pero nunca venía[34]».

Durante meses Catmull y Bob Doris habían estado intentando discurrir una manera para demostrar que el departamento gráfico y su ordenador Pixar justificaban el tiempo y la inversión de Lucas. Era de crucial importancia ahora que gran parte del equipo de montaje digital que Lucas les había pedido estaba terminado, al menos en prototipos, y ya lo habían presentado en la convención que organizaba en abril la Asociación Nacional de Radiodifusión en Las Vegas. El editor de vídeo EditDroid había impresionado a los asistentes con su brillante consola, las múltiples pantallas de vídeo y un controlador que consistía en un *trackball* o bola de seguimiento; algunos creyeron que parecía formar parte de la Estrella de la Muerte. No siempre funcionaba —solía trabarse—, pero cada demostración atraía a una gran multitud, sobre todo cuando el jefe del grupo, Ralph Guggenheim, logró empalmar con destreza un fragmento de material de *El retorno del Jedi* para mostrar el potencial de la máquina. «Nadie prestaba atención al sistema de montaje —comentó un asistente—. Solo les interesaba ver *La guerra de las galaxias*[35]». Mientras tanto, el editor digital de audio SoundDroid se encontraba en el sótano del Edificio C de Sprocket. SoundDroid era menos llamativo que EditDroid pero mucho más funcional; el director Miloš Forman ya lo había utilizado para mejorar la calidad de sonido en *Amadeus*.

Lucas ya tenía el *hardware* de montaje que había pedido —o al menos un comienzo—, pero Catmull seguía resuelto a probar que el valor del ordenador Pixar y del equipo de diseño gráfico estaba en la cinematografía y no solo en el *hardware*. Las semanas previas a la conferencia de SIGGRAPH celebrada en 1984 en Minneapolis, Catmull, Alvy Ray Smith y su equipo tuvieron los cinco ordenadores punteros de Lucasfilm —así como un ordenador Cray prestado en Minnesota— todo el día en funcionamiento, haciendo lo necesario para proyectar un cortometraje animado de dos minutos titulado *Las aventuras de André y Wally B.* La película pretendía ser una demostración de las posibilidades de Pixar, en la que el protagonista, André, es perseguido por una abeja a través de un entorno de campos,

bosques, montañas, rocas y carreteras totalmente desarrollado. Pero gracias a los diseños de John Lasseter, tanto André como Wally B. tenían una personalidad real, un rasgo que convertiría el corto en una grata rareza en SIGGRAPH.

Lucas estaría entre el público de SIGGRAPH para asistir al estreno de *André y Wally B.*, pero solo por casualidad; en realidad se encontraba en Minneapolis para complacer a Linda Ronstadt, que actuaba en la ciudad esa misma semana como parte de la gira de promoción de su álbum *What's New*. Smith se tragó su orgullo; se alegró simplemente de que su jefe estuviera allí para ver la película en persona y observar la reacción del público. Cuando bajaron las luces en el Minneapolis Auditorium, Lucas y Ronstadt permanecieron en silencio con Catmull y Smith, entre miles de asistentes de SIGGRAPH. Fue mejor de lo que Smith había esperado; con la toma inicial de los árboles animados por ordenador, el público empezó a gritar emocionado, y no dejó de hacerlo hasta los créditos. «Allí la gente sabe cuándo ve algo novedoso y bueno —comentó Smith—. Me quedé encantado, como es natural, porque yo era el director de esa pieza y George Lucas estaba allí. Por fin veía lo que tenía[36]».

Lucas había visto, en efecto, lo que tenía… y no le gustó. Incapaz de comprender el potencial de lo que acababa de ver, se quejó de que los personajes eran rudimentarios y la historia pésima. «No fue capaz de ver más allá de la tosquedad lo que podía ser —se lamentó Smith—. Lo tomó literalmente como lo que era y se figuró que eso era todo lo que podía hacer[37]». Lucas había tenido bastante de Catmull y sus películas. Este se sintió frustrado, pero también lo estaba Lucas; el departamento de informática se estaba convirtiendo en un agujero caro en el que echaba dinero y del que sacaba muy poco a cambio. Quería que se concentrara en el sistema de montaje, no en hacer dibujos animados. Catmull y su grupo Pixar vivían de tiempo prestado, y lo sabían. Por lo que a Lucas se refería, la única persona de Lucasfilm que tenía algún negocio haciendo películas era él.

Lucas se había retirado del negocio del cine, pero la televisión era otro asunto. Durante el rodaje de *El retorno del Jedi* se había enamorado de los adorables ewoks, y, convencido de que los niños querrían verlos más, empezó a dar vueltas a la idea de hacer una película en imagen real (*live-action*) para la televisión. Sin embargo, después del desastroso *Especial navideño de La guerra de las galaxias* de 1978 no se sentía inclinado a ceder el control a extraños; esta vez escogería a dedo a su equipo creativo. Aun así, cabía preguntarse sobre la seriedad de su implicación en el proyecto. Como productor contrató a Tom Smith, que había sido degradado a gerente de IL&M y buscaba oportunidades para producir o dirigir. La función de guionista recayó en el canguro de su hija, un joven llamado Bob Carrau que no tenía experiencia como escritor, lo que a Lucas ya le pareció bien, pues pensaba dictarle la mayor parte de la historia.

No obstante, para cohesionarlo todo había contratado como director a su viejo

amigo John Korty, quien, pese al fracaso de *Twice Upon a Time* producido por Lucas, seguía dirigiendo con éxito películas para la televisión. «No sabría decir si hacía un favor a George o él me lo hacía a mí —diría Korty más tarde—. No era la clase de película que yo habría decidido dirigir». Pero ni con el experimentado Korty al timón, Lucas era capaz de delegar, y reescribió las escenas e intentó darle instrucciones a distancia. «En mitad de rodaje, George te venía con: "Pongamos más conflicto, más peleas, más explosiones" —recordaba Korty—. Yo probablemente intentaba ocuparme más de las relaciones, y en cierto momento, ya avanzado el rodaje, recibí una nota de él diciendo algo así: "Necesitamos otra pelea, ¿y por qué no dejamos caer una bomba sobre el monstruo o algo así?", y yo le respondí: "¡George, si le hacemos algo más a este monstruo, el público empezará a sentir más compasión por él que por los héroes!"[38]».

La aventura de los ewoks se emitió por la ABC el 25 de noviembre de 1984, y tuvo suficiente éxito para que Lucas empezara inmediatamente la producción de una secuela, *La batalla por Endor*, contratando a los hermanos Ken y Jim Wheat para que la escribieran y la dirigieran. El productor Tom Smith, que había escarmentado con *La aventura de los ewoks*, incluyó en el presupuesto total un nuevo rubro que llamó el «factor George», para cubrir los costes del rodaje de cualquier escena nueva que a este se le ocurriera durante el rodaje y el montaje. Lucas no se entrometió mucho en el trabajo de los Wheat, aunque Joe Johnston, de IL&M, le había regalado tres tampones de goma —en los que se leía GREAT («genial»), CBB (siglas en inglés de «podría ser mejor») y 86 («inténtalo de nuevo»)— que podía utilizar para hacer comentarios en los guiones y diseños de los personajes. «Se mostró como un niño con un juguete nuevo cuando los vio —comentaría Ken Wheat—. Ya no habría posibilidad de que alguien confundiera sus preferencias[39]». Lucas, que al parecer nunca estaba satisfecho con una secuela hasta que era más tenebrosa que su antecesora, les había dicho a los Wheat: «Quiero que esta solo vaya de muerte[40]». La película que resultó, por tanto, se emitiría el 24 de noviembre de 1985 con un descargo de responsabilidad que la dejaba «a discreción de los padres», puesto que empezaba con la secuencia de la muerte de la familia de una niña a manos de unos maleantes.

Aunque no tuvo tanto éxito como la primera, *La batalla por Endor* recaudaría unas cantidades lo bastante respetables para que Lucas considerara por un momento hacer otra secuela, antes de aparcar el proyecto indefinidamente. El éxito también lo animó a invertir en dos programas de dibujos animados de la ABC para los sábados por la mañana, *Los androides* y *Los ewoks*, producidos por los animadores de Nelvana, la misma compañía que había diseñado a Boba Fett para *El especial navideño de La guerra de las galaxias*. Lucas confesó públicamente que tenía grandes esperanzas puestas en los dos, pero cuando el batería de Police, Stewart Copeland, que había sido contratado para componer la música de *Los androides*, se reunió con él para hablar de la serie, le pareció que la verdadera motivación que había

detrás de esta era evidente. «Encima de su escritorio —recordaba— había hileras de juguetes, y para eso era la música. "Este es el producto y aquí están los juguetes[41]"». Ninguna prodigalidad relacionada con juguetes podía durar mucho; *Los ewoks* dejaría de emitirse después de dos temporadas, y *Los androides*, después de una, desplazada en su franja horaria por *Los pitufos*.

Hacia enero de 1985 Lucas llevaba poco más de un año dirigiendo Lucasfilm él solo, sin un verdadero presidente. Aunque le gustaba dirigir la compañía a su manera, con los distintos proyectos y las dispares fuentes de ingresos, había llegado a un punto en que no podía intervenir en todo. Era el momento de nombrar un presidente que hiciera las veces de director de proyectos, a poder ser alguien con formación financiera, capaz de ser un administrador duro y anteponer los intereses de la compañía a su popularidad. Pero se negaba a contratar a alguien que hubiera estado asociado con un estudio, darle las llaves de Lucasfilm a un infiltrado de Hollywood. «Allá —como se referiría siempre a Hollywood—, por cada cineasta honesto y fiel que se esfuerza por poner en marcha su película, hay cien sórdidos vendedores de coches usados intentando estafarte[42]».

Lucas encontró a su candidato en su propia junta de directores: Doug Norby. Educado en Harvard, era el exdirector financiero de Itel, una compañía que había ganado y a continuación perdido millones de dólares en tratos turbios relacionados con la compra y alquiler de equipo de IBM. Al desplomarse la compañía, Norby cooperó con los investigadores financieros para averiguar qué había ocurrido, y, apoyándose en sus hallazgos, varios de sus colegas fueron a la cárcel. Norby no, y cuando le ofrecieron un puesto en la junta de Lucasfilm, algunos miembros del personal lo vieron como un tipo hábil y muy dado a proteger sus propios intereses. Pero a Lucas le gustó su estilo franco y algo agresivo, y confió en él. «Haz lo que tengas que hacer —le dijo— y yo no me inmiscuiré[43]».

El nombramiento de Norby fue anunciado en febrero en una reunión de todo el personal en el plató de IL&M. Norby hizo mejor papel que Lucas aquella mañana, mostrándose confiado y entusiasta mientras mencionaba las arduas tareas que les aguardaban el año próximo. Lucas, en contraste, dio una imagen de gruñón, quejándose de que ya era hora de que empezaran a actuar como empleados de una compañía, en lugar de como huéspedes no invitados que se comían su comida y se gastaban todo su dinero[44]. Norby volvió a tomar la palabra y afirmó con diplomacia que simplemente había llegado el momento de que Lucasfilm empezara a ganarse su sustento. La compañía tenía que hacer algo más que recaudar dinero con licencias y *merchandising*, o esperar a que Lucas hiciera otra película. Él ya llevaba suficiente tiempo apoyando la compañía con dinero de su propio bolsillo. Ahora Lucasfilm tenía que empezar a producir beneficios. Todos los departamentos iban a ser reestructurados.

Eso incluía también a IL&M, que en ese momento estaba trabajando casi de forma exclusiva en las películas de Lucas y sus amigos, así como en las de *Star Trek*, la única franquicia externa fiable. Pero Norby quería que IL&M asumiera más encargos externos, y que anunciara en un comunicado de prensa que en adelante estaba abierta a hacer negocios con cualquiera. Los contables de IL&M recibieron instrucciones de proponer un precio fijo por sus servicios —unos 25 millones de dólares por película—, así como de calcular los costes más predecibles de tareas como la construcción de maquetas o fondos pintados, para que IL&M pudiera ofrecerse para esos trabajos en particular. Suponía un gran cambio de mentalidad para IL&M, y algunos retrocedieron ante la idea de trabajar por encargo, sobre todo si eso significaba ir a los estudios sombrero en mano para cobrar comisiones. «Muchos se resistían a enfrentarse con la realidad», dijo Norby[45].

Trabajando con el nuevo director financiero de Lucasfilm Doug Johnson (el personal se referiría a Norby y a Johnson burlonamente como «Los Doug»), Norby incluso enfocó la mirada al proyecto preferido de Lucas del momento, el Skywalker Ranch, donde seguían las obras a un ritmo que le pareció deliberadamente lento y que permitía a los contratistas jugar con las horas facturables. Una vez que Johnson y él tuvieron un mayor control sobre las finanzas, ordenó a todos los operarios que no estuvieran relacionados con la construcción —artistas, vidrieros y paisajistas— que recogieran los bártulos y se fueran a casa. Lucas tal vez arqueara las cejas sorprendido, pero le gustó que los Doug no tuvieran reparos en ser los malos de la película, encargándose de lo que más le aterraba a él: tratar con la gente.

La liquidez seguía siendo un problema. Aparte del convenio de divorcio que había drenado la mayor parte de las reservas en metálico de Lucas, empezaba a fallar una de las fuentes de ingresos más fiables: los juguetes Kenner. En 1985 la compañía Kenner se encontraba en un estado de incertidumbre muy similar al de Lucasfilm, ya que intentaba separarse de General Mills. En un intento de mejorar sus finanzas, había saturado el mercado con un exceso de juguetes de *La guerra de las galaxias*. Pero sin nuevas películas en el horizonte, la frenética demanda de objetos relacionados con la película estaba más que decayendo; como dijo un experto en ventas de juguetes al *Wall Street Journal*: «Ha desaparecido[46]». En 1985, las ventas de juguetes de *La guerra de las galaxias* se desplomaron a unos 35 millones de dólares frente a los 135 millones de un año atrás. Haciendo números, Norby calculó que Lucasfilm se quedaría sin dinero en unos cinco meses. Estaba dispuesto a hacer lo que fuera para aumentar la liquidez de la compañía, incluso persuadir a Marcia —casada ahora con Rodrigues y con una nueva hija— para que permitiera a Lucas espaciar los pagos del convenio de divorcio a lo largo de diez años. (Lucas acabaría pagando en cinco). Incluso se atrevió a tocar con Lucas el tema de hacer más películas de *La guerra de las galaxias*, un método infalible para llenar de nuevo las arcas de Lucasfilm. Pero este se excusó alegando que estaba agotado.

Fue inevitable, por lo tanto, que Norby empezara a despedir a empleados por falta

de trabajo. Lucas no tuvo reparos, pues pensaba que la compañía se había llenado de demasiado personal no imprescindible. «Me iba para hacer una película y cuando volvía dos años después me encontraba con que todos habían contratado un ayudante», declaró para el *New York Times* ventilando públicamente su despecho[47]. Sin embargo, dentro de la organización, el personal estaba convencido de que Norby y Johnson pasaban por encima de Lucas, y que si este realmente supiera lo que estaba ocurriendo, jamás permitiría algo tan cruel como esos despidos. Entre los empleados se tenía la percepción de que Lucas no era capaz de obrar mal, señaló Bob Doris, lo que ponía de manifiesto el verdadero punto fuerte de este como administrador. «Es muy propio de George —añadió—. Consigue crear un mito acerca de sí mismo. Estoy seguro de que los Doug hacían más o menos lo que él quería[48]». En realidad, Lucas siempre había sido una especie de administrador distante; cuando andaba cerca, los empleados se atenían a un protocolo tácito que llamaban en broma «las reglas de la reina»:

> No te acerques a George.
> No hables con George.
> Si George entabla una conversación, cíñete a temas relacionados con el trabajo.

«Me pareció que la compañía estaba cuidadosamente diseñada para protegerlo [a Lucas], para mantener alejado al resto del mundo para que él pudiera hacer lo que quisiera —comentó Malcolm Blanchard, de Pixar—. Así era su personalidad, el tipo tímido al que le gusta hacer películas[49]».

Y, en el fondo, él quería que su compañía fuera de cine. Cualquier otra cosa —aparte del departamento de juegos, que era una de las pocas ramas que estaba resultando rentable— era contemplada como crecimiento incontrolado del alcance del proyecto. «Esta compañía se ha diversificado demasiado —se quejó al personal—. Vamos a concentrarnos en las películas[50]». El departamento de artes gráficas lo estaba intentando; el equipo había creado hacía poco otro efecto especial asombroso, esta vez para *El secreto de la pirámide* producida por Spielberg, en la que aparecía un caballero de cristal tintado, el primer personaje totalmente generado por ordenador que se veía en una pantalla de cine. El efecto era mérito de IL&M, pero se había realizado en el ordenador Pixar a partir del diseño de John Lasseter. Sin embargo, en ese momento a nadie pareció importarle; todo lo que no estuviera dedicado al cine debía agruparse, reempaquetarse, reorganizarse o venderse.

Eso incluía el equipo de edición digital. Con EditDroid y SoundDroid, Lucas ya tenía su sistema de montaje digital, o al menos el comienzo de uno. Pero ambas máquinas eran aparatosas, y la tecnología, que se apoyaba mucho en videodiscos, resultaba cara. «George quería obtener la patente de toda la tecnología moderna que había desarrollado —señaló Bob Doris—, pero no tenía interés en ser el fabricante[51]». EditDroid y SoundDroid fueron escindidas, por tanto, en una nueva

filial llamada The Droid Works, que se embarcó en un proyecto conjunto con la compañía fabricante Convergence, encargada también de las ventas y el *marketing*. Lucas supervisaría de cerca la compañía sin apartar la vista de los avances tecnológicos en el montaje digital que había contribuido tanto a desarrollar, confiando en que por fin funcionara lo bastante bien para utilizarlo en una película.

Eso dejaba solo al grupo de artes gráficas con su ordenador de imagen Pixar. «No podemos permitirnos financiar todo esto», informó Norby a Lucas mientras se volvía hacia Catmull y su equipo. «Quedó claro que Lucas tenía que dejarnos ir», señaló Alvy Ray Smith[52]. Por un instante Catmull pensó que Lucas desmantelaría el grupo y vendería el ordenador Pixar al mayor postor, pero este esperaba hacer con el departamento de artes gráficas lo que había hecho con The Droid Works: asociarla con un capitalista emprendedor que apreciara el potencial de la tecnología. En realidad sus aspiraciones para Pixar eran nobles; pensaba que podía ser de utilidad para obtener imágenes médicas o simulaciones científicas, y tuvo conversaciones serias con Siemens y Philips, que vieron potencial en los escáneres CAT de alta resolución. Ninguna de las discusiones fructificó. Casi todos pensaron que el precio que pedía Lucas, 35 millones de dólares, era demasiado alto, aunque no obtenían solo el Pixar, sino también a Catmull y a todo su equipo de artes gráficas. Las discusiones se prolongaron hasta que a finales de 1984 Alvy Ray Smith preguntó a su amigo Alan Kay si conocía a algún posible inversor, a poder ser alguien con cierta experiencia con ordenadores, que supiera apreciar lo que podía conseguirse con Pixar, y entendiera que ya solo Catmull y su equipo valían todo el coste de la transacción. Kay creyó conocer a la persona adecuada, y llamó a un viejo amigo que resultó ser un sabio informático multimillonario: el cofundador de Apple Steve Jobs.

Encantador e imprevisible, Jobs —que en ese momento libraba una batalla con la junta directiva de Apple que acabaría perdiendo— se reunió con Catmull, Smith y los contables de Lucasfilm para hablar de Pixar y mirar los números. Cuando llegaron al *hardware*, a Jobs le gustó lo que vio. «Fue uno de esos momentos apocalípticos —diría—. Recuerdo que menos de diez minutos después de haber visto la interfaz gráfica de usuario, supe que algún día todos los ordenadores funcionarían así; saltaba a la vista». Pero, como a los demás, el precio le pareció demasiado alto —«Estoy pensando más bien en diez o quince millones de dólares», les dijo—, y optó por esperar a ver si bajaba[53].

En efecto, bajó. En noviembre de 1985, al no concretarse un complicado trato con Philips Electronics y General Motors, Jobs telefoneó a Norby y averiguó que Lucasfilm estaba dispuesta a desprenderse de Pixar por un precio de ganga. Aunque más tarde circularía la falsa información de que había comprado de inmediato, en realidad fue algo más complicado. Jobs invirtió diez millones de dólares en Pixar, cinco millones por los derechos exclusivos de la tecnología desarrollada por su grupo de diseño gráfico —aunque Lucas se aseguró de que Lucasfilm podría seguir utilizando la tecnología que había sido la primera en aplicar—, y los cinco millones

restantes para capitalizar la empresa, con Ed Catmull como presidente y Alvy Smith como vicepresidente[54]. La compañía, por tanto, pertenecía ahora a Jobs y a los cuarenta empleados de Pixar. El único escollo del trato fue dónde firmarlo. Jobs quería que Lucas fuera a Woodside, a unos ciento diez kilómetros al sur del Skywalker Ranch; Lucas prefería que se desplazara él. Al final acordaron reunirse a medio camino, en las oficinas de los abogados de Lucas en San Francisco, y el trato concluyó en febrero de 1986.

Para muchos, Pixar «se le escapó de las manos» a Lucas. Con Jobs se convertiría con el tiempo en una compañía de 7000 millones de dólares, responsable de exitosas películas para ver en familia cuyos beneficios seguramente hicieron que los contables de Lucasfilm se retorcieran las manos ante la oportunidad perdida. Y fue, sin duda, una de esas raras ocasiones en que Lucas no supo comprender o ver el enorme potencial de su propia tecnología. Pero fue una falta de visión nacida de la clase de impulso o intenso interés que lo movía. Renunciar a Pixar no había tenido ningún coste desde el punto de vista creativo; podría seguir utilizando el ordenador, después de todo, y no le había exigido hacer concesiones en su concepción del cine o de la cinematografía. Para él, deshacerse de la compañía había sido la decisión comercial adecuada en el momento oportuno. «Una vez que lo desarrollamos [el ordenador Pixar], dejamos de necesitar una compañía que fabricara *hardware*. No tenía especial interés en fabricar *hardware*. De modo que la vendimos[55]».

«El entretenimiento consiste en buenas ideas, no en tecnología —diría años después—. Lo cierto es que no soy tan fanático de la nueva tecnología; solo agradezco su existencia[56]».

El Skywalker Ranch estaba terminado. El sueño de Zoetrope —ese deslumbrante imperio de cine de factura propia, lejos de ojos fisgones y de la intromisión de Hollywood— por fin se había hecho realidad. Pero no era obra de Coppola. Y no era completo.

La primera fase —sobre todo el llamado «grupo de la granja», que consistía en los edificios administrativos, la casa principal y varios anexos— había concluido. Pero, al igual que Thomas Jefferson con Monticello, Lucas nunca acabaría de construir del todo el Skywalker Ranch. Aun así, en el verano de 1985 estaba lo bastante en buena forma para que lo declarara abierto. Tenía intención de convertirlo en «un gran hogar, una gran fraternidad en la que los cineastas podrían trabajar y crear juntos… crear historias, y si necesitas un lugar donde terminar la película, llevar a cabo la posproducción, el sonido y el montaje[57]». No había platós, una decisión que tenía sus raíces en los primeros tiempos de Zoetrope, cuando Coppola y él habían disfrutado filmando sus películas en exteriores, al estilo guerrilla. «Lucasfilm no es una productora —insistió—. No tenemos un estudio ni jefes de producción. Tenemos un productor que produce una película. […] El resto de Lucasfilm consiste en

realidad en una serie de compañías [como IL&M o Sprocket]. […] Y ahora están al servicio de otras personas para hacer películas[58]». Casi cualquier trabajo de preproducción o posproducción se podía hacer allí, lejos de ojos fisgones y de la intromisión de los ejecutivos de Hollywood. «Ellos no tienen ni idea de qué es hacer una película —dijo Lucas con sorna—. Para ellos, el trato es la película. No tienen ni idea del sufrimiento ni del trabajo duro que entraña. Ellos no son cineastas. No quiero tener nada con ellos[59]».

La joya de la corona era, naturalmente, la casa principal, una mansión victoriana de cuatro mil seiscientos metros cuadrados con pintorescos gabletes y torreones cuadrados, rodeada de un porche sorprendentemente acogedor. En la parte trasera, bajo una enorme cúpula de vidriera, estaba la biblioteca de investigación —Lucas la abastecería sin cesar comprando colecciones abandonadas de otros estudios como la Paramount—, con una brillante escalera de caracol de madera de secoya recuperada de un puente derrumbado. Se sentía tan orgulloso de su biblioteca, de hecho, que solo se accedía a su despacho desde el balcón superior de la misma. En ese momento las paredes estaban cubiertas de *posters* de viejas películas —era coleccionista furtivo de objetos de interés— y de originales de dibujantes de cómic como Carl Barks y Alex Raymond. (Con el tiempo colgarían de las paredes obras de Norman Rockwell, una de las principales inversiones de Lucas). Gran parte del opulento mobiliario —la vidriera, las antigüedades, los muebles victorianos— lo había elegido Marcia en los últimos desdichados años de su matrimonio, en los que hizo las veces de decoradora.

Diseminados en los terrenos que rodeaban la casa principal —Lucas había tenido cuidado de diseñar la propiedad de modo que las distintas estructuras no se vieran entre sí— estaban la Carriage House (que albergaba las operaciones y licencias), el Stable (para la producción, la publicidad y el departamento de juegos), la Gate House (para animación, negocios y finanzas) y la Brook House (más del departamento de juegos). Todavía estaba construyéndose el Tech Building, el edificio de tecnología, construido de forma que pareciera una bodega de ladrillo, donde Lucas tenía intención de instalar Sprocket, que pasaría a llamarse (¿cómo si no?) Skywalker Sound. En total, más de cien empleados dejarían sus oficinas alquiladas en el condado de Marin para trabajar en el rancho. En contra de lo que se rumoreaba, Lucas nunca viviría en él —ahora que la compañía estaba en el Skywalker, convertiría en su hogar la reformada casa de Parkhouse en San Anselmo—, por lo que lo único que faltaba en el rancho era IL&M, que seguía operando en el edificio Kerner, a unos veinticinco kilómetros de distancia.

Siempre atento a los detalles, Lucas había inventado una elaborada historia sobre el Skywalker Ranch para explicar la amalgama de estilos arquitectónicos que había fusionado en la casa principal y los anexos. Según él, la casa principal había sido construida en 1869 por un capitán naval retirado cuyos hijos se instalaron en el rancho en distintas épocas, abrazando los estilos arquitectónicos del momento. La Brook House, por ejemplo, se había realizado con el estilo Arts and Crafts que se

hizo popular en el sur de California a principios del siglo XX, mientras que el Tech Building se había construido para reflejar el Art Moderne de los años treinta. «Es la película más importante que de hecho —afirmó refiriéndose al Skywalker Ranch—. Siempre he sido un arquitecto frustrado[60]».

Si el rancho era una película, entonces Lucas era el productor, el director y el montador con su habitual tendencia a controlar. Incluso la naturaleza estaba controlada hasta cierto punto: el lago de la propiedad era artificial, y estaba allí aparentemente para abastecer de agua a su brigada de bomberos privada, aunque las aves habían anidado entre la vegetación de sus orillas, convirtiéndolo en una perfecta reserva ornitológica. Y para crear la impresión de que el rancho llevaba desde 1869 sobre las colinas próximas a Nicasio, Lucas hizo trasplantar de Oregón más de doscientos árboles totalmente crecidos. El efecto funcionó: los árboles adultos infunden una atmósfera atemporal, un efecto digno de IL&M. Del mismo modo que Walt Disney creó Disneylandia como una realidad manufacturada en los naranjales de Anaheim, Lucas tenía su entorno totalmente controlado en medio de las colinas de Nicasio. Sin embargo, él construyó su mundo en privado.

«He disfrutado haciendo el rancho… me parece un reto emocionante —comentó Lucas a un periodista de Gannett que acudió al Skywalker Ranch ese otoño para entrevistarlo—. Ha habido momentos increíbles. Pero prefiero hacer películas[61]».

Sin embargo, hacia 1985 se había dedicado sobre todo a rescatar películas de sus viejos amigos, a menudo sin aparecer en los créditos, en lugar de involucrarse personalmente en la producción de películas. «Por un lado, [se sabe que] hago estas grandes producciones, y al mismo tiempo estoy ayudando a las pequeñas producciones de mis amigos —declaró—. En la mayoría de las entrevistas que me hacen las pasan por alto, como si no existieran. Pero podrían estar más cerca de lo que soy que *La guerra de las galaxias*[62]». Ese era sin duda el caso de *Latino*, una película descarnada con una fuerte carga política sobre el conflicto existente en Nicaragua entre el gobierno sandinista y la Contra apoyada por Estados Unidos, escrita y dirigida por su viejo amigo Haskell Wexler. Debido al tema controvertido aunque relevante —Nicaragua se convertiría en un atolladero para la administración Reagan en 1987—, Wexler estaba teniendo dificultades para distribuir la película y le pidió ayuda a Lucas. «George Lucas ayuda a sus amigos en lo que sea que estén haciendo —afirmó el productor Tom Luddy, amigo de ambos—. Es de esas personas que son fieles a sus amigos. Y Haskell Wexler es uno de los más antiguos[63]».

Lucas también había acudido en auxilio de otro viejo amigo en apuros, Walter Murch, a quien habían despedido sin ceremonias en medio de su debut como director, *Oz, un mundo fantástico*, que Disney estaba filmando en Londres. Cuando Lucas se enteró de la noticia, llamó al productor de la película a su habitación de hotel de Londres, despertándolo a las tres y media de la madrugada. «Está cometiendo un

error», le dijo sin ambages. El productor no se dejó impresionar. «Soy el jefe del estudio», replicó, y colgó y se durmió de nuevo. Lucas voló a Londres de todos modos y logró rescatar la reputación de Murch en Disney, y al final le permitieron acabar la película sin más incidentes. Lucas incluso organizó un preestreno para los ejecutivos de Disney en la sala de proyecciones de su casa de San Anselmo. «Era el hermano mayor que rodeaba con un brazo a Walter —comentó la mujer de Murch, Aggie—. Con ese gesto George estaba diciendo: "Será mejor que no hagáis daño a mi hermano pequeño[64]"».

Disney no se lo hizo, pero sí los críticos. Lucas pensó que solo una cosa podría haber empeorado aún más su valoración. «Los críticos arremetieron contra la película —comentó entonces— pero con menos dureza que si hubiera aparecido en ella mi nombre[65]». Era una queja que haría a lo largo de su carrera. En cuanto a Murch, se quedó tan afectado por la experiencia que no volvió a dirigir una película.

Y luego estaba Coppola. Esta vez andaba involucrado en una película de un amigo mutuo, Paul Schrader, que había escrito los guiones de *Taxi Driver* y *Toro salvaje* para Martin Scorsese, y que había dirigido hacía poco *American Gigolo* y *El beso de la pantera*. Schrader estaba escribiendo y dirigiendo un proyecto muy querido llamado *Mishima*, un biopic artístico sobre la vida de Yukio Mishima, el autor, poeta y dramaturgo japonés que en 1970 había cometido un suicidio ritual a los cuarenta y cinco años. Coppola se había ofrecido a financiar él mismo la película, pero cuando se hundió el último proyecto de Zoetrope, tuvo que acudir a Lucas para pedirle dinero. Lucas dijo que sí casi inmediatamente; Schrader estaba haciendo la clase de cine deliberadamente artístico que él admiraba, filmando las tres historias de la película en un estilo diferente, el enfoque con el que él había experimentado en *More American Graffiti*. Lucas al final habló con la Warner Bros. y la persuadió para que financiara la mitad de la película, e incluso voló a Japón para vigilar los progresos de Schrader. *Mishima* se promocionaría como una coproducción de Lucasfilm y American Zoetrope, y tras su estreno en octubre de 1985 sería poco taquillera pero muy bien considerada.

Lucas pasó el final de 1985 en los tribunales. Y todo se debió al presidente Ronald Reagan.

En marzo de 1983 el presidente Reagan había propuesto un sistema de defensa de misiles basado en parte en sistemas de lanzamiento desde bases en el espacio para derribar cualquier misil nuclear del enemigo que apareciera en el cielo. Reagan lo llamó Iniciativa de Defensa Estratégica (SDI por sus siglas en inglés), pero sus adversarios —empezando por el senador Ted Kennedy— lo habían apodado en broma «Star Wars». El término se había hecho tan popular en los medios de comunicación que SDI y Star Wars al final eran intercambiables, para indignación cada vez mayor de Lucas. Cuando las organizaciones activistas de ambos bandos

empezaron a utilizar el término Star Wars en sus respectivas campañas publicitarias de televisión en las semanas que precedieron a la cumbre entre Reagan y el líder soviético Mijaíl Gorbachov, Lucas acudió finalmente a los tribunales, arguyendo que asociar el término «Star Wars» con «SDI» suponía una violación para su marca registrada, y no quería que se relacionara la película con «un tema nocivo, y menos un holocausto nuclear[66]».

Los abogados de Lucasfilm expusieron el caso ante los tribunales el 25 de noviembre. Las cosas no fueron bien. El juez Gerhard A. Gesell (el mismo que había presidido los juicios de los acusados del Watergate en 1974) dictó rápidamente sentencia contra Lucas, aludiendo a «el uso no comercial» del término «Star Wars». «Cuando los políticos, los medios de comunicación y el público en general utilizan la expresión "Star Wars" para su propia conveniencia —escribió en su dictamen—, [el] demandante no tiene derecho como dueño de la marca a impedir su uso[67]». No sería la última vez que George Lucas acudiría a los tribunales para proteger «Star Wars»; en 1990, le puso al rapero Luther Campbell de 2 Live Crew una demanda de 300 millones de dólares por llamarse a sí mismo Luke Skywalker. Esta vez Lucas tendría más suerte; Campbell al final pactaría, pagando a Lucas 300 000 dólares y accediendo a dejar de utilizar el nombre[68]. Pero el rapero nunca lo olvidaría. Al ver en Nueva York los letreros de *Star Wars: El despertar de la Fuerza* veinticinco años después, se enfadaría de nuevo: «Cada vez que veo un tráiler o un anuncio de esa película —siseó—, en lo único que pienso es que quiero que el hijo de puta de George Lucas me devuelva mi dinero[69]».

Y la pregunta lo seguía persiguiendo: ¿Pensaba hacer más episodios de *La guerra de las galaxias*? «No lo sé —respondió a un periodista a finales de 1985—. Probablemente no haga ninguno más personalmente». Tenía ideas vagas, aseguró, pero «no están hiladas en historias[70]». De momento, «quiero producir películas de otros directores, ser solo el productor ejecutivo y rodar alguna película por mi cuenta que sea experimental en lugar de comercial —añadió—. Quiero intentar hacer películas que nadie ha hecho, [sin tener en cuenta] si alguien las ve o si tienen éxito[71]».

Cuesta creer, sin embargo, que esperara que ese fuera el destino de *Howard: un nuevo héroe*.

Después de pasar inadvertido durante casi dos años, en 1986 Lucas estaba preparado para volver a ser el centro de atención. Mientras el presidente de Lucasfilm, Doug Norby, continuaba haciendo recortes de personal y reorganizando los departamentos —se rumoreaba que los gastos administrativos alcanzaban los 20 millones de dólares anuales—, los medios de comunicación y los analistas de negocios se preguntaron en voz alta si Lucas se proponía volver al cine porque necesitaba el dinero. «El atractivo de la principal mercadería del señor Lucas, la saga de *La guerra de las galaxias*,

parece estar apagándose», escribió Michael Cieply en el *Wall Street Journal*[72]. Los fans, argüía, ya habían pasado página. Las ventas de juguetes seguían cayendo, y hasta Marvel Comics estaba a punto de poner fin a su cómic mensual después de nueve años.

La reorganización y los recortes impuestos por Norby, si bien impopulares, habían hecho mucho por estabilizar Lucasfilm. Sin embargo, con la facturación del *merchandising* a la baja, IL&M tendría que convertirse en la principal fuente de ingresos fiable. En el transcurso del año anterior, el taller de efectos especiales había aceptado cada vez más encargos externos, produciendo efectos para *Los Goonies, Exploradores, Regreso al futuro* e incluso la secuencia de los créditos iniciales de *Memorias de África*. En los premios de la Academia de marzo, IL&M ganaría otro Oscar, esta vez por los efectos especiales de *Cocoon*, del actor de *American Graffiti* convertido en director Ron Howard. Pero a pesar de que IL&M tenía más trabajo, Lucas se quejaría de que se estaban volviendo complacientes. «Gran parte del entusiasmo desbordante y rebelde parecía estar apagándose, para bien o para mal —declaró en una entrevista a *Time*—. Es tranquilizador ver que la compañía se vuelve más estable y profesional, pero el reto está en que no se quede atrás[73]».

En el entorno de Lucasfilm, todos parecían seguros de que Lucas tenía entre manos otro gran proyecto, otra franquicia rompedora como *La guerra de las galaxias* o las películas de Indiana Jones. «Creo que George sondeará su instinto en busca de algo nuevo», dijo un empleado[74], mientras otro señalaba con orgullo: «Tiene un olfato asombroso para el gusto popular. Estoy seguro de que se guarda algo totalmente diferente en la manga[75]».

No era cierto. Pero tenía muchos viejos amigos cuyo trabajo respetaba, de cuya compañía disfrutaba y para quienes estaba encantado de actuar como productor, y eso solía bastarle. Las películas resultantes serían recibidas con distintos grados de entusiasmo por parte de la crítica y el público —una incluso sería considerada como la peor película de todos los tiempos—, pero Lucas no se arrepintió de hacer ninguna de ellas o de sacarlas bajo el logo de Lucasfilm. «La compañía está diseñada para no tener que hacer películas comercialmente rentables —explicaría con paciencia—. La premisa tiene que ser que cada película pierde dinero. No es verdad, pero partes de esa premisa. Es como el béisbol. No siempre entras en las World Series, pero continúas jugando[76]».

Un colaborador al que apreciaba era Jim Henson, con quien tenía amistad desde que trabajaron juntos en *El Imperio contraataca* desarrollando el personaje de Yoda. Tras la tibia recepción de su innovadora película de 1982 *Cristal oscuro*, Henson buscaba un productor de renombre para su siguiente proyecto, el cuento de hadas-fantasía *Dentro del laberinto*. «Jim y yo queríamos trabajar juntos, y nadie quería esa película», comentaría Lucas después[77]. Aunque la visión de esta era enteramente de Henson, el guion seguía siendo problemático, y los distintos guionistas, entre ellos Dennis Lee, Laura Phillips, Terry Jones, Elaine May y el mismo Henson, parecían

incapaces de penetrar en la estructura de la historia. Lucas se ofreció a intentarlo también. «Mis puntos fuertes son el guion y el montaje —comentó—. Una contribución que podía hacer a *Dentro del laberinto* era mantener enfocado el guion. Tiene su secreto mantener un guion enfocado[78]».

Después de reunirse dos días en Parkhouse con Henson y con su asesor creativo, Larry Mirkin, cabe preguntar cuánto pudo aportar en realidad. Mirkin recordaba que sacó una tablilla sujetapapeles, dibujó tres o cuatro círculos concéntricos y trazó una línea a través de ellos mientras explicaba el viaje del personaje principal a través del laberinto. Lucas era «un tipo realmente encantador, sin pretensiones —diría Mirkin —, pero no recuerdo que aportara nada realmente útil al guionista[79]». Más memorable —al menos en su opinión— fue la comida en un restaurante del barrio a la que se apuntó Linda Ronstadt, haciendo volver todas las cabezas al entrar en el comedor.

Lucas disfrutaba trabajando con Henson, y fue un gran placer aparecer con Darth Vader en Elstree el primer día del rodaje para entregarle una tarjeta deseándole buena suerte. Tanto Lucas como él la necesitarían. *Dentro del laberinto* fue un fracaso de taquilla casi inmediatamente después de su estreno en junio de 1986, recuperando solo 12 millones de dólares de su presupuesto de 25 millones. Henson se lo tomó muy mal; Lucas no. «Es decepcionante ver que algo no funciona, pero forma parte del juego —declaró para *Los Angeles Times*—. Unas veces se gana y otras se pierde[80]».

La siguiente producción de Lucas, que se estrenó apenas seis meses después, fue igual de desastrosa.

A primera vista, *Howard: un nuevo héroe* parecía un proyecto ideal para él. Estaba basado en un cómic que le encantaba, y su cocreador, el escritor Steve Gerber, era la clase de artista insolentemente independiente que Lucas admiraba. De hecho, poco después de terminar *American Graffiti*, Lucas había dejado a Willard Huyck y a Gloria Katz varios números del cómic, diciéndoles que era «muy divertido» y que tal vez valía la pena convertirlo en una película[81]. Ellos al final escribieron un guion que movieron por Hollywood durante casi una década, y nadie lo quiso con la excepción de la Universal, que prometió financiarla con la condición de que Lucas fuera el productor ejecutivo. Una vez más este permitió que apareciera su nombre para ayudar a unos amigos. Y una vez más tendría un coste para él.

La producción de *Howard: un nuevo héroe* fue un desastre desde el principio, y el mayor problema fue precisamente Howard. Después de que Huyck y Katz presionaran sin éxito para hacer una versión animada de la película, Lucas sugirió que lo manejaran como un efecto especial, y lo puso en manos de IL&M. Por desgracia, IL&M trató a Howard como poco más que un disfraz complicado en el que metieron a uno de siete actores, normalmente a Ed Gale, de un metro de estatura, que apenas veía y se caía constantemente, y tenía que ser transportado de un plató a otro.

También fue una mala experiencia para Huyck y Katz, que tuvieron la sensación

de que los marginaban en su propia película. Copiando la estrategia de Lucas, se marcharon a Hawái la semana del estreno de su película en agosto de 1986, por lo que no estuvieron cerca para ver las terribles críticas. Los titulares prácticamente se escribieron solos: «Howard pone un huevo», se burlaba el *Washington Post*, mientras que el *New York Times* calificaba la película de «Un caldo de pollo». Y esos fueron los críticos amables. Lucas creía que no le habían dado una oportunidad: el material para promocionarla había subrayado su participación en ella —su nombre aparecía encima del título en los primeros *posters*— y eso había hecho que los críticos la juzgaran injustamente. Aun así, intentó mantener el optimismo. «Si pudiera escoger, volvería a hacerla —diría un año después—. Miren, hacer películas es como un encuentro deportivo. Lo mejor es jugar el partido. Pones todo el esfuerzo en ello, y a veces tienes éxito y otras veces el público no conecta[82]». Los ejecutivos de la Universal no se mostraron tan comprensivos: dos jefes de producción casi llegaron a los puños discutiendo sobre quién había dado luz verde a esa película.

Curiosamente, la película de Lucas que tuvo más éxito ese año no se proyectó en las salas de cine convencionales y surgió de una propuesta que él ni siquiera había aceptado. En 1984 Walt Disney Company, en busca de sangre nueva para revigorizar su marca, había acudido a él para que tomara las riendas como jefe de producción. Lucas, un fan de toda la vida de Disney, se sintió halagado pero rehusó; al fin y al cabo, tenía que ocuparse de su propia compañía, y no tenía ganas de lidiar con la clase de quebraderos de cabeza y dramas que hacía tambalear en ese momento la junta directiva de Disney, que había sobrevivido por los pelos al hostil intento por parte del financiero Saul Steinberg de hacerse con el control. Aun así, Lucas había asesorado a los nuevos accionistas mayoritarios de Disney, la millonaria familia Bass de Texas, en su compra del 25 por ciento de la compañía, y respaldó la elección de Michael Eisner, su ambicioso aliado en la Paramount, como presidente ideal. Una vez que Eisner ocupó su puesto, acudió inmediatamente a Lucas y a Spielberg para pedirles que inventaran atracciones, basadas en *La guerra de las galaxias* o en Indiana Jones, para los parques temáticos de Disney. Spielberg declinó, prefiriendo centrarse en cine más adulto —en esos momentos tenía entre manos *El color púrpura* y *El imperio del sol*—, pero a Lucas le encantó tener la oportunidad de jugar en el reino de Disney, que tanto le había inspirado de niño. Aunque siempre se había mostrado escéptico con respecto a los estudios, por Disney haría una excepción.

En febrero de 1985, en una junta general de Disney en Anaheim a la que asistieron emocionados seis mil accionistas, Disney y Lucasfilm anunciaron formalmente un acuerdo según el cual esta última desarrollaría varias atracciones para los parques Disney, entre ellas una basada en *La guerra de las galaxias*[83]. La atracción, llamada Star Tours, utilizaría simuladores de vuelo de rango militar para crear a los que subieran en ella la sensación de volar a través del universo de *La guerra de las galaxias*, poniéndoles incluso en medio de un combate espacial con cazas TIE y de un asalto a la Estrella de la Muerte producidos por IL&M. De cuatro

minutos y medio, era la secuencia de efectos visuales más larga de IL&M hasta la fecha. Cuando se inauguró la atracción en enero de 1987, Lucas estaba en Disneylandia con Eisner para cortar la cinta, y los dos saludaron con entusiasmo a las multitudes récord que mantendrían la atracción funcionando a su máxima capacidad durante las siguientes sesenta horas. «Siempre he tenido la sensación de que solo existe un parque de atracciones de primera categoría y es este —declaró Lucas con tono apreciativo—. Cuando he hecho algo, siempre he querido asegurarme de que lo hacía bien. […] Este lugar es único en el mundo[84]».

Si bien la atracción fue el principal gancho, Lucas y Eisner intentaban mantener en secreto su otro ambicioso proyecto para los parques: una película en 3-D que protagonizaría otra celebridad contratada hacía poco por Disney, la megaestrella del pop Michael Jackson, que todavía disfrutaba del brillo de invencibilidad posterior a *Thriller*. Disney, que intentaba añadir algo de brío a su selección de películas, vendió a Lucas y a Jackson varias ideas durante una reunión con los creativos de Disney el día de San Valentín de 1985. «Nos pidieron que presentáramos varios conceptos que reunieran tres elementos —contaría el creativo Rick Rothschild—. Los elementos eran George Lucas, Michael Jackson y 3-D[85]». Tanto Lucas como Jackson se decantaron por un tratamiento titulado *The Intergalactic Music Man*, en el que el personaje de Jackson llegaba a un planeta frío y desprovisto de pasión, donde convencía —cantando y bailando— a una reina malvada de que la vida era mejor cuando todo era cálido y lleno de color. Pero a pesar de haber acordado ser el productor ejecutivo de la película, Lucas no tenía intención de encargarse de dirigirla. Jackson esperaba que Lucas persuadiera a Steven Spielberg para la tarea, pero este estaba ocupado; al final llamó a un viejo conocido que, según aseguró a Jackson y a Eisner, los dejaría satisfechos: Francis Ford Coppola.

La primera directriz de Coppola fue cambiar el título por *Capitán EO*, una alusión a Eo, la diosa griega del amanecer o la luz, decisión que no recibió objeciones por parte de Lucas, Jackson ni el productor y guionista escogido por Disney para el proyecto, Rusty Lemorande. Coppola empezó a filmar en los Laird Studios de Culver City en junio de 1985 y acabó en agosto, un rodaje rápido, sin duda, pero no tan desprovisto de problemas como había prometido Lucas. Coppola, aunque fascinado con el mejorado proceso de 3-D —que implicaba dos cámaras rodando simultáneamente desde ángulos ligeramente distintos—, se desvivió para obtener la iluminación adecuada. Jackson mantuvo en secreto sus números de baile y canciones, negándose a enseñarle a Coppola lo que pensaba hacer hasta prácticamente el mismo día que se rodaba. Y Lucas no facilitó las cosas, presentándose sin anunciarse, insistiendo en hacer cambios que eran caros o difíciles de rodar, e incluso desechando el material que ya se había rodado con las maquetas de las naves. A Harrison Ellenshaw, el supervisor de efectos especiales de Disney, le pareció que estaba algo distraído por otros proyectos —a saber, acabar el Skywalker Ranch—, «así que no podía darle a *Capitán EO* o a cualquiera de sus otros asuntos toda la atención. Era

como tener a Miguel Ángel apareciendo por allí media hora y diciendo: “Si tuviera tiempo haría la Capilla Sixtina, pero como no tengo, te voy a decir cómo lo tienes que hacer”. Y esperaba un par de días y luego venía y decía: “No lo habéis hecho bien, haced esto y esto otro”. Todo estaba en constante cambio[86]».

Capitán EO se estrenó en Disneylandia y Disney World en septiembre de 1986. Lucas asistió al estreno de Disneylandia y cortó la cinta delante de casi dos mil invitados. En ambos parques habían reconstruido o reformado los cines ya existentes para proyectar la película con todos sus efectos especiales incorporados; la sala en sí, sostendría siempre Lucas, era una parte fundamental de la experiencia. En Disneylandia, la película se proyectó en el Magic Eye Theater de siete mil butacas, que había sido equipado con lámparas de *flash*, máquinas de niebla y un audio expansivo que palpitaba, jadeaba y vibraba en perfecta sincronización con la acción en pantalla, convirtiendo la película en una experiencia envolvente. (Lemorande observaría que no era una *movie* [«película»] sino una *feelie* [«sensación»])[87]. Con una duración total de diecisiete minutos trepidantes, *Capitán EO* se jactaba de haber costado 20 millones de dólares, casi el doble de lo que Lucas había gastado en *La guerra de las galaxias*, convirtiéndose en una de las producciones más caras por minuto que jamás se habían producido.

Disney se quedó entusiasmado con la película. Se proyectaría durante más de una década (y a raíz de la muerte de Jackson en 2009 volvería para otra temporada de cinco años) a los diez millones de espectadores que iban al parque, con lo que se convertiría en una de las películas de Lucas más vistas. Los críticos tal vez habrían sostenido que *Capitán EO* no era una gran película —«Solo [es] la cuarta mejor de EPCOT», insistió Richard Corliss, pero a los patrocinadores de Disney no les importó[88]; la mayoría de la gente hacía como mínimo una visita obligada durante su estancia en el parque, mientras que los fans acérrimos la veían muchas veces. Aun así, el crítico de *Los Angeles Times* Charles Solomon se lamentó de que, dado el calibre del talento implicado, a los espectadores solo se les permitiera ver poco más que «el videoclip de *rock* más elaborado de la historia». «Nadie espera que una atracción sea *Lo que el viento se llevó* —escribió en tono cansino—, pero teniendo en cuenta los créditos y el generoso presupuesto… el público tiene derecho a esperar más que un *flash* vacío[89]».

Hablando de películas, ¿habrá más entregas de *La guerra de las galaxias*? Era una pregunta que continuarían lanzando a Lucas allá adonde iba, gritada desde el otro extremo del vestíbulo de un hotel o añadida al final de la más corta de las entrevistas. Eso fue particularmente cierto en 1987, cuando los fans y los medios de comunicación señalaron el décimo aniversario del estreno del primer episodio de la saga. A Lucas le sorprendió el alboroto. Aunque las tres películas de *La guerra de las galaxias* habían recaudado 1400 millones de dólares de taquilla, y otros 2600 en

productos derivados, era evidente que la rosa se había marchitado. Las ventas del *merchandising* prácticamente se habían agotado. Los dibujos animados *Los androides* y *Los ewoks* habían desaparecido de la programación televisiva de los sábados por la mañana. Aunque las tres películas habían funcionado bien en vídeo, su estreno en 1984 en las cadenas de televisión no lideró siquiera su franja horaria, por detrás de la miniserie basura *Lazos secretos* de la ABC.

Lucas se sorprendió, por tanto, cuando la revista de ciencia ficción *Starlog* se ofreció a colaborar con Lucasfilm para albergar la primera convención de Star Wars en el hotel Stouffer Concourse de Los Ángeles en mayo de 1987. Más de nueve mil fans, muchos disfrazados como personajes de la película, entraron en tropel en el hotel y, saludándose unos a otros con «Que la Fuerza te acompañe», pagaron dieciocho dólares para asistir a tres días de actos y tener la oportunidad de comprar *merchandising* y objetos de coleccionista. Lucas asombró a la multitud al aparecer en el escenario del Gran Salón de Baile la última noche de la convención; salió al son de la música de John Williams y recibió una gran salva de aplausos. «Oh, pensé que seríais unos siete como mucho», dijo bromeando mientras se preparaba para responder a las preguntas del público[90].

Y, ante la inevitable pregunta, Lucas solo se defendería crípticamente, dando distintas respuestas a los distintos entrevistadores. «Estoy estudiándolo —dijo para el *New York Times*—. Sigo dando vueltas a la historia a fin de hacerla más interesante para mí[91]». En *Los Angeles Times*, respondió con una nota un poco menos optimista: «No he pensado realmente en *La guerra de las galaxias*. Quiero decir que de vez en cuando pienso en ella, pero tendré que rumiar mucho antes de aunar la energía para hacer tres más[92]». Sin embargo, en el *Wall Street Journal* se mostró más alentador. «En estos momentos hay otras muchas cosas que despiertan mi interés. Pero habrá más; solo es cuestión de cuándo[93]».

Entre esas «otras cosas» estaba su continuada relación con Linda Ronstadt. Aunque seguían evitando que los fotografiaran juntos en público, ella seguía yendo con regularidad a la casa de San Anselmo o al rancho. Sus amigos se sorprendieron de que la relación durara tanto. «A Linda se le van los ojos detrás de los hombres —observó el productor de música Peter Asher— y no quiere sentar la cabeza[94]». Y sin embargo estaba genuinamente enamorada; hacía poco había alquilado una propiedad en el norte de California para estar más cerca de Lucas, e iba por ahí con una fiambrera para el almuerzo de *El Imperio contraataca*[95]. Lucas también parecía dispuesto a ser más aventurero con ella; además de las clases de baile y de guitarra, había intentado —durante un par de meses, al menos— tener un aspecto más moderno, cambiándose las gafas por lentillas y afeitándose su barba característica.

Aunque Lucas se quejó a la prensa de que tenía que «hacer un gran esfuerzo por proteger su vida privada», seguían los rumores acerca de su relación; en las revistas del corazón hasta se especuló sobre que se habían casado[96]. No era cierto. Pero se

habían prometido discretamente, «con anillo en el dedo y todo», como lo expresó Ronstadt[97]. Ella cada vez pasaba más tiempo en el Skywalker Ranch, montando a caballo por los prístinos campos, y cuando llegó el momento de grabar su álbum de música mexicana tradicional, *Canciones de Mi Padre*, decidió utilizar sus instalaciones de sonido. Lucas incluso había soñado con que les construyeran un edificio para su luna de miel en la propiedad contigua al Skywalker, Grady Ranch[98], una propuesta que acabó empantanada en las continuas disputas con los vecinos del condado de Marin por cuestiones de zonificación.

En el ámbito profesional, Lucas tenía dos películas en producción, ambas más cercanas a él y a sus intereses que cualquiera de las que había producido en los dos últimos años. Durante la producción de *Capitán EO*, Coppola le había mencionado que seguía esperando hacer una película que había tenido años en el cajón, un biopic sobre el diseñador de automóviles y empresario Preston Tucker. Coppola —cuyo padre había invertido en la compañía de automóviles Tucker en los años cuarenta— había comprado los derechos de la historia en 1976, y se había imaginado rodándola como «una especie de musical brechtiano en el que Tucker sería la principal historia», pero incorporaría también la vida de Henry Ford y de Thomas Edison como parte de una fábula estadounidense más amplia. Coppola incluso había logrado que Leonard Bernstein accediera a componer la música, cuando Zoetrope —su continua fuente de dolor de cabeza— se había desplomado.

Coppola, que buscaba un patrocinador, se sentía «avergonzado y tímido» al pensar en acudir a George Lucas para pedirle apoyo. «Era un cambio de roles, como acudir a un hermano menor triunfador y ocupado —diría—. No quería que George pensara que me inmiscuía o intentaba sacar provecho de su éxito[99]». Pero Lucas le aseguró a su viejo mentor que la petición «no era una tragedia», y le recordó que él también había confiado en su apoyo económico para *American Graffiti*. Además, le encantaba la historia, que definió como «el mejor proyecto en el que Francis había participado[100]». En efecto, además de tratar de coches —un tema que siempre le había fascinado—, se identificaba con la historia de Tucker, un diseñador inconformista que va contra el sistema para crear una nueva línea de coche acorde con su visión única. «[Iba] de perseguir un sueño hasta hacerlo realidad, y de los obstáculos con que te enfrentabas —explicó—. Las personas que aparecen en ella salieron con ideas interesantes y creativas que son de gran relevancia y trascendencia para el mundo en el que vivimos, pero no les escucharon y las reprimieron desde arriba. Eso suena como el negocio en el que Francis y yo estamos[101]». Pero la caída de Tucker, en la que perdía casi todo, corría paralela a la propia aventura de Coppola en el cine. No era de extrañar que los dos se tomaran el proyecto de forma tan personal.

Lucas accedió a poner los 24 millones de dólares del presupuesto, e incluso logró recaudar más fondos y firmar un acuerdo con la Paramount para su distribución, aprovechando el interés del estudio en comprometer a Coppola para una tercera

película de *El padrino*. Pero este observó con callada decepción cómo Lucas, reivindicando sus derechos como productor, controlaba gran parte del proyecto. «La suerte de George iba en ascenso y la mía en descenso —comentó—. Eso creó una situación dramática en la que el que siempre había sido el mecenas ya no estaba en condiciones de serlo[102]». Para escribir el guion, Lucas llamó a Arnold Schulman, un respetado guionista que había terminado hacía poco una adaptación al cine de *A Chorus Line*. Schulman casi rechazó la oferta, diciéndole a Lucas que no quería escribir otra película sobre coches. «Esta película no trata de coches —replicó Lucas —. Trata de Francis[103]». Y le dio instrucciones de escribir un guion que fuera entretenido y optimista, no intelectual y cargado de mensaje. «Quería que fuera una experiencia elevadora del espíritu que mostrara algunos de los problemas del mundo empresarial en Estados Unidos, y Francis no se opuso. Francis puede ser tan esotérico que al público le cuesta seguirle[104]».

Tucker: un hombre y su sueño se estrenó en agosto de 1988 con críticas en general buenas («Lo mejor que ha hecho el señor Coppola en años», escribió Janet Maslin)[105] pero una tibia respuesta del público, recaudando menos de los 24 millones de dólares del presupuesto, lo que la convirtió en un fracaso oficial. Mientras atendía a los periodistas las semanas anteriores al estreno, Coppola ya se encontraba en un cauteloso modo de control de daños, diciendo al del *New York Times* que había entregado el control a Lucas. «Creo que es una buena película —concedió—. Es excéntrica y un poco estrambótica como el coche Tucker, pero no es la película que yo hubiera hecho cuando estaba en pleno auge[106]». Sin dar crédito a su desfachatez, Lucas hizo inmediatamente unas declaraciones a un periodista de San Francisco para aclarar las cosas, al menos tal como él las veía. «Lo cierto es que Francis y yo hemos trabajado juntos en la película, y él ha hecho la película que quería hacer. […] ¿Quién sabe cómo habría sido si la hubiera hecho solo?», dijo. Y, como último comentario, le asestó un feroz golpe: «Y quién sabe cómo habría sido si la hubiera hecho cuando estaba en pleno auge… hace cinco o seis años[107]». Era un golpe más en su complicada y siempre tumultuosa relación fraternal.

Aunque su amistad con Coppola era diferente a la que tenía con sus otros colegas cineastas, Lucas tendría una relación sinceramente afectuosa —y nada conflictiva— con Ron Howard, por ejemplo, el director que elegiría para la segunda película que estaba produciendo en 1987: un cuento de hadas con tintes de Tolkien titulado *Willow*, un proyecto al que Lucas había estado dando vueltas desde sus primeros borradores de *La guerra de las galaxias*. Howard, que estaba en racha después de sus éxitos *1, 2, 3… Splash* y *Cocoon*, había cerrado el trato con un apretón de manos en 1985, cuando *Willow* no era más que unas pocas páginas en los cuadernos de Lucas. «Comprometámonos a hacerla», dijo Lucas con entusiasmo. A sugerencia de Howard, Lucas contrató a Bob Dolman, que había escrito para él un programa de televisión piloto que no tuvo éxito, pero también varios episodios de *Second City TV* y *Radio Cincinnati*, que Lucas admiraba. Dolman acudió al Skywalker Ranch para

pasar varios días con Howard y Lucas hablando de la historia, una de las partes favoritas del proceso para este último, ya que podía hablar largo y tendido de argumentos y personajes, y entregárselos a continuación a un guionista sin tener que sudar sangre sobre la página.

En su historia de *Willow*, Lucas había condensado todos los elementos que más le gustaban de los cuentos de hadas, las películas y el folclore —había un poco de Moisés, un toque de *El señor de los anillos*, un guiño a *El mago de Oz*— para contar la historia de Willow Ufgood, un granjero de una raza de dimensiones reducidas que encuentra a una recién nacida de tamaño normal y tiene que devolverla a su pueblo, al que está destinada a gobernar como su princesa. Por el camino escoge a un compañero de combate, se encuentra con hadas y trolls, y lucha con una reina malvada y dragones. Lucas también se sumergió en su propia obra en busca de inspiración; estaba resuelto, por ejemplo, a convertir a la gente menuda en héroes, una idea a la que había dado vueltas pero que al final abandonó en *La guerra de las galaxias*, y en su centro había un tema que le encantaba: «El hombre medio está a la altura de las circunstancias[108]». Dolman se abrió paso a través de siete borradores antes de que Howard, Lucas y él mismo quedaran por fin satisfechos con él.

Asegurar la financiación fue igual de difícil; aun con Lucas y Howard ligados al proyecto, las películas de fantasía no habían funcionado muy bien los años anteriores. Lucas podía atestiguarlo, ya que uno de esos fracasos había sido *Dentro del laberinto*. Además, en la película no había verdaderas estrellas, dependería de efectos especiales caros, y el papel protagonista recaería en Warwick Davis, el actor de corta estatura que había fascinado a Lucas como el ewok Wicket. Huelga decir que las billeteras de los estudios no se abrieron inmediatamente. Acudió en su auxilio —una vez más— Alan Ladd, que ahora presidía la MGM y que se ofreció a poner la mitad del presupuesto de 35 millones de dólares a cambio de los derechos de teatro y televisión. Lucas aportaría la otra mitad y conservaría los de cable y vídeo.

Willow empezó a filmarse en Nueva Zelanda en abril de 1987, y tras una parada en Gales llegó a Elstree, donde Lucas esperaba con enormes decorados desperdigados en varios platós. Aunque Lucas intentaba no molestar, Howard sabía que lo vigilaba de cerca. *Willow* era la primera historia original que escribía desde *Indiana Jones y el templo maldito*, y Howard entendió que quisiera cuidar el proyecto. «Sé que se quedó descontento con el resultado de *Dentro del laberinto* y *Howard: un nuevo héroe* —recordó—. Pero esas películas no habían partido de ideas suyas, y lo que más le gustaba a él era desarrollar sus propias ideas y llevarlas a cabo[109]». Se esforzó por no estropearlo.

Sin embargo, uno de los momentos más memorables de *Willow* no se hizo en un plató sino que salió de los talleres de IL&M. En una secuencia se pedía a Willow, un mago en ciernes, que intentara devolver a una cabra encantada a su forma humana, pero el hechizo salía un poco mal y la cabra se transformaba en un avestruz, una tortuga y un tigre hasta que por fin adoptaba forma de mujer. El supervisor Dennis

Muren buscó la manera de crear el efecto con modelos y *atrezzo*, pero al final pensó que lo mejor era pasarlo al departamento de informática. A partir de unas tomas establecidas de cada criatura, se utilizaba el ordenador para realizar una transición ininterrumpida de un animal a otro en una sola toma. Era la primera vez que se hacía uso del *morphing* («morfing», como lo escribía Lucas), y solo ese efecto maravilloso bastó para que IL&M obtuviera otra nominación a los mejores efectos visuales. Perdería de nuevo el Oscar contra sí misma, llevándoselo por su trabajo en la innovadora *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*

En los meses anteriores al estreno de *Willow*, se especuló con que Lucas podía tener entre manos otra gran franquicia, que Willow Ufgood podía convertirse en el próximo Luke Skywalker o Indiana Jones. Y por un instante pareció que podía haberlo conseguido; en su estreno del 20 de mayo de 1988, *Willow* alcanzó el número uno en las taquillas. Pero las críticas fueron poco amables —y en algunos casos, brutales—, y el público nunca conectó con Willow como Lucas esperaba. Janet Maslin, en el *New York Times*, aplaudió a Lucas por intentar poner en escena otra «fantasía elevada y ambiciosa», y subrayó que el esfuerzo «tiene cierta nobleza de la que la película carece[110]». Pero muchos críticos creyeron que Lucas no solo reciclaba estereotipos de cuentos de hadas sino que se plagiaba *a sí mismo*, utilizando viejos trucos y tropos pero sin mostrar ni de lejos la pericia de antes. «Una *Star Wars* sin calidad de estrella», declaró *Time*, mientras David Ansen de *Nesweek* llamaba a Lucas «El Gran Regurgitador[111]». Eso en concretó dolió a Lucas, que acusó a los críticos de dárselas de listos. «Te cuentan un poco de qué trata una película y luego salen con algún comentario agudo. No les hago mucho caso[112]». Sin embargo, no era del todo cierto; a modo de catarsis, Lucas se había encargado de poner a uno de los malos de *Willow*, el general Kael, el apellido de Pauline Kael, una de sus críticas más serias y a menudo más crueles.

El 3 de marzo de 1988, Lucas y Spielberg se sentaron juntos ante el comité judicial del Senado, algo incómodos con sus trajes, como colegiales a los que les han obligado a vestir bien. El asunto en cuestión era en apariencia mundano: el Senado, como parte de su deber constitucional de brindar «asesoramiento y consentimiento» a la ratificación de los tratados, estaba en proceso de aprobar el Convenio de Berna, parte de un acuerdo internacional sobre la protección de los derechos de autor. Pero para Lucas no era una nimiedad; el tratado garantizaba formalmente a los artistas el derecho a reclamar la autoría de su obra y —algo de crucial importancia para él— la capacidad para protestar formalmente contra la degradación de la misma. «La cuestión práctica es la coloración», afirmó Lucas en su testimonio, refiriéndose al reciente paso tomado por el magnate de la televisión por cable Ted Turner de colorear las viejas películas en blanco y negro que emitía por sus cadenas. Pero para Lucas, que estaba a la vanguardia de la tecnología digital, el problema iba más allá de la

simple coloración. «La tecnología actual y futura —advirtió— alterará, mutilará y destruirá» las películas y otras obras de arte para las futuras generaciones. «El día de mañana tecnologías más avanzadas serán capaces de reemplazar a los actores —continuó— o de alterar el diálogo y cambiar el movimiento de sus labios para que concuerden[113]».

Irónicamente, en menos de una década Lucas haría eso mismo en su propia obra cuando empezó a manipular sus tres primeras películas de *La guerra de las galaxias*, mejorando los efectos especiales, añadiendo diálogo y modificando ligeramente unas cuantas escenas clave. Pero Lucas sostendría que, como creador de las películas, él y solo él estaba autorizado para realizar algún cambio que creyera oportuno en su obra. «Quién mejor que la persona cuyo esfuerzo y talento único crearon la obra para determinar el acierto de una modificación». El Senado aprobaría el tratado un año después, proporcionando a Lucas y a otros artistas la protección que buscaban, pero en el testimonio de Lucas había una acusación que los irritados fans de *La guerra de las galaxias* podrían lanzar contra él: «Las personas que alteran o destruyen las obras de arte y nuestro patrimonio cultural con fines de lucro o como un ejercicio de poder son bárbaros[114]».

Pero ¿habría más secuelas de *La guerra de las galaxias*? Durante una larga entrevista con el crítico de cine Charles Champlin en la primavera de 1988, Lucas mencionó que tenía suficientes ideas y notas no para tres trilogías sino para cuatro. «No estoy seguro de cómo llegar a todas ellas en el transcurso de una vida», añadió antes de pasar a otros temas. Esa primavera, en la que acababa de cumplir cuarenta y cuatro años, se mostró reflexivo y en general optimista. Aún no se sabía el destino que correrían *Willow* y *Tucker*, y estaba emocionado con todo lo que sucedía en el rancho —acababa de plantar un pequeño viñedo junto al Tech Building, lo que confería más veracidad a la historia ficticia de que era una vieja bodega—, aunque seguía frustrado con la persistente oposición de la población local a su propuesta de trasladar IL&M allí. No hacía mucho había intentado agasajar a un grupo de unos cuarenta vecinos invitándolos a tomar un tentempié y a dar una vuelta por la propiedad, pero todavía había mucho malestar en la comunidad ante la idea de tener en la colina una construcción de veintiocho mil metros cuadrados, más que ninguno de los edificios existentes en el condado. «No tengo nada en contra de George Lucas —comentó un vecino de Lucas Valley—. Es un tipo agradable. […] Eh, también me gustaba Walt Disney, pero eso no quiere decir que quiera vivir junto a Disneylandia[115]».

En algunos medios de comunicación se comparaba de forma desfavorable el Skywalker Ranch con Xanadú, el refugio en forma de castillo de *Ciudadano Kane*, y a Lucas con el ermitaño Charles Foster Kane. Lucas argüía que él no era un recluso —seguía saliendo y haciendo cosas— pero valoraba la intimidad. De hecho, cuando en 1988 Linda Ronstadt y él pusieron fin amistosamente a su relación, lo hicieron con

tanta discreción que ni siquiera llegó a las revistas del corazón. Tras la ruptura, Lucas adoptó a otra hija, Katie, y en 1993 adoptaría a un hijo, Jett[116]. «Mi principal interés en realidad era criar a mis hijos —diría más tarde—. Sabía que no podía dirigir y criarlos al mismo tiempo. Un director… no dispone de tiempo para acudir a las reuniones de padres. De modo que me dije: "Seré productor. Así podré tomarme el día libre cuando lo necesite y centrarme en criar a mis hijos[117]"». Coppola tenía la impresión de que ser padre y hombre de familia lo había cambiado para mejor. «Crio a esos hijos realmente como una madre —comentó—. Quería formar una familia. […] Vio lo que mis hijos significaban para mí. Se dio cuenta de que, al final, es todo lo que tienes[118]».

La privacidad y el misterio que rodeaban al Skywalker seguían intrigando, y confundieron un poco a los medios de comunicación, los críticos e incluso a algunos amigos. John Milius pensaba que Lucas malgastaba su energía enfocándola en el rancho en lugar de en hacer cine. «Francis intentó realmente hacer cosas con su poder —comentó—. Hizo películas con [el cineasta alemán] Wim Wenders, produjo *El corcel negro*, produjo a George Lucas. George construyó Lucaslandia allá arriba, su pequeño ducado privado… pero ¿qué producía? Un montón de tonterías[119]». Palabras fuertes viniendo del director-escritor de *Conan el Bárbaro*, y no totalmente justas; si bien Lucas había apoyado a varios colegas de la corriente dominante, también había financiado —a menudo sin reconocimiento alguno— películas artísticas infravaloradas como *Mishima* y en 1988 *Powaqqatsi*, un documental experimental del cineasta Godfrey Reggio que palpitaba al compás de una partitura del compositor Philip Glass. Era la clase de cine que una parte de él todavía aspiraba a hacer; como sus películas de estudiante *Herbie* y el primer *THX 1138*, *Powaqqatsi* tenía algo de «poema sinfónico» con imágenes y sonido que provocaban respuestas emocionales en el espectador. Lucas y Coppola fueron los productores ejecutivos, y Lucas medió en las negociaciones con Cannon para su distribución.

Por otro lado estaba la película de dinosaurios animados de Don Bluth, *En busca del valle encantado*, de la que Lucas y Spielberg habían sido los productores ejecutivos. La idea había salido de Spielberg, explicó Lucas, una aventura al estilo de *Bambi* «sobre dinosaurios recién nacidos, y quiso que la produjera con él[120]». De entrada, Lucas había querido hacer la película sin diálogo, a la manera del segmento «Rito de primavera» de la película *Fantasía* de Disney, pero perdió la discusión; era una película para niños, no un poema sinfónico. También se involucró en el proceso de montaje cuando Spielberg y él sugirieron a Bluth que suavizara algunas de las secuencias que daban más miedo (viniendo de los dos que habían disfrutado con los sacrificios humanos y los cerebros devorados de *El templo maldito*, Bluth no pasó por alto la ironía). *En busca del valle encantado* sería un éxito de crítica y público, y se prolongaría durante varias secuelas y como dibujos animados para la televisión por cable.

Sin embargo, la película de mayor éxito que Lucas produjo en la primavera de

1988 fue la tercera parte de Indiana Jones, que Spielberg y él esperaban que fuera una puesta a punto tras el tiro fallido del truculento y siniestro *Templo maldito*. Lucas había acabado un tratamiento en fechas tan tempranas como comienzos de septiembre de 1984, mientras *El templo maldito* seguía en cartelera, y consistía en ochenta páginas tituladas *Indiana Jones y el rey mono*. Esta vez presentaba a Indy sobre la pista del Manantial de la Juventud, que lo ponía en contacto con un mono araña mágico que poseía vida eterna. Era una búsqueda extraña, pero el MacGuffin preferido de Lucas, el Santo Grial, había sido vetado por Spielberg poco antes. «A Steven no le gustó —recordaba Lucas—. Me dijo: "No lo pillo[121]"». Pero él tampoco estaba muy satisfecho, y llamó a Chris Columbus, que había escrito *El secreto de la pirámide* y *Gremlins* —y que más adelante dirigiría *Solo en casa* y *Harry Potter* y *la cámara secreta*— para que escribiera un guion a partir de su tratamiento inicial. Ese guion también acabaría en un cajón.

En enero de 1986 Lucas volvió a intentarlo, y esta vez llamó al escritor Menno Meyjes, autor del guion de *El color púrpura* de Spielberg. En esa versión no había rey mono; Spielberg había dado con el gancho para que funcionara la búsqueda de un grial. «La búsqueda del padre es la búsqueda del Santo Grial», le dijo a Lucas[122]. Si entre este y Meyjes conseguían inventar una historia en la que la búsqueda del grial sirviera de metáfora de la relación de Indy con su padre, Spielberg quedaría satisfecho. Pero el guion final de Meyjes tampoco los convenció del todo; haría falta otro guionista, Jeffrey Boam de *Arma letal*, para darle su forma final, e incluso el guion de Boam sería retocado por el dramaturgo Tom Stoppard, bajo el seudónimo de «Barry Watson».

Mientras escribía la historia, Lucas había visualizado al padre de Indy «más bien como un profesor… al estilo de Laurence Olivier, una especie de Obi-Wan Kenobi». Pero Spielberg tenía otra idea. Indiana Jones había surgido en parte de su deseo frustrado de dirigir una película de James Bond, lo que, en cierto modo, convertía a James Bond en el padre de Indiana Jones. Para Spielberg solo tenía sentido, por tanto, que Sean Connery —el primer y, en su opinión, el mejor James Bond— interpretara el papel del padre de Indy, Henry. Lucas no estaba tan seguro —le preocupaba que Connery «quisiera controlar más de la cuenta»—, pero dejó que Spielberg lo reclutara y lo manejara. No tenía por qué preocuparse; al final trabajar con Connery resultó ser una «experiencia divertida» para Lucas[123].

Lo mismo podría decirse de la mayor parte del rodaje. A diferencia de en *El templo maldito*, tanto Spielberg como Lucas disfrutaron haciendo *Indiana Jones y la última cruzada*. Gran parte de la película se filmó en Elstree, donde Lucas a esas alturas se sentía como en casa. «No nos imaginábamos rodando en otra parte», comentó Frank Marshall, que producía con su esposa Kathleen Kennedy la película. Sin embargo, Elstree, junto con gran parte de la economía inglesa, se hallaba en un estado tan precario a finales de los años ochenta que corría el peligro de ser vendido por sus dueños, Thorn-EMI Screen Entertainment, para derruirlo y edificar sobre el

terreno. Spielberg compareció ante el Parlamento para defender el valor del estudio, y Lucas intentó comprarlo él mismo, pero Thorn se lo impidió. Sus esfuerzos salvaron la mitad —unos tres platós— mientras que el resto fue derribado para construir un supermercado Tesco. Incluso desmantelaron el estudio que Lucas y Kurtz habían construido para filmar *El Imperio contraataca* y lo trasladaron en carritos al estudio rival, el Shepperton.

Las últimas semanas de rodaje las pasaron en Estados Unidos, primero en Colorado, donde Spielberg filmaría la primera secuencia de la película, una aventura ambientada en 1912 de un Indiana Jones *boyscout* interpretado por el actor de dieciocho años River Phoenix. Como Connery, el joven Phoenix —que había hecho de hijo de Ford en *La costa de los mosquitos* tres años atrás— había resultado ser la elección perfecta para el papel, imitando a la perfección la gesticulación y las inflexiones de voz de Ford mientras era perseguido por encima y a través del tren de un circo. La secuencia recordaba a una de esas revistas de historietas llamadas *Secret Origins*, ya que explicaba la historia del astuto arqueólogo y el origen de su látigo, su sombrero, su miedo a las serpientes e incluso la cicatriz que tenía en la barbilla. También definía el personaje más al gusto de Spielberg y de Ford; mientras que Lucas continuaba defendiendo que Indy debía ser un mercenario de moralidad ambigua que vendía artefactos para financiar un estilo de vida exótico, la primera secuencia de *La última cruzada* lo mostraba como un activista histórico en el fondo, comprometido con preservar las reliquias en un museo, que era donde les correspondía estar. Lucas se limitó a menear la cabeza en silencio. La discusión estaba perdida para siempre.

Indiana Jones y la última cruzada se estrenó el 24 de mayo de 1989, y en un tiempo récord de diecinueve días recaudaría 100 millones de dólares, que ascenderían a 450 millones de ingresos de taquilla en todo el mundo hacia marzo de 1990. Los críticos quedaron muy impresionados así como enormemente aliviados al comprobar que Lucas y Spielberg habían reemplazado la oscuridad de *El templo maldito* por la efervescencia de *La última cruzada*. Peter Travers, de *Rolling Stone*, pensó que la película funcionaba a la perfección, describiéndola como «el Indy más frenético e ingenioso de todos[124]». Roger Ebert le dio lo que le parecía que eran unos pulgares hacia arriba casi obligatorios mientras que la Associated Press sostenía que «restauraba sin duda el brillo del toque dorado [de Lucas[125]]».

Aunque Spielberg había intentado acabar la película con una nota conclusiva, mostrando a Indy y a su padre alejándose a lomos de un caballo bajo el atardecer (sí, sí, Sallah y Brody también estaban allí) —una toma que recordaba mucho los últimos momentos de *THX 1138*—, los críticos y los fans ya se estaban preguntando si era la última vez que veían a Indiana Jones. «Probablemente —respondió Lucas—, a no ser que tenga un gran golpe de inspiración. Creo que tres es una cifra bonita». La siguiente pregunta era, por supuesto, si habría más episodios de *La guerra de las galaxias*. «Sigue en el cajón —respondió Lucas al periodista de la Associated Press

—. Tardaré unos años en volver a ella. Así funcionan las cosas. Tengo que verme motivado antes por ideas y temas para que lo haga[126]».

Sin embargo, lo que motivaba en ese momento a Lucas estaba lejos de ser la saga galáctica. En los dos años que siguieron a su estreno, *Indiana Jones y la última cruzada* —en la que Indy y el padre del que se había distanciado llegaban a entenderse y a reconciliarse— pareció adquirir especial resonancia para él. Desde principios de los años ochenta George Lucas sénior había estado luchando con el Alzheimer, y necesitaba constantes cuidados y atenciones. Lucas se había encargado de instalarlo en una de las mejores residencias del norte de California, y desde que en marzo de 1989 falleció su madre, Dorothy, a los setenta y cinco años, solo dos meses antes del estreno de *La última cruzada*, Lucas y sus hermanas se ocupaban cada vez más de él. Aunque padre e hijo nunca habían estado del todo enfrentados, hacía tiempo que habían dejado a un lado cualquier diferencia, y con *Indiana Jones y la última cruzada*, a Lucas le pareció que, casi inconscientemente, le ofrecía a su padre tanto una despedida como el perdón (como descubrían los espectadores en los últimos momentos de *La última cruzada*, Indiana Jones también se llamaba como su padre). Cuando George sénior falleció en diciembre de 1991, Lucas debía de saber al menos que lo había hecho sentir orgulloso. Su hermana Kate no tenía ninguna duda. «Cuando mi hermano se hizo tan importante, él se emocionó mucho —recordaba—. Fue bonito que viviera para verlo[127]».

Aparte de esa asociación personal, *Indiana Jones y la última cruzada* había despertado de nuevo su interés por su protagonista, aunque no para hacer otra película, como esperaban los fans. Después de ver a Jones de adolescente en la primera escena, se había quedado fascinado por las infinitas posibilidades narrativas que ofrecía un joven Indy teniendo aventuras en la época de Teddy Roosevelt, Amelia Earhart y Pancho Villa. Recordando el poco interés que él había tenido por estudiar, se preguntó si podía utilizar a Indy para hacer más divertido e interesante el aprendizaje. ¿Y si ampliaba el prólogo de *La última cruzada* y mostraba a Indy desde que era niño hasta los veintipocos años, en aventuras que lo llevaban a conocer a figuras famosas de la historia? Sería una verdadera oportunidad para educar e inspirar, y corregir algunos de los problemas del sistema educativo que creía que le habían hecho fracasar a él como estudiante.

Lucas ya estaba explorando métodos de aprendizaje interactivo, formando equipo con Apple y National Geographic para crear un videodisco interactivo llamado *GTV: A Geographic Perspective on American History*, que consistiría en cuarenta vídeos sobre acontecimientos históricos. La asociación con la MTV fue deliberada; los vídeos de GTV eran una combinación de vídeo musical, musical educativo animado a lo *Schoolhouse Rock* y *sketch* humorístico. También incluían en el paquete un programa llamado Showmaker —«una especie de sistema de edición de vídeos júnior», declaró alegremente Lucas— con el que los alumnos podrían realizar sus propios cortometrajes utilizando las imágenes y los vídeos del disco[128]. Al trabajar

con educadores, se había asegurado de que el contenido reflejara el programa de estudios aprobado, y hacia marzo de 1990, dieciocho de las escuelas intermedias de San Francisco utilizaban GTV en sus aulas.

Lucas encontró el trabajo inspirador. En 1991 fundaría la George Lucas Educational Foundation (GLEF) en un esfuerzo por revitalizar lo que consideraba un sistema educativo dócil y poco inspirador —«un atolladero», lo describiría con desdén—, abasteciéndolo de herramientas tecnológicas nuevas y emocionantes para la enseñanza. De pronto el joven que se había aburrido en la escuela se esforzaba por mejorarla, un instinto paternal que su padre sin duda habría aprobado. «De vez en cuando en la escuela te toca un profesor que te enciende y te hace arrancar, y se convierte en uno de esos grandes momentos. Pasa una o dos veces en la vida. Y no puedo sino preguntarme: ¿por qué la educación no puede ser siempre tan emocionante?»[129]. Supervisaría la creación de otros dos programas multimedia interactivos para utilizarlos en los institutos y escuelas preuniversitarias: *Life Story: The Race for the Double Helix*, creado en asociación con Apple y el Smithsonian, y *Mystery of the Disappearing Ducks*, de tema medioambiental, hecho con la cooperación de Apple y la National Audubon Society. Hacia 1992, casi 2300 escuelas utilizarían los programas, aunque Lucas reconoció que tanto el *hardware* como los videodiscos eran lo suficientemente caros para que el programa resultara prohibitivo para muchas. Como hizo con EditDroid y Pixar, abandonó rápidamente la idea de fabricar él mismo la tecnología; con el tiempo GLEF se escindiría en dos compañías: Edutopia, un centro de conocimientos educativos y buenas prácticas online, y, en 2013, Lucas Education Research.

Sin embargo, el proyecto educativo más ambicioso de Lucas sería *Las aventuras del joven Indiana Jones*, en el que pondría mucho de sí mismo durante casi tres años y con el que reavivaría su entusiasmo por la cinematografía. Desde el principio su intención siempre fue que *El joven Indiana Jones* acabara siendo otra herramienta educativa interactiva, y que cada episodio se volcara en un videodisco que permitiera acceder a horas de información adicional con un simple clic del ratón. Cuando Indiana Jones conocía a Teddy Roosevelt en un safari, por ejemplo, el usuario podía clicar cualquier animal que veía en la pantalla y obtener acceso a artículos sobre el entorno natural, mapas de su hábitat y horas de vídeo. «[*El joven Indiana Jones*] empezó siendo un proyecto para enseñar en octavo curso la historia del cambio de siglo para un prototipo interactivo que estoy desarrollando», explicó Lucas en *Los Angeles Times*[130].

En 1990 Lucas se reunió con Rick McCallum, un productor alemán que había conocido varios años antes en Londres mientras husmeaba por los platós de *Dreamchild*, y le expuso no solo sus elevadas aspiraciones para la serie televisiva —quería un programa que educara y entretuviera al mismo tiempo— sino también el poco ortodoxo enfoque de escribirlo, rodarlo, montarlo y producirlo él mismo. Él escribiría todas las historias básicas —y tenía en mente infinidad de figuras históricas

que Indiana Jones conocería, desde Louis Armstrong hasta Albert Schweitzer—, pero antes de organizar un plan de rodaje para cada episodio individual, quería que McCallum reuniera un equipo de directores con talento, entre ellos Nicolas Roeg y Terry Jones, que filmara sin cesar. A continuación enviarían el metraje al Skywalker Ranch, donde él empezaría a montar los episodios, utilizando por primera vez EditDroid. Si consideraba que hacía falta añadir una escena en alguna parte, informaría a McCallum para que se ocupara de que su director filmara el material deseado, aun en mitad del rodaje de otro episodio. Lucas trataba básicamente la serie como si fuera una película extensa, y por esa razón *El joven Indiana Jones* estuvo durante casi dos años en constante producción, yendo de una localización exótica a otra mientras él montaba el material filmado frenéticamente en el Skywalker. Era una forma de abordar la cinematografía un tanto improvisada, casi una vuelta al estilo de guerrilla que había utilizado en la escuela de cine. Le encantó.

El joven Indiana Jones era algo más que una iniciativa educativa; para Lucas era una especie de experimento en cine digital. En el transcurso de la década anterior había puesto al servicio de otros la tecnología de cine digital que había desarrollado, pero aún no la había utilizado seriamente en un proyecto suyo. Cuando inevitablemente surgían preguntas acerca de futuros episodios de *La guerra de las galaxias*, a menudo señalaba que esas películas se apoyaban mucho en los efectos especiales, lo que las hacía muy caras; además, construir los mundos que imaginaba a menudo excedía las capacidades de cualquier plató de Hollywood o Elstree. Pero ¿y si creaba esos efectos especiales y esos platós digitalmente? Con *El joven Indiana Jones* empezaría a experimentar con la tecnología digital que tenía a mano, utilizando el ordenador para llenar escenas de multitudes convirtiendo a diez actores en una masa de doscientos, o generando fondos digitales en lugar de usar los *matte paintings* que llevaba tanto tiempo crear.

El solo hecho de tener a Lucas involucrado en una serie de televisión sobre Indiana Jones bastó para que la ABC se hiciera cargo del grueso de la financiación; a pesar de que la tecnología por ordenador mantenía los costes reducidos, cada episodio supondría alrededor de 1,6 millones de dólares. Por otra parte, aunque Lucas había logrado negociar un acuerdo agresivo, no tendría control sobre todo. La promoción del programa estaría en manos de la ABC, y el canal televisivo nunca sabría muy bien qué hacer con él, anunciándolo como «un gran acontecimiento de acción», se quejaría Lucas[131].

En marzo de 1992, después de casi dos años escribiendo, rodando, montando y llevando la posproducción, se emitió por fin el episodio piloto, que fue recibido con críticas en general educadas. Los críticos aplaudieron sus nobles objetivos aunque lo encontraron un poco aburrido. En el *New York Times*, el reputado crítico John J. O'Connor lo elogió como una «idea absolutamente admirable», pero la ejecución le pareció «tosca» y torpe. «Cada vez que se vuelca información en el guion, casi puede oírse de fondo al señor Lucas señalando la pizarra con el puntero de profesor[132]».

La ABC se quedó lo bastante satisfecha con el episodio piloto para garantizar a Lucas una temporada completa, pero a partir de ahí pareció no saber qué hacer con los episodios que este le entregaba, acortando la primera temporada después de emitir solo seis. Aunque le decepcionó el modo en que la ABC había manejado el proyecto, Lucas lo estaba pasando en grande, y apenas se quejó de las cincuenta horas que dedicaba cada semana a escribir, montar y supervisar los efectos digitales. «Lo hago porque quiero —insistió—. Eso me da una gran ventaja, porque no podría importarme menos si [al canal de televisión] no le gusta. He renunciado a mi empleo remunerado como productor para hacer esto. Lo hago por amor[133]». No se había sentido más feliz y más absorto en un proyecto desde la universidad.

Lamentablemente, el trabajo por amor nunca se tradujo en una gran audiencia para la ABC. Tratando de darle un nuevo impulso a finales de la segunda temporada, Lucas recurrió a Harrison Ford para que volviera a coger el sombrero de fieltro y, en el papel de un Indy de cincuenta años, contara una historia sobre cómo resolver un asesinato junto a Sidney Bechet y Ernest Hemingway cuando él era joven en el Chicago de los años veinte. Ford, a quien se le veía bastante desmejorado después de afeitarse la barba que se había dejado crecer para rodar *El fugitivo,* filmó su parte en menos de un día en su propio rancho; a Lucas le intrigaba verlo como un Indy de mediana edad viviendo en los años cincuenta. Era una premisa interesante, pensó, para otra película de Indiana Jones.

No obstante, esta vez ni siquiera Harrison Ford logró rescatar a Indiana Jones. Después de dos temporadas y veinticuatro episodios, *Las aventuras del joven Indiana Jones* desapareció discretamente de la pantalla de televisión[134]. Sin embargo, había valido la pena el esfuerzo. El programa tenía extraordinarios valores de producción —los múltiples premios Emmily al montaje, la dirección artística y los efectos visuales que obtuvo lo demostraban— y casi todos los críticos coincidieron en que era un bodrio atractivo y bienintencionado. Pero si el experimento de *El joven Indiana Jones* fracasó como serie de televisión de gran audiencia, fue un éxito rotundo como una forma de explorar las posibilidades del cine digital. Lucas dejó caer que los trucos digitales que había aprendido con la serie podían hacer posible otra película de *La guerra de las galaxias*.

Había transcurrido más de una década desde el Gran Fiasco de los Créditos de 1980, cuando Lucas se borró de la Academia de Cine asqueado tras la discusión sobre el lugar que debía ocupar el nombre del director Irvin Kershner en los créditos. Pero en 1992 la Academia, tal vez reconociendo que al hijo pródigo se le debían algunas de las películas más espectaculares de la historia del cine, estaba preparada para hacer las paces. La junta directiva aprobó por votación otorgarle el premio honorífico Irving G. Thalberg, reservado para «productores creativos cuyo trabajo refleja un alto nivel de calidad». Era una rama de olivo distinguida y bienintencionada por parte de

la Academia, y Lucas la aceptó, aunque siguió negándose a ser miembro.

El 30 de marzo Spielberg subió al escenario del Dorothy Chandler Pavilion para presentar el premio personalmente, y se refirió a Lucas como su «valiente colega, y un gran y leal amigo[135]». A continuación subió Lucas con un esmoquin negro, y en un sentido discurso que llevaba preparado recordó a Hollywood que el cine era algo más que tratos comerciales y ejecutivos:

> Me gustaría agradecer a los miembros y al consejo de dirección de la Academia este gran honor, no solo por mí mismo sino por los miles de talentosos hombres, mujeres, robots, extraterrestres y otros con los que he tenido la suerte de compartir esta experiencia creativa en los últimos años. Las películas no se hacen de forma aislada, es una actividad colectiva. Se hacen gracias al trabajo, el trabajo arduo, de muchos actores, guionistas, directores, productores, técnicos, miles de ayudantes de todo tipo y operadores que son los responsables de que yo esté aquí aceptando este premio. Estoy muy agradecido a todos ellos[136].

El premio —un pesado busto de Thalberg montado sobre un bloque de madera— es el único que ha recibido Lucas de la Academia. («Soy demasiado popular para eso —gruñiría Lucas en 2015—. No dan Oscar a las películas populares»)[137]. Aun así, era un honor bien merecido; mientras presentaba a Lucas esa noche, Spielberg —a quien se lo habían concedido en 1987 y que por fin obtendría un Oscar al mejor director en 1994 por *La lista de Schindler*— señaló que había «cambiado el aspecto y el sonido no solo de sus películas sino de las películas de todos los demás[138]».

Hacia 1992 era sin duda una gran verdad. Consciente de que Lucasfilm no podría seguir confiando en el *merchandising* de *La guerra de las galaxias*, el presidente Doug Norby había fusionado todas las filiales importantes de la compañía —THX, IL&M, Lucasfilms Games y unas cuantas más— en una nueva llamada LucasArts Entertainment Company. Y era LucasArt la que estaba cambiando realmente el aspecto y el sonido de las películas de todos los demás. El sistema de sonido THX se estaba convirtiendo rápidamente en un marco de referencia en el sonido cinematográfico, y no solo en las salas de cine. Compañías electrónicas como Technics también estaban produciendo versiones del sistema para uso doméstico, dando a todo el que se había montado un cine en casa la oportunidad de ver videocasetes con un sonido que hacía vibrar los cristales de las ventanas. «Solo es un deseo de presentar una película tal como los cineastas querían que se viera, se oyera y se experimentara», explicó Lucas[139].

Pero los verdaderos avances se hicieron en IL&M, que parecía estar produciendo un efecto revolucionario tras otro, año tras año. En 1989 había creado mediante la técnica del *morphing* los pseudópodos acuáticos —un tubo de agua que se retorcía y hacía muecas humanas— para la película *Abyss* de James Cameron, un efecto tan espectacular que prácticamente ganó por sí solo el Oscar. Aun así, aumentaba la competencia; cada vez se fundaban más compañías de efectos, algunas de ellas

dirigidas por exmiembros de IL&M, como la Boss Films de Richard Edlund. Esa clase de competencia había convencido al director de IL&M Steve Ross de la necesidad de convertir la compañía en una marca por derecho propio, y creyó haberlo conseguido con los efectos de *Terminator 2* y su androide de metal líquido generado por ordenador mediante la técnica del *morphing*. «Creo que a los espectadores les interesará igual ver una película de IL&M que una de Arnold Schwarzenegger», comentó Ross[140]. Y, en efecto, en los premios Oscar de 1992, en la misma ceremonia en la que Lucas recibió el Thalberg, tres películas de IL&M fueron nominadas en la categoría de mejores efectos visuales, y *Terminator 2* ganó a *Hook* y *Backdraft*.

Y entonces llegó *Parque Jurásico*.

Después de comprar el *best-seller* de Michael Crichton sobre un parque temático de dinosaurios que acaba descontrolándose con fatales consecuencias, Spielberg reflexionó sobre la mejor manera de fabricar dinosaurios convincentes en la pantalla. Primero presionó a IL&M para que utilizara una combinación de stop-motion, animación y animatrónica, pues le costaba creer que las imágenes generadas por ordenador (CGI) hubieran avanzado hasta el punto de resultar verosímiles. Pero el supervisor de los efectos especiales de IL&M, Dennis Muren, creía que podían conseguirlo. «Demostradlo», respondió Spielberg[141].

Lucas nunca olvidaría el día que lo hicieron. «Hicimos una prueba para Steven, y cuando [los dinosaurios] aparecieron en la pantalla, a todos se nos saltaron las lágrimas —recordaba—. Fue uno de esos momentos de la historia, como la invención de la bombilla o la primera llamada telefónica. Habíamos abierto brecha y nada volvería a ser igual[142]». Con sus dinosaurios completamente convincentes, Muren y su equipo habían cambiado de forma radical el papel del ordenador en los efectos especiales. De ser una herramienta más de trabajo, se había convertido en *la* herramienta. Spielberg, con los ojos muy abiertos de estupefacción, solo pudo asentir. «Allí estábamos, viendo cómo el futuro se desplegaba ante nosotros», diría[143]. Muren, aunque impresionado, se mostró más reflexivo. «No sé dónde acabará esto. Quiero decir: ¿hasta qué punto es real[144]?».

Cuando Lucas cruzó el escenario para recibir su Thalberg, la orquesta del Chandler Pavilion interpretó el tema de *En busca del arca perdida*, y no la marcha de *La guerra de las galaxias*, una señal de que hacia comienzos de los años noventa la reputación de la trilogía había declinado. Había transcurrido casi una década desde *El retorno del Jedi*, y aunque siempre preguntaban a Lucas si habría más episodios, la saga original empezaba a contemplarse —si se contemplaba siquiera— a través de la cálida bruma de nostalgia reservada para películas como *El mago de Oz*, *Lo que el viento se llevó* o incluso *American Graffiti*; todas ellas eran increíbles y tenían sus seguidores fieles, pero ninguna había hecho una inmersión profunda en la cultura

pop. *La guerra de las galaxias* había pasado de ser un gran éxito a considerarse un grato aunque lejano recuerdo.

O eso parecía.

En 1988 Lou Aronica, el director de la editorial Bantam Books orientada al mercado de masas, había escrito a Lucas un híbrido entre carta de admirador y propuesta de negocios. Aronica lo había oído carraspear y titubear sobre el futuro de *La guerra de las galaxias* y, creyendo que sería una lástima que nadie supiera qué había sido de Luke, Han y Leia después de *El retorno del Jedi*, sugirió que Bantam produjera una serie de libros que continuaran la historia donde Lucas la había dejado. «Esta obra es demasiado importante para la cultura popular para que termine en esas tres películas», añadió. Lucas había tardado un año entero en contestar, y su respuesta, aunque alentadora, era poco entusiasta: «Nadie va a comprarlos[145]». Pero dio a Aronica la licencia y su bendición, así como unas cuantas condiciones: los libros tenían que ser pos-*Jedi* —no habría precuelas, ya que tenía previsto llenar ese espacio él— y no moriría ninguno de los personajes existentes ni podría hacer regresar a alguien ya muerto. Aronica contrató inmediatamente a Timothy Zahn, un autor galardonado con un Hugo que ya era un gran fan de *La guerra de las galaxias*, y en 1991 se publicó la primera novela de la serie, *Heredero del Imperio*, que de forma lenta pero segura fue ascendiendo hasta encabezar la lista de *best-sellers* del *New York Times*.

A *Heredero del Imperio* le siguieron en 1992 y 1993 dos novelas de igual éxito. Entretanto, Dark Horse Comics, haciendo alarde de ser licenciatario de Lucasfilm, produjo una serie de seis números bimensuales, *Imperio oscuro*, que tuvo tanto éxito que dio lugar a dos secuelas. Era evidente que *La guerra de las galaxias* seguía teniendo pulso. LucasArts también lo había intuido, y en 1993 lanzó por fin varios videojuegos basados en la película; era la primera vez que Lucas dejaba jugar a sus programadores en el universo galáctico. Sacaron juegos para Nintendo y Super Nintendo, cromos coleccionables y figuritas flexibles. Hasta la revista del Lucasfilm Fan Club, que había nacido discretamente en 1987, fue rebautizada como *Star Wars Insider*.

¿Habría más películas de *La guerra de las galaxias* entonces? Para Lucas, parecía depender de si tenían la tecnología digital adecuada para llevar a la pantalla la película tal como la había imaginado, pero resultaría caro, y, aun después del éxito de *Parque Jurásico*, no estaba seguro de si la tecnología CGI había llegado a donde él quería. «Si tuviera que hacerlas [las precuelas] como hice las otras películas de *La guerra de las galaxias*, saldría astronómicamente caro, más de 100 millones de dólares —dijo al *Wall Street Journal*—. De modo que tenemos que volver a inventar la rueda… y ser capaces de hacerlo con una cantidad de dinero razonable. Todo depende de lo rápido que la nueva tecnología se articule, pero está avanzando muy deprisa ahora[146]».

Para juzgar la rapidez, Lucas tenía previsto probarla en una película que llevaba

desde principios de los años setenta intentando hacer y que se titulaba *Asesinatos en la radio*. Concebida más o menos al mismo tiempo que *American Graffiti* —era una de las películas que había ofrecido a la Universal en su acuerdo preliminar—, esperaba que explotara la nostalgia por los programas de radio, al igual que hizo *Graffiti* por los ligoteos en coche. Pero quería que se hiciera con gestos mucho más amplios, mencionando su admiración por la película de Abbott y Costello *Who Done It?* en la que el dúo cómico investigaba un asesinato en una emisora de radio. Lucas había pasado su tratamiento inicial a Willard Huyck y Gloria Katz, y el guion que estos escribieron a partir de él tuvo suficiente tracción en la Universal para que el estudio no tuviera inconveniente en anunciar que la película estaba en producción, con Lucas como director y Kurtz como productor. Luego todo se torció, y el proyecto permaneció varado en zona muerta durante la siguiente década.

Cuando Lucas por fin lo desempolvó, prometió a la Universal que el rodaje no saldría caro —calculaba alrededor de diez millones de dólares— porque tenía previsto utilizar tecnología CGI para acabar los platós a medio construir y crear fondos digitales que suprimieran la necesidad de recrear los decorados elaborados y costosos de la década de 1940 sobre un plató. La Universal, aunque escéptica, aceptó con la condición de que Lucas reescribiera el guion para darle un aire más moderno y rápido. Ron Howard recomendó a Jeff Reno y Ron Osborn, que habían escrito la chispeante serie de televisión *Luz de luna*, pero incluso con el locuaz guion de Reno y Osborn en la mano, Lucas escogería lo que él consideraba las mejores partes de cada tratamiento y los reuniría en un guion final. No fue un buen comienzo.

Buscando un director con un deliberado toque cómico, Lucas contrató al comediante inglés Mel Smith, un veterano del programa de sketches humorísticos *Not the Nine O'Clock News*, cuya única experiencia en el cine había sido el bodrio *Un tipo de altura* de 1989. Pero a Lucas le habían gustado las bufonadas de la película («Estamos más bien en territorio de Benny Hill», se quejó un crítico) y Smith le caía bien[147]. A este le esperaba una tarea ardua desde el momento en que llegó a los Carolco Studios en Carolina del Norte; la mayoría de los platós estaban solo parcialmente acabados y el resto se llenaría por medio de la composición digital. Miraba a través del objetivo de la cámara y preguntaba secamente: «Muy bien, ahora decidme qué estoy viendo[148]».

El estreno de *Asesinatos en la radio* en octubre de 1994 fue un fracaso: la asistencia se desplomó a un impactante 78 por ciento en la segunda semana y solo recuperó 1,3 millones de dólares de los 15 del presupuesto. Las críticas fueron feroces, y arremetieron sobre todo contra el ritmo demasiado rápido y el desmesurado apoyo en las payasadas y los gags visuales, que en ambos casos habían sido intencionados por parte de Lucas. Pero este no se dio por aludido. «Ha salido igual o incluso mejor de lo que esperaba», afirmó a los periodistas desafiante[149]. «Me gustan mis películas, y siempre me sorprende que les vaya genial o fatal. Pero *Asesinatos en la radio* no ha salido cara y hemos aprendido mucho[150]».

Lucas había aprendido que era posible construir un mundo de forma convincente por medio del ordenador: podían completarse o construirse por entero los platós, añadir fondos e incluso oscurecer los cielos. «Creo que podríamos haber llegado a un nivel en que hemos creado realidad —afirmó—, que es, naturalmente, lo que hemos estado intentando hacer desde el principio[151]».

¿Habría entonces más episodios de *La guerra de las galaxias*? Esta vez la respuesta de Lucas fue firme: «Tengo previsto empezar a trabajar en los guiones pronto[152]».

11

UN UNIVERSO DIGITAL

1994-1999

George Lucas empezó la mañana del martes 1 de noviembre de 1994, como la mayoría de las mañanas de entre semana, bajando las escaleras hasta la cocina de su casa de San Anselmo —todavía llamada Parkhouse o Park Way por los que tenían más memoria— para desayunar con sus hijos. Se sentía agotado; había estado levantado toda la noche cuidando de su hija Amanda de trece años, que estaba incubando algo, y la mañana había llegado demasiado pronto. Aun así, ser padre siempre sería para él su mayor logro; en 2015 manifestó su deseo de que en su epitafio se leyera: «Fui un gran padre[1]». Estar con sus hijos por la mañana antes de llevarlos al colegio era uno de los momentos que más le gustaban del día, cuando podía mostrar su faceta más juguetona, cargando a uno sobre el hombro o bromeando sobre el plan del día. Después de desayunar llevó en coche a Amanda y a Katie de seis años al colegio, como siempre hacía, pero aquel día, en lugar de dirigirse al rancho, regresó a Parkhouse, subió las escaleras hasta su oficina y se sentó ante su escritorio, listo para escribir la siguiente parte de *La guerra de las galaxias*.

Sabía que era un gran paso; antes de que hubiera escrito una palabra siquiera se tomó un momento para dejarse entrevistar ante una cámara, con aire confiado y sorprendentemente tranquilo ante la tarea que tenía entre manos. «Estoy listo —le dijo a su entrevistador fuera de la cámara mientras ocupaba su silla—. Ahora todo lo que necesito es una idea». Aunque ya tenía cincuenta años, su atuendo preferido había cambiado poco en las tres últimas décadas; el conjunto de ese día consistía en vaqueros, zapatillas de tenis y una camisa a cuadros azules y grises, abierta por el cuello. Se le había puesto blanca casi toda la barba, y llevaba el pelo —siempre había tenido una buena mata— peinado hacia atrás, con un elevado tupé entrecano. Seguía teniendo la voz aflautada, pero en sus ojos brillaba un nuevo fuego mientras charlaba con tono despreocupado con el entrevistador sobre el proceso de escribir («Requiere una gran concentración») y sus esperanzas en que la tecnología digital que tenía a su disposición le permitiera llevar por fin a la pantalla cualquier mundo que imaginara sobre el papel. «No quería volver a escribir una de esas películas a menos que tuviera la tecnología disponible para contar la clase de historia que me interesaba contar —explicó años después—. Quería ser capaz de explorar hasta el fondo el mundo que había creado. De modo que esperé a tener los medios tecnológicos para hacerlo[2]».

Pero la tecnología no iba a hacer la escritura más fácil. En este apartado Lucas seguía casi desafiantemente igual, escribiendo el tratamiento a mano en un cuaderno

con renglones, como había hecho en 1972. Cuando se sentó ante su escritorio ese noviembre, su plan era escribir las tres películas a la vez, un objetivo ambicioso, sobre todo para alguien que sufría tanto escribiendo como él. Pero aseguraba que en esa particular clase de locura había cierto método: «Tardaré un año en escribirlos, otro año en prepararlos y otro en rodarlos —explicó—. Y las rodaré a la vez». Lo que no tenía previsto hacer era dirigirlas, aunque solo dejó caer que lo «decidiría cuando [tuviera] las películas listas[3]». Pero le parecía improbable que ocupara él la silla de director; por desgraciado que se sintiera escribiendo, dirigir era la parte del proceso que más pavor le daba, sobre todo porque le exigiría separarse de sus hijos durante largos períodos seguidos.

Coppola siempre se había referido a Lucas como «madre soltera», etiqueta que este llevaba con orgullo. «No hay nadie a quien admire más que a las madres solteras —dijo para el *New York Times*— porque ellas son las verdaderas heroínas[4]». De hecho, las políticas que había adoptado en su compañía eran lo bastante favorables a la familia para que en 1994 la revista *Working Mother* lo nombrara «Family Champion», título otorgado a los directivos que promovían un entorno laboral propicio a las necesidades de las madres y los padres trabajadores. La misma revista había mencionado a Lucasfilm entre las mejores compañías para las madres trabajadoras, señalando las dos guarderías que había en el rancho, el horario flexible y las políticas progresistas que proporcionaban a los empleados la baja remunerada para atender a miembros de la familia enfermos, así como cobertura de seguro para las parejas y sus dependientes. «Hemos descubierto que la calidad de vida es un logro mucho mayor que un sueldo alto —afirmó Lucas—. [Estamos haciendo] solo lo que se debe». Y señaló que él también era padre soltero de tres. «Supongo que soy como una madre trabajadora», añadió, seguramente para deleite de Coppola[5].

«A través de mí la compañía procura tener una visión más considerada de sus empleados y de lo que hacemos —diría en una entrevista para la revista *Time* en otra ocasión—. La llevo de acuerdo con la voluntad de los que trabajan para mí[6]». Sin embargo, no la llevaba junto con Doug Norby, que en 1992 había dimitido sin ceremonias de la presidencia y dirección de Lucasfilm para volver a la junta de directores. En ese momento Lucas le había enviado una nota deseándole lo mejor, y ascendió discretamente a su vicepresidente de asuntos comerciales, Gordon Radley, a presidente y jefe de operaciones, cargo que mantendría durante casi una década, gracias sobre todo a su habilidad para no inmiscuirse en el camino de Lucas. La reorganización no había pasado inadvertida en Wall Street, y algunos analistas se preguntaron en voz alta si Lucas tenía previsto sacar la compañía a Bolsa. Pero él, como único accionista de la compañía, no tenía ninguna intención de renunciar a esa clase de control.

La forma de dictadura benévola de Lucas sin lugar a dudas funcionaba; la moral solía estar alta y la facturación, baja. «Me encuentro en este pequeño país —observó —. Tiene unos dos mil ciudadanos y todos son muy complejos. Algunos me son muy

leales y otros están muy descontentos. […] Tienes que conseguir que las cosas funcionen y no es tan fácil. Pero intentas evitar que utilicen o abusen de las personas, y escuchas sus quejas e intentas hacer lo que es justo[7]». En consecuencia, los empleados de Lucasfilm tenían una amplia gama de servicios y beneficios donde escoger, sobre todo en el Skywalker Ranch, donde podían disfrutar de tres restaurantes y apuntarse a una variedad de clases, entre ellas yoga, *ballet* y taichí.

Por otra parte, Lucas seguía trabajando para ampliar y consolidar su imperio. En el transcurso de los últimos años había seguido adquiriendo terrenos adyacentes al rancho —todavía a nombre de su contable—, alcanzando casi las dos mil hectáreas. Al final obtuvo autorización para construir tres nuevos edificios de oficinas administrativas cerca del Big Rock Ranch, pero IL&M se quedaría varado en los almacenes de San Rafael, víctima de la continuada presión por parte de los residentes del condado de Marin que se negaban a dejarse influenciar por las promesas que les hacía Lucas de nuevos empleos y espacio abierto protegido.

Aunque Lucas se quejaba de que IL&M no estuviera en el Skywalker Ranch, el taller de efectos especiales seguía en racha de ganar Oscar. Tras el revuelo que había causado con *Parque Jurásico* en 1993, asombró a los espectadores al año siguiente con los efectos más sutiles e incluso más convincentes de *Forrest Gump* de Robert Zemeckis, superponiendo al actor Tom Hanks sobre material histórico del presidente Kennedy, creando multitudes en un mitin en Washington, D. C. y componiendo digitalmente la pluma que flotaba sobre los créditos del comienzo. Con IL&M en su bando, Lucas era contemplado como el sabio del cine digital, al que todos los demás intentaban alcanzar. Steven Spielberg, con un Oscar a sus espaldas tras el éxito de *La lista de Schindler,* observaba con admiración. «IL&M no tiene rival y no hay nada que se le aproxime siquiera», diría después de fundar su propia productora DreamWorks, conjuntamente con el magnate musical David Geffen y el exejecutivo de Disney Jeffrey Katzenberg. Los periodistas, olfateando en busca de la noticia de una riña entre Lucas y Spielberg, dejaron caer que DreamWorks con el tiempo podría eclipsar a Lucasfilm en el campo de los efectos digitales, pero Lucas le restó importancia. «Quiero que Steven tenga éxito. No creo que su éxito… vaya a perjudicarme —declaró para *Los Angeles Times*, y añadió—: Tenemos el acuerdo de no perjudicarnos[8]».

Aun así, cuanto más éxito tenía Lucasfilm, más bramaba y despotricaba Lucas contra la maquinaria de Hollywood. Aun siendo el jefe de una compañía de mil millones de dólares, seguía viéndose a sí mismo como un pequeño tipo incomprendido. Su compañía, insistía, solo era «una casucha de barro fuera del castillo[9]». El sistema de los estudios de cine había muerto, proclamó. «Murió… cuando las corporaciones tomaron el relevo. Los jefes de los estudios de pronto se convirtieron en agentes, abogados y contables[10]», personas que estaban «más interesadas en opciones sobre acciones que en hacer buenas películas[11]». Como Luke Skywalker y los rebeldes que, con todo en contra, combatían al Imperio, él

lideraba un pequeño grupo de revolucionarios que se habían plantado frente a la máquina despiadada y sin rostro de Hollywood. «Nos ven como proscritos, como esos tipos chiflados que arman alboroto allá arriba porque quieren libertad creativa», declaró Lucas para el *New York Times*[12]. «Allá arriba no tenemos accionistas ni dividendos. Todo lo que gano lo reinvierto en hacer algo más. Si nos equivocamos es el fin». En el fondo, añadió, adoptando el tono del *hippie* radical que muchos creían que era, «hemos aprendido una norma que surgió de los años sesenta: adquirir los medios de producción[13]».

Todo sonaba claramente revolucionario, pero Carrie Fisher sabía más. «El Skywalker [Ranch] —observó con ironía— es el lugar donde George se pone a inventar las reglas[14]».

Días antes de que se sentara en su oficina para empezar a escribir el tratamiento del guion del Episodio I, Lucas ya había enviado a Rick McCallum, el productor de *El joven Indiana Jones*, a buscar localizaciones, facturando todo el viaje a la productora que había fundado para la nueva trilogía, JAK Productions, llamada así por sus hijos, Jett, Amanda y Katie. Al mismo tiempo contrató al artista de IL&M Doug Chiang como director artístico de las precuelas, ocupando el papel de Ralph McQuarrie en la primera trilogía de *La guerra de las galaxias*. «Aunque aún no me había puesto a escribir, ya sabía que había ciertas cosas que hacía falta diseñar», como las naves espaciales y los planetas. Entretanto, al resto de los artistas de IL&M se les había encargado el diseño de personajes que eran poco más que unas pocas frases sobre la página y las vagas indicaciones que Lucas les daba —«Este personaje es cobarde e inseguro»—, dejando que partieran de allí[15]. Eso incluía el diseño conceptual del anfibio Jar Jar Binks, un personaje en el que Lucas tenía puestas grandes esperanzas y que tardaría casi dieciocho meses en tomar forma.

Después de más de veinte intentos y revisiones, el 13 de enero de 1995 Lucas tendría acabado el primer borrador del Episodio I, a esas alturas llamado simplemente «El principio». El guion nunca estaría del todo terminado; partiendo de la estrategia utilizada en *El joven Indiana Jones*, Lucas lo revisaría durante el rodaje e incluso durante la posproducción. Pero se sentía lo bastante cómodo con ciertos elementos de la historia para pedir al supervisor de efectos, David Dozoretz, y a Ben Burtt —que se estaba convirtiendo en uno de los montadores más diestros de Lucas— que ensamblaran juntos varias secuencias toscamente animadas y de baja resolución a modo de guiones gráficos que llamaría «animáticas», para orientar a los animadores informáticos del mismo modo que había utilizado el material del combate aéreo de la Segunda Guerra Mundial para inspirar al equipo de efectos visuales en la primera película de *La guerra de las galaxias*. «La única forma de evaluar las tomas de efectos que vas a necesitar es cortar escenas de acción temporales —diría—. Con el Episodio I fue la primera vez que utilicé animáticas para previsualizar toda la película

por el ordenador antes de empezar siquiera a rodar[16]». La primera secuencia que Burtt y Dozoretz recibieron instrucciones de montar fue, por tanto, la de los podracers, la carrera de vehículos de tecnología avanzada que Lucas había visualizado como el pasaporte del joven Anakin Skywalker a la libertad. Los coches veloces siempre habían sido una de las formas de huida preferidas de Lucas, ya fuera el coche de *THX*, el Deuce Coupe de John Milner en *American Graffiti* o incluso el *Halcón Milenario*. No sorprendió a nadie que lo incluyera en el guion desde el mismo comienzo.

Aunque Lucas mantenía en secreto los progresos del Episodio I, el solo hecho de saber que estaba trabajando en la siguiente película de *La guerra de las galaxias* bastó para entusiasmar a los fans. «Parte de la razón para hacerla es porque es la primera pregunta que siempre me hacen. Creo que muchas personas quieren verla[17]». O eso parecía, a juzgar por el resurgimiento de *La guerra de las galaxias* en la cultura popular —en un anuncio de pilas de la televisión se veía al Energizer Bunny, el famoso conejito, combatiendo contra Darth Vader— y el renovado interés por los artículos relacionados con la película. En agosto de 1995 Lucasfilm reestrenó la trilogía de *La guerra de las galaxias* en vídeo, esta vez utilizando sonido THX y película digitalmente remasterizada. Para sorpresa y deleite de Lucas se vendieron más de 28 millones de vídeos, generando unos beneficios de más de 100 millones de dólares.

Ese mismo año, Hasbro —que había absorbido a Kenner años atrás— reactivó la opción de fabricar figuras de acción y lanzó una nueva gama de juguetes de *La guerra de las galaxias* bajo el sello «El poder de la Fuerza». Un directivo de FAO Schwarz que se encontraba en Nueva York se sorprendió al ver que había más adultos que niños comprando la nueva gama de juguetes, una singularidad que los convirtió en los juguetes mejor vendidos del año. Los directores de *marketing* de todo el mundo tomarían nota. Los juguetes ya no eran solo para los niños. Sobre todo, los de *La guerra de las galaxias*.

De hecho, Lucas había citado a los agentes internacionales y a los titulares de licencias de *La guerra de las galaxias* en el Skywalker Ranch, donde les informó de sus planes para el futuro de la franquicia. En el transcurso de dos días de presentaciones, reafirmó la necesidad de que él tuviera el control de calidad, sobre todo en el área editorial, donde los personajes —como Luke Skywalker, que había mostrado cierto interés sentimental por una feroz contrabandista llamada Mara Jade — vivían vidas muy alejadas de las descritas en la trilogía original. En una segunda convención en abril de 1995, Lucas —que apareció con cara de sueño, y dijo bromeando que lo habían arrancado del guion que estaba escribiendo— encandiló a la sala dejando caer que estaba contemplando dirigir él mismo la primera de las tres precuelas.

A medida que aumentaba poco a poco la preproducción —hacia principios de 1996 pediría al departamento artístico que empezara a hacer los guiones gráficos sin

tener aún un guion en condiciones—, estaba cada vez más convencido de que la tecnología digital lo ayudaría a hacer el Episodio I deprisa y a bajo coste. «Las técnicas que fuimos los primeros en aplicar en una serie de televisión [*El joven Indiana Jones*] y que estamos utilizando ahora en un largometraje constituirán una de las principales diferencias en el modo de hacer películas», proclamó[18]. Tal vez lo más fundamental de esas técnicas era que «desdibujaban la línea divisoria» entre la producción y la posproducción, de modo que incluso durante el proceso del montaje podrían añadirse nuevas escenas o rodarse o escenificarse otra vez las antiguas. «No soy una cadena de montaje. No escribo primero, luego diseño y finalmente ruedo. Lo hago todo a la vez», comentó a un periodista[19]. Y como tenía previsto utilizar el ordenador para crear o llenar la mayoría de los decorados, preveía un gran ahorro en los costes de la película. «No creo que cueste mucho en relación con el máximo que gastaría en una película. Nunca superaría la cifra de 50 millones de dólares[20]».

No se acercaría ni por asomo. Al final el Episodio I costaría casi 115 millones de dólares. Y casi todo saldría de su bolsillo.

Entretanto el productor Rick McCallum —que llevaba casi un año explorando localizaciones e instalaciones adecuadas para filmar el guion todavía inacabado de Lucas— había encontrado una base de operaciones para la producción. Habían considerado brevemente los Elstree Studios de Londres, más que nada por motivos sentimentales, pues todas las películas de *La guerra de las galaxias* se habían filmado allí desde 1976 en adelante. Sin embargo, desde la liquidación total sufrida a finales de los años ochenta, el estudio era una sombra de lo que había sido, y no disponía de suficiente capacidad para una producción como la que Lucas tenía en mente, aunque muchos de los decorados se construyeran por ordenador. McCallum encontraría lo que Lucas necesitaba a poco más de dieciséis kilómetros al noroeste de Elstree, en el aeródromo de Leavesden, una antigua y gigantesca fábrica en la que Rolls-Royce construía motores y que se había transformado hacía poco para albergar la producción de *GoldenEye* de James Bond.

En el verano de 1996 Lucas encargó a McCallum que reservara todo el estudio, incluido el *backlot* o plató de exteriores de cuarenta hectáreas, para un período de dos años y medio, con lo que estaría a su disposición hasta prácticamente el día en que se estrenó la película. Lucas mandó inmediatamente a Leavesden un equipo del departamento artístico, encabezado por el diseñador de la producción Gavin Bocquet, para que empezara a construir decorados en los nueve platós. Aun en esa fase temprana la coordinación con IL&M era crucial, pues el departamento artístico y el equipo de construcción tenían que saber con exactitud qué partes del decorado construir y qué dejar para que el ordenador lo creara digitalmente. La mayoría de los platós acabarían siendo un híbrido de partes a medio construir —una plataforma, un tramo de pared, una puerta y una mesa—, rodeado de una pantalla azul o verde sobre la que más tarde se superpondría digitalmente el resto del decorado. Lucas y los demás se referirían a esa amalgama de alta y baja tecnología como «el *backlot*

digital». Hacia diciembre habría casi sesenta decorados desperdigados por los platós de Leavesden, ocupando unos 74 000 metros cuadrados del espacio.

Mientras intercambiaba informes con Londres y seguía revisando el guion, Lucas descubrió —con cierta sorpresa— que disfrutaba jugando de nuevo en su cajón de arena de *La guerra de las galaxias*. Le intrigaban sobre todo las posibilidades casi infinitas que la cinematografía digital ponía en sus manos, y tenía en mente agitar su varita digital sobre un sujeto de prueba más antes de desatar todo su poder en el Episodio I. Una película tan horrible, dijo, que «cada vez que la veía, pensaba: "Dios mío, qué espanto, no puedo verla[21]"».

La guerra de las galaxias.

«*La guerra de las galaxias* original era una broma, desde el punto de vista técnico», insistía Lucas[22]. «Trabajamos mucho, pero nada me gustaría más que volver a ella y rehacer todos los efectos especiales, disponer de un poco más de tiempo[23]». Aunque no pensaba ir tan lejos como para rehacerlos *todos*, esperaba «arreglar algunas de las cosas que me han atormentado siempre», le comentó a un periodista. «Hay cosas con las que tuve que transigir que no salieron en realidad como yo las quería[24]».

Lucas había empezado a diseñar los cambios digitales que quería introducir en *La guerra de las galaxias* varios años atrás, en una reunión de 1993 con McCallum y un equipo de IL&M dirigido por Dennis Muren. En esa ocasión se había quejado de la secuencia de la cantina, con la que seguía descontento veinte años después y de la que responsabilizaba directamente a los tacaños ejecutivos de la Fox que le habían negado el dinero para terminar varias criaturas. Con la tecnología digital a su disposición, esperaba eliminar algunos de los monstruos con máscara de goma dictados por su presupuesto minúsculo y llenar la cantina de la clase de criaturas exóticas que había imaginado desde el principio. También seguía lamentando no haber podido incluir la conversación de Han Solo con Jabba el Hutt en el muelle 94, y esperaba ahora incorporar en la escena descartada un Jabba digital. Muren asintió, e incluso sugirió que IL&M aprovechara la oportunidad para limpiar o incluso rehacer otras cuantas tomas de efectos, haciendo retoques a algunos de los combates espaciales o insertando explosiones más verosímiles. Lucas aprobó esas sugerencias, y sugirió ir aún más lejos e insertar nuevo material digital tanto en *El Imperio contraataca* como en *El retorno del Jedi*. Esperaba que las modificaciones pudieran hacerse lo bastante deprisa para estrenar la nueva edición de la trilogía a tiempo para el vigésimo aniversario de *La guerra de las galaxias* en 1997.

Sería más difícil de lo que esperaba, porque al retirar las películas del almacén en 1994 descubrió consternado que los negativos se habían deteriorado seriamente en los quince años anteriores. Los de *La guerra de las galaxias*, en particular, se encontraban en pésimas condiciones, opacos de polvo, y profundamente rayados y descoloridos. Lucas gimió; antes de ponerse a trabajar en el nuevo material era

preciso restaurar el negativo original. IL&M tardaría más de un año en limpiar los negativos, utilizando a menudo el ordenador para llenar digitalmente los arañazos y hacer coincidir los colores fotograma a fotograma[25]. A continuación se incorporaron los nuevos efectos digitales, a veces montándolos directamente sobre el negativo original. «Nos lo tomamos como un ejercicio de aprendizaje de una tecnología nueva y confiamos en que el reestreno en cines nos resarciera del trabajo realizado —comentó Lucas—. Se trataba básicamente de quitarme una espina y ver la película acabada como me habría gustado acabarla[26]». El esfuerzo había supuesto casi cinco millones de dólares y poco más de cuatro minutos y medio de material nuevo o retocado.

Para muchos de los fans de la saga original, cuatro minutos y medio eran demasiados. Lucas estrenó *La guerra de las galaxias: Edición Especial* en enero de 1997 —y la seguirían las ediciones especiales de *El Imperio contraataca* y *El retorno del Jedi*, en febrero y marzo, respectivamente— con mucho bombo y cifras astronómicas, recaudando 35 millones de dólares en los cuatro primeros días de estreno. Sin embargo, muchos fans que habían crecido con las películas en su estado original se enfadaron con Lucas por haberlas manipulado. Además de retocar la secuencia de la cantina, IL&M había añadido digitalmente personajes y criaturas en otras escenas, mandando más tropas de asalto en pos de Han Solo en la Estrella de la Muerte, e insertando con casi demasiado deleite androides, dewbacks, jawas y otras criaturas en las calles de Mos Eisley. Ese abarrotamiento digital distraía y no aportaba nada a la historia. Lo mismo podía decirse probablemente de la nueva secuencia de Han y Jabba, que añadía un poco más de trasfondo a su relación antagónica pero que en el fondo no cambiaba nada.

Distinto fue el caso de una modificación que para Lucas solo era un pequeño retoque, pero que a los fans les pareció una reinvención imperdonable de uno de los personajes más populares de la trilogía. A petición de Lucas, IL&M había modificado el enfrentamiento de la cantina entre Han Solo y el cazarrecompensas Greedo —que terminaba con Han cargándose de un tiro al desafortunado Greedo— de forma que este disparara primero, convirtiendo el ataque agresivo de Han en lo que Lucas veía como un simple acto de defensa propia.

Los fans estaban furiosos. Para muchos, ese tiro de Greedo había cambiado de inmediato la misma naturaleza del personaje de Han Solo, negándole la evolución de pirata egoísta y moralmente ambiguo a héroe autosacrificado. HAN DISPARÓ PRIMERO, reclamaban, un grito de guerra que no tardaría en leerse en camisetas y pegatinas y, con el tiempo, en internet, como un desafiante recordatorio de los peligros que entrañaba interferir con la mitología.

Al principio Lucas insistió sin gran convicción en que Greedo siempre había disparado primero, pero que el confuso montaje había dejado poco clara la verdadera naturaleza del enfrentamiento. «Lo que hice fue intentar esclarecer la confusión —explicó con paciencia—. Se había rodado en primeros planos y no quedaba claro

quién había hecho qué a quién. Solo amplié un poco esa toma para mostrar que Greedo fue el primero en disparar, pero todos querían pensar que Han había disparado primero, que se lo había cargado sin más de un tiro[27]».

Sin embargo se trataba de un nuevo ejercicio de continuidad retroactiva por parte de Lucas, porque en su propio guion de rodaje de *La guerra de las galaxias*, con fecha del 15 de mayo de 1976, a Greedo nunca se le daba oportunidad de apretar el gatillo:

> El viscoso alienígena desaparece de pronto en un cegador destello. Han saca su humeante arma de debajo de la mesa mientras los demás clientes miran con divertido asombro.
>
> HAN:... pero harán falta muchos más como tú para acabar conmigo...
>
> Han se levanta y sale de la cantina, lanzando al camarero unas monedas.
>
> HAN: Siento el desastre[28].

No obstante, Lucas estaba resuelto a atenerse al relato que hacía tiempo mantenía de que todos los detalles de la saga entera habían sido planeados desde el principio. «Han Solo iba a casarse con Leia —insistió—, y miras atrás y dices: "¿Debería ser un asesino a sangre fría?". Porque yo pensaba en términos mitológicos. "¿Debería ser un *cowboy*, debería ser John Wayne?". Y me dije: "Sí, debería ser John Wayne". Y cuando eres John Wayne, no disparas [antes], dejas que los demás lo hagan. Es una realidad mitológica que esperamos que nuestra sociedad tenga en cuenta[29]».

Lo intentó, pero los fans no se lo tragaron, jamás lo harían. Aunque él nunca lamentó los cambios —y nunca entendió del todo las protestas—, tampoco los olvidaría, desviando pregunta tras pregunta acerca de ellos durante las siguientes dos décadas. «La edición especial, esa era la película que yo quería que circulara ahí fuera —afirmaría en 2004, levantando las manos disgustado—. Así era como la quise hacer, y lo siento mucho si visteis la película medio terminada y os enamorasteis de ella[30]». Pero no se enfadaron solo los fans; Gary Kurtz, que había producido tanto *La guerra de las galaxias* como *El Imperio contraataca*, arguyó que introducir cambios digitales era «probablemente una filosofía errónea. […] La película no era así sino como se estrenó[31]». Lucas rechazó la burla; como el creador artístico, él y solo él tenía derecho a hacer con ella lo que quisiera; pese a toda su cháchara, uno no puede por menos de preguntarse cómo habría reaccionado él mismo si Kurosawa, por ejemplo, hubiera modificado digitalmente un solo fotograma de *La fortaleza escondida*. Aun así, no estaba por encima de reconocer la polémica suscitada por los fans, e incluso de llevar una camiseta en la que se leía HAN DISPARÓ PRIMERO mientras dirigía *La venganza de los Sith*[32].».

Polémicas aparte, la edición especial había demostrado que «podía llevar a cabo lo que [él] quería[33]». Y la entusiasta acogida, en términos generales, de los fans antiguos y nuevos había puesto una vez más de manifiesto que el público seguía impaciente por ver *La guerra de las galaxias* en el cine: «una celebración de la

experiencia cinematográfica», lo describió Lucas[34]. Ese invierno consiguió avivar más los ánimos al anunciar públicamente una decisión que había tomado hacía un tiempo: después de veinte felices años sin ocupar la silla de director, tenía previsto dirigir las tres precuelas.

No fue una decisión que tomara a la ligera. «[Lucas] no tenía especial interés en dirigirlas él», señaló Ron Howard. De hecho, había tanteado a Howard, Spielberg y Robert Zemeckis para que tomaran las riendas de una o más secuelas, y cada vez recibió la misma respuesta: «Deberías hacerla tú, George». «No creo que nadie quisiera continuarla en esos momentos —señaló Howard—. Era un honor, pero habría resultado demasiado intimidante[35]». Coppola, que había visto su propia carrera definida y consumida por *El padrino*, creía que la devoción de Lucas por *La guerra de las galaxias* lo había distraído de hacer las películas artísticas que eran su pasión. «Creo que *La guerra de las galaxias* es una lástima, porque George Lucas era un loco experimental, y se perdió en esa gran producción y nunca salió de ella[36]». Marcia Lucas equiparó la decisión con fijar la vista en un guisante colocado en la base de la pirámide invertida de Lucasfilm, la semilla de la que había brotado una colosal y asfixiante vid. Pero para Lucas era cuestión de control. «Nos proponíamos probar cosas nuevas —explicaría—, y, la verdad, no estaba muy seguro de cómo íbamos a hacerlo. De modo que me figuré que necesitaba estar allí a todas horas[37]».

También había un toque de fatalismo en todo ello. «Me ha llevado mucho tiempo adaptarme a *La guerra de las galaxias* —confesó—. Al final lo he conseguido y estoy volviendo a ella. *La guerra de las galaxias* es mi destino[38]».

Lucas había abordado el *casting* del Episodio I de otro modo, delegando gran parte de la tarea al director de reparto Robin Gurland, que pasó dos años haciendo listas, recopilando fotos, reuniéndose con actores y agentes, y reduciendo la lista de candidatos a un tamaño más manejable antes de entregársela a Lucas. Seguía sin haber un guion en toda regla, pero la mayoría de los actores estaban deseosos de conocer a Lucas de todos modos, emocionados ante la idea de aparecer en una película de *La guerra de las galaxias*. Ese fue, sin duda, el caso de Samuel L. Jackson, que en diciembre de 1996 había hecho un llamamiento muy público a Lucas en el programa de entrevistas británico *TFI Friday*, suplicándole que lo considerara para cualquier papel. «Me invitó al rancho para ver si hablaba en serio —contaría después—. [Dije:] "¡Por supuesto! Puedes ponerme de soldado de asalto si quieres; mientras yo sepa que estoy en la película, no me importa si alguien más lo sabe o no[39]"». Jackson al final sería una presencia muy visible en el papel del maestro Jedi Mace Windu, un nombre que Lucas rescató de la primera línea de su primer borrador de 1973, *El diario de los Whills*.

Aunque en el pasado había mostrado cierta aversión a trabajar con actores conocidos —«No creo que a George le interese colaborar con un actor. No es muy

dado a debatir», comentó Ron Howard—, no tuvo esos reparos a la hora de hacer el Episodio I.[40] Además de a Jackson, Lucas llamó al actor irlandés Liam Neeson, cuyo papel en la oscarizada película *La lista de Schindler* de Steven Spielberg lo había lanzado al estrellato, y que pasó la mayor parte de su primer encuentro con él intercambiando historias sobre sus familias. A Lucas le cayó bien inmediatamente —pensó que aportaría al Episodio I la clase de solemnidad que había infundido Alec Guinness en la saga original—, y lo contrató para afianzar la película en el papel del astuto maestro Jedi Qui-Gon Jinn.

Había considerado por un momento un nombre aún más sonado que el de Neeson, y se permitió contestar una llamada telefónica de Michael Jackson, quien le expresó su deseo de interpretar el papel de Jar Jar Binks con todo el maquillaje y las prótesis, en lugar de la creación CGI que Lucas prefería. Este rehusó con amabilidad el ofrecimiento de la superestrella, y el bailarín Ahmed Best que al final lo interpretaría creía saber por qué. «Imagino que al final Michael Jackson habría resultado ser más grande que la película —diría— y no creo que eso le hubiera gustado [a Lucas][41]». Al final el papel fue a parar a Best, que reemplazaría a Jar Jar durante el rodaje, llevando un tocado con los ojos del personaje, para que los actores hicieran coincidir las líneas de visión, y un disfraz con unas piezas que parecían branquias, para que los animadores informáticos reprodujeran el reflejo de la luz en él. A Lucas también le gustó cómo se movía y hablaba, y permitió que lo dotara de voz —Best utilizó una especie de dialecto antillano— y de una larga zancada que más tarde se digitalizaría sobre él. «George me comentó que nos la estábamos jugando», comentó Best. Eso era quedarse corto[42].

El Episodio I —que todavía se titulaba *El principio*— empezaría a rodarse el 26 de junio de 1997 en Leavesden. Las medidas de seguridad eran estrictas; el guion —que Lucas no había terminado hasta prácticamente el último minuto— seguía siendo un gran secreto, y hasta a Lucas se le pidió llevar una chapa con su nombre en el plató, aunque en ella se leería YODA. Aunque hacía casi dos décadas que no dirigía, descubrió que «no era duro» adaptarse a los ritmos familiares. «En cuanto Liam Neeson salió al plató vestido de Jedi, me dije: “He vuelto”. Fue como si esos veinte años no hubieran pasado[43]». Aun así, entre 1977 y 1997 se habían producido cambios importantes. En contraste con el año que había pasado rodando la primera película, cuando se presentaba todas las mañanas en el estudio y recorría los platós enmarcando los ángulos de las cámaras con los dedos y pasando una mano sobre pintura todavía húmeda, en 1997 la mayoría de los decorados estaban vacíos; normalmente era una simple plataforma, un tramo de escaleras o una escultura, contra una pantalla azul gigante. «Construíamos lo mínimo con lo que pudiéramos pasar, y luego poníamos pantallas azules», señaló el productor Rick McCallum[44]. Eso no impidió que Lucas recorriera todos los departamentos de producción cada día, recogiendo y señalando máscaras, examinando el vestuario y retocando el *atrezzo*. Por primera vez desde 1982 se había fabricado una nueva marioneta de Yoda,

totalmente rediseñada para que pareciera no solo más joven sino también más ligera sobre el brazo de Frank Oz, que se había quejado de que la original era «jodidamente pesada[45]». También había varias unidades R2 nuevas que funcionaban mucho mejor y de forma más fiable que los androides de la trilogía original. C-3PO —una versión esquelética de él mismo en el Episodio I— sería un títere de varillas de tamaño natural manipulado por un titiritero que más tarde sería eliminado digitalmente. Sin embargo, el fiable Anthony Daniels seguiría proporcionándole su voz.

También habría otras cosas que nunca cambiarían: a Lucas todavía se le daba fatal dirigir actores. A pesar de que esta vez trabajaba con varios actores de renombre, no iba a permitir profundas indagaciones de carácter ni una laboriosa actuación de método. «No se trata de intentar descubrir la motivación del personaje en cada momento —insistió—. Yo no soy como algunos directores que se sientan durante días a analizar lo que está pasando». Y no parecía importarle que el cine digital también fuera una experiencia nueva para sus actores, a los que se les pedía que trabajaran en platós incompletos y reaccionaran ante personajes inexistentes. «Tuvieron que transcurrir entre diez días y dos semanas para que nos sintiéramos realmente cómodos con la pantalla azul», recordaba McCallum. Aun así, Lucas permaneció indiferente a las necesidades de sus actores[46]. «A veces digo corten —comentó encogiéndose de hombros— [y] a veces me olvido[47]».

Aunque la intención inicial de Lucas era filmar la película digitalmente, la tecnología disponible, para su desilusión, no estaba lo bastante avanzada para hacerlo con un formato de pantalla ancha aceptable. De todos modos, filmaría unas cuantas escenas digitalmente a modo de ensayo, grabando varias secuencias en la cinta de alta definición, que a continuación tendría que pasarse de nuevo a celuloide para exhibirla en los cines. Mirando el material después, Lucas se convenció de que nunca volvería a filmar en celuloide. Aun así, pese a haberse jactado de que su *backlot* digital le permitiría rodar la película por 50 millones, los costes habían ascendido rápidamente a lo largo de la preproducción y continuaron aumentando durante el rodaje. Pero Lucas, que en el pasado había suplicado a los ejecutivos del estudio el dinero necesario para terminar una película, se juró que no escatimaría con su propia película, costara lo que costase. En consecuencia, estaba invirtiendo todo su dinero en el Episodio I, arriesgándolo todo como había hecho con *El Imperio contraataca*. «Cuando haces una película de 100 millones de dólares y es tu dinero, prácticamente todo el dinero que tienes, corres un gran riesgo —diría—. Los estudios pueden asumirlo y descontarlo de otra cosa. Yo no tenía nada más. […] Volvía a jugármelo todo[48]». El Episodio I se estaba convirtiendo rápidamente en la película independiente más cara de la historia y todo salía de un solo bolsillo.

Lucas se rodeó de gran parte del equipo de rodaje con el que había trabajado en *Las aventuras del joven Indiana Jones*, desde el encargado del vestuario hasta el director de fotografía, de modo que estaban habituados a su forma de trabajar y «conocían la clase de trucos que íbamos a utilizar en esta película». Más allá de eso,

«había un lenguaje que se había desarrollado al hacer la serie [de *La guerra de las galaxias*] —señaló Lucas— [y] yo quería prolongarlo en esa película sin tener que formar a todo un nuevo grupo de personas[49]». Se apoyó sobre todo en McCallum, para quien su trabajo consistía en «posibilitar que un director consiga todo lo que pueda[50]». Pero incluso McCallum era un subordinado, no un colaborador. «Lo bueno de Rick es que nunca dice que no», comentó Lucas… y eso era parte del problema[51]. A diferencia de la primera trilogía, en la que se había visto sometido a menudo a presiones por parte de Gary Kurtz, Irvin Kershner, Lawrence Kasdan y Marcia Lucas —que tenían diferentes opiniones sobre la producción, la dirección, el guion y el montaje—, las precuelas serían enteramente su visión, sin concesiones. Su control fue total.

No es que pudiera controlarlo todo. Mientras rodaban en Túnez, que volvería a hacerse pasar por el desierto planeta de Tatooine, una gran tormenta asoló la región destruyendo gran parte de los decorados cuidadosamente construidos por el equipo. Volvía a ser como en 1976, cuando un insólito aguacero había barrido la mayor parte de los decorados de *La guerra de las galaxias*. «Fue como si la tormenta hubiera estado agazapada veinte años, esperando para regresar», comentó Lucas, que siguió filmando sobre los decorados que permanecían intactos mientras el equipo de rodaje, con la ayuda del ejército que les proporcionó el gobernador de Tozeur, recogía y reconstruía todo[52].

Lucas daría por acabado el rodaje en Leavesden el 30 de septiembre. Durante los tres últimos meses había mantenido un ritmo rápido, supervisando personalmente más de 2500 tomas, pero el trabajo de la posproducción debía continuar a un ritmo tan acelerado que el supervisor de IL&M, Dennis Muren, no estaba seguro de poder mantenerlo. «George quería que produjéramos 2200 tomas en un año y medio —diría Muren—. Tú solo piensas: “No hay posibilidad alguna de conseguirlo”. Y él casi siempre dice: “Bueno, solo piénsalo”. Y se va[53]».

Mientras Muren y su equipo de IL&M empezaban a ensamblar los efectos digitales, Lucas preparó con los montadores Paul Martin Smith —otro alumno de *El joven Indiana Jones*— y Ben Burtt un primer corte de la película, colocando las animáticas hasta que los efectos digitales correspondientes estuvieran acabados. El montaje seguía siendo la parte del proceso cinematográfico que más le gustaba, y ahora tenía total control sobre casi todos los aspectos de la película, desde la colocación de los actores y el *atrezzo* hasta el color de los ropajes o de una capa. «Gracias a la tecnología que utilizamos para montar la película, pudimos manipular todo en el fotograma —señaló Burtt—. Éramos capaces de interpretar inmediatamente lo que George quería ver». Y como ocurrió con *El joven Indiana Jones*, Lucas enseguida advertía dónde había huecos en la historia que llenar o si se necesitaba material adicional para aclarar algo. De hecho, en varias ocasiones volvería a Leavesden —donde seguían montados los decorados— para filmar alguna escena necesaria, entre ellas una breve secuencia en la que Anakin se despide de la

doncella de Padmé, que había desaparecido sin explicación en la primera versión. A lo largo de los siguientes dieciocho meses, Lucas, Burtt y Smith continuaron puliendo y refinando la historia, que seguiría en estado de cambio hasta el final. «El guion solo es un borrador de lo que voy a hacer —explicó—, y el rodaje, la recopilación de materiales. Es en el montaje cuando creo el borrador final[54]».

El resto de la película estaba siendo procesado en IL&M. Casi todos los martes Lucas acudía a los almacenes Kerner de San Rafael donde todavía se encontraba IL&M para revisar las tomas que se habían completado la semana anterior. A esas alturas se dedicaban más a la programación informática que a la fabricación de maquetas; el sonido de las sierras circulares y el olor a cola había dado paso al murmullo de los servidores y a las ráfagas intermitentes de ozono. Aunque algunas secuencias combinaban tecnologías nuevas y viejas, integrando naves digitales y maquetas en unos cuantos combates espaciales, la mayoría de los efectos serían enteramente digitales. «Naturalmente, no quieres caer en la trampa de que la tecnología impulse tu visión», advirtió el supervisor gráfico John Berton, pero a Lucas le divertía la nueva tecnología, y pedía a IL&M que llenara la pantalla de un deslumbrante número de naves espaciales y androides de combate[55]. Crear decorados digitales y grandes multitudes ya no era ninguna novedad para el equipo de IL&M, al que cada vez más le pedían que creara personajes creíbles con ropa, armas y artilugios creíbles. Si a Lucas le parecía que un personaje no era convincente o que se movía de forma poco realista, eliminaba la toma y les pedía que lo intentaran de nuevo. «[Lucas] siempre dijo que solo dirigió la mitad de la película durante el rodaje —declaró el supervisor de IL&M John Knoll—. El resto lo hizo después, aquí en IL&M[56]».

Sin embargo, Lucas tenía más asuntos que atender aparte de la posproducción de la película. Todavía había contratos de licencias que ultimar, y descubrió que las compañías de juguetes se morían por hacerse con un pedazo del nuevo universo de *La guerra de las galaxias*. Tanto Hasbro como Galoob anunciaron acuerdos descomunales para lanzar juguetes y figuritas de acción, haciendo que las acciones de Lucasfilm cotizaran por encima de los 225 millones de dólares. El Lego Group se adentró por primera vez en las aguas de las licencias, adquiriendo el derecho de fabricar los inmensamente populares juegos Lego con el tema de *La guerra de las galaxias* que contribuirían a que en 2012 se convirtiera en la compañía de juguetes más cotizada del mundo. También se darían los habituales tratos con compañías de comida rápida y de caramelos que resultarían en Happy Meals Episodio I, dispensadores Pez de Jar Jar Binks o un acuerdo de mil millones de dólares con Pepsi para que apareciera en las latas casi cada personaje principal.

La distribución era otro premio a alcanzar. Pero como Lucasfilm había financiado la película en sí, esta vez consistiría en gran medida en el derecho a presumir. Casi todos los estudios importantes empezaron a cortejar a Lucas. («No es fácil cortejarlo —comentó un ejecutivo—. Cuesta llegar a él»). Al final los derechos fueron a parar a

la Fox, que pagó 80 millones de dólares sin haber visto un solo fotograma de la película[57]. El trato tenía sentido —después de todo, había distribuido la trilogía original—, pero Lucas había aprovechado la oportunidad para hacerse valer y exigir al estudio que devolviera el resto de los derechos de *La guerra de las galaxias* original a Lucasfilm, que ya tenía los de *El Imperio contraataca* y *El retorno del Jedi*. Así fue como Lucas se convirtió en dueño absoluto de todas las películas. El círculo, como había dicho Vader, se cerraba.

Aun con la Fox a bordo, Lucas mantendría el control total sobre la promoción y la distribución de la película; cualquier curso de acción o decisión necesitaba de su aprobación. Calibrando hábilmente el entusiasmo de los fans —y utilizando astutamente el recurso recién en alza de internet para correr la voz—, daba información con cuentagotas en la nueva web starwars.com. En septiembre de 1998 llegó el anuncio de que el nombre oficial de la película inminente no era *Las sombras del Imperio*, como habían especulado los fans, sino *La guerra de las galaxias. Episodio I: La amenaza fantasma*, un título que provocó un frenesí de debates y conjeturas en los foros de internet[58].

A finales de noviembre de 1998, exactamente seis meses antes de su estreno, Lucas lanzó hábilmente un tráiler de dos minutos y diez segundos en solo veintiséis ciudades, creando, según el *New York Times*, «un acontecimiento cinematográfico sin precedentes[59]». De pronto las entradas de *¿Conoces a Joe Black?* y *El aguador* se agotaron, acaparadas por fans que estaban dispuestos a pagar el precio íntegro solo para ver el tráiler de *La amenaza fantasma*, y gritaban y aplaudían durante los tres minutos que duraba y en cuanto empezaba la película se marchaban. Cuando al cabo de varios días colgaron en starwars.com el tráiler completo, fue descargado más de diez millones de veces, en una época en que los fans todavía dependían de conexiones por línea telefónica agónicamente lentas para navegar en la red. En marzo de 1999 se colgó un segundo tráiler, y los fans lo bajaron tan deprisa —hubo casi 340 descargas por segundo— que la web se colapsó. Sin dejarse desalentar, los entusiastas diseccionaron cada tráiler toma por toma, intentando adivinar los elementos del argumento[60]. Otros devotos admitieron haber llorado abiertamente al ver los tráilers. *La guerra de las galaxias* regresaba, y estaban seguros de que iba a ser mejor que nunca.

«¿Qué puedo decir? —dijo un admirador después de ver el tráiler—. ¡George Lucas debe de ser una forma de vida superior!»[61].

Lucas se sentía bien acerca de *La amenaza fantasma*. Por primera vez tenía la impresión de haber hecho en la pantalla exactamente lo que tenía en la cabeza. Los toques finales —la partitura de John Williams, los efectos de sonido de Ben Burtt— se harían en fechas tan tardías como marzo de 1999, pero él estaba lo bastante satisfecho con todo lo que veía para estrechar en sus brazos a la supervisora de

IL&M Chrissie England, que llevaba con él desde los tiempos de Parkhouse, y agradecerle lo mucho que había trabajado. «[Él] me dio un fuerte abrazo —recordaba England— y me dijo: "Has hecho un gran trabajo. Me siento muy orgulloso de ti"», palabras que nunca había dicho a Marcia[62].

Aun así, en las semanas anteriores al estreno de *La amenaza fantasma*, Lucas hacía lo posible por manejar las expectativas. «Por cada persona que le guste el Episodio I habrá dos o tres que lo odien —dijo—. Lo único que puedo hacer es lanzarlo al mundo real… y esperar a ver lo que todos piensan[63]». Aun así, la valoración pública que hizo Steven Spielberg —«Dios mío, te quedarás una semana boquiabierto»— solo había servido para aumentar las expectativas, y los fans hicieron cola para comprar las entradas con más de un mes de antelación[64].

Con toda la ola de expectación detrás de ella, no es de sorprender que el estreno de *La amenaza fantasma* fuera un gran negocio. Solo el día del estreno, el 19 de mayo de 1999, recaudó 28,5 millones de dólares, batiendo todos los récords, y siguió haciéndolo en la primera semana, alcanzando los 132,4 millones. Hacia finales de año habría recaudado más de 926 millones de taquilla en todo el mundo, y la mayor parte regresaría a las arcas de Lucasfilm.

Si bien el éxito de taquilla era probablemente inevitable —hasta el más accidental de los fans de *La guerra de las galaxias* iría a verla—, la mayoría de los críticos quedaron poco impresionados. «La película es una decepción. Una muy grande —escribió David Ansen en *Newsweek*—. El ritmo [de Lucas] no funciona. […] No parece interesado en desarrollar un personaje[65]». Ansen admitía haber quedado impresionado con el diseño y los efectos digitales, sensación que compartía Roger Ebert, que aclamó *La amenaza fantasma* como «un avance visionario[66]». Pero si bien los fans al principio habían salido en defensa de la película —¡era la iglesia de *La guerra de las galaxias* lo que estaban quemando los críticos!—, con el tiempo ellos también admitirían que el Episodio I no había estado a la altura, con demasiado trasfondo, demasiadas conversaciones sobre comercio e impuestos, y que el apoyo excesivo en los efectos digitales —«interminables escenas de ranas parlantes generadas por ordenador combatiendo con robots generados por ordenador»— hacía que la película pareciera estéril y carente de verdadero corazón[67]. Hasta Ewan McGregor, que hacía el papel de un joven Obi-Wan, reconocería con el tiempo que la película era «decepcionante» y «plana[68]».

Lucas había apostado y perdido catastróficamente con el personaje de Jar Jar Binks. Pese a todos los esfuerzos por convertir el personaje en una estrella emergente —saldría incluso en la portada de *Rolling Stone* con el titular JAR JAR SUPERSTAR—, a los fans enseguida les pareció irritante en lugar de encantador. Peor aún, con su conducta cómicamente indolente y su inglés macarrónico, no tardaron en llegar las acusaciones de racismo y de utilizar estereotipos negativos; Lucas recibió un vapuleo especial de Joe Morgenstern en el *Wall Street Journal*, que describió a Jar Jar como

«un irritante cruce entre un Stepin Fetchit rastafari sobre pezuñas de plataforma y Butterfly McQueen[69]». Aunque el portavoz de Lucasfilm, Lynne Hale, rechazaría esas acusaciones por «absurdas», al actor Ahmed Best, que había interpretado y puesto voz a Jar Jar, y que daba la casualidad de que era afroamericano, le dolieron[70]. «Aunque interpretes un papel, pones mucho de tu personalidad en él, te implicas emocional y personalmente en lo que haces, es tu obra y te enorgulleces de ella —diría—. De modo que cuando tu trabajo recibe críticas negativas, es una bofetada[71]».

Peor aún, Lucas había hecho una modificación en la mitología de *La guerra de las galaxias* que muchos considerarían tan imperdonable como la del disparo de Greedo: ofrecía una explicación biológica de la Fuerza. Para explicar el estatus único de Anakin como «el Elegido» que daría equilibrio a la Fuerza, Lucas había introducido el concepto de los midiclorianos, formas microscópicas inteligentes que existen simbióticamente en las células de los seres vivos y los ayudan a sintonizar con el poder de la Fuerza. Era una desacertada explicación que restaba misterio e inspiración a la Fuerza, convirtiéndola en un mero atributo biológico, como tener los ojos azules. Gary Kurtz, cuya visión espiritual había contribuido a dar forma al concepto de la Fuerza dos décadas atrás, se refirió a ello como «la destrucción del centro espiritual de la fuerza, convirtiéndola en ADN y sangre». Sin embargo, se apresuró a señalar que «George tiene una idea muy clara de lo que quiere. Y tanto si estás de acuerdo con él como si no, no para hasta conseguirlo[72]».

La relación de Lucas con su público estaba cambiando. La película fue un éxito gigantesco, pero los verdaderos creyentes en *La guerra de las galaxias* estaban perdiendo la fe tanto en la franquicia como en Lucas, y con el ascenso de internet, esos mismos fans podían dar a conocer sus opiniones de un modo que no había existido siquiera quince años antes, cuando el estreno de *El retorno del Jedi* había recibido unas pocas quejas moderadas a propósito de los ewoks. Aunque Lucas había utilizado hábilmente internet para promocionar la película entre los fans, no estaba preparado para la rapidez con que esa misma tecnología y esos mismos fans podían volverse contra él después de su estreno. Siempre insistiría en que nunca le preocuparon las continuas diatribas por internet, que no eran sino «una persona que teclea su opinión», pero era evidente que las críticas y los sarcasmos lo irritaban, trayéndole a la memoria a los ejecutivos del estudio que rechazaban sus películas y le exigían que volviera a montarlas. Cuando los fans se quejaron de los midiclorianos o refunfuñaron cuando Anakin construye a C-3PO, Lucas —mordiendo con cierta imprudencia el anzuelo— los llamó con desdén «quisquillosos». «Siento que no les guste —replicó con visible indignación—. Deberían volver y ver *Matrix* o algo así[73]».

Era evidente que la crítica le había calado hondo, hasta el punto de que le aterraría asistir a otro acto de promoción o conceder una entrevista más. Con el tiempo abandonaría del todo internet. «Quiero que guste lo que hago. Todo el mundo

quiere que le acepte como mínimo alguien —insistió—. Pero vivimos en un mundo en el que nos vemos obligados a formar parte de esa gran entidad corporativa que son los medios. […] Desde el momento que hago mis propias películas, no estoy atado por esta obligación. Preferiría que se fueran al garete antes de tener que venderlas en un circuito. Procuro, por tanto, sentirme lo menos obligado posible[74]».

Sin embargo, esa clase de actitud apática no caería bien a los titulares de las licencias que habían pagado una fortuna por los derechos del *merchandising* y saturado el mercado de mercancías esperando que Lucas cumpliera. Hasbro, que había pagado 650 millones de dólares por los derechos de los juguetes de las tres precuelas, de pronto vio cómo sus acciones caían un 25 por ciento sobre incontables contenedores de figuras de acción y naves espaciales que no se vendían. En privado, los ejecutivos de Lucasfilm admitieron que tal vez habían promocionado la película de un modo demasiado agresivo —¿quería realmente alguien una corbata con un Qui-Gon Jinn?— e incluso reconocieron a Hasbro y a otros que la película «no había estado a la altura de sus expectativas[75]».

Sin embargo, Lucas ya estaba pensando en el Episodio II, y tenía el ojo puesto en una espectacular vista desde la base del puente Golden Gate de San Francisco.

En 1776 los españoles establecieron una plaza fuerte —su avanzadilla más septentrional en las Américas, de hecho— en el extremo de la península de San Francisco, protegiendo la entrada de la bahía. Hacia 1822 ese fuerte, en bastante mal estado, pasó a estar en manos mexicanas, en las que permaneció hasta 1846, cuando fue tomado por un pequeño grupo de soldados estadounidenses durante la Revuelta de la Bandera del Oso. El ejército estadounidense se hizo rápidamente con el control estableciendo un puesto permanente, aunque mantuvo el nombre original español, el Presidio. Lo ocupó durante los siguientes 148 años, erigiendo hospitales y viviendas, hasta que la Comisión de Cierre y Reducción de Bases Militares federal finalmente lo cerró por considerar que ya no obedecía a fines militares. Con la salida del ejército en 1994, el Presidio —seiscientas hectáreas de costa a la sombra literalmente del puente Golden Gate— pasó a manos del Servicio Nacional de Parques.

Sin embargo, a la administración pública le salía caro mantenerlo. En 1996 el Congreso creó una nueva agencia federal, el Presidio Trust, para conservar y mantener el parque, y —una directriz única entre los parques nacionales— trabajar para atraer recursos que con el tiempo financiaran y mantuvieran el parque sin necesidad de los fondos federales anuales. La medida llegó con un ultimátum: si el Presidio no lograba ser autosuficiente hacia 2013, se vendería como una propiedad sobrante. Con esa clase de sombra cerniéndose sobre él, no es de extrañar que el Presidio Trust buscara activamente proyectos para dar un uso privado a la propiedad.

Lucas se mostró interesado. Tras una década intentando llevar IL&M al Skywalker Ranch, había cambiado de opinión y de planes. Crearía un gran complejo

de artes digitales independiente —que albergara IL&M, THX, LucasArts y las principales oficinas de Lucasfilm— y lo haría en un lugar bien visible, en el recinto del desmantelado centro médico militar Letterman del Presidio. O, al menos, ese era el plan. Aunque Lucasfilm era tal vez una de las compañías de más éxito y mayor reconocimiento en el mundo, Lucas había tenido oportunidad de averiguar en sus tratos con sus vecinos del condado de Marin que nadie quería vivir o trabajar cerca de él o de su compañía. Varios años antes, en Modesto, había habido incluso objeciones a la propuesta de colocar una estatua en honor a Lucas, y varios funcionarios se escondieron detrás del argumento de que estaban en contra del uso de fondos públicos en una estatua que homenajeara a «cualquiera»… aunque fuera su habitante más famoso. En su lugar, se recaudaría dinero a nivel privado para erigir una escultura de dos adolescentes apoyados en un Chevy del 57, un guiño tanto a los tiempos en que Lucas se había paseado en coche por las calles de Modesto como a *American Graffiti*. Había sido una disputa insignificante, pero el mensaje era claro: nadie quería a George Lucas.

En 1998 Lucas presentó al Presidio Trust su propuesta de abrir un complejo digital, pujando frente a varias promotoras inmobiliarias locales, entre ellas la poderosa Shorenstein Company. El director de Lucasfilm, Gordon Radley, defendió con convicción el proyecto, asegurando a los escépticos que «no se trata de *La guerra de las galaxias*» y comparando el complejo propuesto con una comuna de artistas. Lucas tenía previsto conservar la planta pequeña y construir todo con los materiales más respetuosos posibles con el medio ambiente, pero muchos de los vecinos no estaban tan seguros. «No creo que el interés público se vea beneficiado teniendo a Lucas como inquilino», arguyó un crítico, aunque admitió que «sería más agradable tener a Lucas que a un puñado de capitalistas emprendedores[76]».

Esas objeciones, aunque se hacían oír, eran minoritarias. El 14 de junio de 1999 el Presidio Trust aprobó los planes de Lucas de convertir el Letterman en un centro de artes digitales. Allí, en la base del puente Golden Gate —no muy lejos del almacén donde Coppola y él habían montado American Zoetrope cuarenta años atrás—, construiría el resto de su imperio cinematográfico.

Por fin «crearía una organización para hacer la clase de cine que [él] quería hacer[77]».

Pero antes tenía más películas de *La guerra de las galaxias* en las que ocuparse.

12

OPTIMISMO CÍNICO

1999-2005

Alrededor de la época en que se estrenó el Episodio I, en mayo de 1999, Lucas llevaba casi un año escribiendo el guion del II. Se le estaba resistiendo más que los otros, sobre todo porque la segunda película sería sobre todo una historia de amor, impulsada por los personajes y el diálogo, y ni lo uno ni lo otro eran su punto fuerte. Según sus cálculos, le llevaría catorce o quince borradores antes de sentirse lo bastante cómodo con el guion como para pasarle a su asistente sus páginas escritas a mano a fin de que las mecanografiara. En el centro de la página del título, con fecha del 13 de marzo de 2000, había garabateado:

EPISODIO II
LA GRAN AVENTURA DE JAR JAR

El jocoso título era la forma que tenía Lucas de señalar que se había tomado en serio una de las críticas clave a *La amenaza fantasma*. En el Episodio II Binks pasaría a tener un pequeño papel de apoyo, y todos los planes que podría haber tenido para el gungan de largas zancadas fueron aparcados. Él siempre defendería al personaje tan odiado, y en la exposición Disney de 2015 llegó a sugerir que estaba inspirado en parte en el aspecto y los gestos de Goofy. («Sé que a partir de ahora lo veréis de otro modo —dijo con una sonrisa—. Me encanta Goofy y me encanta Jar Jar»). Los fans se divirtieron urdiendo la teoría de que la línea argumental abandonada de Lucas habría revelado que el torpe bufón era un Lord Sith despiadado[1]. Lucas solo ofrecería un silencio evasivo en respuesta.

También había decidido dejar de utilizar película y anunció públicamente que el Episodio II sería filmado enteramente de forma digital. Después de revisar con atención la pequeña parte de material digital que había rodado durante *La amenaza fantasma* —duelos con sable de luz de seis minutos de duración—, estaba convencido de que era tan nítido y estable como el celuloide. De hecho, en algunos casos era aún más nítido, lo que hacía necesario iluminar el material filmado digitalmente de otra manera para suavizar los ángulos marcados entre los objetos en primer y segundo plano. Para conseguir que todo se viera bien y funcionara como era debido se necesitaban cámaras y objetivos especiales que Sony y Panavision gustosamente proporcionaron[2]. Había cierto nerviosismo en la industria —sobre todo entre los de «allá abajo» de Hollywood—, que temía por el futuro del cine. Un periodista se

preguntó en voz alta si podrían seguir llamándolas «película». Lucas pensó que eso era tomárselo demasiado al pie de la letra. «Se llamará cine», respondió con tono tranquilizador[3].

Habría otra diferencia significativa en su forma de abordar el Episodio II: por primera vez la producción de una película de *La guerra de las galaxias* no se haría en Londres, aunque todavía tenía intención de filmar unas pocas secuencias en Elstree. En su lugar había establecido las oficinas de la JAK Productions en Australia, en los recién inaugurados Fox Studios de Sidney; tan recién inaugurados, de hecho, que el Episodio II sería la primera película importante que se rodara allí. Una vez más, Lucas había alquilado todas las instalaciones para bastante tiempo, lo que le permitiría dejar los decorados intactos durante la posproducción para tomas adicionales o nuevo material.

Además, como con *La amenaza fantasma*, Lucas había puesto en marcha casi todos los elementos de la preproducción sin haber acabado el guion. Doug Chiang y su equipo de artistas empezaron a trabajar en diseños de nuevos edificios, naves espaciales y planetas para el Episodio II basándose únicamente en las entusiastas descripciones de Lucas. Este aparecería en las oficinas de Chiang situadas en la casa principal del Skywalker Ranch para revisar conceptos y maquetas, aprobando unos, rechazando otros, y pidiendo más naves y ciudades para cualquier secuencia que estuviera escribiendo esa semana particular. Si le gustaba el concepto básico del boceto pero creía que debía trabajarse más, estampaba un OK encima; si le gustaba un dibujo tal como estaba, estampaba un FABULOUSO [*sic*]. (En el transcurso de los siguientes dieciocho meses solo cuatro dibujos recibirían un FABULOUSO).

Entretanto en noviembre de 1999 había empezado el *casting*, y el director de reparto Robin Gurland buscaba actores para interpretar personajes que todavía no estaban muy perfilados, más allá de breves descripciones sobre papel. Y en Sidney, Gavin Bocquet y su equipo estaban ocupados construyendo setenta decorados completos o parciales, aún más de los que se habían necesitado en *La amenaza fantasma*. «George siempre nos decía que el Episodio II sería mucho más sencillo [que *La amenaza fantasma*] —comentó Bocquet—, pero no fue así[4]». Todo el Episodio II, de hecho, desde el presupuesto y los decorados hasta las cámaras y los efectos especiales, sería mucho más grandioso, extravagante y avanzado tecnológicamente.

El comienzo del rodaje estaba previsto para mayo o junio de 2000, y a medida que 1999 tocaba a su fin Lucas empezaba a sentir la presión de la fecha tope. Cada vez pasaba más tiempo en su cuarto para escribir, y menos con Doug Chiang revisando los diseños. «Más tarde, cuando llegó la hora de la verdad, también me encerraba los sábados, escribiendo cuatro días a la semana —diría—. Aun así, tuve que trabajar mucho y a toda velocidad para conseguir tener todos los borradores terminados en plazo[5]». Hacia abril de 2000, cuando faltaban menos de dos meses para que empezara el rodaje, pidió finalmente ayuda y llamó al guionista Jonathan

Hales —otro excolaborador de *Las aventuras del joven Indiana Jones*—, y se reunió con él en el rancho para hablar de cambios en el guion, un proceso que consistió sobre todo en Lucas hablando mientras Hales garabateaba notas como un loco. Cuando este volvió a su casa de Londres para reescribir el guion, Lucas se dirigió a Long Beach para participar en la Carrera Toyota de Profesionales/Celebridades anual. Desde que había retomado el hábito la década anterior, no lo había abandonado.

Hales apuraría al máximo el tiempo, entregando el guion revisado a Lucas el 23 de junio, justo cuando Lucas salía con destino a Sidney para poner en marcha el rodaje. Aunque el reparto y el equipo de rodaje ya se estaban instalando y preparándose para empezar a filmar, nadie tenía aún una copia completa del guion. Con las cámaras prácticamente listas para rodar, Lucas leyó el borrador de Hales y lo llamó a Londres. «Hay algunas partes brillantes y otras no tan brillantes —le dijo con su ingenuidad característica—. Hablemos de las segundas[6]». Era una táctica brusca pero efectiva que le había funcionado con Lawrence Kasdan en los años ochenta y que funcionaría con Hales ahora; este enviaría sus últimas revisiones a Sidney poco después, cuando Lucas ya tenía las cámaras rodando.

Empezó el rodaje el lunes 26 de junio de 2000, filmando al actor Ian McDiarmid como el canciller supremo Palpatine en el Plató 6 de la Fox, que consistía en una tarima y una cápsula elevada. El resto estaba envuelto por entero en pantalla azul sobre la que IL&M más tarde montaría el material creado digitalmente de la enorme cámara del Senado Galáctico. A McDiarmid le resultó desorientador. «El guion llegó en el último minuto —recordaba—. Yo estaba suspendido en esa cápsula, con una cámara apuntándome, y me dirigía a cruces y marcas en lugar de a actores de carne y hueso». Sin embargo, la primera aparición de un R2-D2 muy real dejó al equipo muy emocionado. «Todos se ponen un poco tontos [con R2-D2]», comentó Ewan McGregor[7].

Afloraría una emoción igual de deferencial hacia un Anthony Daniels de cincuenta y cuatro años, que no se había puesto el disfraz completo de C-3PO desde que terminó *El retorno del Jedi* casi veinte años atrás. El primer día de rodaje se embutió en el traje dorado del androide —deslucido y casi gris para el Episodio II— y cruzó el plató arrastrando los pies en dirección a Lucas. Los miembros del equipo lo dejaron pasar, boquiabiertos de asombro, unos sonriendo, otros agitando la mano y llamándolo: «¡Eh, Tripio!». Daniels se detuvo con suavidad junto a Lucas.

—Hola, soy Ci-tripio —lo saludó con la voz familiar, algo amortiguada por la máscara, y le tendió una mano—. Y usted es…

—Estoy… asombrado —respondió Lucas con genuino afecto—. ¡Asombrado de que todavía puedas meterte en ese traje[8]!

Lucas disfrutó rodando en el formato digital de alta definición. Con el material en una cinta de vídeo digital que podía pasarse acto seguido a un ordenador para editarlo,

podía ver lo que había filmado al final de la jornada sin tener que preocuparse por negativos estropeados, agujeros hechos por el carrete o película mal relevada, impedimentos que lo habían atormentado en la primera trilogía. Además, como con las cámaras digitales no hacía falta hacer descansos ni cargar película —lo que requería un mayor equilibrio cromático y comprobaciones de enfoque—, podía limitarse a apuntarlas y rodar, con lo que dirigir no solo resultaba menos estresante sino que le permitía acabar más tomas al día que con una cámara tradicional. «Era muy superior en todos los sentidos, y más barato —afirmó con tono práctico—. Tenías que estar loco para no filmar así[9]».

Cuanto más jugaba con su tecnología digital, más le fascinaba. De hecho, mientras miraba los platós a través del objetivo de la cámara, se preguntaba si era posible ahorrarse los decorados, filmando a los actores solo contra pantallas azules e insertando todos los accesorios más tarde. El supervisor de grupo de IL&M John Knoll se lo quitó de la cabeza, explicándole que a los animadores todavía les resultaba demasiado difícil reproducir la clase de sombras y reflejos creados por los objetos tangibles, un argumento que Lucas aceptó, aunque a duras penas. Pero al director de fotografía David Tattersall tampoco le entusiasmaba la técnica. «La pantalla azul es una parte esencial y necesaria del rodaje de *La guerra de las galaxias*, pero no es la que más me gusta —comentó—. Al único que parece gustarle es a George. […] No se necesita una gran maestría para iluminar la pantalla azul; es un simple proceso técnico[10]».

Sin embargo, Lucas seguía sosteniendo que el cine de alta definición era más que un truco técnico; en su opinión, obligaba a los cineastas a perfeccionar su arte. Como la alta definición, por su misma naturaleza, a menudo ponía al descubierto imperfecciones en los decorados o el maquillaje —el menor defecto o brochazo aparecería en la cámara—, todos tenían que esforzarse más para que los decorados, el maquillaje y el vestuario resultaran convincentes. Para un perfeccionista como él, que sufría hasta con el último detalle de cada fotograma, era otro modo de asegurarse de que todo en la pantalla se veía exactamente como quería. No cabían engaños ni atajos: la cámara de alta definición te delataría.

El director de fotografía de Lucas no era el único que estaba cansado de la pantalla azul; también lo estaban los actores, a quienes les resultaba muy desconcertante trabajar sin decorados tangibles y con tan pocos personajes de carne y hueso. «Es un poco como jugar al ajedrez… y no soy muy bueno al ajedrez —comentó McGregor—. Haces tu papel y esperas que el tipo que maneja el ordenador haga coincidir la acción con lo que tú estás haciendo. Es un proceso extraño[11]». A Hayden Christensen, de diecinueve años, que había sido seleccionado como Anakin Skywalker tras una búsqueda de un año en la que habían contemplado brevemente a Leonardo DiCaprio, también le abrumaba un poco la pantalla azul. «Normalmente estamos en un mar azul, sin saber realmente qué es lo que se supone que estamos mirando», diría Christensen[12]. Aun así, el actor inglés de setenta y ocho años

Christopher Lee, que en los años sesenta había trabajado en las baratas películas de terror de la Hammer, no tuvo inconveniente en jugar con monstruos invisibles, y se metería de lleno en su pelea con sables de luz contra un Yoda generado por ordenador, rajando y despedazando dramáticamente al diminuto maestro Jedi, que no se añadiría a la escena hasta al cabo de otros seis meses como mínimo.

De hecho, el Yoda digital fue una especie de sueño que se hace realidad para Lucas, que se había sentido frustrado por la falta de movilidad del primer Yoda desde *El Imperio contraataca*. Con la tecnología digital ahora a su alcance, Yoda ya no se limitaba a arrastrarse despacio por el suelo en el extremo del brazo tendido de Frank Oz, o a ir sobre la espalda de Mark Hamill para disimular que era un muñeco. Aunque Oz todavía proporcionaría la voz característica, ya no haría falta que actuara. Lucas tenía previsto crearlo enteramente por ordenador durante la posproducción, dándole la habilidad de moverse libremente por la pantalla.

Pese a la ligera inquietud suscitada por la pantalla azul, los actores de Lucas pasarían la mayor parte del invierno australiano —junio, julio y agosto— persiguiéndose unos a otros por platós vacíos, metiéndose de un salto en las cabinas de mando de unas naves espaciales a medio terminar y caminando por debajo de arcadas inmersos en conversaciones con personajes que no estaban allí. Como director, Lucas era mucho más afable con sus actores, ofreciéndoles palabras de aliento y consejos aparte de «más rápido» y «más intenso». Se mostró realmente afectuoso —y algo protector— con Natalie Portman, que había hecho casi todo el trabajo duro en *La amenaza fantasma* como Padmé Amidala, la joven reina que al final daba a luz a los gemelos Luke y Leia. Portman había madurado desde que se acabó *La amenaza fantasma* y estaba acabando su primer año en Harvard cuando empezó la producción de *El ataque de los clones*. Agotada por los exámenes finales, se durmió durante la primera prueba de vestuario. Lucas también estaba satisfecho con su elección de Christensen para el papel del joven Anakin/Darth Vader, y se mostró totalmente de acuerdo con la valoración que hizo McCallum: «Hay algo en él que te lleva a pensar: “Sí, este tipo podría perder el juicio[13]”».

A principios de julio recibió una visita de su viejo amigo, Francis Ford Coppola, que había ido hasta Australia especialmente para ver cómo estaba. Cenaron juntos en la ciudad, y hablaron de cine y de la familia. Sin embargo, aun con más de treinta años de amistad a sus espaldas —y aunque, a esas alturas, Lucas era a todas luces el que más éxito había cosechado de los dos—, no tardaron mucho en caer casi inconscientemente en los viejos roles: Lucas haciendo de padawan del maestro Jedi, Coppola. Una foto tomada en el plató muestra a Coppola de pie en el centro de la toma sonriendo, con una camisa de cuadros de colores vivos y los brazos confiadamente doblados a la espalda, mientras Lucas se queda respetuosamente a un lado, con las manos hundidas en los bolsillos. El lenguaje corporal era revelador. Los viejos hábitos suelen tardar en desaparecer, aun después de treinta años.

Tras pasar varios meses rodando en los platós de la Fox, Lucas se dirigió a Italia a

finales de agosto para rodar las primeras tomas en exteriores. Por lo general se filmaba antes en los exteriores que en los platós para que la luz se correspondiera, pero con la filmación digital y el montaje, la luz podía retocarse fácilmente en el ordenador. Eso no hizo más fácil el resto del rodaje: los funcionarios del Palacio de Caserta exigieron a Lucas que mantuviera el equipo y los focos alejados de las paredes y los techos, lo que hacía imposible obtener la iluminación necesaria. Después de tener unas palabras con Tattersall, Lucas optó por una solución de tecnología inferior para su problema de tecnología avanzada, y colgó luces de grandes balones de helio que flotaban lánguidamente sobre las cabezas, confiriendo a todo un resplandor suave, casi de ensueño. Más tarde, mientras instalaban las cámaras en la plaza de España de Sevilla, al que más autógrafos le pidieron fue al mismo Lucas, que firmó amablemente trozos de papel a través de la verja que los rodeaba.

Las últimas semanas de rodaje serían un viaje sentimental para Lucas. En la segunda semana de septiembre volvió a Túnez para filmar en varias de las localizaciones donde todavía seguían en pie los decorados construidos para *La amenaza fantasma* y que había mantenido, de hecho, la oficina de turismo tunecina, que enseguida los vio como un medio para impulsar el turismo. Pero después de terminar unas pocas escenas en los decorados de Mos Espa, Lucas se adentró más en el desierto que lo rodeaba, hasta el mismo emplazamiento donde habían construido la vivienda de los Lar para la primera película de la saga. Allí descubrió que unas cuadrillas habían desenterrado y limpiado varios decorados y parte del *atrezzo* original que habían quedado sepultados en la arena tunecina desde 1976; otros rincones, como el comedor de los Lar, habían sido ocupados por la gente del lugar pero, por lo demás, continuaban increíblemente intactos. Lucas miró en torno suyo, asombrado. La trilogía de *La guerra de las galaxias* —y, en honor a la verdad, George Lucas y su imperio cinematográfico— había nacido allí, en el desierto, veinticinco años atrás. «Fue una experiencia muy nostálgica», confesó[14].

Lucas terminó el rodaje el 20 de septiembre en otra localización nostálgica: los Elstree Studios de Londres. Allí se habían filmado los tres primeros episodios de *La guerra de las galaxias*, empezando en 1976, pero él no había vuelto desde que acabó *Indiana Jones y la última cruzada* en 1988. En el conocido plató de Elstree filmaría a Ewan McGregor aferrándose a un androide asesino volador mientras una máquina de viento lo azotaba furiosamente. Y con eso pusieron punto final al rodaje; había durado sesenta días, un día y medio menos de lo previsto. Lucas se dirigió inmediatamente al Skywalker Ranch, donde Ben Burtt ya lo esperaba con un primer corte. Estaba impaciente por tenerlo en sus manos. «Mi corazón está realmente en la sala de montaje», confesó[15]. Para él, lo divertido estaba a punto de empezar.

«Nunca pensé que haría las precuelas de *La guerra de las galaxias*, porque no había forma de conseguir que Yoda peleara —declararía Lucas años después—. Pero con la

técnica digital, no hay nada que no puedas hacer[16]». Esa forma de pensar era algo preocupante para el equipo de IL&M, que sabía que Lucas esperaba que desafiaran los límites para crear efectos digitales espectaculares. Lucas, de hecho, había asustado al supervisor John Knoll al informarlo de que en *La amenaza fantasma* se había «contenido» con el número de efectos especiales, «porque no estaba seguro de si [en IL&M] podíais hacerlos». Knoll lo tranquilizó, pero en privado admitió: «Daba miedo oír algo así», más aún si se tenía en cuenta que *La amenaza fantasma* había necesitado más de dos mil tomas de efectos[17].

De todos esos efectos, tal vez ninguno era tan importante como el de crear un Yoda convincente. Recayó en el animador Rob Coleman la tarea de supervisar al equipo que daría vida digital a uno de los personajes más queridos de la saga que, en opinión de muchos fans, ya tenía suficiente vida en manos de Frank Oz y no debería manipularse. Coleman comprendió exactamente lo que estaba en juego. «En el Episodio II me estresó tener que estar a la altura de lo que Frank [Oz] había creado —reflexionó más tarde—. Volví y estudié lo que había hecho fotograma a fotograma[18]». Aun así, una vez que Lucas decidió presentar a Yoda en un duelo de sables de luz de alta potencia —indicado en el guion con la acotación «¡YODA ataca!»—, Coleman y él supieron lo importante que era que el diminuto Jedi no pareciera ridículo. «Era una de esas situaciones en las que te autoimpones una tarea imposible y esperas que pueda conseguirse», señaló Lucas[19]. Coleman acabaría creando un Yoda con una presencia muy física aunque grácil, que caería y correría con destreza mientras luchaba con el conde Dooku en la que se convertiría en una de las secuencias más memorables y comentadas de la película.

Lucas también puso a trabajar a IL&M en una persecución por los cielos de Coruscant, con Anakin cruzando a toda velocidad la ciudad en un bólido volador con un motor expuesto en la parte delantera, muy parecido al viejo Fiat Bianchina de Lucas. Incluso era de color amarillo, otro en la larga lista de coches de carrera amarillos de Lucas. Esa secuencia también se crearía casi enteramente por ordenador, y se añadiría a las animáticas que Burtt y el supervisor de efectos de IL&M David Dozoretz habían incorporado al primer corte. La mayoría de los soldados de las tropas de asalto también serían digitales, proporcionando por fin los batallones que el limitado número de disfraces nunca habrían permitido incluir en la trilogía original. Aún mejor desde la perspectiva de Lucas, la tecnología digital seguiría dándole control absoluto sobre cada elemento en la pantalla, pues podía eliminar actores de una escena e insertarlos en otra, o cambiar el fondo de toda una secuencia con un clic del ratón. Y como todo había sido creado digitalmente, no había necesidad de trasladar al celuloide los efectos especiales antes de incorporarlos a la película en sí, con la consiguiente pérdida de calidad de imagen. Los efectos de la película acabada se verían casi exactamente como IL&M los había creado con el ordenador.

Lucas y Burtt proyectaron el primer montaje completo de la película en febrero de 2001 para decidir qué cortes hacer para agilizar el ritmo —el primer montaje duraba

casi tres horas— y qué escenas eliminar por ser redundantes o innecesarias, o simplemente porque no funcionaban. Igual de importante, Lucas comprobó si faltaba alguna pieza en la historia, dónde se necesitaba una nueva escena para llenar un hueco en el argumento o una nueva conversación para transmitir información fundamental a los espectadores. A lo largo de 2001 retomó varias veces el guion y escribió nuevas escenas, y pidió a los actores que regresaran al estudio para filmar tomas adicionales. Aunque todavía mantenía sus decorados en los Fox Studios de Sidney, no creyó necesario volver a rodar en un plató; el nuevo material se rodaría en los Ealing Studios del oeste de Londres, en un pequeño plató totalmente revestido de pantalla azul. Todo lo demás podría añadirse más tarde. *La guerra de las galaxias* se había convertido en un auténtico universo digital.

En Inglaterra había casi 400 000 caballeros Jedi.

Al menos esa sería la información oficial de la oficina de empadronamiento de Gran Bretaña según el censo de 2001, en el que algo más de 390 000 de los 52 millones de habitantes de Inglaterra y Gales escribieron «Jedi» en la casilla en blanco del formulario que les preguntaba por su religión. Una campaña online divulgó que si había suficientes habitantes registrados como jedistas, el gobierno británico reconocería formalmente el jedismo como religión oficial. Aunque no era cierto, los funcionarios atribuyeron el aumento en el número de formularios devueltos de los ciudadanos más jóvenes a su deseo de que hubiera un nombramiento oficial gubernamental. Al final el número de fans que se declararon jedistas sería suficiente para convertir el jedismo en la cuarta religión más importante de Gran Bretaña, fenómeno que la oficina del censo reconoció en una conferencia de prensa bajo el descarado título *390 000 Jedi hay*, imitando la forma de hablar característica de Yoda[20].

Por lo que se refería a Lucas, sus ideas religiosas se habían suavizado y pulido con los años. «Soy un optimista cínico —declaró para la revista *Time*, riéndose—. Soy un cínico que cree en la raza humana[21]».

Habría ocasiones en que sería más fácil ser cínico que optimista. En agosto de 2001 Lucas reveló en starwars.com que el título del Episodio II sería *El ataque de los clones*, un anuncio que se topó con gruñidos y risas casi audibles por parte de los críticos y los fans. La postura oficial de Lucasfilm era que el título «se retrotrae a la noción de diversión pura, imaginación y emoción» de las series baratas que habían inspirado *La guerra de las galaxias*[22]. Los críticos no pasaron por ahí. «Cuando estás administrando una franquicia de juguetes millonaria —se burló *Entertainment Weekly*— tal vez no tienes tiempo para discurrir un buen título[23]».

Las cosas mejorarían en octubre con el estreno en DVD de *La amenaza fantasma*, la primera película de la saga que se estrenaría en el nuevo formato digital. Lucas había utilizado todos sus recursos en el doble disco, dando instrucciones a IL&M de

completar los efectos especiales de las escenas borradas y empaquetarlos como parte del material extra. El DVD recaudaría la suma récord de 45 millones de dólares en la primera semana de lanzamiento. Pese al varapalo que había recibido la película tanto de los fans como de los críticos, todos querían llevársela a casa.

Aun así, para *El ataque de los clones* Lucas iba a disminuir de forma considerable el *merchandising*. Los ejecutivos de *marketing* de Lucasfilm admitieron que el Episodio I, con el exceso de licencias y envíos, había «sobresaturado» el mercado, y anunció su intención de reducir en casi dos tercios el *merchandising*. No habría corbatas, ni acuerdos con compañías de comida rápida, ni un refresco oficial (probablemente para alivio de Pepsi, que había hecho circular casi 8000 millones de latas con personajes del Episodio I con muy pocos resultados). Como hizo con el Episodio I, Lucas coordinaría dramáticamente la promoción del Episodio II, escondiendo en starwars.com un tráiler al que solo podría accederse insertando un DVD de *La amenaza fantasma* en un ordenador casero. En noviembre lanzaría un tráiler completo, frente a la muy esperada *Harry Potter y la piedra filosofal*. Lucas había fomentado deliberadamente la historia de amor entre Anakin y Padmé, una decisión que dejó fríos a algunos fans. Además, después de todo el bombo publicitario y el entusiasmo que habían rodeado al tráiler del Episodio I —y la decepción relativa de la película en sí—, muchos fans se negaron a dejarse engañar de nuevo.

Lucas intentó controlar los daños invitando al Skywalker Ranch a los administradores de las webs de *La guerra de las galaxias* —sobre todo las que más habían arremetido contra el Episodio I—, supuestamente para hablar del estreno del Episodio I en DVD, pero en realidad era para ganárselos mucho antes de que se estrenara el II. Les hicieron un recorrido por el rancho, les dieron un DVD del Episodio I con autógrafo y les concedieron veinte minutos para acribillar a Lucas a preguntas. Pero la buena voluntad acabaría ahí. Esta vez el entusiasmo de los fans se vería teñido de escepticismo. Lucas había convertido a sus propios fans en optimistas cínicos.

Según se aproximaba el estreno de *El ataque de los clones* previsto para mayo de 2002, Lucas pasaba cada vez más tiempo en IL&M, revisando las tomas diarias dos veces a la semana en lugar de una. Cada vez que entraba en la sala de proyección de IL&M se sentaba en el mismo asiento, en el centro de la segunda fila. En una esquina había un R2-D2 de tamaño natural junto a un tótem en el que se enumeraban todas las películas por las que IL&M había sido nominada al Oscar en la categoría de mejores efectos visuales. Al aumentar el número de compañías que habían adoptado la tecnología digital de la que IL&M había sido pionera, la competencia cada año era más fuerte, e IL&M no había vuelto a llevarse ningún Oscar desde el de *Forrest Gump* en 1995. Desde entonces seguían nominándola cada año (*Mi gran amigo Joe*

en 1999 y *La amenaza fantasma* en 2000; ganó *Matrix* con sus efectos de detener el tiempo y cambiar de juego) y la película más reciente en el tótem, *La tormenta perfecta* de 2001, perdería el Oscar, que iría a parar a *Gladiator*.

Lucas continuaría montando *El ataque de los clones* desde su asiento en la segunda fila, pidiendo el traslado de personajes de una escena a otra, fundiendo diferentes tomas de la misma escena o haciendo un *zoom* de una particular sección de un fotograma. El 8 de abril de 2002 —apenas un mes antes de que se estrenara— Lucas aprobó la última toma de efectos. Unos días después se reunió de nuevo con el departamento artístico para pedirles que empezaran a pensar en diseños para el Episodio III, una vez más sin el apoyo de un guion o unas notas siquiera. En realidad, el único decorado que pudo describir en ese momento fue el mundo volcánico donde Anakin Skywalker sería derribado y Darth Vader resurgiría de las cenizas. Le habían encantado las ilustraciones del castillo de Vader sobre un mar de lava que había hecho Ralph McQuarrie para él más de dos décadas atrás, durante la preproducción de *El Imperio contraataca*. Quería ver ese castillo, o al menos algo parecido, en la siguiente película. «Nunca sabemos realmente lo que George está tramando», se quejó McCallum[24].

Ben Burtt entregó a Lucas el montaje final de *El ataque de los clones* el 10 de abril, y este organizaría un preestreno especial para el equipo de rodaje y el personal en el Stag Theater de trescientas butacas del Skywalker Ranch. Pero no habría película en las enormes bobinas, ni estas se colocarían en el proyector; como toda la película había sido montada digitalmente, se almacenaría en un DVD y se pasaría en un proyector digital. Ese, al menos, era el panorama ideal. En aquel entonces casi todas las salas de cine contaban todavía con proyectores de cine, de modo que, si quería que proyectaran el Episodio II, tendría que escanear la versión digital de la película para pasarla a celuloide, un proceso caro que además supondría una pérdida en la calidad de la fotografía. Aun así, del mismo modo que a mediados de los años ochenta había animado a los dueños de los cines a instalar nuevos altavoces y a reconfigurar sus salas para el sonido THX prometiéndoles *El retorno del Jedi*, esta vez los impulsaría hacia la tecnología digital asegurándoles simplemente que era la tendencia del futuro. De ellos dependía evolucionar —y proyectar películas como *El ataque de los clones*— o poco a poco desaparecer.

La mayoría optó por evolucionar. Tanto los estudios como los cines seguirían el ejemplo de Lucas; los estudios empezarían a distribuir las películas en versión digital y en celuloide, mientras que las salas de cine se pasarían poco a poco a los sistemas de proyección digital. Antes del estreno de *El ataque de los clones* en 2002, solo unas treinta salas en el mundo podían proyectar películas digitales. La tecnología resultaba cara; los sistemas de proyección digital costaban cerca de 100 000 dólares, diez veces más que los tradicionales proyectores de 35 mm. Pero los estudios como la Paramount —que, hacia 2014, sería la primera en distribuir sus películas exclusivamente en formato digital— colaboraron con los cines para financiar la

conversión a los sistemas digitales, y en 2014, el 92 por ciento de las 40 045 pantallas de Estados Unidos tendrían capacidad digital[25]. Y Lucas había encabezado la ofensiva con un DVD de *El ataque de los clones* en su puño levantado.

El ataque de los clones se estrenó el 16 de mayo de 2002 en 3161 salas de cine. En los cuatro primeros días recaudaría 110,2 millones de dólares, camino de los 649 millones que alcanzarían las ganancias de taquilla en todo el mundo hacia final de año, una cifra sin duda astronómica pero que se quedaba muy corta con respecto a *La amenaza fantasma*, y que solo la convertía en la cuarta película más taquillera del año[26]. La película tal vez no había establecido un récord, pero fue muy rentable, un éxito de taquilla que, según el crítico del *New York Times* A. O. Scott, era no solo inevitable sino absolutamente predecible; al fin y al cabo, todo el mundo iba a ver *La guerra de las galaxias*. «Como los hastiados moscovitas de la era Brézhnev, el público norteamericano hacía cola por costumbre e imposición, esperando con tristeza que ese episodio fuera al menos mejor que el anterior[27]».

Y, en efecto, algunos críticos fueron más amables con el Episodio II, y en *Rolling Stone* la aplaudieron por «la acción trepidante, un grandioso diseño digital y un lado oscuro que Lucas no había exhibido desde *El Imperio contraataca* de la década de los ochenta[28]». En casi todas las críticas elogiaron los efectos digitales, aunque al final perdió el Oscar, que se llevó *El señor de los anillos: las dos torres* del director Peter Jackson, la parte intermedia de otra trilogía épica que se desarrollaba en las pantallas de cine al mismo tiempo que las precuelas de Lucas. Roger Ebert habló mucho rato de la tecnología digital en la entrevista que concedió al *Chicago Sun-Times*, quejándose de que las imágenes eran a menudo «imprecisas», lo que achacaba —probablemente para deleite de Lucas— a que en el cine de su barrio no tenían el sistema de proyección digital que Lucas prefería.

Pero más allá de los efectos especiales, a la mayoría de los críticos les pareció una película anodina, incluso aburrida, un rasgo que Ebert atribuyó a los pesados diálogos del guion de Lucas. «Hablan y hablan y hablan», se quejó[29], un reproche que Peter Travers secundó, añadiendo con sarcasmo: «Lucas todavía no es capaz de escribir un diálogo que no induzca a vomitar proyectiles[30]». David Ansen, que escribió en *Newsweek* bajo el titular «Attack of the Groans» [«El ataque de los gruñidos»], se lamentaba amargamente de casi todo, desde el guion hasta los efectos digitales, pasando por la actuación acartonada, que él también atribuía al guion de Lucas. «Sí, es mejor que *La amenaza fantasma* —concedió—. No, no es fabulosa[31]».

Como era típico de él, Lucas restó importancia a las críticas. Todo lo que le reprochaban —diálogos pesados, largas secuencias de batallas excesivas— afirmó que lo había hecho a propósito. ¿Y qué había de esas escenas de amor ridículas que el *New York Times* había descrito como «las más vergonzosas confesiones románticas de la historia cinematográfica reciente[32]»? «Estoy muy satisfecho con el resultado del guion y de las actuaciones, pero sabía que podía no convencer —declaró desafiante

—. Está presentado de forma muy honesta, sin humor, y los actores se implican hasta el cuello. […] Esta película tiene más de melodrama que las otras[33]». Todo era deliberado, aseguró.

A un crítico de *Los Angeles Times* no le convenció. En un mordaz artículo titulado «El aislamiento ha dejado a Lucas desconectado», Patrick Goldstein argüía que uno de sus principales problemas como cineasta era que no había una sola persona en su organización que le dijera que no era buena idea hacer deliberadamente un melodrama. «Nadie parece darle malas noticias —escribió—. Su mejor obra la hizo cuando tenía colaboradores fuertes. […] Probablemente tiene más aptitudes para ser pensador conceptual y productor que para ser director[34]».

Lucas se indignó ante la insinuación de que necesitaba colaboradores en lugar de subordinados. «Este es uno de los problemas de la democracia. Las voces de estos individuos se oyen mucho y son muy disfuncionales. —Suspiró—. Si las escuchas, acabas teniendo una sociedad muy disfuncional[35]».

La solución: Crear. Supervisar. *Controlar todo*.

La atestada buhardilla de la casa principal del Skywalker Ranch se había convertido en un departamento artístico improvisado. Las mesas de los artistas estaban colocadas unas contra otras y había montones de libros y revistas de arte en mesas bajas. Era un espacio tan constreñido que los artistas trabajaban casi codo con codo, y muchos llevaban auriculares para escuchar música mientras dibujaban; algunos de los más entendidos en gadgets tenían sobre la mesa el nuevo Apple iPod, del que colgaban auriculares blancos. Era allí bajo los aleros donde Lucas había instalado a sus diseñadores de conceptos para que empezaran a preparar bocetos para el Episodio III. Lucas se paseaba por la habitación —pasando por delante de un aseo con un letrero en el que se leía SALA DEL TRONO DE DOOKU—, mirando por encima de hombros o desplegando dibujos en mesas auxiliares. Como siempre, los artistas volaban sin red. En junio de 2002, un mes después del estreno de *El ataque de los clones*, Lucas no había escrito aún una sola palabra del nuevo guion. McCallum, que una vez más estaba encargado de vigilar el balance final, comparaba sombrío su proceso creativo con «construir al revés, diseñando un rascacielos de veinticinco pisos sin cimientos». Y añadió con un suspiro impetuoso: «¿Sabes lo que es presupuestar una película sin un guion?»[36].

Pero Lucas no pensaba darse prisa. El guion del Episodio III era crucial; además de acabar de contar la historia del descenso de Anakin Skywalker al Lado Oscuro, tenía que asegurarse de que enlazaba de forma lógica con la saga original. «Me he metido en un callejón sin salida —dijo, utilizando una metáfora que sus creativos pudieran entender—. Tengo que ir de un punto a otro, y relacionar ambos [la trilogía original y las precuelas] de una forma muy precisa. […] Escribir se parece mucho a resolver un rompecabezas». Mientras los lápices volaban y McCallum se preocupaba,

Lucas se marchó de vacaciones con sus hijos a Canadá. Allí tomó notas para el Episodio III, así como para otra película que esperaba poner en marcha pronto y que solo tenía un título provisional: *Indiana Jones IV*.

Lucas tardaría mucho en ponerse a escribir en serio el Episodio III, y a cada día que pasaba, los artistas y los diseñadores estaban más nerviosos. En una reunión celebrada el 1 de noviembre con McCallum y Rob Coleman, que volvía a encargarse de animar a Yoda, Lucas mencionó de pasada que empezaría a escribir «cuando me tope con la realidad». McCallum se quedó atónito. «Dijiste que habías estado escribiendo», señaló con suavidad. Lucas lo ignoró con un ademán. «He estado pensando en ello», respondió. Tres semanas después se reunió con los diseñadores para revisar los dibujos de los planetas y de unos cuantos personajes. «Seguid así. Está muy bien, chicos —les dijo mientras salía de la habitación—. Solo tengo que inventarme una película que vaya con todo eso[37]».

Hacia mediados de diciembre se había obligado por fin a sentarse en el escritorio de su oficina cuatro días a la semana, intentando poner por escrito lo que fuera. McCallum le suplicaría que le diera algo de información sobre los decorados para pasársela al equipo de los Fox Studios de Sidney, donde los carpinteros esperaban ansiosos instrucciones sobre el aspecto de algún plató en concreto. Lucas siguió escribiendo durante las vacaciones de Navidad, garabateando a lápiz sobre papel con renglones, como siempre. «Todo esto está sujeto a cambios», insistió cuando revisó con el diseñador Gavin Bocquet una lista de decorados y personajes, entre ellos un Han Solo de diez años que se unía a Yoda para dar con el paradero del ruin general Grievous.

Lucas acabó por fin su borrador de cincuenta y cinco páginas —que ya se titulaba *La venganza de los Sith*, un guiño al abandonado *La venganza del Jedi*— el 31 de enero de 2003. Pero solo le entregó el borrador completo a McCallum; al equipo de diseño prefirió describirles personalmente el aspecto de los decorados, para «que sepan lo que pasa y puedan proyectarlo —le explicó a McCallum—, pero no tengan suficiente información para darlo por acabado, porque todo va a cambiar[38]». Y volvió a encerrarse en su cuarto para trabajar en el siguiente borrador. McCallum, más divertido que enfadado, partió hacia Sidney para hablar con los jefes de producción sobre los decorados y los accesorios que tenían que empezar a construir basándose en un guion que aún no les estaba permitido leer.

Es probable que la atención de Lucas estuviera en otra parte, al menos durante la primera parte de 2003. El sábado 8 de febrero presidió, junto con el alcalde de San Francisco, Willie Brown, y la congresista Nancy Pelosi, la ceremonia oficial de la colocación de la primera piedra de su Centro de Artes Digitales en los terrenos del Presidio. El momento había tardado más de lo previsto en llegar; el acuerdo oficial con el Presidio Trust no se había firmado hasta agosto de 2001, casi dos años después de que se anunciara. Aun así, las obras se habían pospuesto casi dos años. Lucas estaba resuelto a poner por fin el proyecto de 300 millones de dólares en marcha

rápidamente y sin obstáculos, con la idea de inaugurarlo en algún momento de 2005.

Pero esta vez las obras empezarían sin él. Aunque había supervisado personalmente casi todos los pasos del diseño y la construcción del Skywalker Ranch, la directora financiera de Lucasfilm, Micheline Chau —que se disponía a reemplazar a Gordon Radley en la presidencia— le informó educada pero firmemente que no podría visitar el emplazamiento a no ser que lo invitaran. Como ella misma lo expresó con delicadeza, «George y yo tuvimos una conversación sobre la libertad y el soltar riendas[39]». A lo largo del año y medio siguiente, solo lo invitarían tres veces, lo que fue suficiente para que revisara obsesivamente veinte diseños distintos de ventanas y más de cien muestrarios de telas para las paredes de la sala de cine.

La directriz de Chau probablemente contribuyó a que el guion de *La venganza de los Sith* avanzara según lo previsto. Al no tener acceso al emplazamiento del Presidio, Lucas tuvo que volver cada día a su escritorio, donde escribía de las ocho y media de la mañana a las seis de la tarde. Aun después de cuarenta años escribiendo guiones, la tarea no se había vuelto más fácil. «Ya pueden encadenarme a mi escritorio, que seguiré siendo incapaz de escribir uno. [Pero] lo hago, ¿sabes? —añadió con orgullo —. Consigo acabarlo». El 10 de abril un grupo de diseñadores acudieron a su oficina y lo encontraron sentado ante su escritorio, con un lápiz en la mano y la cabeza gacha. «Acabo de terminar el primer borrador completo», anunció él[40]. Se pondría con el segundo inmediatamente; el rodaje en los Fox Studios de Sidney estaba previsto que comenzara en dos meses.

El 1 de mayo por la mañana Lucas entró en el departamento artístico y dejó caer el recién acabado guion sobre una mesa. No eran ni las diez de la mañana y ya parecía cansado. «La semana que viene… traeré a un director invitado para no tener que hacer más esto —anunció con calma a sus artistas—. He hecho todo lo posible. […] El director llegará el jueves, así que quiero que revisemos todo esto —y señaló todos los dibujos colgados en las paredes y desperdigados por las mesas— para poder enseñarle todo lo que tenemos aquí[41]». Se cruzaron miradas nerviosas; el supervisor del diseño de conceptos Ryan Church recordaba que se había preguntado si tendría que volver a Hollywood para buscar trabajo. Durante la semana siguiente el rancho zumbó de emoción y nerviosismo mientras se especulaba sobre la identidad del misterioso director. El jueves 8 de mayo Lucas presentó al equipo a su director invitado: Steven Spielberg.

Pero Spielberg no subía a bordo para dirigir la película; Lucas lo había invitado a participar en el montaje de las animáticas que Ben Burtt había preparado para varias secuencias clave. «Le dije [a Spielberg]: “Te daremos un portátil y el programa, y te pasaré algunas escenas —contaría Lucas—, y podrás dirigirlas sentado junto a la piscina”. A él le encanta eso». Spielberg se ocuparía sobre todo del momento culmen del duelo de sables de luz entre Anakin y Obi-Wan en el planeta volcánico Mustafar. «Quiero ver a esos tipos sudar a chorros —le dijo a Lucas emocionado—. En un momento dado debería salirles humo del pelo». A Lucas le encantó. «Tenemos

sensibilidades muy muy parecidas», comentó[42].

El comienzo del rodaje en los Fox Studios de Sidney estaba previsto para finales de junio, y Lucas llegó a Australia el 15 de junio con el tercer borrador del guion, que todavía estaba revisando. También llevó a sus tres hijos; *La venganza de los Sith* sería como un asunto familiar para los Lucas, pues los tres —y Lucas— harían breves apariciones en ella. Lucas haría su debut en la pantalla como el barón Papanoida, con su cara azul, saliendo de un palco de la ópera acompañado de una Katie de quince años —también con la cara azul— en el papel de su hija. A Amanda, que ya tenía veintidós, se la vería entre los senadores, mientras que Jett, de diez —que había hecho del joven Jedi llamado Zett Jukassa en *El ataque de los clones*—, repitió papel, haciendo alguna pequeña proeza mientras arremetía con un sable de luz contra las tropas de asalto y, para su deleite, hasta lograba morir heroicamente en la pantalla.

Lucas acabó el cuarto y último borrador de *La venganza de los Sith* en Sidney el 26 de junio, y cuatro días después empezó a filmar en el Plató 2 de los Fox Studios. Esta vez Bocquet y su equipo habían construido setenta y un decorados —casi los mismos que para el Episodio II— en un intento de ayudar a Lucas a mantener su promesa de que el III no sería tan grandioso y saldría menos caro. Lo fue… pero por muy poco: Lucas pondría el techo del presupuesto en 113 millones de dólares, frente a los 120 millones que había gastado en *El ataque de los clones*.

Se proponía volver a filmar todo digitalmente, lo que le permitía revisar en el acto cada toma sobre las pantallas de plasma de alta definición que había instalado en el llamado «video village», un pequeño campamento de sillas plegables, monitores de vídeo y equipo que habían montado en el plató. Desde allí podía ver los ángulos de todas las cámaras a la vez, mostrados en los distintos monitores, y seleccionar las tomas que quería y enviárselas inmediatamente a Burtt al Skywalker Ranch para que las montaran. También utilizó el *village* como una especie de base de operaciones donde revisaba el plan de rodaje cada mañana, retocaba el guion, se mezclaba con los actores o supervisaba un ajuste en un disfraz. Aunque consultaba con regularidad a McCallum y a otros miembros del equipo de rodaje, él tenía siempre la última palabra. McCallum lo entendía perfectamente. «El cine es el medio del director. La televisión, el del productor —comentó—. Con George trabajas en un medio llamado George». Lucas no le llevó la contraria. «Supongo que se me ha acusado de microdirigir, pero en eso consiste hacer una película a mi modo de ver. Soy responsable del más mínimo detalle[43]».

El 2 de julio Anthony Daniels, de nuevo en el papel de C-3PO, se presentó en el plató abriéndose paso alrededor de los cables con su reluciente disfraz dorado. Lucas le estrechó la mano con efusión y gritó en voz alta: «¡Ha llegado *La guerra de las galaxias*!». Lo mismo podría haberse dicho del afable Peter Mayhew, cuya aparición con el disfraz completo de Chewbacca fue recibida con jadeos audibles. El actor Ewan McGregor admitió que se quedó boquiabierto y llegó a emocionarse mientras rodaba una escena final con R2-D2 en agosto. «Me sorprendí con un nudo en la

garganta, por ese pequeño robot, ya sabes[44]».

Lucas continuaba mejorando en su trato con los actores, animándolos más cuando salían bien las tomas, y dándoles algunas indicaciones sobre la entonación de las frases o el ritmo de una escena. Sin embargo, algunos hábitos son difíciles de romper: durante una escena particularmente difícil, se le oyó decir: «Oh, solo quiero acabar con esto[45]». Aun así, fue mejor que la época de «más rápido» y «más intenso».

Si le hubieran preguntado, Lucas probablemente habría admitido que en los treinta últimos años se había dulcificado un poco. En parte era cosa de la edad. Ya tenía la barba blanca, aunque siempre la llevaba meticulosamente recortada. A veces se dejaba el pelo largo, en contraste, y se lo peinaba hacia atrás en su tupé también blanco y ondulado. La intensidad y la obstinación seguían presentes en él, pero descubrió que podía relajarse más en el plató, un cambio que atribuyó sobre todo a la presencia de sus hijos, que siempre se aseguraban de que no se tomara demasiado en serio. (Los hijos, y en particular los adolescentes, decía él bromeando, eran «la clave para un colapso nervioso»)[46]. Antes de que el rodaje culminara el 17 de septiembre —cinco días antes de lo previsto— incluso describiría *La venganza de los Sith* como «la película más divertida en la que he trabajado[47]».

Aun así, no quería ponerse demasiado sentimental. Mientras los miembros del equipo de rodaje se abrazaban o se secaban los ojos al despedirse, él permaneció singularmente impasible; las amistades pasajeras formaban parte del proceso de hacer películas. «Todos vosotros sois amigos, os conocéis entre vosotros —explicó—. Pero yo intento evitar que mi vida personal y mi vida profesional se mezclen, y cuando la película se acaba, cada uno sigue su camino. Cuando estáis juntos, estáis juntos, y cuando no, no». Además, para él era demasiado pronto para celebrarlo; *La venganza de los Sith* distaba de haber terminado. Mientras los miembros del equipo de rodaje se pasaban bebidas felicitándose, Lucas hizo un aparte con John Knoll de IL&M, que supervisaría gran parte de la posproducción. «Llevo dieciocho meses trabajando en esto —le comentó— y tengo exactamente dieciocho meses por delante[48]».

Los efectos especiales de IL&M no avanzaban tan deprisa como Lucas esperaba, de modo que puso en práctica la única solución que él entendía: vigilar a los empleados, presentándose cada día para revisar el material mientras comía un sándwich y tomaba un refresco de una caja para llevar que le preparaban en la cocina. Otras veces se plantificaba en una estación de animación, donde observaba cómo el animador informático introducía y retiraba elementos del encuadre, y sugería diferentes ángulos desde los que «filmar» la secuencia. En diciembre invitó a Coppola al rancho para que viera con sus propios ojos el funcionamiento del proceso digital; después de los primeros experimentos fallidos de Coppola con la tecnología, Lucas quería que su mentor viera cómo se podía hacer bien. Coppola, que tenía un aspecto muy pulcro con su traje gris, observó fascinado mientras Lucas le hacía una demostración de

cómo dirigir la película digitalmente, moviendo personajes de una escena a otra, levantando el arma de un personaje e incluso insertando un parpadeo. Como era típico en él, a Coppola le preocupó el impacto que esa clase de montaje espontáneo podía tener en el argumento.

—¿Estás haciendo muchos cambios en el guion —preguntó— o más o menos se sostiene?

Lucas reflexionó un instante.

—Se sostiene.

Coppola asintió y recorrió la sala con una mirada de aprobación.

—Estás haciendo lo que más te gusta —le dijo con afecto—. Divertirte[49].

Mientras Lucas seguía con el montaje, tomó notas para rodar varias escenas nuevas y material adicional. Aunque el guion se sostenía, había partes que pedían alguna aclaración, y había previsto una filmación extra para finales de agosto de 2004 en el estudio Shepperton de Londres, adonde no había vuelto desde que filmó la ceremonia en la sala del trono para *La guerra de las galaxias* original veinticinco años atrás. Fue allí donde rodó la última toma de Anthony Daniels vestido de C-3PO. Incluso con las mejoras hechas en el disfraz a lo largo de dos décadas, a Daniels le seguía costando oír dentro de él, y Lucas se colocó con paciencia a su lado durante varias tomas hasta que Daniels finalmente dio en el blanco. «¡Corten!», gritó Lucas, y disparó un pulgar hacia arriba en dirección a Daniels, que tuvo la impresión de que llevaba décadas encerrado resignadamente en el caparazón de C-3PO.

—Solo hace veinticinco años —comentó Lucas con afecto.

—Y seguimos sin hacerlo bien —replicó Daniels bromeando.

—Gracias —respondió Lucas mientras se estrechaban la mano—. Gracias por todo[50].

Habría otros muchos rincones del universo de *La guerra de las galaxias* que atender en los meses anteriores al estreno de *La venganza de los Sith*. En septiembre de 2004 Lucas había lanzado por primera vez la trilogía original en DVD, y, como era típico en él, no pudo mantener las manos alejadas e introdujo nuevos retoques en las películas ya modificadas. Durante el rodaje del Episodio III había aprovechado para grabar a Ian McDiarmid leyendo el diálogo del Emperador de *El Imperio contraataca* —que había escrito varios años antes de que este hubiera sido seleccionado siquiera para el papel— y dobló su voz sobre el diálogo original, asegurando así la coherencia de las precuelas. Curiosamente, también eliminó digitalmente al actor Sebastian Shaw de la última escena de *El retorno del Jedi* —en la que un Anakin redimido se materializa para unirse a Yoda y a Ben Kenobi en el bando de Luke— y lo reemplazó por Hayden Christensen. (Solo hablaba medio en broma cuando sugirió insertar también en la escena a Liam Neeson en el papel de Qui-Gon Jinn). Aunque los fans todavía se quejaban de las modificaciones de Lucas —y volvía a cobrar vida el

primer movimiento de HAN DISPARÓ PRIMERO, sobre todo porque muchos espectadores estaban viendo por primera vez en sus casas todos los retoques que había hecho en sus queridas películas—, seguían comprando todo lo que salía al mercado relacionado con la saga, y solo el primer día del lanzamiento gastaron más de 100 millones de dólares en los DVD.

Desde noviembre de 2003 Lucas también había empezado a ocuparse a distancia de un exitosa «microserie» animada —veinticinco episodios que duraban entre tres y doce minutos cada uno— titulada *La guerra de las galaxias: Las guerras clon*, que seguían las aventuras que sucedían a Obi-Wan y Anakin entre los Episodios II y III. Con estos dibujos animados se proponía «tender un puente» entre las dos películas, y tras proporcionar al director y animador Genndy Tartakovsky, el creador de *El laboratorio de Dexter* y *Samurai Jack*, un argumento y unas normas básicas, lo dejó prácticamente solo. Lucas se había quedado tan satisfecho con los dibujos resultantes —que eran rápidos, ingeniosos y emocionantes— que permitió a Tartakovsky introducir a uno de los villanos de *La venganza de los Sith*, el general Grievous, en el episodio de marzo de 2005, dos meses antes del estreno del Episodio III.

Cuando el episodio se emitió en la Cartoon Network el 25 de marzo, los fans ya hacían cola para ver *La venganza de los Sith*. En Seattle, un joven fan había montado un sofisticado campamento con un sofá azul celeste en el centro. Desde allí podía actualizar a diario su blog, hasta que el alcalde lo desalojó por acampar en una propiedad pública. (Más tarde lo encontraron de nuevo en una acera privada frente a otro cine). En Los Ángeles, los amantes de la saga hicieron cola delante del Grauman's Chinese Theater, que no iba a proyectar siquiera la película, esperando persuadir así a la Fox para que la estrenaran en él. No dio resultado, pero los fans lo pasaron en grande, escenificando luchas con sables de luz y recaudando dinero para obras benéficas en una atmósfera festiva. «Carnaval de nerds», lo llamó uno de ellos[51].

Lucas y McCallum asistieron al estreno de *La venganza de los Sith* el 16 de mayo en el UCI Empire Theatre de Londres, que la proyectó como la última entrega de una maratón de seis películas. A Lucas le había preocupado que pareciera un tanto pesimista; debido a la violencia, de hecho, era la única película de la saga que había recibido la clasificación PG-13 (menores de 13 años acompañados). «No es una película alegre por mucha imaginación que pongamos —admitió—. Es una tragedia. Probablemente será la que tenga menos éxito de todas, pero soy consciente de ello[52]».

Se equivocó. *La venganza de los Sith* batió el récord de recaudación de taquilla en el primer día de estreno con 50 millones de dólares, llegando ese fin de semana a los 108 millones y a los 848 millones a nivel mundial. Además, los temas más siniestros de la película no parecieron echar atrás ni a los fans ni a los críticos; de hecho, muchos pensaron que Lucas volvía a estar en forma. A. O. Scott, que se había cargado los Episodios I y II en el *New York Times*, pensó que el III no solo era el

mejor de las precuelas sino aún mejor que la saga original. El crítico de *Variety* también pensó que Lucas se había redimido después de la decepción de las dos primeras películas, declarando que «a pesar de los distintos grados de pérdida de fe que había cundido entre los fans a raíz de *Amenaza* y *Clones*, la mayoría se verán lo bastante inspirados para creer de nuevo[53]».

En *Newsweek*, David Ansen comparó la película favorablemente con *El Imperio contraataca* y aplaudió al mismo Lucas por su coherencia artística. «Pese a todos los cambios tecnológicos que Lucas ha adoptado, su manera pueril y asombrada de contar la historia… ha permanecido intacta —escribió Ansen—. Cabe argumentar si eso es bueno o malo. Nadie puede discutir, sin embargo, que ha permanecido fiel a su visión, y que esa visión ha cambiado irrevocablemente el panorama cultural[54]». Aun así, Ansen y Scott señalaron que habían tenido que pasar por alto el mal uso del diálogo, así como la total falta de química entre los dos protagonistas y el desmedido exhibicionismo digital. Pero a todos, como siempre, les fascinó Yoda, prueba de las aptitudes de Rob Coleman como animador.

Lucas se quedó encantado con la acogida que tuvo *La venganza de los Sith*, pero se emocionó aún más cuando por fin cortó la cinta en la gran inauguración del centro de artes digitales del Presidio en junio. El recinto recibió el nombre oficial de Centro de Artes Digitales Letterman, por el hospital militar Letterman que llevaba allí desde 1898; los arquitectos incluso habían adaptado el diseño para aprovechar las partes recicladas del hospital, fundiendo así la extraordinaria historia del Presidio con el mismo ADN del centro. En el campus de nueve hectáreas había cuatro edificios de cinco pisos de ladrillo y terracota, en total unos 79 000 metros cuadrados, y todo ello lo había financiado únicamente Lucasfilm con 350 millones de dólares. Allí, entre sauces llorones y arces japoneses, y con vistas al puente Golden Gate y el Palacio de Bellas Artes, Lucas trasladaría IL&M, THX, LucasArts, la George Lucas Educational Foundation y el cuartel general de Lucasfilm: unos 2500 empleados en total.

Lucas, que no había logrado trasladar IL&M al rancho, por fin llevaba a sus empleados al redil, proporcionándoles no solo el mejor equipo y unas instalaciones punteras sino también la posibilidad de interactuar y colaborar con facilidad con sus homólogos de THX y LucasArts, dos de las filiales más rentables de la compañía. Y del mismo modo que escondió IL&M a plena vista en el edificio Kerner, en el recinto de Letterman habría pocos indicios de lo que sucedía en el interior de cada uno de los cuatro pulcros edificios; lo único que lo anunciaría sería una estatua de bronce de Yoda cerca de la entrada delantera. Después de veinticinco años mirando boquiabierto el Skywalker Ranch sobre las colinas de Nicasio deseando entrar, el público por primera vez podría echar un vistazo por pequeño que fuera al interior del recinto de Lucasfilm. Los visitantes tendrían acceso al vestíbulo del Edificio B, donde podrían ver accesorios y objetos de recuerdo de *La guerra de las galaxias*, entre ellos réplicas de tamaño natural de Darth Vader y Boba Fett. Y, demostrando de una vez por todas que Lucas no estaba por encima de algo de diversión, a un lado se

alzaba un enorme bloque de «carbonita» en el que, en lugar de un angustiado Han Solo, se congelaba un Jar Jar Binks con la lengua colgando.

La presidenta de Lucasfilm, Micheline Chau, consideró que era beneficioso no solo para la compañía sino también para la región que tuvieran una presencia muy pública en la comunidad de San Francisco, sobre todo desde que el descenso de los ingresos había obligado hacía poco a Coppola y al productor Saul Zaentz a cerrar sus estudios en la zona. «Hemos pasado mucho tiempo escondidos y no estoy segura de que sea bueno para la compañía en su conjunto —señaló—. El mundo ha cambiado. Para estar en el epicentro de la revolución digital tenemos que estar ahí fuera, evangelizando[55]». También se especuló sobre si la mayor visibilidad de la compañía significaba que iba a salir a Bolsa, un rumor que Chau acalló inmediatamente. Solo habría un accionista en Lucasfilm: George Lucas.

El 9 de junio de 2005 por la noche Lucas se puso un insólito esmoquin para recibir del Instituto de Cine Americano el premio a la trayectoria vital que concedía anualmente a aquellos individuos cuya carrera «ha contribuido al enriquecimiento de la cultura americana[56]». Para muchos, se había hecho esperar; Harrison Ford había recibido el mismo premio en 2000 y Spielberg en 1995. Gustaran o no sus películas, era imposible negar que Lucas había enriquecido la cultura americana; en las pasadas tres décadas prácticamente la había creado, ya fuera a través de importantes innovaciones tecnológicas y *merchandising*, o de los personajes y las historias de las películas en sí.

Aunque Lucas solía mostrarse desdeñoso con los premios, pareció sinceramente conmovido por la pompa y las circunstancias que rodeaban a este en particular. Tras una calurosa presentación por parte de Spielberg —«Has hecho más por el consciente colectivo de este planeta de lo que puedas imaginar»—, Lucas subió al escenario en medio de una estruendosa ovación de pie, sostuvo el premio un instante sobre la cabeza en actitud triunfal —«Casi esperaba encontrarme una sala llena de tropas de asalto y princesas Leia», dijo bromeando, recibiendo sus primeras carcajadas— y se inclinó hacia Spielberg, a quien se refirió como «mi compañero, mi colega, mi inspiración [y] mi rival». Hizo grandes elogios a Coppola por haberle dado una oportunidad. «Nunca me falló —añadió con afecto—, y gracias a él pasé de no ser capaz de escribir una palabra a ser el rey del diálogo acartonado», un comentario con el que Harrison Ford se rio más fuerte que nadie. Amanda y Katie, sentadas al lado de Spielberg, lloraron sin disimulo[57].

«Me vuelven loco las películas —concluyó Lucas—. De toda clase… por grandes o pequeñas que sean. Me encanta verlas. Me encanta hacerlas. Pero si no hubiera nadie para disfrutarlas o apreciarlas, no tendrían sentido. Así que gracias a todos por ir a verlas, ¡sobre todo las mías!»[58].

Y seguirían yendo al cine a ver películas —sobre todo la suya— todo el verano.

La venganza de los Sith acabaría el año siendo la película más taquillera de Estados Unidos en 2005 y la tercera más taquillera de la saga. También fue la culminación de las dos trilogías que habían ocupado más de treinta años de la vida de Lucas. Se sentía «feliz y satisfecho» de haber hecho la serie, le dijo a un periodista local, pero ahora que había terminado —sobre todo ahora que tenía a su disposición el nuevo patio de juegos digital del Presidio—, estaba preparado para pasar página. «Voy a ocuparme de otra clase de proyectos que llevo mucho tiempo queriendo hacer —declaró para *American Cinematographer*—, un cine totalmente diferente al que me he dedicado[59]».

Serían películas artísticas y esotéricas, añadió, y tal vez otro episodio de Indiana Jones. Pero de algo estaba seguro: no habría más secuelas. «*La guerra de las galaxias* se ha acabado —afirmó—. Hay otras muchas películas que quiero hacer. […] No tengo que responder ante nadie. […] Eso es lo que me he ganado: poder hacer lo que quiero hacer[60]».

13

SOLTANDO RIENDAS

2005-2016

George Lucas estaba enamorado.

Como a menudo sucede con el amor, fue totalmente inesperado. A los sesenta y un años estaba concentrado sobre todo en ser padre. Siempre sería para él, por cursi que suene, el trabajo que lo había hecho más feliz. «Hubo un momento en que vivía solo para el cine, pero ahora sé la única verdad: los hijos son la llave de la vida, la llave de la alegría, la llave de la felicidad[1]». Aun así, admitió, «tiene un lado solitario tener los hijos solo. […] Sin dos [progenitores], la necesidad emocional siempre está ahí. No se da el compartir. Aunque tampoco tienes que transigir. Seamos realistas —añadió con cierta nostalgia—, preferiría estar casado. Pero no lo estoy. Con los años comprendes que no existe la vida perfecta[2]».

Cuando en 2005 le preguntaron por su vida sentimental en una entrevista para *60 Minutes*, Lucas se rio a carcajadas. «¿Qué vida sentimental? No ha cambiado mucho. […] Me encantaría casarme de nuevo, pero no lo haré a no ser que sea con la persona adecuada». Reconoció que, a su edad, estaba asentado en sus costumbres y podía ser «difícil», pero creía que «a cualquier persona por la que me interesara ahora le habrá pasado lo mismo[3]». Cuando entrevistaron a Coppola para un reportaje de *60 Minutes* sobre Lucas varios años antes, sostuvo que el problema era que ponía «el listón muy alto. Vamos, que quiere a la reina Noor, a Grace Kelly o alguien así. No puede ser demasiado alta, y se le tienen que dar bien los niños». Pero Lucas rechazó inmediatamente la acusación de que era demasiado exigente. «Hablo por los solteros cuando digo que no soy exigente —insistió—. Solo busco a la persona adecuada. Y no voy a embarcarme en una relación cualquiera, porque el matrimonio es un asunto serio[4]».

El rayo cayó donde Lucas menos se lo esperaba: en una de las interminables conferencias y actos para recaudar fondos a los que asistía con embrutecedora regularidad. En una concurrida reunión unos amigos le presentaron a Mellody Hobson, de treinta y siete años, presidenta de Ariel Investments, una de las compañías inversionistas con sede en Chicago y propiedad de afroamericanos más grandes del país. Educada en Princeton, Hobson era lista y carismática, con un círculo de amigos poderosos que la admiraban, entre ellos Oprah Winfrey, Jeffrey Katzenberg, Warren Buffett y el exsenador Bill Bradley. El reverendo Al Sharpton la llamaba «la princesa de los negocios de la América negra[5]». Princesa o no, Lucas tuvo un flechazo. A comienzos de 2006 los dos salían a escondidas.

Durante un tiempo mantuvieron en secreto la relación, y lo consiguieron, pues pocos de sus amigos se enteraron. Cuando Hobson mencionó con toda naturalidad a Arianna Huffington que iba a cenar con Lucas, esta retrocedió sorprendida. «Le dije: "¡No vayas!" —recordaba—. Lo tenía por un mujeriego», acusación que probablemente a él le habría horrorizado[6]. Con el tiempo se dejaron ver en actos de gente influyente, y asistieron juntos a la recepción de la Casa Blanca en 2006, en la que Spielberg sería galardonado por el Centro Kennedy, y a la ceremonia de los premios Oscar de 2007, donde Oprah se quedó boquiabierta de entusiasmada incredulidad ante la pantalla de televisión al ver a su amiga riendo entre el público y sentada al lado de Lucas.

Para quienes los veían juntos, saltaba a la vista que no era una simple aventura. Lucas y Hobson organizaban su agenda para asegurarse de que se veían todos los fines de semana, y cuando estaban juntos parecían estar todo el tiempo cogidos de la mano. «Hace mucho que conozco a George y nunca lo he visto tan feliz», diría David Geffen[7]. Matthew Robbins, que conocía a Lucas desde hacía más tiempo que nadie, estaba encantado con la pareja. «Están enamoradísimos», comentó[8].

La diferencia de edad y de raza no importó ni a sus amigos ni a ellos. «[Nuestra relación] funciona porque somos personas de mentalidad muy abierta —comentó Hobson a Winfrey—. Y estamos abiertos a lo que nos traiga el universo. Creo que no teníamos ideas preconcebidas de cómo debía ser nuestra pareja, y nos permitimos descubrir algo inesperado[9]». Lucas también sabía que eran una pareja de lo más inverosímil. «Yo sexagenario, de la Costa Oeste, progresista, radical, artista y parte del auténtico 99 por ciento cuando no existía siquiera. Y ella de la Costa Este, licenciada de Princeton y gestora de fondos de Wall Street… Nunca pensarías que acabaríamos juntos, que tendríamos algo en común —explicó—. Pero… nos dimos cuenta de que tenemos *todo* en común. […] Me sentí atraído por ella porque es realmente inteligente. […] Si eres más guapa que yo, y más lista que yo, y me aguantas, ya me tienes[10]».

Como decía Anakin Skywalker en el guion de Lucas de *El ataque de los clones*: «El amor incondicional es esencial para la vida de un Jedi». Esas palabras las había escrito en 2002, y cuatro años después lo había encontrado.

En Lucasfilm rondaba una pregunta en la mente de todos: «¿Y ahora qué?».

Lucas se había quitado de en medio los Episodios I, II y III, pero ¿habría un VII, VIII y IX? Él arrojó un jarro de agua fría sobre las expectativas e insistió en que la saga de *La guerra de las galaxias* había terminado para siempre. «Me lo preguntan todo el tiempo. ¿Qué pasó después de *El retorno del Jedi*? Pero no hay respuesta para eso —le dijo a un periodista—. La historia trata de Anakin y Luke Skywalker, y de cómo Luke salva la galaxia y redime a su padre, y ahí se acaba[11]». Sin embargo, para Lucasfilm eso significaba cerrar lo que había sido un grifo muy rentable; solo las

precuelas habían generado 2400 millones de dólares de taquilla, y gran parte de los beneficios habían sido reinvertidos en la compañía.

Sin una nueva película de la saga en el horizonte, Lucasfilm sería una compañía «enfocada en accesorios», señaló Lucas, no del todo en broma. Habría libros, videojuegos, música y efectos especiales, pero con la excepción de otro episodio de *Indiana Jones*, no habría más películas. «No tenía intención de llevar una compañía cinematográfica. Eso era lo último que haría —declaró para el *New York Times*—. Estoy intentando volver a ese punto [en el que] la compañía funcione sin mí y sin *La guerra de las galaxias*, y no necesite a un genio al timón que la lleve. Lo que hago es para no tener que ser un visionario[12]».

En ese momento Lucasfilm se encontraba en una posición envidiable; la compañía no tenía prácticamente deudas («No creo en las deudas», había bramado Lucas años antes, y todavía lo sostenía), y quería tener lo más posible para ser autosuficiente. IL&M, THX y Skywalker Sound hacían la mayor parte del trabajo para mantenerse, generando el grueso de los ingresos a partir de proyectos externos. Pero ahora IL&M solo era una compañía de efectos digitales más que ofrecía sus servicios: el venerable anciano con el coche más elegante quizá, pero aun así una entre muchas. De hecho, *La venganza de los Sith* fue la primera película de la saga por la que IL&M no recibió una nominación al Oscar. Chrissie England, la nueva presidenta de IL&M, se comprometió a hacer la compañía aún más hábil y flexible, prestando su personal a otros equipos de efectos especiales u ofreciendo asesoramiento a directores.

LucasArts era más problemática; una agresiva inspección interna llevada a cabo por el vicepresidente Jim Ward no dio los resultados esperados. «Me encontré con un gran caos», recordaba Ward[13]. Su pronóstico acerca de la ascendente popularidad de los sistemas de juegos de consola como PlayStation y Xbox había resultado erróneo, y seguían dirigiendo sus juegos en gran medida al mercado del PC. Además, tanto Ward como Lucas se sentían frustrados por la incapacidad de LucasArts de inventar conceptos originales; la mayoría de sus juegos estaban profundamente arraigados al universo de *La guerra de las galaxias*, un hábito que Lucas esperaba romper. Resuelta a reducir los costes y centrarse de nuevo, la filial hizo drásticos recortes de personal y retiró del mercado muchos juegos, pero seguiría pasando apuros varios años más.

Un vicepresidente de Lucasfilm se preguntó en voz alta si «el desafío de George es presentar la próxima generación creativa». Él rechazó de plano la insinuación. «No es que tengamos que presentar cada año una película. No quiero ser Pixar —soltó con un toque burlón—. No dependo de esa gente para convertir la compañía en un superéxito. Estoy intentando construir una compañía donde no hagamos milagros sino un buen trabajo[14]». Pero la comparación con Pixar era adecuada, y probablemente dolía un poco. Después de vender la compañía a Steve Jobs a mediados de los ochenta, Lucas había visto a su rival producir un blockbuster

animado tras otro. Había aprendido una lección. Después de rechazar durante quince años la animación por ordenador, estaba resuelto a introducirse él mismo en ese mundo, y había montado hacía poco Lucasfilm Animation, con oficinas en el cercano Big Rock Ranch y en un edificio con forma de reptador de las arenas que estaba construyendo en Singapur, que oficialmente daría una presencia internacional a Lucasfilm.

Acabada la saga de *La guerra de las galaxias*, Lucas concentraba todos sus esfuerzos en desarrollar series de televisión. En parte era una cuestión de costes; por los 200 millones de dólares que gastaba en una película, explicó, podía producir cincuenta y dos horas de material para la televisión. «Ahí es donde va a estar el futuro del mercado, porque todo será descargable y de pago», predijo, una afirmación singularmente profética, que ante todo preveía los servicios de televisión a la carta y por *streaming* diez años antes de que tal tecnología estuviera ampliamente disponible[15]. Claro que ese era el mismo George Lucas que en una entrevista de 1994 para el *Wall Street Journal* había profetizado que la gente «se decidirá por» servicios de compra a domicilio por ordenador «para hacer pedidos desde casa sin tener que salir», definiendo prácticamente el atractivo y la comodidad de Amazon.com un año antes de que la compañía se diera a conocer al público. En la misma entrevista predijo la popularidad de lo que llamó los videojuegos «party-line», que se jugarían «con otras dos o tres personas, a las que puedes ver mientras juegas», describiendo con exactitud la compleja funcionalidad multiplayer de los videojuegos de hoy en una época en que el servicio de internet todavía necesitaba una conexión telefónica por cable[16].

Pese a su decreto de «No más saga», Lucas enloqueció a los fans anunciando que estaba produciendo dos series de televisión relacionadas con ella. Una era una serie en imagen real (*live-action*) que al final se llamó *Star Wars: Underworld*, y que seguía a delincuentes y bandas (McCallum más tarde la describiría como *Deadwood* en el espacio), ambientada en la era entre los Episodios III y IV de la franquicia. (Languidecería en un infernal período de desarrollo y nunca se produciría). La otra era una serie animada por ordenador para la Cartoon Network, que seguía las aventuras de Obi-Wan y Anakin en las guerras clon. Sin embargo, a Tartakovsky le pareció una pésima idea y lo acusó de volver demasiadas veces al pozo. «Creo que es lo más fácil de hacer —afirmó—, porque así no tiene que discurrir cosas nuevas. Pero hay tanto por explorar[17]».

«No se trata de demostrar nada a nadie —insistió él—. No tengo por qué hacerlo[18]».

Aun así, Lucas —que ya se refería a sí mismo como «semirretirado[19]»— estaba resuelto a «empezar a hacer mis propias películas, que van más de explorar la estética y las convenciones del cine… [la] clase de cine que no he hecho desde que estuve en la universidad, así que estoy deseando volver a los elementos básicos[20]». La presidenta de Lucasfilm, Micheline Chau, ya lo había oído antes. Lucas era muy libre

de ir en pos de su gran arte; lo que a ella le preocupaba era «cómo será la vida después de *La guerra de las galaxias* y después de George[21]».

Aparte de la saga, no parecía estar yendo a ninguna parte. El *merchandising* de *La guerra de las galaxias* había resurgido y bastaría para mantener a Lucasfilm alejado de los números rojos durante años, si no décadas. Solo los productos derivados del Episodio III recaudarían más de 3000 millones de dólares en todo el mundo, y Hasbro vio cómo sus beneficios daban un salto del 15 por ciento montado en el carro de los juguetes de la saga[22]. A esas alturas, los fans compraban casi cualquier figurita relacionada con el universo de *La guerra de las galaxias* por oscura o breve que hubiera sido su aparición en la pantalla —¡el comandante Bren Derlin!— o, en algunos casos, aunque no hubieran aparecido siquiera. Había figuras de C-3PO y R2-D2 basados en las ilustraciones originales de Ralph McQuarrie, y —una de las figuras más populares y más difíciles de conseguir— un soldado de las tropas de asalto con un casco de quita y pon que dejaba ver la cara de George Lucas debajo (y para los que querían ver a Lucas luchando para la Alianza, también había un piloto de un ala-X llamado Jorg Sacul, «Lucas» al revés).

Tal vez no hubiera más películas de la saga en el horizonte, pero con los contratos de licencias de Lucasfilm había multitud de cómics y novelas en los que los fans podían seguir a sus héroes —y villanos— y que incorporaban tantos personajes, planetas, naves y alienígenas nuevos al universo de *La guerra de las galaxias* que recibirían el nombre oficial del Universo Expandido. La galaxia creció tanto, de hecho, que al final Lucasfilm contrató a personal propio para que lo catalogara todo, aunque era Lucas, y solo él, quien tenía la última palabra sobre lo que se consideraba el «canon», es decir, lo que formaba parte oficialmente del universo de *La guerra de las galaxias*.

Aun así, en términos absolutos, el control que mantenía sobre la mitología que había creado era endeble, porque *La guerra de las galaxias* ya no pertenecía a Lucasfilm ni a George Lucas; pertenecía a todos. Y no hubo mejor ocasión para dejar claro este mensaje que el trigésimo aniversario de su estreno que tuvo lugar en 2007. El primer día del año, Lucas actuó como el *grand marshal* del Desfile del Torneo de las Rosas de Pasadena, acompañado de cientos de fans disfrazados de tropas de asalto, caballeros Jedi, moradores de las arenas y oficiales del Imperio. Durante el resto del año se sucederían las celebraciones en todo el mundo. El servicio postal de Estados Unidos lanzó sellos conmemorativos e instaló cuatrocientos buzones con el diseño de R2-D2 por todo el país. En mayo la IV Celebración atraería a 35 000 personas, convirtiéndose en una de las convenciones más concurridas de *La guerra de las galaxias*, y dos meses después 30 000 fans europeos llenaron el ExCel Centre de Londres como parte de la Celebración Europea, la primera convención aprobada por Lucasfilm fuera de Estados Unidos. En París, el Club Oficial de Fans de *Star Wars* de Francia proyectaría las seis películas de la saga en su II Reunión en el Grand Rex, la sala de cine con la pantalla más grande de Europa.

Lucas en persona acudiría a la celebración, asistiendo a una proyección y participando en una mesa redonda sobre la película el día de su aniversario oficial, el 25 de mayo, en el Samuel Goldwyn Theater de Los Ángeles, donde se haría el gracioso diciendo que quería volver a retocarla. («¡Es BROMA!», añadió mientras se alejaba de la multitud)[23]. Cada vez se prestaba más a ser el blanco de las bromas —un cambio de humor que probablemente se debía a la influencia de Mellody Hobson—, y había colaborado incluso con los creadores del programa de sketches cómicos *Robot Chicken* y con el creador de *Padre de familia* Seth MacFarlane para hacer parodias afectuosas y a menudo mordaces tanto de la saga como de sí mismo. Para *Robot Chicken*, de hecho, pondría voz a una versión de sí mismo en stop-action, murmurando con la entonación perfecta «Oh, Dios mío» mientras salía de un ascensor delante de cientos de fans, un momento probablemente inspirado en su experiencia personal.

Muchos cineastas habrían tenido bastante con dejarse acosar por los ávidos fans de la franquicia de una película icónica. Pero Lucas tenía otra marca que atender ese verano. En junio viajaría con Spielberg al Nuevo México rural para empezar a rodar una película que disfrazaron con el nombre cifrado de *Genre*, pero a la que él solía referirse como *Indiana Jones IV*.

Tal vez apropiadamente, llevar de nuevo a Indiana Jones a la gran pantalla había sido una aventura de veinte años, dejando a muchos guionistas heridos por el camino y generando cierta fricción entre los dos viejos amigos.

Durante mucho tiempo las cosas no habían pintado muy bien para el astuto arqueólogo, empezando quizá por el elemento más importante de cualquier película de Indiana Jones después del mismo Indy, a saber: ¿qué objeto buscaría el doctor Jones esta vez? Lucas creyó haber encontrado la respuesta en una fecha tan temprana como 1992, solo unos años después del estreno de *Indiana Jones y la última cruzada*. Después de trabajar con Harrison Ford en el episodio de *Las aventuras del joven Indiana Jones* ambientado en los años cincuenta, Lucas estaba convencido de que la próxima película debía transcurrir en la era atómica. «[Pensé que] si ocurría en los años cincuenta, tal vez podríamos convertirla en una película de los años cincuenta —diría—, [y] pensé: "Podría ser divertido". Así que me dije: "Ese será el MacGuffin: los extraterrestres". Por el amor de Dios, no puede fallar[24]».

Pero lo hizo. Tanto Ford como Spielberg vetaron la idea, y este último en concreto se mostró firme en sus objeciones. «Había hecho *E. T.* y *Encuentros en la tercera fase*; ya había tenido suficiente de extraterrestres, de modo que me resistí [a la idea] durante muchos años». Pero Lucas, obstinado como era, acabó persuadiéndolo para que le dejara hacer un intento y llamó al guionista Jeb Stuart —recién salido de su éxito *El fugitivo* con Ford— para que le ayudara a escribirlo. En mayo de 1994 terminaron entre los dos el primer borrador, que titularon *Indiana Jones y los*

hombres del platillo de Marte. «Iba sobre todo de Indiana Jones involucrándose en el caso Roswell», diría Lucas, y, como prometió, «los extraterrestres eran el MacGuffin[25]». Continuaría revisando el guion a lo largo del año siguiente, primero con Stuart y luego con Jeff Boam, que había escrito *Indiana Jones y la última cruzada*. Hacia 1996 tanto Lucas como Spielberg estaban lo bastante satisfechos con él para empezar a mover la preproducción en verano.

Y entonces llegó *Independence Day*, el blockbuster de ciencia ficción de 1996 que iba sobre todo de extraterrestres y platillos volantes. Spielberg perdió los nervios. «No vamos a hacer una película de platillos volantes —soltó con rotundidad—, y no hay más que hablar». El guion acabó en el cajón del escritorio de Lucas y allí se quedó hasta febrero de 2000, cuando con motivo del homenaje a Harrison Ford en el Instituto de Cine Americano volvieron a coincidir Lucas, Ford, Spielberg y los productores de *Indiana Jones*, Frank Marshall y Kathleen Kennedy. Mientras bebían y hablaban entre bastidores, Ford preguntó con naturalidad: «¿Qué tal va *Indy IV*?». Dos meses después, Ford, Lucas y Spielberg se juntaron para hablar sobre posibles argumentos para la siguiente aventura de Indiana Jones. La única condición de Lucas fue: «No lo haré sin extraterrestres. Es lo único que funcionará». Spielberg acabó cediendo. «Trabajar con George no ha cambiado —comentaría con afecto—. Seguimos discutiendo, seguimos transigiendo y seguimos llevándonos como los hermanos que somos[26]».

A lo largo de los dos años siguientes Lucas reescribiría y revisaría el guion aun mientras trabajaba casi a tiempo completo en *El ataque de los clones*. Pese a las continuas quejas de Ford y Spielberg, se aferraba a los extraterrestres, y se le había ocurrido un nuevo MacGuffin. «Ya habíamos escrito un episodio [que no llegaron a producir] del *Joven Indiana Jones* sobre una calavera de cristal que se encontraba en Guatemala —explicó—. Me parecía atractivo porque era un objeto sobrenatural. De modo que empezamos a preguntarnos: "¿Y si fuera la calavera de un alienígena?"». Spielberg admitió que era un objeto digno de ser buscado por Indiana Jones, y Lucas y él llamaron a Frank Darabont, el talentoso director-guionista de *Cadena perpetua* y *La milla verde*, para que trabajara en un nuevo guion. Era el comienzo de lo que Darabont más tarde describiría como «más de un año de mi vida perdido[27]».

Como Lucas se pasó gran parte de 2002 ocupado con *La venganza de los Sith*, Darabont acudía a Spielberg en su lugar, e introdujo en el guion las sensibilidades y preferencias de este. Como cabía esperar, cuando en mayo de 2003 entregó su guion, titulado *Indiana Jones y la Ciudad de los Dioses*, «Steven estaba eufórico —contaría —. Los dos lo estábamos. Iba a ser su siguiente película. Me dijo que era el mejor guion que había leído desde *En busca del arca perdida*. […] Como guionista, sueñas con dejar contento y emocionado a un tipo como Steven Spielberg». Pero Lucas no se quedó contento ni emocionado. «George Lucas lo leyó y no le gustó, y echó un jarro de agua helada sobre todo el asunto —añadió Darabont con cierta amargura—. El proyecto naufragó. […] Fue una sorpresa muy desagradable, después de todo el

esfuerzo y de las ilusiones que me había hecho. Me pareció que lo había clavado, y eso mismo pensó Spielberg[28]».

Lucas y Spielberg dejaron reposar el proyecto durante otro año, y Lucas siguió encontrando faltas en el guion de Darabont hasta que finalmente llamaron a otro guionista, Jeff Nathanson, que había escrito *Atrápame si puedes* para Spielberg. Lucas, que admitió que Nathanson «se vio medio atrapado entre Steven y yo», también rechazó la nueva revisión, titulada *Indiana Jones y las hormigas atómicas*. A continuación intervino el guionista David Koepp, que estaba bastante familiarizado con las franquicias pues había escrito dos películas de *Parque Jurásico* y la primera de *Misión: Imposible*. Koepp trabajó sobre todo con Spielberg, aunque descubrió que Lucas era «un manantial de ideas», y en julio de 2006 entregó un guion con un título atómico adecuadamente dramático, *Indiana Jones y el destructor de mundos*. Lucas seguía sin estar del todo satisfecho —estaba resuelto a mantener los platillos volantes en la historia—, pero después de unas cuantas revisiones y retoques lo dio por bueno en las navidades de 2006, casi catorce años después de que se le ocurriera el concepto «que no puede fallar». Aunque el guion ya estaba completo, el título de la película todavía sería motivo de disputa. Lucas quería que fuera *Indiana Jones y el reino de las calaveras de cristal*, y Spielberg defendía «calavera» en singular; al final ganaría la propuesta de Spielberg. «Steven y yo nos hemos vuelto más cascarrabias con los años», comentó Lucas con un suspiro. Según Spielberg, este había acabado levantando las manos en un gesto de fingida rendición. «No me importa cómo la llames —le dijo—. Solo mete la palabra “reino” en alguna parte[29]».

La preproducción de *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* empezó con la mayoría del reparto y del equipo de rodaje del anterior episodio. Aunque Spielberg no consiguió arrancar a Sean Connery de su retiro, tanto Ford como Karen Allen volvieron, así como los productores Frank Marshall y Kathleen Kennedy, que habían seguido produciendo una película puntal tras otra los pasados treinta años. Pero habría un gran cambio, al menos para Lucas: antes de rodar un solo minuto de película Spielberg dejó claro que quería utilizar el menor número de efectos digitales posible. «Steven dijo: “No me interesa. Quiero hacer algo real” —contaría Lucas—. Y eso es lo que estamos haciendo». Hubo pocas quejas. «Me encanta estar en un plató de verdad —comentó Harrison Ford, quien a sus sesenta y cinco años haría gran parte de las escenas de acción con solo el mínimo de ayuda digital—. No me entusiasma estar delante de una pantalla azul[30]».

El rodaje se realizaría al mismo ritmo rápido que Lucas había establecido en cada película de Indiana Jones. La producción fue de Nuevo México a Connecticut y de allí a Hawái —una especie de vuelta a casa, pues fue en una de sus playas donde Spielberg y Lucas habían ideado Indiana Jones en 1977—, hasta que finalmente se instaló en los platós de Los Ángeles, todo en un espacio de ochenta días. Spielberg comentó que dirigir esa película fue «una actividad recreativa», y, en efecto, después de dirigir películas más oscuras y cerebrales como *Munich* y *La guerra de los*

mundos, estuvo más que encantado de rendirse a la visión y los gustos más populares y vulgares de Lucas… aunque no los compartiera del todo[31]. «Nunca me gustó el MacGuffin —confesó más tarde—. George y yo tuvimos grandes discusiones sobre él. Yo no quería que esas criaturas fueran alienígenas ni seres interdimensionales. Pero soy leal a mi mejor amigo —añadió con sincero afecto—. Cuando escribe una historia cree en ella, y aunque yo no comparta su fe, la rodaré tal como él la ha visualizado. Añadiré mis toques, llevaré mi propio equipo de rodaje y la rodaré como quiero rodarla, pero siempre respetaré a George como el escritor de la serie de Indy. De eso nunca discutiré con él[32]».

Con relativamente pocas tomas digitales que completar, la posproducción de *La calavera de cristal* avanzó rápidamente. Spielberg, desafiando a un Lucas más inclinado a la tecnología avanzada, la había montado manualmente en celuloide; Lucas solo pudo sacudir la cabeza divertido, llamando a su amigo «el típico sentimental». Pero sabía que su público también lo era. «Hay una gran expectación por parte del viejo público, porque le encantaron las películas anteriores», señaló, sabiendo muy bien que corría el riesgo de decepcionar a los fans que llevaban veinte años esperando otro episodio de Indiana Jones, una frustración que había experimentado en carne propia al retomar *La guerra de las galaxias*[33]. «Solo podemos salir mal parados —admitió para la revista *Time*—. Lo único que vamos a conseguir son críticas. Quiero decir que es básicamente el mismo caso que *La amenaza fantasma*. No importa cómo lo hagas o qué hagas, no será como las demás, en el sentido del impacto que tuvieron o el modo en que la gente las recuerda[34]».

De entrada parecía que tenía motivos para preocuparse. Antes del 22 de mayo de 2008, el día fijado para el estreno, empezó a llegar alguna que otra crítica tibia de la película, casi todas de webs de fans, pese a los esfuerzos de Lucas por controlar el acceso de los medios. Sin embargo, la mayoría de los críticos adoptaron un enfoque más comedido, y algunos, como Roger Ebert —bajo el titular «Lo admito: Me encantó *Indy*»—, sintieron casi una obligación moral de defender la película. «Hay que tener un corazón frío y una imaginación aburrida para que no te guste una película de *Indiana* con toda su bravuconería», escribió[35]. Más típicas fueron las críticas ambivalentes como la del *New York Times*, que la encontró bastante agradable pero echó a faltar «un espíritu de redescubrimiento», y lo achacaba a Spielberg, «que ha dejado atrás esa fase de cosas pegadizas para niños[36]». *Newsweek*, tomando una metáfora de *Sunset Boulevard*, proporcionaba tal vez el más breve y convincente análisis: «Indy sigue siendo grande; pero en el nuevo mundo de las franquicias de cine, *La calavera de cristal* parece más pequeña[37]».

La película recaudó 151,1 millones de dólares los primeros cinco días, una cifra impresionante, pero ni con el enorme empuje de la Paramount y Spielberg, que estaban promocionando la película de forma denodada, batiría récords[38]. Lucas también hizo todo lo que pudo, pero siempre lo pasaba fatal durante los viajes de

promoción y su indignación era casi palpable.

«Me encanta hacer películas, pero no soy muy aficionado a venderlas —declaró para el *New York Times* a finales de junio—. Haré la promoción dos semanas más y lo dejaré. No doy para más[39]».

Lucas había prometido que una vez que se quitara de en medio *Indiana Jones*, «me pondré a hacer mis propias películas… más artísticas, aunque no estoy seguro de que las proyecten en ninguna parte[40]». Entretanto, Coppola había hecho exactamente eso, escribiendo, dirigiendo y produciendo *El hombre sin edad* con un presupuesto de cinco millones de dólares. La película se había estrenado en diciembre de 2007 en solo dieciocho cines, y, tal vez como era de esperar, había desaparecido rápidamente de cartel. Coppola no se disculpó por luchar por su arte. «Hacemos películas para nosotros mismos —afirmó—. Si nadie quiere verlas, ¿qué vamos a hacerle[41]?». Pero Lucas, a pesar de su actitud en favor del arte por el arte, descubrió que tenía poca paciencia para esa clase de mentalidad artística de mártir. «Si haces una obra de arte o una película y nadie la ve, no veo en qué puede beneficiar a alguien», arguyó[42]. De cualquier modo, sus películas esotéricas tendrían que esperar de nuevo. «Te distraes fácilmente —reconoció—. Al menos yo[43]». Sobre todo cuando se trataba de *La guerra de las galaxias*, «un cajón de arena en el que me encanta jugar[44]».

Esta vez se trataba de *Las guerras clon*, la serie animada por ordenador que estaba sacando adelante con la ayuda esencial del director, guionista y animador Dave Filoni, que lo había impresionado con su trabajo en el éxito animado *Avatar: La leyenda de Aang* de Nickelodeon. Filoni fue un buen «fichaje»; además de experiencia y talento como director y animador, era un fan de *La guerra de las galaxias*, capaz de hablar de la política del Imperio con la misma facilidad que Lucas. Juntos sondearon los borradores de la saga en busca de ideas abandonadas que pudieran entretejerse en una nueva serie de dibujos animados, escribiendo guiones en el Big Rock Ranch con un equipo de fans igual de devotos al que con el tiempo Lucas incorporaría a su hija Katie.

Lucas adoptó el mismo enfoque que utilizó con *Las aventuras del joven Indiana Jones* para vender la serie animada, esperando varios años a que los animadores tuvieran listos al menos veintidós episodios antes de empezar a acudir a los canales en busca de interesados. Como cabía esperar, no tenía intención de negociar; él era el que financiaba la serie —cada episodio le había costado entre 750 000 dólares y un millón—, y solo pedía que pagaran la licencia para distribuir y emitir la serie. Tal como él lo veía, los canales de televisión deberían estar peleándose por tener un programa de *La guerra de las galaxias* oficialmente sancionado que emitir. Además, no podrían seleccionar los episodios; o tomaban los veintidós o los perdían todos. «Me resulta más fácil hacer el programa que quiero y decir: “Aquí está, ¿quieres la licencia o no?” —dijo Lucas con un atisbo de exasperación—. Eso es todo. Sin notas

ni comentarios. No me importa lo que pienses. O lo emites o no lo emites[45]».

La mayoría de los canales pasaron. Ni siquiera la Cartoon Network, que en 2003 había emitido la microserie de *Las guerras clon*, mostró más que un ligero interés por la nueva serie. Pero cuando Lucas prometió a la Time Warner que combinaría varios episodios para hacer una película, el estudio —oliéndose futuros proyectos relacionados con la saga si se involucraba— se comprometió a distribuir la película y recomendó encarecidamente a sus parientes de la Cartoon Network que echaran otro vistazo a los episodios restantes de Lucas. Esta vez la Cartoon Network se decidió a aceptar la serie, comprometiéndose a emitirla en otoño de 2008, tras el estreno de la película en agosto.

Por desgracia, la película fue una chapuza. A algunos espectadores les produjo cierto rechazo el diseño de los personajes, cuyas cabezas parecían hechas de madera tallada; Lucas afirmaría que estaba inspirado en *Los guardianes del espacio*, la serie televisiva de marionetas de los años sesenta, y, por tanto, era deliberado. A otros no les gustó tener que tomar partido por Anakin sabiendo que pronto se convertiría en Darth Vader. Fuera lo que fuese, *Star Wars: The Clone Wars* no funcionó. Aunque recuperó sin dificultad los ocho millones de dólares del presupuesto, llegando a recaudar 65 millones, las ventas de entradas cayeron tan drásticamente entre la primera y la segunda semana que los críticos se apresuraron a calificarla del primer verdadero fracaso relacionado con la saga. El *New York Times* pareció regodearse particularmente en los malos resultados económicos, poco menos que riéndose bajo el titular: «El Imperio se tambalea[46]».

Aun así, un trato era un trato. El viernes 3 de octubre por la tarde la Cartoon Network emitió el primer episodio de la serie *Las guerras clon* y esperó lo mejor. Cuatro millones de espectadores se sintonizaron, convirtiéndolo en el estreno más visto de una serie en la historia del canal[47]. Lucas había promocionado la serie en las redes, ofreciendo hábilmente contenido exclusivo online e incluyendo juegos y episodios con comentarios. El *New York Times* tuvo que tragarse el orgullo y admitir que, si bien no había prosperado como largometraje, funcionaba como un entretenimiento televisivo de media hora. La Cartoon Network emitiría los veintidós episodios en la primera temporada, y renovaría el programa anualmente durante otras cinco. Aún más importante, Lucas había logrado trasladar con éxito la saga a otro medio. Por fin podía decirse que *La guerra de las galaxias* se emitía siempre y en todas partes.

Lucas estaba disfrutando de su descanso como director. Tal como había esperado, a la compañía le iba bien con lo que él todavía llamaba «el negocio de los accesorios», aunque gran parte de los ingresos todavía procedían del *merchandising* y de las licencias vinculadas con *La guerra de las galaxias*. LucasArts, que se había librado hacía poco de la directriz inicial de «No más saga», había vuelto a sacar juegos

ambientados en el universo galáctico, proporcionando a los fans infinidad de oportunidades para jugar como caballeros Jedi, cazafortunas, soldados de las tropas de asalto y pilotos de ala-X, o incluso tomar el control del *Halcón Milenario*. Daría con un filón con su serie de videojuegos Battlefront, que brindaban la posibilidad de encabezar ejércitos para combatir por la Alianza Rebelde o el Imperio, y con sus juegos Lego Star Wars de gran éxito que permitían jugar a lo largo de las seis películas utilizando vehículos y minifiguras Lego.

En el complejo Letterman, IL&M seguía trabajando intensamente para otros, y se había convertido en el taller de efectos preferido de un buen número de exitosas franquicias cinematográficas, entre ellas *Iron Man: el hombre de hierro, Harry Potter* y *Piratas del Caribe*. También contribuiría a crear los efectos de la que se convertiría en la película más importante de 2010 y el mayor éxito de todos los tiempos: el ambicioso blockbuster casi enteramente digital de James Cameron, *Avatar*. Cameron pretendía que *Avatar* fuera la primera película de una trilogía, y Lucas, que sabía algo de los desafíos, los peligros y las expectativas que entrañaba comprometerse con una franquicia, le deseo suerte en público. «Crear un universo es abrumador —dijo en una entrevista para *The New Yorker*—. Me alegro de que Jim lo esté haciendo. Solo hay un puñado de personas en el mundo lo bastante locas para llevarlo a cabo. Yo lo hice con *La guerra de las galaxias* y ahora él se ha propuesto lo mismo. Es una tarea ingente[48]».

Entretanto, Skywalker Sound se ocupaba del sonido de casi cuarenta películas y programas de televisión a la vez, y su pintoresca ubicación —en el interior del edificio tecnológico del Skywalker Ranch— lo había convertido en el destino preferido para un buen número de cineastas, entre ellos Kevin Smith y el documentalista Michael Moore. Lucas, de hecho, había mandado construir una casa de huéspedes en la que los cineastas de visita podían alojarse, con veintiséis habitaciones dedicadas a iconos artísticos como John Ford, Winsor McCay y George Gershwin. El Skywalker Ranch también albergaba una brigada de bomberos que acudía tanto a las llamadas del rancho como a las del condado de Marin, en coches de bomberos del rojo cardenalicio de la USC. «Aquí hay una pequeña comunidad cinematográfica, y tenemos una forma diferente de mirar las cosas —diría Lucas—. Nos interesa más hacer películas que ganar dinero[49]». Con la salvedad de que Lucasfilm ganaba dinero.

Hobson y él seguían viéndose con regularidad: ella volaba a San Francisco para quedarse en el rancho o él cogía un avión a Chicago y pasaba el fin de semana con ella. Lucas, que era liberal aunque nunca hablaba abiertamente de cuestiones políticas, empezó a interesarse de forma más activa por la política animado por la implicada e informada Hobson. A un amigo de ella de Chicago, el senador Barack Obama, a menudo se le veía trabajando en las oficinas de Ariel mientras buscaba dónde instalar un cuartel general más permanente para su campaña para la presidencia de Estados Unidos. Hobson se involucró activamente en la campaña,

recaudando fondos, y Lucas enseguida se convirtió en un admirador de él, llamándolo «un héroe en ciernes[50]». Se le vería en la Cena de los Corresponsales de la Casa Blanca en 2009, sentado al lado de Hobson, con otra sofocante camisa de esmoquin abotonada hasta el cuello.

También había momentos en los que Lucas parecía buscar algo en que ocuparse. A comienzos de 2010 apareció ostentosamente en *The Daily Show with Jon Stewart* —uno de los pocos programas de televisión, junto con *Ley y orden*, que veía con regularidad— para promocionar un libro que aún no había escrito siquiera[51]. Acabó hablando de *Las guerras clon* y dejó que Stewart le tomara el pelo con minucias acerca de *La guerra de las galaxias* y con el horror generalizado que provocó *La amenaza fantasma*. «Mi hijo me dijo que su película favorita era *La amenaza fantasma* —contó Stewart deliberadamente inexpresivo—. Y yo le respondí: "No, no lo es"». Adoptando un tono más serio, le preguntó a Lucas cuál era su reacción ante la devoción y la indignación que tan indistintamente generaba en su base de fans leales, apasionados y a menudo irracionales. Lucas sonrió con humor. «Es una obra de ficción. Una metáfora. No es la vida real —respondió con total naturalidad—. Y por tanto te puede gustar o no gustar, no importa[52]».

Aunque le restó importancia, parecía resuelto a seguir teniendo piques con sus fans cuando volvió a hacer pequeños cambios en la trilogía original para su estreno en Blu-ray en 2011. Habría más manipulación en el enfrentamiento Han-Greedo —Lucas no parecía dejarlo en paz— y los ewoks por fin parpadearían. Pero la última herejía, según los fans, fue oír a Vader gritar un angustiado «¡Noooooooo!» mientras apartaba al Emperador de Luke y le daba muerte tirándolo por la barandilla en *El retorno del Jedi*. Los fans volvieron a enfurecerse, y acudieron a las redes sociales para quejarse en voz alta y fuerte. «George Lucas odia a los fans de *La guerra de las galaxias* —tuiteó uno de ellos— y resulta estar en la mejor posición para hacerles daño[53]». Pero, como de costumbre, hasta los fans más enfadados quisieron tener la trilogía en el formato más reciente; el lanzamiento en Blu-ray de la saga completa vendería casi tres millones de copias, recaudando 258 millones de dólares. No importaba, en efecto.

En mayo de 2011 Lucas se dirigió a Walt Disney World para inaugurar la reapertura de Star Tours, la atracción que había creado para los parques en 1987. Aunque había soportado bastante bien el paso del tiempo, con todos los avances realizados en los efectos especiales en las dos décadas que habían transcurrido desde entonces, llevaba un tiempo cerrada para una remodelación total. Con la tecnología digital y la mecánica mejorada, IL&M y Disney Imagineers habían creado durante ese tiempo una nueva experiencia más convincente en la que los participantes tendrían la oportunidad de visitar varios planetas distintos. Lucas había ido a supervisar el proyecto dos veces al mes en el transcurso de dos años; sentía particular devoción por los Disney Imagineers, que no parecían conocer la palabra «no», y tenía afecto al director de Disney, Bob Iger. El sentimiento era mutuo.

El día de la inauguración Iger lo invitó a desayunar al restaurante Hollywood Brown Derby. Normalmente estaba cerrado a esa hora, de modo que tuvieron todo el local para ellos, una elección deliberada por parte de Iger, pues quería hablar con Lucas en confianza. Mientras este pedía una tortilla, Iger, recién llegado del gimnasio, dio cuenta de un *parfait* de yogur antes de formular con toda naturalidad la pregunta que llevaba tiempo muriéndose por hacer:

—¿Considerarías vender Lucasfilm a Disney?

Lucas masticó en silencio mientras reflexionaba. Estaba pensando en retirarse, le dijo; tenía sesenta y siete años, y la reestructuración de Lucasfilm en los últimos años había formado parte de su esfuerzo por hacerla menos dependiente de su liderazgo y su visión. Pero todavía tenía proyectos entre manos —*Las guerras clon* empezaba su cuarta temporada, y había una *Star Wars* en imagen real sobre la mesa de dibujo— e ideas para unas cuantas películas que quería producir.

La respuesta, por el momento, fue un no con reservas.

—Aún no estoy preparado para ello —concluyó—. Pero cuando lo esté, me encantaría hablar.

Iger, un negociador que hacía poco había incorporado Pixar y Marvel Entertainment al redil de Disney, estaba dispuesto a esperar.

—Llámame cuando estés preparado —respondió[54].

Lucas contaba con hacer otra trilogía.

Llevaba tiempo dándole vueltas, desde finales de los años ochenta, de hecho, a raíz de una conversación con George Hall, un respetado fotógrafo de aviones militares. En aquel momento Hall, que era además veterano de Vietnam y estudiante de la historia militar, le habló de los pilotos de Tuskegee, un grupo de aviadores militares afroamericanos que superaron el racismo, la segregación y los prejuicios, y se convirtieron en una de las unidades de combate más reconocidas de la Segunda Guerra Mundial. Era una historia que sintonizaba con la sensibilidad de Lucas, con un pequeño grupo de individuos que triunfaba ante las adversidades; exactamente igual que la contienda sin fin que se veía a sí mismo y a Lucasfilm librando contra la corriente dominante de Hollywood. «Como *Tucker*, es una historia demasiado buena para ser cierta», comentó[55]. Era la clase de historia que le fascinaba. Estaba resuelto a llevarla a la pantalla.

Pero era una historia demasiado extensa para contarla en una sola película. «La cuestión era: ¿cómo convertirla en algo personal y presentarlo de un modo temático?»[56]. Su respuesta: hacer una trilogía. En la primera, contaría la historia de los pilotos y su entrenamiento en una Alabama segregada; en la segunda, seguiría sus éxitos en sus combates aéreos sobre Europa durante la Segunda Guerra Mundial; y en la tercera, los seguiría de vuelta a la vida civil, donde lucharían para superar el racismo y la segregación existentes. «La veo no tanto como una película racial sino

como una aventura de acción aérea —dijo para *Los Angeles Times* en 1990—. Siempre me ha atraído la figura del desvalido, y me ha intrigado la relación entre hombre, máquina y excelencia[57]». Por esa razón, le parecía que el lugar obvio para empezar era la parte central de la trilogía, con las secuencias de los combates aéreos de la Segunda Guerra Mundial.

Lucas consideraba la película como una cruzada moral y social, que se libraría durante más de veinte años. Para quienes pensaban cínicamente que su compromiso con la igualdad social había empezado con su relación con Mellody Hobson, Lucas podría hablarles del proyecto de lo que con el tiempo se convertiría en *Red Tails*. Desde el principio vio que era crucial contratar a un guionista negro y a un director negro que tomara el timón. «Pensé: "Así es como debe ser"», diría luego[58].

De entrada, Lucas había llamado al guionista Kevin Sullivan y al director Thomas Carter para que lo ayudaran, pero después de varios comienzos falsos el proyecto había quedado en suspenso en favor de las precuelas de *La guerra de las galaxias*. En 2007 lo intentó de nuevo, y esta vez contrató a John Ridley, novelista y guionista de *Martin* y *El Príncipe de Bel Air*, para que escribiera el guion de la parte central de la trilogía. Para dirigirlo escogió a Anthony Hemingway, un veterano de la serie *The Wire* pero sin experiencia como director de cine. Hemingway estuvo seguro de que no lo contratarían cuando, después de una entrevista en el rancho, le salió despedirse de Lucas con las palabras: «Que la Fuerza te acompañe». «Dios mío. Cuando me marché de esa reunión después de decir eso solo quería tirarme de un decimoquinto piso», contaría, estremeciéndose al recordarlo[59]. De regreso a casa Lucas lo llamó para decirle que el puesto era suyo. Hemingway detuvo el coche en el arcén y se echó a llorar.

En abril de 2009 empezó finalmente el rodaje de *Red Tails*, así llamada por la cola característica de los aviones de los pilotos de Tuskegee. La película se filmaría digitalmente, y con más de una hora de combates aéreos que IL&M insertaría digitalmente durante la posproducción, una parte considerable de la cual se rodaría con actores en cabinas de piloto frente a pantallas verdes. Como era su costumbre a esas alturas, Lucas ensambló un montaje completo de la película, lo revisó buscando escenas que necesitaran material adicional y mandó a Hemingway para que las filmara. Cuando a este lo llamaron a principios de 2010 para que empezara a trabajar en la serie de la HBO *Treme*, Lucas se colocó detrás de la cámara para supervisar una serie de secuencias que había que filmar de nuevo. También llamó al caricaturista Aaron McGruder, creador de la tira cómica *Boondocks*, para que le ayudara a escribir nuevos diálogos para el material nuevo. McGruder, que llevaba años metiéndose con Jar Jar Binks y con él en su tira cómica, aceptó emocionado y nervioso, y se quedó «muy contento» al ver que se llevaban bien[60]. Jar Jar Binks ni siquiera salió a relucir. «En ningún momento —comentó—. Ni de refilón[61]».

Después de dos años de posproducción, Lucas hizo algo que detestaba: se movió por Hollywood buscando un estudio que distribuyera la película. Encontró pocos

interesados; los ejecutivos de un estudio ni siquiera acudieron a la proyección, un desaire que le dolió especialmente. «¿No consiste en eso su trabajo —estalló—, en ver al menos las películas?»[62]. Era típico de Hollywood, pensó; temían correr riesgos con una película que se saliera de lo corriente. «Eso pasa porque es una película de negros —le comentó a Jon Stewart con tristeza—. Se la enseñé a todos y me dijeron: "Nooo, no sabemos qué hacer con una película así[63]"». Lucas al final persuadió a la Fox para que la distribuyera, aunque el estudio se negó a afrontar los costes asociados. Él acabaría pagándolo todo de su bolsillo, invirtiendo 35 millones de dólares en su distribución, que cubrirían el coste de las copias, a los que había que sumar los 58 millones de dólares ya gastados en hacerla. Nadie podía decir que Lucas no predicara con el ejemplo.

Los primeros preestrenos en Atlanta parecieron alentadores y el público joven se mostró especialmente entusiasta. Lucas se quedó satisfecho. «La estoy haciendo para los adolescentes negros —dijo al *New York Times*—. Tienen tanto derecho a acceder a su historia como cualquiera. Y a que se la presenten tan hollywoodizada, mitificada, acursilada e idealizada como a cualquiera[64]». En el fondo, el enfoque cursi de Lucas se consideraría parte del problema. Las críticas fueron brutales. «La película está desprovista de emociones viscerales, drenada de energía emocional, y es desconcertantemente espantosa de principio a fin —escribió un crítico para *Mother Jones*—. [*Red Tails* es] una de las películas bélicas más malas de los últimos tiempos». Si Lucas gritaba racismo, *Mother Jones* replicaba que el único prejuicio que él desafiaba era «el que va contra el cine superficial[65]». Eso dolió.

Muchos críticos aplaudieron a Lucas por la audacia de abordar abiertamente temas importantes, pero lamentaban que lo hubiera hecho tan mal. «Lleno de estereotipos [y de] personajes planos», se quejaba un crítico inglés[66], mientras que el del *New York Times* comparaba la película con una lección magistral bienintencionada, la clase de seudodocumental que Lucas había hecho para *Las aventuras del joven Indiana Jones*. Varios críticos incluso reprendían a IL&M por producir efectos especiales excesivamente digitalizados y poco convincentes que habían provocado audibles carcajadas del público durante las escenas de los combates aéreos.

Lucas se sintió dolido y frustrado. También le preocupó que el fracaso de su película disuadiera a los estudios de respaldar películas de cineastas negros —o protagonizadas por actores negros—, relegándolas perpetuamente a la categoría de producciones de bajo presupuesto. «Estoy diciéndoles: "Si no funciona, hay muchas posibilidades de que os quedéis bastante tiempo donde estáis" —dijo, refiriéndose a los cineastas afroamericanos—. "Os costará más romper este molde [del bajo presupuesto[67]]"». Aunque algo condescendiente, era una preocupación sincera y no totalmente infundada. Lucas se había introducido intuitivamente en un movimiento en alza que exigía mayor diversidad en el cine y en la cultura pop. Probablemente para su satisfacción, dos años después del estreno de *Red Tails* ganaría el Oscar a la

mejor película una producción escrita, producida, dirigida y protagonizada casi por entero por afroamericanos. Esa misma película, *Doce años de esclavitud*, ganaría también el Oscar al mejor guion adaptado, obra de John Ridley, el guionista que había escrito *Red Tails*.

Pero de momento toda la experiencia de *Red Tails* dejó a Lucas resentido y furioso. No era la primera vez que lidiaba con la insensibilidad de Hollywood hacia los artistas, observando impotente cómo los ejecutivos de los estudios cortaban sus películas, pero eso era algo más sórdido, una veta racista en el sistema que le dejó un mal sabor de boca. «Mi novia es negra —declaró para *USA Today*— y he aprendido mucho de racismo, entre otras cosas que no ha desaparecido, sobre todo en el mundo empresarial norteamericano[68]». Había tomado una decisión. «Me retiro —anunció cansinamente al *New York Times*—. Dejo el negocio, la compañía y demás[69]».

Varias semanas después del desastroso estreno de *Red Tails*, Lucas descolgó el teléfono y llamó a Kathleen Kennedy, la vieja amiga que había producido las cuatro películas de *Indiana Jones* en una trayectoria de treinta años de blockbusters. Aparte de las cintas de *Indiana Jones* y de otras películas que había producido para Spielberg —*E. T.*, *Parque Jurásico*, *La lista de Schindler*, *La guerra de los mundos*— también estaban los largometrajes que su marido, Frank Marshall, y ella habían producido con Spielberg como parte de su productora Amblin Entertainment, entre otros *Gremlins*, *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* y *Regreso al futuro*. Kennedy tenía un gran olfato para el cine, y un instinto aún más acusado para los negocios, pero Lucas también la tenía entre su círculo de amigos. Sabía que estaba en Nueva York dando los últimos retoques a *Lincoln* de Spielberg, le dijo, y quería quedar con ella para comer.

Kennedy dio por hecho que solo quería charlar. Pero mientras comían Lucas quiso hablar de negocios, concretamente los suyos.

—Supongo que te has enterado de que estoy pensando en retirarme de una manera un tanto brusca —le comentó con total naturalidad.

Kennedy se quedó perpleja.

—La verdad es que no sé nada —respondió.

«Me sorprendió —contaría más tarde—. Y parte de mí no le creyó del todo». Escuchó con atención mientras Lucas le explicaba que, si bien quería conservar el cargo de director ejecutivo y de copresidente durante un año más por lo menos, buscaba a alguien que presidiera con él la compañía con el objetivo final de dejarlo al frente de Lucasfilm. Kennedy empezó a repasar mentalmente su tarjetero, considerando posibles candidatos que podían hacerse cargo de la compañía.

—No, no, no —la interrumpió él bruscamente—. Estaba pensando en que lo hicieras tú.

Kennedy no parpadeó siquiera.

—¿Sabes, George? Me interesa mucho tu propuesta[70].

El 1 de junio Kennedy fue nombrada oficialmente copresidenta de Lucasfilm. Había sido fácil tomar la decisión. «Quería hacerlo por él y por mí misma —diría más tarde—, porque sabía lo importante que era para él[71]». Lucas lo admitiría. «He pasado toda mi vida levantando Lucasfilm, y al dirigir mi mirada en otras direcciones, quería asegurarme de que la dejaba en manos de alguien preparado para llevar adelante mis visiones para el futuro[72]». Uno de sus primeros objetivos mutuos, le dijo a Kennedy, sería «organizar la compañía para que funcione sin mí», y para ello, añadió, «necesitamos hacer algo que la haga atractiva». No había una forma más evidente de hacer Lucasfilm atractiva —y mantenerla en funcionamiento más allá de la involucración de Lucas— que sacar partido de su producto más visible y valioso: *La guerra de las galaxias*. Aunque había insistido en que la historia que quería contar acababa en *El retorno del Jedi*, ahora admitió que podía tener unas cuantas ideas para los Episodios VII, VIII y IX en un cajón de su oficina. «De modo que le dije [a Kennedy]: "Hagámoslos[73]"».

Llamaron al guionista Michael Arndt, que había recibido un Oscar por *Pequeña Miss Sunshine*, para que intentara escribir el Episodio VII a partir de las ideas de Lucas, que eran en realidad una «breve sinopsis», recordaba Kennedy, pero lo suficiente para empezar. Para apoyar y orientar a Arndt en el universo de *La guerra de las galaxias* también llamaron a Lawrence Kasdan, que entendía los ritmos y las sensibilidades de Lucas tal vez mejor que cualquier otro guionista, y que se reuniría con él cuando fuera necesario.

En agosto Lucas viajó a Orlando con el pretexto de aparecer por sorpresa en un debate de la VI Celebración de *La guerra de las galaxias*, pero con otra agenda aún más secreta en mente. Ocupó su sitio en la mesa entre aplausos ensordecedores, sin dar la menor pista de que los engranajes de la saga volvían a ponerse poco a poco en marcha. Durante su estancia en Orlando invitó a comer a otros dos asistentes al acto, Mark Hamill y Carrie Fisher, para intentar persuadirlos de que volvieran a interpretar sus papeles en futuros episodios. Hamill se quedó sorprendido. «Lo último que me imaginaba era oírle decir: "Quiero hacer el VII, el VIII y el IX"», confesaría[74]. Pero tanto Fisher como él aceptaron, y, después de largas deliberaciones, también accedió Harrison Ford, básicamente con la condición de que un contundente arco narrativo cerrara de una vez por todas el capítulo sobre Han Solo.

Kennedy todavía se estaba adaptando a su cargo cuando Lucas también la sorprendió abordando con naturalidad el tema de vender la compañía a Disney. «Empezó a exponer lo que estaba pensando», contaría ella, pero se mostró intencionadamente vago. «Vino a decir: "Es algo que estoy planteándome hacer con el tiempo[75]"».

Solo que no fue con el tiempo; poco más de un año después de la conversación en el restaurante Brown Derby, Lucas volvió a hablar con Iger sobre la forma que podría tomar la venta a Disney. Señaló que *La guerra de las galaxias* y él siempre estarían inextricablemente unidos, por mucho que dejara de ser el dueño de la compañía; su

obituario, añadió con irreverencia, debería inevitablemente empezar: «El creador de *La guerra de las galaxias*, George Lucas…». Resuelto a tenerlo todo, propuso a Iger entregarle toda la compañía a Disney mientras él seguía manteniendo el control absoluto sobre *La guerra de las galaxias*. Hacía mucho que su equipo y él se ocupaban de la franquicia, y por tanto sabían mejor que nadie cómo comercializar, obtener licencias y producir películas de la saga galáctica. «Creo que sería prudente mantener parte de esta [estructura] intacta —añadió con firmeza—. Necesitamos a alguien que supervise la propiedad, ya sabes, que se encargue solo de eso, para asegurarnos de que lo hacemos bien[76]».

Pero Iger no iba a picar. Se prestaba encantado a ofrecer a Lucasfilm la misma clase de autonomía limitada que había ofrecido a Marvel y a Pixar, según la cual la compañía permanecería en esencia intacta. Pero quería que Lucas entendiera con toda claridad que, si Disney la adquiría, sería Disney —y no Lucasfilm— la que tendría la última palabra sobre todo lo relacionado con la saga. Para que el trato prosperara, Lucas, y no Disney, tendría que pagar el precio más alto: ceder el control. Para el rebelde que había ido en contra del sistema de Hollywood y luchado por el derecho a controlar su propio destino, era un precio casi insoportable que pagar.

Después de largas conversaciones, Lucas al final accedió a vender la compañía, aunque no sin negociar una pequeña condición: como parte del trato, Disney se comprometía a tomar sus tratamientos de guion y utilizarlos como base de cualquier futura película. Aunque no era el control total que quería, al menos eso le permitiría retener una influencia residual sobre la franquicia que había creado. Pero incluso esa concesión a veces le pareció más de lo que era capaz de soportar; cada vez que Iger le preguntaba por los tratamientos, él se negaba a entregárselos hasta que el trato estuviera cerrado. «Al final tienes que decir: “Mira, sé lo que hago. Comprar mis historias forma parte del trato” —diría—. Me refiero a que podría haber dicho: “Está bien, venderé la compañía a otro”». Iger iba a tener que confiar en él.

Mientras continuaban las conversaciones, Kennedy vio el conflicto escrito en la cara de Lucas. Todos los viernes, antes de dirigirse a la puerta para regresar a Los Ángeles, ella metía la cabeza en su oficina para ver qué hacía. Algunos días se le veía contento y listo para continuar; otros no parecía tenerlo tan claro. «Estoy segura de que de vez en cuando se paraba para preguntarse si estaba preparado para hacerse a un lado», comentó. Aun así, a Lucas le parecía que la asociación con Disney tenía sentido, y, en cierto modo, cerraba el círculo de su vida; al fin y al cabo, había estado en Disneylandia el día de su inauguración en 1955, y en la década de 1980 había llevado orgulloso *La guerra de las galaxias* a los parques de Disney con la apertura de la atracción Star Tours. En aquella ocasión había elogiado a Disney por su compromiso con la calidad: «Cuando he hecho algo, siempre he querido asegurarme de que se hacía bien y que se mantenía bien, que funcionaba correctamente… y este es el único lugar del mundo que es así[77]». Solo Disney sabía apreciar, como Lucas, los beneficios de estar en control absoluto de un universo.

En otoño Iger ofreció por fin a Lucas una extensa descripción de las condiciones del trato, entre ellas el uso de sus tratamientos de guion. Este, protector hasta el final, se los entregaría solo después de que Iger firmara un acuerdo que limitaba el número de personas de Disney que podrían leerlos. Iger se quedó encantado con lo que Lucas le entregó, o eso dijo en público. «Desde el punto de vista narrativo tienen un gran potencial», declaró enigmáticamente. No sería la última vez que Lucas se pelearía con Disney por sus tratamientos de *La guerra de las galaxias*.

El 30 de octubre de 2012, con las cámaras rodando para capturar la ocasión, George Lucas y el presidente de Walt Disney Company, Bob Iger, firmaron el contrato por el que se vendía Lucasfilm a Disney por la astronómica cantidad de 4050 millones de dólares, la mitad en efectivo y la otra mitad en casi 40 millones de acciones de Disney. La elevada suma iría al único accionista de Lucasfilm: George Lucas. Con un golpe de pluma Lucas se convirtió en uno de los principales accionistas de Disney, propietario del 2 por ciento de sus valores; solo Steve P. Jobs Trust, que le había vendido la compañía Pixar —«mi compañía», todavía la llama Lucas—, tiene más.

A Lucas no le tembló el pulso mientras firmaba los papeles, pero fue un momento lleno de emoción. «Se estaba despidiendo», comentó Iger. Lucas voló rápidamente a San Francisco para decir adiós a su personal —ahora el de Kennedy— en Lucasfilm, e hizo una prudente declaración a la prensa: «Ha llegado para mí el momento de pasar *La guerra de las galaxias* a una nueva generación de cineastas. Tengo confianza en que ahora que Lucasfilm está bajo el liderazgo de Kathleen Kennedy y ha hecho de Disney su nuevo hogar, *La guerra de las galaxias* vivirá y florecerá durante muchas generaciones[78]».

Eso era una certeza. En el mismo momento en que Disney anunció la compra de Lucasfilm, también prometió al mundo otra película de la saga para la Navidad de 2015. Podían agradecérselo a George Lucas. Con todas las piezas reunidas, Kennedy enseguida puso en marcha la preproducción del Episodio VII, llamando a J. J. Abrams para que la dirigiera y dejando el guion enteramente en manos de Lawrence Kasdan. Y en cierto modo no parecía haber cambiado casi nada, ya que Lucas estaría presente en todas las sesiones de Kasdan con el equipo de escritura de Disney, intentando explicar las reglas del mundo que había creado.

En líneas generales, sin embargo, Lucasfilm y *La guerra de las galaxias* seguirían adelante prácticamente sin él. Con los asuntos de negocios en orden, Lucasfilm en las capaces manos de Kathleen Kennedy y sin ninguna película en el horizonte, Lucas estaba listo para el próximo hito importante, esta vez en su vida personal. Después de siete años de noviazgo, en enero de 2013 le había propuesto matrimonio a Hobson. Estaban preparados para pasar juntos el resto de sus vidas, y ya habían previsto tener hijos; una gestante subrogada estaba esperando por ellos una criatura que llegaría en

agosto. La boda tendría lugar un par de meses antes.

El sábado 22 de junio, Lucas —con todo el aspecto de ser un hombre sin una sola preocupación en el mundo— contrajo matrimonio con Mellody Hobson en el Skywalker Ranch, bajo uno de esos cielos increíblemente azules y soleados de California. Hobson llegó al altar del brazo de uno de sus mentores, el exsenador Bill Bradley, mientras Lucas esperaba radiante con su hijo Jett de veinte años a su lado en el papel de padrino. En el otro lado tenía a Amanda y Katie, que hacían de damas de honor. El periodista Bill Moyers, un exministro baptista, celebró la ceremonia. «Solo hace falta una persona para haber encontrado el amor de tu vida», dijo conmovedoramente[79]. Se secaron muchos ojos alrededor.

Fue una boda poderosa en todos los sentidos de la palabra. Entre los doscientos invitados que asistieron se encontraban Harrison Ford, Steven Spielberg, Oprah Winfrey, Jeffrey Katzenberg, Robert De Niro, Samuel L. Jackson, Ron Howard y Quincy Jones, y la música estuvo a cargo de Van Morrison y Janelle Monáe. Hubo bromas afectuosas sobre que Hobson era una de las personas menos prominentes en su propia boda. Sin embargo, una semana después, en una segunda recepción en Chicago, la ciudad natal de Hobson, podría haberse dicho lo mismo de Lucas, pues en el Promontory Point sobre el lago Michigan estuvo presente casi toda la élite política: un excongresista, un alcalde y un exalcalde, el rector de una universidad e incluso un secretario de Comercio. Y solo Hobson podría haber organizado una orquesta de veintidós músicos con la estrella de *rock* Prince como vocalista.

Sin embargo, pese a los pesos pesados de su círculo de amigos cada vez más amplio, Lucas se mostró tan imperturbable como siempre. Se ponía esmoquin por Hobson, que lo llevaba con regularidad a recepciones, conferencias y otros actos sociales formales, pero en cuanto ella lo dejaba solo, regresaba a los cómodos vaqueros, la camisa con los botones superiores desabrochados y las gastadas zapatillas de tenis blancas. Habría restaurantes caros, sin duda, pero a él le seguiría gustando ir al autocine de Taco Bell o sentarse en Sizzler. «George me dice: "Somos normales" —comentó Hobson—. Y lo somos. Vamos al cine todos los fines de semana. A él le gusta experimentar las películas como los demás, de modo que no las vemos en una sala de proyección aislada del mundo. Vamos al cine más cercano en la ciudad que estemos[80]».

Y estaba a punto de volver a experimentar la paternidad. El 9 de agosto de 2013 —casi siete semanas después de su boda—, la gestante subrogada de Lucas y Hobson dio a luz a una niña a la que llamaron Everest Hobson Lucas, por el hijo de un amigo íntimo. Era el primer hijo biológico de Lucas. A los sesenta y nueve años, volvía a ser padre.

Si Lucas había sido uno de los cineastas con más éxito del mundo, con la venta de Lucasfilm se convirtió en uno extraordinariamente rico. En 2015 Forbes lo situaría en

el número noventa y cuatro de su lista de las cuatrocientas personas más ricas de Estados Unidos, con una fortuna estimada en 5000 millones de dólares[81]. A Lucas le pareció un poco vergonzoso todo. «Nunca he sido un tipo al que le mueva el dinero —dijo para *Businessweek*—. Me mueve más el cine, y la mayor parte del dinero que hice con él lo utilicé para intentar mantener el control creativo sobre mis películas[82]».

Ha prometido donar una parte importante de su fortuna a la beneficencia; con ese fin firmó en 2010 The Giving Pledge [«La promesa de dar»], un esfuerzo promovido por los multimillonarios Warren Buffett y Bill Gates para animar a los estadounidenses ricos «a comprometerse a donar una parte considerable de sus bienes a causas filantrópicas y organizaciones benéficas de su elección». Para él, la causa siempre sería la educación. «Voy a donar gran parte de mi fortuna a mejorar la educación —prometió—. Es la clave de la supervivencia de la raza humana[83]».

Lucas ya había hecho grandes contribuciones a la escuela de cine de la USC, donando 175 millones de dólares en 2006 para hacer una profunda reforma de los edificios del campus que había construido o mejorado en los años ochenta con una donación anterior. En 2014 dotaría de fondos a tres cátedras del departamento, y en 2015 Hobson y él donarían otros diez millones de dólares a la escuela para crear la George Lucas Foundation Endowed Student Support Fund for Diversity, apoyando económicamente a los alumnos negros e hispanos que estudiaban en ella. Otros 25 millones irían a los Colegios Laboratorio de la Universidad de Chicago para desarrollar y construir un nuevo pabellón de arte, que Lucas pidió que se llamara como el influyente cineasta y fotógrafo negro Gordon Parks. Y en 2014 donaría 500 000 dólares al Norman Rockwell Museum en Stockbridge, Massachusetts, para ayudarlo a introducir herramientas interactivas online.

Seguramente podrían haber empezado digitalizando la colección del mismo Lucas, que era propietario de más de cincuenta cuadros de Rockwell que colgaban en las paredes del Skywalker y que prestaba a los museos. De hecho, en 2010 Spielberg y él habían prestado al Museo Smithsonian de Arte Americano casi sesenta de sus cuadros de Rockwell para lo que sería una exposición enormemente popular. Fueron los cuadros de Rockwell los que en parte habían inspirado uno de sus proyectos legado: un museo en los que podría exponer y compartir todas las obras de arte, los cels de animación, las páginas de cómic, los carteles de cine, los accesorios y los objetos de recuerdo —la mayor parte de su colección de *La guerra de las galaxias*— e infinidad de otras obras de arte y artefactos que había coleccionado a lo largo de las últimas cinco décadas. «No tengo suficientes paredes —explicó—, por eso quiero construir un museo[84]».

Creyó saber exactamente dónde situarlo. En los jardines del Presidio, cerca de Crissy Field, había un execonomato abandonado de 8600 metros cuadrados que había sido ocupado brevemente por unos almacenes de artículos deportivos pero que ahora estaba vacío. El Presidio Trust, que le había concedido el permiso para desarrollar su

centro digital Letterman en sus jardines, aceptaba propuestas para dar uso al economato. Lucas presentó un proyecto de 700 millones de dólares que consistía en urbanizar tres hectáreas de Crissy Field y transformar el economato abandonado en el Museo de las Artes Narrativas George Lucas. Lucas y Hobson habían obtenido el apoyo, entre otros, de la senadora Dianne Feinstein, la líder de la minoría demócrata de la Cámara de Representantes Nancy Pelosi, el gobernador de California Jerry Brown y los cofundadores de Twitter y YouTube. La aprobación parecía inevitable.

No lo fue. En febrero de 2014 Lucas se quedó atónito al enterarse de que el Presidio Trust había rechazado de plano su propuesta. Algunos creían que le tenían ojeriza, a lo que sumaban acusaciones susurradas de que era demasiado rico, demasiado liberal o demasiado exitoso para prevalecer ante una fundación con connotaciones políticas, una campaña que fue en aumento hasta que el Servicio Nacional de Parques intervino para explicar fríamente que «el museo no era merecedor de uno de los emplazamientos más importantes de todo el Presidio[85]». La fundación se ofreció a ayudarlo a buscar un lugar más adecuado. Lucas accedió, y la conversación se prolongó otras ocho semanas más o menos, lo suficiente para que Hobson se cansara de perder el tiempo. Si la fundación no era capaz de encontrar un lugar para el museo en la ciudad natal de Lucas, ¿por qué no lo buscaba ella en la suya? Se ofreció a hacer una llamada telefónica al alcalde de Chicago, Rahm Emanuel, con quien tenía amistad desde hacía tiempo. «No te preocupes —le dijo a su marido—. Hablaré con el alcalde. Estoy convencida de que le encantará[86]».

Emanuel se mostró claramente interesado. Después de encargar a un equipo humano la búsqueda de lugares adecuados, creyó haber encontrado el emplazamiento ideal: un aparcamiento de siete hectáreas en la orilla del lago entre Soldier Field y McCormick Place, y prácticamente a la sombra del planetario. Además, si Lucas cumplía su promesa de acarrear con todos los costes asociados con el museo, Emanuel se ofrecía a alquilar el local a Lucas por un dólar al año. Lucas se mostró de acuerdo en que era el lugar ideal y contrató al arquitecto chino Ma Yansong para que empezara a trabajar en un diseño conceptual del museo que mostrara el aspecto que tendría en la orilla del lago. Yansong presentó un diseño futurista que parecía una ameba gigante rezumando por la orilla; otros creyeron que se parecía a Jabba el Hutt. Como fuera, no ayudó a Lucas a la hora de defender su caso ante la comunidad de Chicago. Los políticos también empezaron a participar en la discusión —era Chicago, después de todo—, y algunos alegaron que con el terreno Emanuel pretendía pagar a Hobson el dinero que había donado para apoyar su campaña a la alcaldía, una acusación que ambas partes pasaron por alto[87].

De nuevo en San Francisco, el alcalde Ed Lee estaba rastreando el litoral buscando una alternativa que ofrecer a Lucas para atraerlo de nuevo a su ciudad natal. Pero este había prometido apostar por Emanuel y Chicago a largo plazo. El comité de zonificación del Ayuntamiento de Chicago aprobó el proyecto, y Lucas estaba preparado para seguir adelante, cuando la organización sin ánimo de lucro Amigos de

los Parques —arguyendo que abrir un museo era dar un uso inapropiado a una propiedad en la orilla de un lago— presentó una queja al tribunal federal oponiéndose formalmente al proyecto. La propuesta se detuvo, y Emanuel empezó a buscar otros emplazamientos más caros, que también acabaron empantanados en agrias polémicas. Lucas, aunque se negaba a echarse atrás, levantó las manos frustrado. Era inconcebible que no pudiera regalar un museo. «Al intentar fundar este museo me he dado cuenta de que a la mayoría de las ciudades no les interesan los museos. Les traen sin cuidado —declaró en una entrevista con el *Washington Post*—. Para la mayoría de las personas son demasiado esotéricos, y no los ven como instituciones educativas[88]». En mayo de 2016 Hobson se cansó una vez más de la indecisión y convocó una virulenta rueda de prensa en la que acusó a Amigos de los Parques de secuestrar el proceso «con el fin de preservar un aparcamiento», y advirtió que Lucas y ella «estaban seriamente resueltos a buscar un lugar fuera de Chicago[89]».

A finales de junio, Lucas decidió tirar la toalla. «Nadie sale beneficiado del litigio aparentemente interminable [de Amigos de los Parques] para preservar un aparcamiento», repitió cansinamente[90].

Se llevará el museo a otra parte, a poder ser San Francisco, donde el alcalde Lee le ha ofrecido una excelente área del litoral —una isla, en realidad— entre San Francisco y Oakland. Si no se construye allí, el alcalde de Los Ángeles Eric Garcetti también ha propuesto un emplazamiento al sur de California. Todavía está por ver si no queda un poco demasiado cerca de Hollywood para Lucas. En julio de 2016 la decisión sigue pendiente.

En enero de 2015 Lucas sorprendió a todos lanzando, a través de la máquina distribuidora de Disney, la fantasía musical animada por ordenador *Strange Magic*. La película, que era su interpretación del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, estaba dedicada a sus hijas, y llevaba años queriendo hacerla. Con una banda sonora de *rock and roll* clásico —el título lo había tomado de una canción de la ELO—, era como *American Graffiti* pero con hadas y criaturas de ciénaga, y una moraleja de cuento sobre no juzgar a los demás por su apariencia. Estrenada con poco bombo —aunque con un cartel que recordaba al público que procedía «de la mente de George Lucas»—, *Strange Magic* recibió críticas ambivalentes y al cabo de dos semanas desapareció de cartel.

A Lucas no pareció importarle. A esas alturas estaba mucho más interesado en ser un padre amoroso que en promocionar películas, y paseaba solícito a Everest en su sillita o la llevaba a Disneylandia. «Cuando tenga cinco años, ya tendrá su vida y hablará de la escuela, de sus amigos y de los deberes —comentó—. La época de jugar y divertirse cederá su sitio ante la realidad. En cambio ahora no tiene mucho más que hacer que pasar el tiempo con su padre[91]».

Entretanto las expectativas creadas en torno al Episodio VII eran muy altas. Por el

momento Iger, Kennedy y Abrams habían demostrado que ellos también entendían de promocionar. Cuando en noviembre de 2014 se anunció el título de la película como *La guerra de las galaxias: El despertar de la Fuerza*, los fans lo analizaron con la misma obsesiva minuciosidad que los títulos *La amenaza fantasma* y *La venganza del Jedi*. Abrams y Kennedy se encargaron de dar cuidadosamente con cuentagotas la información, avivando el interés de los fans a medida que se acercaba la fecha del estreno, diciembre de 2015. Como siempre, todo el mundo parecía estar emocionado con *La guerra de las galaxias*. Lucas no era uno de ellos. Públicamente puso buena cara, diciendo en *USA Today* que estaba impaciente por ver la película en un cine con público, sin saber qué iba a suceder. Pero nunca llegaría a vivir la experiencia de la multitud; al final la vería en un pase privado con Kennedy y otros a principios de diciembre. No dio a conocer inmediatamente su parecer; fue Kennedy quien se encargó de informar después a los periodistas de que Lucas había visto la película y «le había gustado», una reacción sin duda tibia[92]. Cuando le pidieron a él que la clarificara, la respuesta fue deliberadamente concisa. «Creo que a los fans les encantará —afirmó—. Se parece mucho a la clase de película que esperan ver[93]». Pero era evidente que no era la clase de película que él había esperado ver.

Para su disgusto, Disney había hecho caso omiso de los tratamientos que él les había entregado en 2012 —los que, según Iger, «tenían un gran potencial»— y había seguido su propio camino, fusionando elementos de Kasdan, Arndt y Abrams, pero ninguno de él. «Decidieron que no querían usar esas historias, que lo harían a su manera», se quejó Lucas al periodista Charlie Rose en una entrevista que se publicó el día de Navidad de 2015[94]. Además, aparte de esas primeras sesiones en 2012, no había intervenido para nada en *El despertar de la Fuerza*. Kennedy, atrapada entre su exjefe y sus nuevos empleadores de Disney, hizo lo posible por mostrarse comprensiva. «Si he aprendido algo [acerca de George] es que nunca se ha visto limitado —dijo—. Tenerlo cien por cien a bordo depende de él, y no es capaz de hacerlo a no ser que dirija todo el proyecto[95]».

Es revelador que Lucas comparara su separación de *La guerra de las galaxias* con un divorcio; su divorcio de Marcia en 1983, con todo lo que conllevó, había sido una de las experiencias más duras de su vida, desde el punto de vista mental, físico y emocional. Ver *El despertar de la Fuerza*, dijo, fue «una incómoda realidad», como asistir a la boda de tu hijo mayor después de haberte divorciado. «Tengo que ir a la boda —diría—. Mi exmujer estará allí, pero voy a tener que respirar hondo, ser buena persona y aguantar toda la ceremonia procurando disfrutar del momento, pues así son las cosas y es una decisión que he tomado conscientemente[96]».

Lucas siempre estaría resentido con Disney por permitir que Abrams hiciera una película «para los fans». «Quisieron hacer una película retro y a mí no me gustan», comentó. Para él era tan desastroso como ceder ante la presión de los ejecutivos del estudio, que no sabían nada de cine pero exigían cortes arbitrarios para reducir la duración de una película. Independientemente de la opinión que se tuviera de sus

precuelas, no podía decirse que él no había sido fiel a su propia visión de *La guerra de las galaxias*. No era de extrañar que la gente de Disney «no quisiera que me involucrara. […] Si hubiera estado allí habría dado problemas, porque no habrían querido hacer lo que yo quería. Y ya no tengo el control para hacerlo y lo único que conseguiría sería fastidiarlo todo. De modo que me dije: "Está bien, seguiré mi camino y dejaré que ellos sigan el suyo[97]"».

George Lucas había renunciado al control. Pero eso no significaba que estuviera contento con ello.

A los setenta y dos años George Lucas está jubilado y disfruta de la vida, sobre todo de ser marido y padre. Todavía vive en Park Way y, pese a los rumores, sigue siendo el dueño del Skywalker Ranch —de las 2500 hectáreas que tiene ahora—, así como de Skywalker Sound, que pone gustosamente a disposición de Disney, o de cualquier otro estudio, por una cantidad establecida. Sigue vistiendo con vaqueros, camisas de franela y zapatillas de deporte blancas, y se reserva los trajes para las ocasiones especiales. Es un marido devoto, sigue siendo el padre orgulloso de sus tres hijos adultos, y está feliz de pasar la mayor parte del día persiguiendo a Everest. Aunque vive al margen de las redes sociales —los mensajes ponzoñosos y fuera de tono tras el estreno de *La amenaza fantasma* lo convencieron de abandonar internet para siempre—, no puede decirse que viva recluido; viaja mucho, asiste a eventos benéficos y no tiene inconveniente en dar autógrafos.

Aun así, está buscando cosas en que ocuparse. Todavía espera levantar su museo en San Francisco, Oakland o Los Ángeles, dondequiera que alguien lo valore. Si se construye algún día, no hay duda de que se implicará íntimamente en los planos, el diseño, la combinación de colores y la iluminación. Como con sus películas, nunca estará del todo satisfecho con un proyecto de construcción a menos que pueda participar lo más posible en él.

Como cualquier buen padre, Lucas vio cómo *La guerra de las galaxias* se iba de casa sin él; *El despertar de la Fuerza* batió casi todos los récords de taquilla al estrenarse en diciembre de 2015, y ascendió de forma continuada hasta superar los 2000 millones de ingresos en todo el mundo. El Episodio VIII —todavía sin nombre a mediados de 2016— está programado para 2017, y lo seguirá el IX en 2019. Entretanto Disney también ha anunciado varios *spin-offs*, entre ellos *Rogue One*, ambientado justo antes del Episodio IV, y películas protagonizadas por Han Solo y Boba Fett. El universo de *La guerra de las galaxias*, nacido del sudor y la frustración de Lucas, y garabateado a lápiz en sus cuadernos singularmente rudimentarios, parecía existir a perpetuidad, pasando de una generación a otra en manos de nuevos guionistas y cineastas que los adoptaban y los hacían suyos. *La guerra de las galaxias* seguía estando tan fuera del tiempo como la imaginación, una mitología permanentemente entremezclada con la cultura.

Sin embargo, la implicación de Lucas con su otra querida franquicia parece segura, al menos por ahora. Con Disney de su lado, Steven Spielberg anunció que quería traer de vuelta a Indiana Jones por quinta vez, y tenía intención de enrolar no solo a Harrison Ford sino también a George Lucas para la siguiente aventura del doctor Jones. «George será productor ejecutivo conmigo —señaló durante la promoción de *Mi amigo el gigante*. Y en una indirecta muy poco sutil dirigida a Disney añadió—: No se me ocurriría hacer una película de Indiana Jones sin George Lucas. Sería una locura[98]». Ahí queda eso.

Lucas también esperaba volver a dedicarse a la clase de películas artísticas y personales que había prometido hacer durante toda su carrera: documentales, poemas sinfónicos, divagaciones vanguardistas, «lo que me apetezca, sin tener en cuenta si tiene potencial comercial o no[99]». En sus películas personales es donde está su «verdadero talento», comentó Coppola con afecto[100]. «Todavía espero que con todo el dinero que ha ganado [con *La guerra de las galaxias*] haga alguna de esas pequeñas películas. Me ha prometido que lo hará[101]». Y Steven Spielberg añadió: «¡Seguimos esperando, George[102]!».

A sus setenta y pocos años, Lucas se mostraba reflexivo aunque benévolo con su legado como cineasta y como ser humano. Esperaba que se le recordara ante todo como un gran padre. ¿Y después de eso? «Probablemente se me olvidará por completo —respondió, solo medio en broma—. Espero que se me recuerde como uno de los pioneros del cine digital. A eso probablemente se reducirá todo al final». Y, con un guiño, añadió: «Tal vez se me recuerde como el creador de algunas de esas películas de ciencia ficción esotéricas del siglo XX[103]».

Aún más probable es que se le recuerde como el creador ferozmente independiente de algunas de las películas más memorables y lucrativas del cine, así como de uno de los personajes más icónicos de la cultura pop. Lucas cambió la forma en que el público ve —y vuelve a ver— una película; destruyó y acto seguido reinventó la forma de hacer, promocionar y comercializar películas. Cambió la forma en que los fans acogían y veneraban no solo las películas, los personajes y los actores, sino también a los directores, los productores y los compositores, a quienes convirtió en colaboradores visibles y activos. Redefinió la forma que tenían los estudios de cine de financiar, distribuir y controlar —y, al final, de no controlar— el arte de la cinematografía.

Lucas también invirtió sin complejos en lo que más creía: él mismo. Como consecuencia, el imperio cinematográfico que creó hizo posible que no solo él sino otros cineastas de mentalidad similar produjeran películas tal como se las imaginaron, sin un estudio que impusiera sus prioridades, recortara los presupuestos o microdirigiera el proceso. George Lucas —el hijo del dueño de una papelería de una ciudad pequeña— había dicho que no al negocio familiar para construir un imperio basado en su propia visión inflexible de la industria del cine, no como era sino como

creía que debía ser. Gran parte de esa visión residía en las posibilidades que ofrecía la nueva tecnología —tecnología que él desarrolló con su propio dinero—, una habilidad innata para contratar a las personas adecuadas y un don prodigioso para hacer las preguntas correctas. «No puedo evitar tener la sensación de que a George Lucas nunca se le ha reconocido del todo en la industria por sus extraordinarias innovaciones —comentó el director Peter Jackson—. Es el Thomas Edison de la industria del cine moderno[104]».

Lucas, a quien los años le han suavizado el carácter, rechazó alegremente esa idea. Sabía lo que había hecho. Sabía cuál era su sitio y parecía cómodo en él. Cuando el entrevistador Charlie Rose le preguntó en diciembre de 2015 cuál creía que podía ser la primera frase de su obituario, Lucas ofreció tal vez el mejor resumen de su larga carrera, o al menos la clase de respuesta en tres palabras que uno espera de alguien tan modesto y audaz a la vez.

—Lo he intentado —dijo riendo.

AGRADECIMIENTOS

Si bien escribir es, casi por definición, un oficio solitario —en definitiva, solo estamos el lector y yo, la página y una puerta cerrada—, los biógrafos, por la misma naturaleza de su tarea, todavía confían en la ayuda y la generosidad de los demás. Mientras recababa información, escribía y trabajaba en este proyecto tuve el placer de hablar, pasar tiempo y llegar a conocer a muchas personas maravillosas. Este libro, como yo, se ha beneficiado de ello.

El carácter no autorizado del proyecto hizo que fuera muy difícil conseguir que los familiares, amigos, colegas y colaboradores se dejaran entrevistar, de modo que estoy especialmente agradecido a los que se tomaron el tiempo para hablar conmigo. Gracias, por lo tanto, a Randal Kleiser, John Korty, Gary Kurtz, Paul Golding y Larry Mirkin, por prestarse a dejar su testimonio, y a Justin Bozung y Mani Perezcarro, por ayudarme a coordinar varias de esas entrevistas. El audaz Ken Plume también se mostró muy solícito, y valoré mucho su orientación y su conversación.

Todo el que escribe de historia o una biografía comprende lo imprescindibles que son los archiveros y los bibliotecarios para su trabajo, y este proyecto no es una excepción. Muchas gracias a los numerosos bibliotecarios y archiveros de la Biblioteca del Congreso, la Biblioteca Pública del Condado de Montgomery, la Biblioteca del Condado de Stanislaus, la Biblioteca Margaret Herrick de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas, los estudios Warner y Universal, y la Universidad del Sur de California. Gracias especialmente a Barbara Alexander y Claude Zachary por su ayuda cuando indagaba sobre Modesto y el departamento de cine de la USC, respectivamente, y al periodista y bloguero Leo Adam Biga por su investigación sobre *American Graffiti*.

En Little, Brown no podría haber pedido un editor mejor o más paciente que John Parsley, cuyo entusiasmo por este proyecto fue contagioso y, con franqueza, me levantaba el ánimo cuando los montones de información recopilada que había que seleccionar no hacían sino aumentar encima de mi escritorio. Su buen oído para los gazapos y su afilado lápiz rojo siempre mejoraron el libro (y normalmente hacían que me diera una bofetada en la frente y exclamara: «¡Claro! ¿Cómo no se me ha ocurrido decirlo así?»). Su hablar sosegado también enmascaraba su fuerte entusiasmo por todo lo relacionado con George Lucas, y me alegro mucho de que siempre estuviera encantado de embarcarse conmigo en largos debates sobre en qué podrían haber estado pensando los ingenieros del Imperio cuando salieron con la idea de los AT-AT.

Estoy asimismo muy agradecido a la igualmente paciente Reagan Arthur de Little, Brown, que me ayudó a tener todo bien encauzado y al día incluso cuando le ponía las cosas más complicadas. Agradezco también el apoyo y el entusiasmo de Malin von Euler-Hogan, Karen Landry y Amanda Heller, la correctora más impresionante del mundo, que no solo tuvo que lidiar con mis muletillas y mantener en orden todas mis notas finales, sino que se enfrentó con términos como

«Kashyyyk» y «sarlacc». Si el lector detecta otros errores, se deben a mí, no a ella.

Mi agente, Jonathan Lyons, ha estado a mi lado —y detrás— durante prácticamente una década, y fue el principal defensor de este proyecto y el más entusiasta animador cuando era poco más que un largo correo electrónico entre los dos. En ocasiones le hice trabajar más de lo que era mi intención, pero su respuesta siempre fue la misma: «No te preocupes por eso». Es inteligente y amable, y contestaba al momento mis extraños correos electrónicos y mis aún más extrañas llamadas telefónicas; agradezco a su mujer, Cameron, y a sus hijos, Roan, Ilan y Finn, que lo compartieran conmigo.

Como siempre, estoy en deuda con todos mis familiares, amigos y colegas que se molestaron en preguntarme qué tal iba el proyecto, me expresaron su apoyo y su entusiasmo, y se mostraron comprensivos cuando falté a cenas o rechacé invitaciones. Mi gratitud, en particular, a James McGrath Morris, Kitty Kelley, Scott Phillips, Marron y Mike Nelson, Mike y Cassie Knapp, Marc y Kathy Nelligan, Jack y Mindy Shaw, Raice y Liselle McLeod, y Bill y Terrie Crawley. Este proyecto tampoco habría sido posible sin el apoyo y la paciencia de Sidney Katz, Lisa Mandel-Trupp, Lindsay Hoffman y Jackie Hawksford. También pude contar siempre con el afecto y el apoyo de mis padres, Larry Jones y Elaine y Wayne Miller, y de mi hermano, Cris, que siempre me dejó ser Han cuando jugábamos con nuestras figuritas de *La guerra de las galaxias* de Kenner, aunque hasta la fecha él siempre ha sido el más enrollado de los dos.

Por último, nada de lo que tiene en las manos el lector hoy habría sucedido sin el apoyo, el cariño y el entusiasmo de mi mujer, Barb, y de nuestra hija, Madi, que han pasado los últimos tres años alentándome y animándome a seguir. Si alguien ha trabajado tanto o más duro en este proyecto es ella —la *auténtica* doctora Jones—, que me dejó tener el comedor desordenado durante más de dos años, iba a las cenas y paseaba a nuestro perro Grayson sola, y siempre venía a verme a las dos de la madrugada. Ella es la verdadera heroína de este proyecto. Y lo hizo sin un sable láser.

Damascus, Maryland, julio de 2016

BIBLIOGRAFÍA ESCOGIDA

LIBROS

Alinger, Brandon, *Star Wars Costumes*, Chronicle, Nueva York, 2014.

Anderson, Kevin J., y Ralph McQuarrie, *The Illustrated Star Wars Universe*, Bantam, Nueva York, 1995.

Arnold, Alan, *Once Upon a Galaxy: A Journal of the Making of The Empire Strikes Back*, Ballantine, Nueva York, 1980.

Avni, Sheerly, *Cinema by the Bay*, George Lucas Books, Nicasio (California), 2006.

Avni, Sheerly, y Steve Emerson, *Letterman Digital Arts Center*, Commemorative program, 25 de junio de 2005.

Baxter, John, *George Lucas: A Biography*, HarperCollins Entertainment, Londres, 1999.

Biskind, Peter, *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood*, Simon & Schuster, Nueva York, 1998.

Bouzereau, Laurent, *Star Wars: The Annotated Screenplays*, Ballantine, Nueva York, 1997.

Bouzereau, Laurent, y Jody Duncan, *Star Wars: The Making of Episode I — The Phantom Menace*, Ballantine, Nueva York, 1999.

Champlin, Charles, *George Lucas: The Creative Impulse: Lucasfilm's First Twenty Years*, Abrams, Nueva York, 1992.

Chen, Milton, ed., *Edutopia: Success Stories for Learning in the Digital Age*, Jossey-Bass, San Francisco, 2012.

Cowie, Peter, *Coppola: A Biography*, ed. revisada, Da Capo Press, Nueva York, 1994.

Davis, Warwick, *Size Matters Not: The Extraordinary Life and Career of Warwick Davis*, Wiley & Sons, Hoboken, 2011.

Duncan, Jody, *Mythmaking: Behind the Scenes of Attack of the Clones*, Ballantine, Nueva York, 2002.

Friedman, Lester D., y Brent Notbohm, eds.: *Steven Spielberg: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2010.

Galbraith, Stuart, IV. *The Emperor and the Wolf: The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*, Faber & Faber, Nueva York, 2002.

Glintenkamp, Pamela, *Industrial Light & Magic: The Art of Innovation*, Abrams, Nueva York, 2011.

Goodwin, Michael, y Naomi Wise, *On the Edge: The Life and Times of Francis Coppola*, William Morrow and Company, Nueva York, 1989.

Hayes, David, y Jonathan Bing, *Open Wide: How Hollywood Box Office Became a National Obsession*, Hyperion, Nueva York, 2004.

Hearn, Marcus, *The Cinema of George Lucas*, Abrams, Nueva York, 2005.

Jenkins, Garry, *Empire Building: The Remarkable Real Life Story of Star Wars*, Citadel, Secaucus, (Nueva Jersey), 1999.

Kaminski, Michael, *The Secret History of Star Wars*, Legacy, Kingston (Ontario), 2008.

Kenny, Glenn, ed.: *A Galaxy Not So Far Away: Writers and Artists on Twenty-Five Years of Star Wars*, Henry Holt, Nueva York, 2002.

Kline, Sally, ed.: *George Lucas: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 1999.

Longworth, Karina, *Masters of Cinema: George Lucas*, Phaidon, Nueva York, 2012.

McBride, Joseph, *Steven Spielberg: A Biography*, 2.ª ed., University Press of Mississippi, Jackson, 2010.

Mecklenberg, Virginia, y Todd McCarthy, *Telling Stories: Norman Rockwell, from the Collections of George Lucas and Steven Spielberg*, Abrams, Nueva York, 2010.

Paik, Karen, *To Infinity and Beyond! The Story of Pixar Animation Studios*, Chronicle, San Francisco, 2007.

Peecher, Jon Phillip, ed.: *The Making of The Return of the Jedi*, Ballantine, Nueva York, 1983.

Phillips, Gene D., y Rodney Hill, eds.: *Francis Ford Coppola: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004.

Pollock, Dale, *Skywalking: The Life and Films of George Lucas*, ed. actualizada, Da Capo Press, Nueva York, 1999.

Price, David A., *The Pixar Touch: The Making of a Company*, Vintage, Nueva York, 2009.

Read, Piers Paul, *Alec Guinness: The Authorized Biography*, Simon & Schuster, Londres, 2003.

Rinzler, J. W., *The Making of Star Wars: The Definitive Story behind the Original Film*, Del Rey, Nueva York, 2007.

—, *The Making of Star Wars: The Empire Strikes Back*, Del Rey, Nueva York, 2010.

—, *The Making of Star Wars: Return of the Jedi*, Ballantine, Nueva York, 2013.

—, *The Making of Star Wars: Revenge of the Sith*, Ballantine, Nueva York, 2005.

Rinzler, J. W., y Laurent Bouzereau, *The Making of Indiana Jones: The Definitive Story Behind All Four Films*, Del Rey, Nueva York, 2008.

Rubin, Michael, *Droidmaker: George Lucas and the Digital Revolution*, Triad, Gainesville, 2006.

Salewicz, Chris, *George Lucas*, Thunder's Mouth Press, Nueva York, 1999.

Schickel, Richard, *Spielberg: A Retrospective*, Sterling, Nueva York, 2012.

Smith, Rob, *Rogue Leaders: The Story of LucasArts*, Chronicle, Nueva York, 2008.

Smith, Thomas G., *Industrial Light & Magic: The Art of Special Effects*, Ballantine, Nueva York, 1987.

Stevens, George, Jr., *Conversations at the American Film Institute with the Great Moviemakers: The Next Generation, from the 1950s to Hollywood Today*, Vintage, Nueva York, 2014.

Taylor, Chris, *How Star Wars Conquered the Universe: The Past, Present, and Future of a Multibillion Dollar Franchise*, Basic Books, Nueva York, 2014.

Vaz, Mark Cotta, y Patricia Rose Duignan, *Industrial Light & Magic: Into the Digital Realm*, Del Rey, Nueva York, 1996.

Vaz, Mark Cotta, y Shinji Hata, *From Star Wars to Indiana Jones: The Best of the Lucasfilm Archives*, Chronicle, San Francisco, 1994.

Windham, Ryder, Daniel Wallace, y Pablo Hidalgo, *Star Wars Year by Year: A Visual Chronicle*, DK Publishing, Nueva York, 2012.

Worrell, Denise, *Icons: Intimate Portraits*, Atlantic Monthly Press, Nueva York, 1989.

American Masters: George Lucas: Heroes, Myths, and Magic, dirigido por Jane Paley y Larry Price, PBS Television, 1993.

Biography: George Lucas: Creating an Empire, A&E Television, 2002.

Empire of Dreams: The Story of the Star Wars Trilogy, dirigido por Kevin Burns, disco extra, *The Star Wars Trilogy*, caja de DVD, Lucasfilm, Nicasio (California), 2004.

Omnibus Special Edition: George Lucas: Flying Solo, BBC Television, 1997.

PELÍCULAS EN DVD

American Graffiti: Special Edition, dirigida por George Lucas, Universal Studios, Universal City, 2011.

Howard the Duck: Special Edition (estrenada en España como *Howard: un nuevo héroe*), dirigida por Willard Huyck, Universal Studios, Universal City, 2008.

Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull (conocida en España como *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal*), dirigida por Steven Spielberg, Paramount Home Entertainment, Hollywood, 2008.

Indiana Jones and the Last Crusade (estrenada en España como *Indiana Jones y la última cruzada*), dirigida por Steven Spielberg, Paramount Home Entertainment, Hollywood, 2008.

Indiana Jones and the Temple of Doom (estrenada en España como *Indiana Jones y el templo maldito*), dirigida por Steven Spielberg, Paramount Home Entertainment, Hollywood, 2008.

Labyrinth: Anniversary Edition (estrenada en España como *Dentro del laberinto*), dirigida por Jim Henson, Sony Home Pictures Entertainment, Culver City, 2007.

More American Graffiti, dirigida por Bill Norton, Universal Studios, Universal City, 2003.

Raiders of the Lost Ark (estrenada en España como *En busca del arca perdida*), dirigida por Steven Spielberg, Paramount Home Entertainment, Hollywood, 2003.

Radioland Murders (estrenada en España como *Asesinatos en la radio*), dirigida por Mel Smith, Universal Studios, Universal City, 2006.

Star Wars: Episode I — The Phantom Menace (estrenada en España como *La guerra de las galaxias: Episodio I — La amenaza fantasma*), dirigida por

George Lucas, Twentieth Century Fox, Beverly Hills, 2013.

Star Wars: Episode II — Attack of the Clones (estrenada en España como *La guerra de las galaxias: Episodio II — El ataque de los clones*), dirigida por George Lucas, Twentieth Century Fox, Beverly Hills, 2013.

Star Wars: Episode III — Revenge of the Sith (estrenada en España como *La guerra de las galaxias: Episodio III — La venganza de los Sith*), dirigida por George Lucas, Twentieth Century Fox, Beverly Hills, 2013.

Star Wars: Episode IV — A New Hope (estrenada en España como *La guerra de las galaxias: Episodio IV — Una nueva esperanza*), dirigida por George Lucas, Fox Home Entertainment, Beverly Hills, 2006.

Star Wars: Episode V — The Empire Strikes Back (estrenada en España como *La guerra de las galaxias: Episodio V — El Imperio contraataca*), dirigida por Irvin Kirshner, Fox Home Entertainment, Beverly Hills, 2006.

Star Wars: Episode VI — The Return of the Jedi (estrenada en España como *La guerra de las galaxias: Episodio VI — El retorno del Jedi*), dirigida por Richard Marquand, Fox Home Entertainment, Beverly Hills, 2006.

THX 1138: The George Lucas Director's Cut, edición especial, DVD, dirigida por George Lucas. Warner Home Video, Burbank, 2004.

Tucker: The Man and His Dream (estrenada en España como *Tucker: un hombre y su sueño*), dirigida por Francis Ford Coppola, Paramount Home Video, Hollywood, 2000.

Willow: Special Edition, dirigida por Ron Howard, Twentieth Century Fox, Beverly Hills, 2003.



THE MODESTO BEE

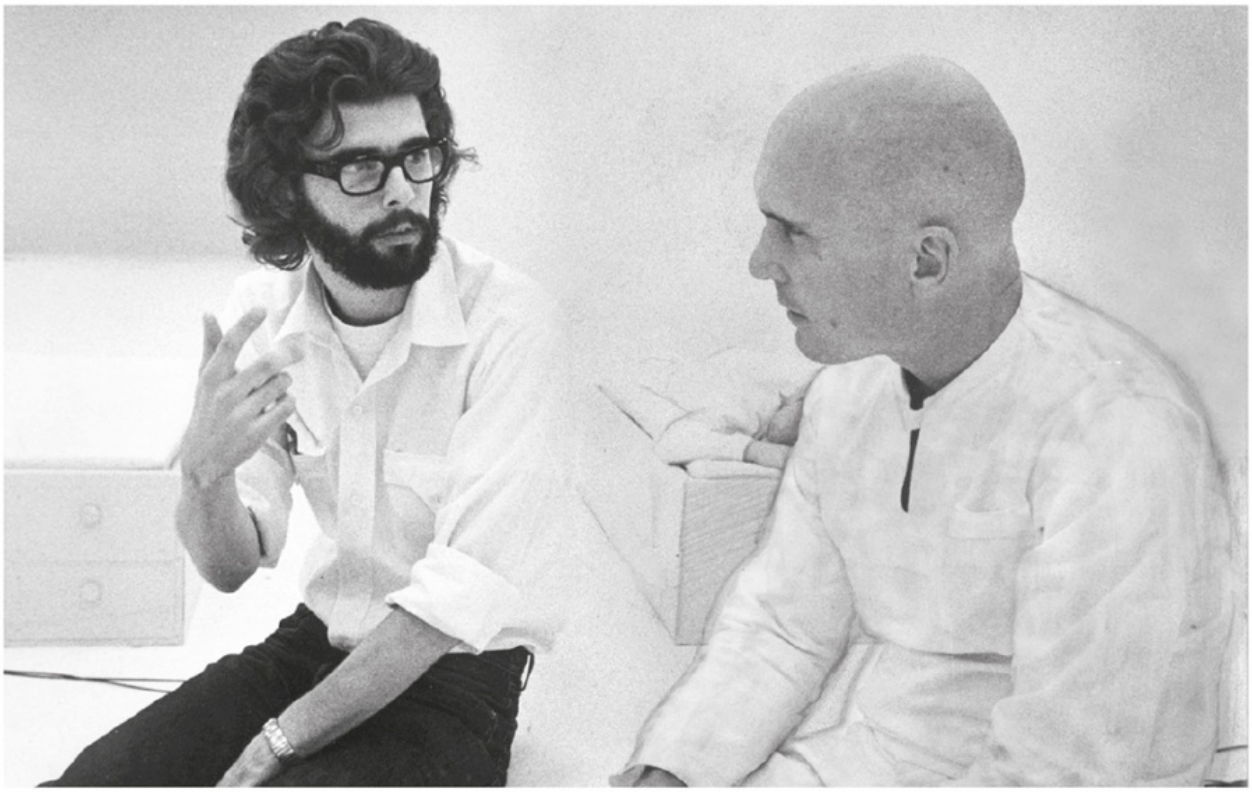
McClatchy Newspapers Service

MODESTO, CALIFORNIA, WEDNESDAY, JUNE 13, 1962 PAGE D-

Youth Survives Crash

Just what part in saving his life the roll bar, arrow, and a safety belt played is not known but George W. Lucas, Jr., survived this crash yesterday. The high way patrol said the safety belt snapped and Lucas was thrown from the car which was slammed into the tree by another vehicle in the collision.

A una semana de graduarse Lucas tuvo un accidente automovilístico lo bastante grave para aparecer en la primera página del periódico local. Justo antes del impacto salió despedido del coche. Sobrevivir al accidente cambió su actitud ante la vida y lo persuadió para estudiar antropología en el Modesto Junior College y más tarde cine en la Universidad del Sur de California. (Cortesía del *Modesto Bee*).



Con el actor Robert Duvall en el plató de la película de ciencia ficción de 1971 *THX 1138*. Ingeniosamente filmada y rebosante de ideas interesantes, *THX 1138* fascinó a los críticos pero desconcertó al público. Su fracaso anunció el final del sueño de Zoetrope de Francis Ford Coppola, y casi acabó con la carrera cinematográfica de Lucas. (Moviestore Collection, Ltd. / Alamy).



American Graffiti (1973) fue la oda en clave de *rock and roll* que hizo Lucas a su época de instituto en la que paseaba en coche por la calle Diez de Modesto. Lucas se puso furioso cuando los ejecutivos de la Universal perdieron la fe en la película y cortaron cuatro minutos del montaje final, un desaire que aumentó aún más su anhelo de romper del todo con el sistema de Hollywood. Los estudios, se quejaba, estaban llenos de sinvergüenzas sin escrúpulos. (Silver Screen Collection / Getty Images).



Gary Kurtz (izquierda) fue el productor de Lucas en *American Graffiti*, *La guerra de las galaxias* y *El Imperio contraataca*, discutiendo sobre los presupuestos con los ejecutivos e intentando mantener intacta la visión de Lucas. El desencanto de este con Kurtz fue en aumento a causa de los sobrecostes de *El Imperio contraataca*, y su relación se rompió para siempre a raíz de un desacuerdo sobre el argumento de *El retorno del Jedi*. (Michael Ochs Archives / Getty Images).



«Hacer una película es una experiencia muy dolorosa», dijo Lucas, que aparece en el plató de *La guerra de las galaxias* con (de izquierda a derecha) Peter Cushing, Carrie Fisher y Dave Prowse sin su casco de Darth Vader. *La guerra de las galaxias* desconcertó a los ejecutivos de la Fox, que se negaron a dar el dinero que Lucas les pidió para terminar la película a su gusto. Él nunca lo olvidó y juró no volver a mendigar para hacer su propia película. (AF Archive / Alamy).



Lucas nombró personalmente a John Dykstra para crear y supervisar los efectos especiales de *La guerra de las galaxias*, y fundar el taller que se convertiría en Industrial Light & Magic. Brillante y ferozmente independiente, Dykstra exasperaba sin cesar a Lucas, quien acusó al mago de los FX de estar más interesado en crear la nueva tecnología que en la producción de los efectos en sí. Sus innovadores efectos especiales le valdrían uno de los siete Oscar que obtuvo *La guerra de las galaxias*. (ABC Photo Archives / Getty Images).



Marcia Lucas era una montadora de gran talento y reconocido prestigio, y muchos creían que era el arma secreta de Lucas. Cuando su agobiado marido le encomendó el montaje de muchas de las frenéticas secuencias de combate de *La guerra de las galaxias*, Marcia puso en ellas su instinto para la narración y una percepción intuitiva de lo que emocionaba al público. «Si el público no aplaude cuando aparece en el último momento Han Solo a bordo del *Halcón Milenario* para ayudar a Luke —le dijo—, la película no funciona». Marcia obtendría un Oscar por su montaje de *La guerra de las galaxias*. Lucas, a día de hoy, todavía tiene que ganar uno. (Julian Wasser / Getty Images).



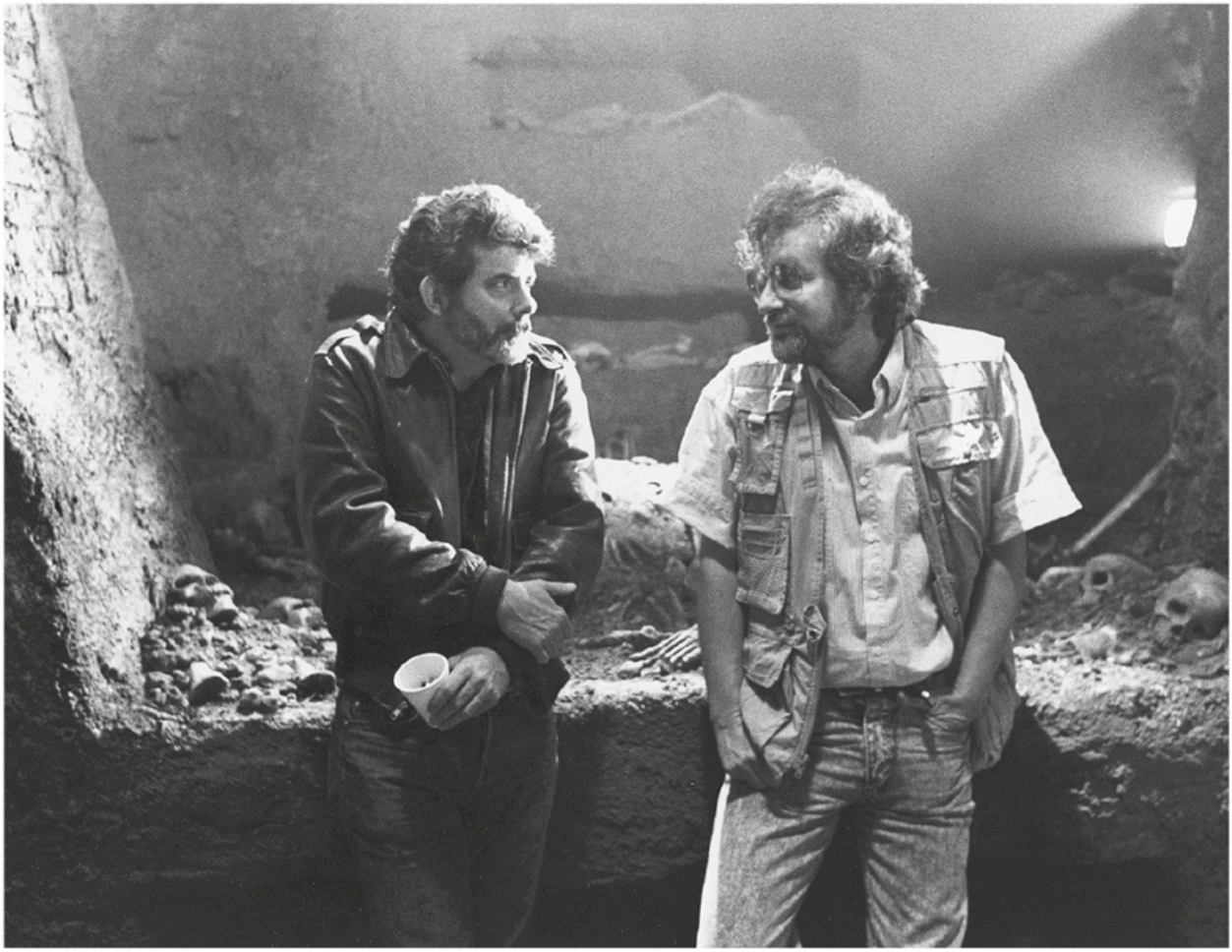
El cine —junto con sus fans— cambió para siempre el 25 de mayo de 1977, cuando se estrenó *La guerra de las galaxias* en menos de cuarenta cines de todo el país y se agotaron las entradas de cada pase en casi todos, entre ellos el Loews de Nueva York. Los fans esperaban durante horas para un solo pase, las hileras se prolongaban varias manzanas y hacer cola se convirtió en parte de la experiencia. Lucas se sorprendió del éxito inmediato de la película. «No tenía ni idea de lo que iba a suceder —dijo Lucas—. Quiero decir absolutamente ni idea». (Paul Slade / Getty Images).



Francis Ford Coppola se reúne con un imberbe Lucas en 1986 en Disneylandia para asistir al estreno de *Capitán EO*. Más unidos que dos hermanos, Lucas y Coppola se pelearon y se reconciliaron sin cesar a lo largo de dos décadas mientras trabajaban juntos en proyecto tras proyecto. «Creo que Francis siempre vio a George como un ayudante advenedizo que tenía sus propias opiniones —diría Spielberg riéndose—. Un ayudante con opiniones propias, ¿hay algo más peligroso?». (Kevin Winter / Getty Images).



Willow (1988) fue una obra realizada con amor. Lucas escogió a Ron Howard (izquierda) para dirigir y a Warwick Davis (derecha) para protagonizar un cuento de hadas con tintes tolkianos escrito por él sobre un bebé que el héroe del título devuelve a su pueblo. Aunque la película contó con los efectos más deslumbrantes de IL&M hasta la fecha —el «morphing» de una criatura en otra—, los críticos no se dejaron impresionar y criticaron a Lucas por reciclar tópicos de cuentos de hadas. «El Gran Regurgitador», se burló duramente un detractor. (MGM Studios / Getty Images).



Lucas con Steven Spielberg en el plató de *Indiana Jones y la última cruzada*. Después de la deliberada tenebrosidad de *El templo maldito* —«un período caótico en la vida de ambos», lo describió el guionista Lawrence Kasdan—, fue una vuelta a la diversión más alegre de *En busca del arca perdida*. (Murray Close / Getty Images).



Lucas y Steven Spielberg se conocieron en un festival de cine estudiantil en 1986 que señaló el comienzo de una de las amistades personales y profesionales más entrañables del mundo del cine. «Mi valiente colega y un gran y leal amigo», llamó Spielberg a Lucas, que a su vez se refirió a este como «mi colega, mi compañero, mi inspiración, mi rival». (Valerie Macon / Getty Images).



El productor Rick McCallum (izquierda) ayudó a Lucas a introducirse en la era del cine digital cuando trabajaron en la serie de televisión *Las aventuras del joven Indiana Jones* a comienzos de los años noventa, demostrando que podían manipularse digitalmente los fondos, los actores y los platós. Después de encargarse de supervisar el nuevo material digital insertado en la trilogía original de *La guerra de las galaxias*, McCallum fue el productor de los episodios I, II y III, permitiendo en silencio que Lucas disfrutara de su pasión por la tecnología digital, a menudo en detrimento de la narración. (Francois Guillot / Getty Images).



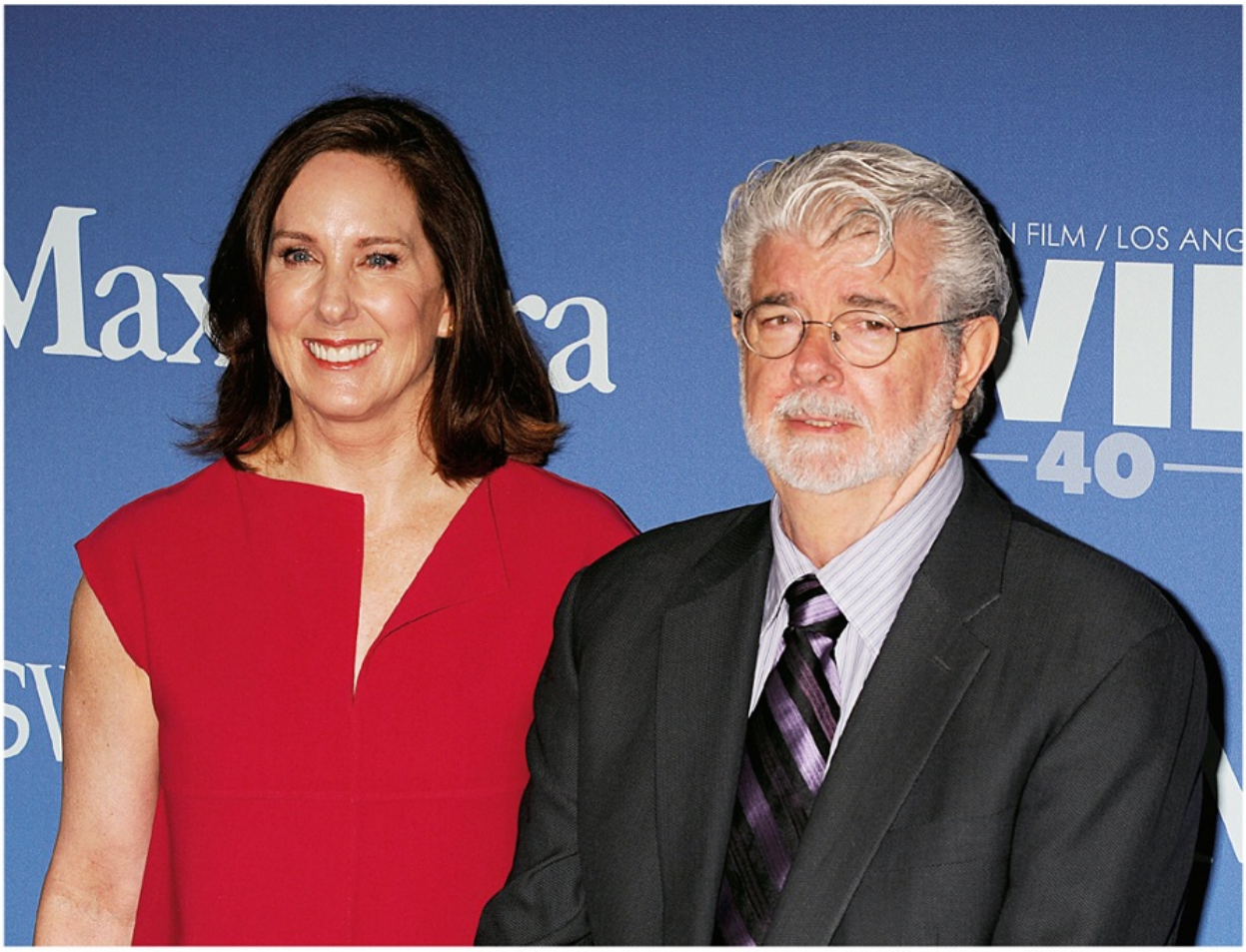
Lucas tenía sesenta y un años cuando en 2005 conoció a Mellody Hobson, de treinta y siete, y tuvo un flechazo. «Si eres más guapa que yo, y más lista que yo, y me aguantas, ya me tienes», le dijo él. Contrajeron matrimonio en 2013 en el Skywalker Ranch. (Frederick M. Brown / Getty Images).



Lucas, que crio solo a sus hijos (de izquierda a derecha) Jett, Katie y Amanda, a menudo decía que ser padre era su mayor logro. «Hubo un momento en que vivía solo para el cine —confesó en 2005— [pero] los hijos son la llave de la vida». (Gregg DeGuire / Getty Images).



Lucas con Bob Iger, presidente y director ejecutivo de Walt Disney Company, que en 2012 orquestó la adquisición de Lucasfilm por 4000 millones de dólares. Lucas, que creía haber estipulado en el trato que Disney utilizaría sus tratamientos de los episodios VII, VIII y IX, se llevó una gran decepción cuando el primero se hizo en gran medida sin sus aportaciones. «Seguiré mi camino —admitió al fin— y dejaré que ellos sigan el suyo». (Image Group LA / Getty Images).



Vieja amiga, colaboradora y productora de *Indiana Jones*, Kathleen Kennedy fue la sucesora que Lucas eligió para la presidencia de Lucasfilm después de su venta a Disney. La primera película de *La guerra de las galaxias* que se hizo con Kennedy al frente, *El despertar de la Fuerza*, recaudaría más de 2000 millones de dólares de taquilla en todo el mundo y relanzaría con éxito la franquicia. (Jeffrey Mayer / Getty Images).



Lucas disfrutando de tranquilidad —en general— en el Skywalker Ranch. «Espero que se me recuerde como uno de los pioneros del cine digital. [Aunque] podrían recordarme como el creador de algunas de esas películas esotéricas de ciencia ficción del siglo XX». (Jean-Louis Atlan / Getty Images).



Brian Jay Jones es el autor de tres aclamadas biografías. La primera, *Washington Irving* (2008), está considerada la biografía definitiva del primer icono popular de la literatura americana: *The Associated Press* le dio «rango inmediato de autoridad», *The Washington Post* dijo que era un libro «apasionante, de escritura elegante y muy bien documentado», mientras que *The New York Times* la resumió simplemente con un «delicioso». Su segunda es *Jim Henson: The Biography* (2013), un *best seller* en Estados Unidos que recibió el elogio unánime de la crítica: «iluminador» (*The Atlantic*), «revelador» (*Parade*), «magistral» (*Kirkus*) y «una lectura compulsiva» (*The AV Club*). Su más reciente publicación es *George Lucas: A Life* (2016). Con anterioridad, durante casi dos décadas trabajó como analista político y escritor de discursos. Es licenciado en Literatura Inglesa por la Universidad de Nuevo México y actualmente preside la Organización Internacional de Biógrafos. Vive en Maryland con su esposa.

NOTAS

PRÓLOGO: FUERA DE CONTROL

[1] «Star Wars' Star Is on Cloud Nine», *Independent* (Long Beach, Calif.), 10 de junio de 1977. <<

[2] J. W. Rinzler, *The Making of Star Wars: The Definitive Story Behind the Original Film*, Del Rey, Nueva York, 2007, p. 160 (en adelante *MOSW*). <<

[3] *MOSW*, p. 146. <<

[4] *MOSW*, p. 143. <<

[5] Kerry O'Quinn, «The George Lucas Saga», *Starlog*, reimpreso en *George Lucas: Interviews*, Sally Kline, ed., University Press of Mississippi, Jackson, 1999, p. 104 (en adelante Kline, *GL Interviews*). <<

[6] *GL Interviews*, p. xiv. <<

[7] Robert Watts, citado en *MOSW*, p. 151. <<

[8] *MOSW*, p. 160. <<

CAPÍTULO 1: DIABLILLO ESCUÁLIDO

[1] Joanne Williams, «Inside George Lucas: Success Allows “Little Movie” Freedom», *Modesto Bee*, 1 de junio de 1980. <<

[2] Jean Vallely, «“The Empire Strikes Back” and So Does George Lucas», *Rolling Stone*, 12 de junio de 1980. <<

[3] Williams, «Inside George Lucas». <<

[4] *Biography: George Lucas: Creating an Empire*, A&E Television, 2002 (en adelante *Creating an Empire*). <<

[5] «The Modesto Arch», web de Historic Modesto, http://www.historicmodesto.com/thearch.html. <<

[6] Véase el Decimoquinto Censo de Estados Unidos de 1930 de la ciudad de Modesto, Calif., folio 7B. <<

[7] «George Lucas Sr. Story Rivals Son’s Film Saga», *Modesto Bee*, 30 de enero de 1976. <<

[8] «Play Presented by High School Class to Capacity House», *Modesto Bee and News-Herald*, 8 de diciembre de 1930. <<

[9] «Dorothy Bomberger and George Lucas Marry at Methodist Church», *Modesto Bee and News-Herald*, 4 de agosto de 1933. <<

[10] «George Lucas Sr. Story Rivals Son’s Film Saga». <<

[11] Karyn Hunt, «Business Leader G. W. Lucas Dies», *Modesto Bee*, 19 de diciembre de 1991. <<

[12] «Dorothy Bomberger and George Lucas Marry at Methodist Church». Véase también «Dorothy Bomberger and George Lucas to Wed: Invitations in Mails», *Modesto Bee and News-Herald*, 23 de julio de 1933; y «Plan Wedding», *Modesto Bee and News-Herald*, 24 de julio de 1933. <<

[13] Véase «Club’s Speaker Lauds Roosevelt», *Fresno Bee*, 19 de diciembre de 1933. <<

[14] Véase «Dorothy B. Lucas Dead at 75», *Modesto Bee*, 12 de marzo de 1989. <<

[15] «Two Stationery Stores Change Hands Here», *Modesto Bee and News-Herald*, 26 de enero de 1949. <<

[16] «George Lucas Sr. Story Rivals Son’s Film Saga». <<

[17] Anuncio de L. M. Morris, en *Modesto Bee and News-Herald*, 30 de noviembre de 1934. <<

[18] Véase «Morris Rites Will Be Tomorrow», *Modesto Bee and News-Herald*, 4 de febrero de 1949. <<

[19] Dale Pollock, *Skywalking: The Life and Films of George Lucas*, ed. actualizada, Da Capo Press, Nueva York, 1999, p. 13. <<

[20] «George Lucas Sr. Story Rivals Son’s Film Saga». <<

[21] Pollock, *Skywalking*, p. 14. <<

[22] *Ibid*. <<

[23] *Ibid*. <<

[24] *Omnibus Special Edition: George Lucas: Flying Solo*, BBC Television, 1997 (en adelante *Flying Solo*). <<

[25] Pollock, *Skywalking*, p. 15. <<

[26] Gerald Clarke, «I’ve Got to Get My Life Back Again», *Time*, 23 de mayo de 1983. <<

[27] *Creating an Empire*. <<

[28] *Flying Solo*. <<

[29] Pollock, *Skywalking*, p. 15. <<

[30] «Two Stationery Stores Change Hands Here»; «Morris Rites Will Be Tomorrow». <<

[31] «George Lucas Sr. Story Rivals Son’s Film Saga». <<

[32] Williams, «Inside George Lucas». <<

[33] *Creating an Empire*. <<

[34] *Ibid*. <<

[35] Pollock, *Skywalking*, p. 37 <<

[36] *Ibid*., p. 19. <<

[37] Denise Worrell, *Icons: Intimate Portraits*, Atlantic Monthly Press, Nueva York, 1989, p. 286. <<

[38] *Flying Solo*. <<

[39] Pollock, *Skywalking*, p. 16. <<

[40] *Creating an Empire*. <<

[41] Alan Arnold, *Once Upon a Galaxy: A Journal of the Making of The Empire Strikes Back*, Ballantine, Nueva York, 1980, p. 219. <<

[42] «George Lucas: A Life Making Movies», entrevista, Academy of Achievement, 10 de junio de 1999, http://www.achievement.org/autodoc/page/luc0int-1 (en adelante «GL: A Life Making Movies»). <<

[43] Pollock, *Skywalking*, p. 15. <<

[44] Clarke, «I’ve Got to Get My Life Back Again». <<

[45] Pollock, *Skywalking*, pp. 37, 39. <<

[46] *Ibid*., p. 11. Para otra versión de esta historia, véase Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood,* Simon & Schuster, Nueva York, 1998, p. 37. <<

[47] *Creating an Empire*. <<

[48] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 189. <<

[49] Pollock, *Skywalking*, p. 20. <<

[50] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, pp. 189-190. <<

[51] Pollock, *Skywalking*, p. 20. <<

[52] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, pp. 189-190. <<

[53] Jess Cagle, «Director: So, What's the Deal with Leia's Hair?», *Time*, 29 de abril de 2002. <<

[54] Pollock, *Skywalking*, p. 22. <<

[55] *Creating an Empire*. <<

[56] Pollock, *Skywalking*, p. 22. <<

[57] «GL: A Life Making Movies». <<

[58] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 220. <<

[59] Pollock, *Skywalking*, p. 18. <<

[60] *Creating an Empire*. <<

[61] Clarke, «I’ve Got to Get My Life Back Again». <<

[62] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 221. <<

[63] Pollock, *Skywalking*, p. 18. <<

[64] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 220. <<

[65] *Creating an Empire*. <<

[66] Donald Ault, ed., *Carl Barks: Conversations*, University Press of Mississippi, Jackson, 2003, p. 130. <<

[67] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 221. <<

[68] Virginia Mecklenberg y Todd McCarthy, *Telling Stories: Norman Rockwell, from the Collections of George Lucas and Steven Spielberg*, Abrams, Nueva York, 2010, p. 20. <<

[69] *Ibid*., p. 18. <<

[70] Marcus Hearn, *The Cinema of George Lucas*, Abrams, Nueva York, 2005, pp. 10-11 (en adelante *COGL*). <<

[71] John Baxter, *George Lucas: A Biography*, HarperCollins Entertainment, Londres, 1999, pp. 24-25. <<

[72] Worrell, *Icons*, p. 286. <<

[73] Clarke, «I’ve Got to Get My Life Back Again». <<

[74] Lucas a menudo ha afirmado que la única cadena de televisión que se veía en Modesto era la KRON, una afiliada de la NBC de San Francisco. Sin embargo, *Have Gun, Will Travel* (en España, *Revólver a la orden*) lo emitía la CBS, no la NBC. Para verla —como él recuerda haber hecho— habría tenido que sintonizar la KPIX, una afiliada de la CBS que emitía fuera de San Francisco. <<

[75] Aunque Lucas recuerda haber visto la serie de Flash Gordon en un programa llamado *Adventure Theater*, que según él y otras muchas fuentes emitía la KRON todos los días a las 18.00, podría haber cierta confusión. *Adventure Theater* no se estrenó en la KRON hasta 1960, e incluso entonces, se emitía a las 14.00. (A las 18.00 emitía *Fireman Frank*). Lucas *podría* haber visto a Flash en *Adventure Theater* en 1960; pero en 1955 es más probable que lo hiciera en la KTVU de Stockton, que emitía un programa titulado *Super Serial* a las 18.00. También es posible que confunda *Adventure Theater* con *Science Fiction Theater*, que daban a las 19.00 en la KRON en 1955. Por si no fuera suficiente la confusión, en 1956 la NBC emitía su propio programa *Adventure Theater*, una nueva serie policíaca antológica de trece episodios. En cualquier caso, la serie de Flash Gordon se emitía en un canal que tenía cobertura en Modesto, y Lucas la veía. <<

[76] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 220. <<

[77] *Ibid*., pp. 220-221. <<

[78] «GL: A Life Making Movies». <<

[79] *COGL*, p. 61. <<

[80] Worrell, *Icons*, p. 285. <<

[81] *COGL*, p. 11. <<

[82] Pollock, *Skywalking*, p. 21. <<

[83] «Newspaper for Juniors Is Published by Two Boys», *Modesto Bee and News-Herald*, 18 de agosto de 1955. <<

[84] *Ibid*. <<

[85] *Ibid*. <<

[86] *Ibid*. <<

[87] Pollock, *Skywalking*, p. 20. <<

[88] Clarke, «I’ve Got to Get My Life Back Again». <<

[89] Pollock, *Skywalking*, p. 37. <<

[90] *Ibid*., p. 23. <<

[91] *Creating an Empire*. <<

[92] Pollock (*Skywalking*) sostiene que Lucas fue a un concierto de Elvis en San Francisco «justo después» de su aparición en *Sullivan*, pero Presley no tenía previsto estar en el norte de California hasta un año después. <<

[93] Stephen Farber, «George Lucas: The Stinky Kid Hits the Big Time», *Film Quarterly* 27, n.º 3 (primavera de 1974), pp. 2-9. <<

[94] *Creating an Empire*. <<

[95] *COGL*, p. 12. <<

[96] «GL: A Life Making Movies». <<

[97] «An Interview with George Lucas», Conferencia Global del Instituto Milken, 30 de abril de 2012, *http://www.milkeninstitute.org/events/conferences/global-conference/2012/panel-detail/3586* (en adelante Milken). <<

[98] *COGL*, p. 12. <<

[99] *Flying Solo*. <<

[100] Pollock, *Skywalking*, p. 24. <<

[101] *Flying Solo*. <<

[102] Worrell, *Icons*, pp. 285-286. <<

[103] *COGL*, p. 12. <<

[104] Worrell, *Icons*, pp. 285-286. <<

[105] *COGL*, p. 12. <<

[106] Pollock, *Skywalking*, p. 27. <<

[107] «Faros Car Club Members Talk About *American Graffiti* and Cruising», vídeo de *Modesto News*, 7 de junio de 2014, *http://www.youtube.com/watch?v=rrQiJ3RYODM*. <<

[108] Pollock, *Skywalking*, p. 27. <<

[109] *Creating an Empire*. <<

[110] Milken. <<

[111] *Creating an Empire*. <<

[112] Pollock, *Skywalking*, p. 29. <<

[113] *Ibid.* <<

[114] «George Lucas Talks to the *Bee's* Marijke Rowland», vídeo, *Modesto Bee*, 7 de junio de 2013, *http://www.modbee.com/welcome_page/?shf=/2013/06/07/2752579 _video-george-lucas-talks-to-the.html*. <<

[115] Pollock, *Skywalking*, p. 25. <<

[116] Richard Heseltine, «The Real American Graffiti Artist», *Motor Sport*, junio de 2009. <<

[117] «George Lucas-Allen Grant», Modesto CruiseRoute, vídeo de YouTube, 13 de julio de 2012, *http://www.youtube.com/watch?v=KMxhdiVQvOw*. <<

[118] Como se informó fielmente en el *Modesto Bee* a lo largo de 1961 y 1962. Véase, por ejemplo, «Modesto Sports Car Club Wins Contest», *Modesto Bee and News-Herald*, 20 de marzo de 1961. <<

[119] Pollock, *Skywalking*, p. 24. <<

[120] *Ibid*., p. 46. <<

[121] «History and Today», web de Canyon Cinema, *http://www.canyoncinema.com/about/history*. <<

[122] *COGL*, p. 16. <<

[123] Pollock, *Skywalking*, p. 27. <<

[124] Jason Walsh, «Episode III: A New Hack», *Pacific Sun*, 12-18 de febrero de 2010. <<

[125] *COGL*, p. 13. <<

[126] Pollock, *Skywalking*, p. 38. <<

[127] John Seabrook, «Why the Force Is Still with Us», *The New Yorker*, 6 de enero de 1997. <<

[128] Todos los partes del accidente son imprecisos, y, en ocasiones, contradictorios entre sí, debido a que la noticia ha sido divulgada, tergiversada y dramatizada en los cincuenta años transcurridos desde el incidente. Véase «DHS Student Is Injured Seriously in Car Crash», *Modesto Bee and News-Herald*, 13 de junio de 1962; Pollock, *Skywalking*, pp. xiii-xvi; y Baxter, *George Lucas*, p. 38; así como una versión seriamente manipulada de los acontecimientos en Mark Cotta Vaz y Shinji Hata, *From Star Wars to Indiana Jones: The Best of the Lucasfilm Archives*, Chronicle, San Francisco, 1994. <<

CAPÍTULO 2: FRIKIS Y NERDS

[1] *Creating an Empire*. <<

[2] Pollock, *Skywalking*, p. xv. <<

[3] *Creating an Empire*. <<

[4] Williams, «Inside George Lucas». <<

[5] «GL: A Life Making Movies». <<

[6] *Creating an Empire*. <<

[7] *COGL*, p. 13. <<

[8] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 187. <<

[9] *Ibid*. <<

[10] «GL: A Life Making Movies». <<

[11] Williams, «Inside George Lucas». <<

[12] Pollock, *Skywalking*, pp. 34-35. <<

[13] *Creating an Empire*. <<

[14] *COGL*, p. 13. <<

[15] George Lucas entrevistado en *CBS This Morning*, julio de 2013. <<

[16] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 188. <<

[17] *COGL*, p. 14; «GL: A Life Making Movies». <<

[18] *COGL*, p. 14. <<

[19] Heseltine, «The Real American Graffiti Artist». <<

[20] Michael Rubin, *Droidmaker: George Lucas and the Digital Revolution*, Triad, Gainesville, 2006, p. 8. <<

[21] «An AFI Interview with Haskell Wexler», AFI, 18 de septiembre de 2010, en *https://site.douban.com/106789/widget/notes/127384/note/915657*
<<

[22] Williams, «Inside George Lucas». <<

[23] *COGL*, p. 16. <<

[24] Véase documental de la Escuela de Artes Cinematográficas de la USC, 2009, en *http://cinema.usc.edu/about/history/index.cfm*. <<

[25] Pollock, *Skywalking*, p. 43. <<

[26] *George Lucas: Maker of Films*, documental de televisión, KCET, 1971. <<

[27] Susan King, «Remastered Classic: Now That’s a Birthday Gift», *Los Angeles Times*, 27 de marzo de 2009. <<

[28] «A Legacy of Filmmakers: The Early Years of American Zoetrope», *THX 1138: The George Lucas Director's Cut*, ed. especial DVD, Warner Home Video, 2004. <<

[29] «GL: A Life Making Movies». <<

[30] *Ibid*., Kline, *GL Interviews*, p. 35. <<

[31] Terence M. Green, «USC Cinema-Television School Has Close-Knit Ambiance of Mini-Studio: Facility Is Replacement for Old Bungalows», *Los Angeles Times*, 24 de marzo de 1985. <<

[32] «A Legacy of Filmmakers». <<

[33] Kline, *GL Interviews*, p. 35. <<

[34] «A Legacy of Filmmakers». <<

[35] Green, «USC Cinema-Television School». <<

[36] Pollock, *Skywalking*, p. 50. <<

[37] *Creating an Empire*. <<

[38] *COGL*, p. 16. <<

[39] Pollock, *Skywalking*, p. 49. <<

[40] «A Legacy of Filmmakers». <<

[41] Trevor Hogg, «Assembly Required: A Walter Murch Profile», web de Flickering Myth, 21 de julio de 2010, *http://www.flickeringmyth.com/2010/07/assembly-required-walter-murch-profile.html*. <<

[42] *COGL*, p. 16. <<

[43] Kline, *GL Interviews*, p. 35. <<

[44] Baxter, *George Lucas*, p. 49. <<

[45] *Ibid*., p. 50. <<

[46] *Creating an Empire*. <<

[47] *COGL*, p. 16. <<

[48] «A Legacy of Filmmakers». <<

[49] *Ibid*. <<

[50] *COGL*, p. 16. <<

[51] «GL: A Life Making Movies». <<

[52] *Ibid*. <<

[53] *COGL*, pp. 17-18. <<

[54] *COGL*, p. 18. <<

[55] Rubin, *Droidmaker*, p. 11. <<

[56] *Creating an Empire*. <<

[57] Pollock, *Skywalking*, p. 56. <<

[58] *Creating an Empire*. <<

[59] Baxter, *George Lucas*, p. 57. <<

[60] Pollock, *Skywalking*, p. 50. <<

[61] *Creating an Empire*. Años después Lucas negaría que estuviera dibujando «soldados de asalto», afirmando que probablemente serían coches. <<

[62] Pollock, *Skywalking*, p. 47. <<

[63] Biskind, *Easy Riders*, pp. 317-318. <<

[64] *COGL*, pp. 16, 18. <<

[65] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 188. <<

[66] *Creating an Empire*. <<

[67] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 186. <<

[68] Pollock, *Skywalking*, p. 57. <<

[69] «Lucas, Coppola, and Kurosawa», *Kagemusha: The Criterion Collection*, DVD, Criterion Studio, 2009. <<

[70] *Ibid*. <<

[71] *COGL*, p. 21. <<

[72] Pollock, *Skywalking*, p. 51. <<

[73] Véase «Writer-Director Paul Golding on Giving *Pulse* Life», web de Video Junkie, 10 de mayo de 2014, *http://www.originalvidjunkie.blogspot.com/2014/05/writer-director-paul-golding-on-giving.html?zx=4c515a2976ba414c*. <<

[74] *Creating an Empire*. <<

[75] *Flying Solo*. <<

[76] *COGL*, p. 19. <<

[77] Don Glut, *I Was a Teenage Movie Maker*, McFarland & Co., Jefferson (C. N.), 2007, p. 166. <<

[78] *COGL*, p. 20. <<

[79] Pollock, *Skywalking*, p. 44. <<

[80] *COGL*, p. 19. <<

[81] Baxter, *George Lucas*, p. 62. <<

[82] William Keck, «USC Grads Honor Film School; Lucas, Zemeckis, Ferrell Reminisce», *USA Today*, 28 de septiembre de 2004. <<

[83] *COGL*, p. 20. <<

[84] Baxter, *George Lucas*, p. 61. <<

[85] *COGL*, p. 20. <<

[86] Pollock, *Skywalking*, p. 57. <<

[87] *COGL*, p. 20. <<

[88] Glut, *I Was a Teenage Movie Maker*, p. 158. <<

[89] Stuart Silverstein, «Lucas Seeks to Produce Respect for Filmmaking: “Star Wars” Creator Speaks at a Ceremony at USC Honoring the $175 Million He Has Pledged to Its Film School», *Los Angeles Times*, 5 de octubre de 2006. <<

[90] Barry Koltnow, «End of the Beginning: A Contented George Lucas Looks Back at the Six Parts of His “Star Wars” Film Epic», *Orange County Register*, 15 de mayo de 2005. <<

[91] Baxter, *George Lucas*, pp. 55-56. <<

[92] Pollock, *Skywalking*, pp. 56, 59-60. <<

[93] *COGL*, p. 22. <<

[94] *Ibid*. <<

CAPÍTULO 3: EL CABALLO GANADOR

[1] Baxter, *George Lucas*, p. 71. <<

[2] Gerald Peary, entrevista con Verna Fields, *The Real Paper* (Boston), 23 de octubre de 1980. <<

[3] Kline, *GL Interviews*, p. 5. <<

[4] *Ibid*. <<

[5] *Creating an Empire*. <<

[6] Pollock, *Skywalking*, pp. 65, 61. <<

[7] *Ibid*., p. 63. <<

[8] *Ibid*., p. 64. <<

[9] *Ibid*., p. 62. <<

[10] *COGL*, p. 22. <<

[11] *COGL*, pp. 21-22. <<

[12] *COGL*, p. 23. <<

[13] Pollock, *Skywalking*, p. 67. <<

[14] *Ibid*., p. 47. <<

[15] Steve Silberman, «Life after Darth», *Wired*, mayo de 2005. <<

[16] Karina Longworth, *Masters of Cinema: George Lucas*, Phaidon, Nueva York, 2012, p. 11. <<

[17] Silberman, «Life after Darth». <<

[18] Pollock, *Skywalking*, p. 47. <<

[19] Kline, *GL Interviews*, p. 6. <<

[20] *COGL*, p. 20. <<

[21] Sheerly Avni, *Cinema by the Bay*, George Lucas Books, Nicasio (California), 2006, p. 36. <<

[22] *COGL*, p. 24. <<

[23] Hogg, «Assembly Required». <<

[24] Pollock, *Skywalking*, p. 46. <<

[25] *Ibid*., p. 63. <<

[26] *Ibid*., pp. 62, 63, 66. <<

[27] Baxter, *George Lucas*, p. 70. <<

[28] Pollock, *Skywalking*, p. 65. <<

[29] Paul Golding, entrevista con el autor, 1 de noviembre de 2014. <<

[30] *COGL*, p. 25. <<

[31] Pollock, *Skywalking*, p. 58. <<

[32] Justin Bozung, «Watch the Amazing George Lucas Film *The Emperor* and Read about How It Was Made», *TV Store Online*, 1 de abril de 2014, *http://blog.tvstoreonline.com/2014/04/watch-george-lucas-brilliant-student.html*. <<

[33] *Ibid*. <<

[34] *COGL*, p. 25. <<

[35] Bozung, «Watch the Amazing George Lucas». <<

[36] *Ibid*. <<

[37] Ken Plume, «An Interview with John Milius», web de IGN, 7 de mayo de 2003, *http://www.ign.com/articles/2003/05/07/an-interview-with-john-milius*. <<

[38] Bozung, «Watch the Amazing George Lucas». <<

[39] Pollock, *Skywalking*, pp. 66, 65. <<

[40] *Ibid*., p. 68. <<

[41] *Flying Solo*. <<

[42] *COGL*, pp. 17-18. <<

[43] Pollock, *Skywalking*, p. 59. <<

[44] *Ibid*. p. 70. <<

[45] *Ibid*. <<

[46] *Ibid*. <<

[47] *COGL*, pp. 26, 27. <<

[48] *COGL*, p. 27. <<

[49] *Ibid*. <<

[50] Charles Champlin, *George Lucas: The Creative Impulse: Lucasfilm's First Twenty Years*, Abrams, Nueva York, p. 9. <<

CAPÍTULO 4: RADICALES Y HIPPIES

[1] *George Lucas on Working with Francis Ford Coppola*, vídeo del Instituto de Cine Americano, *http://www.youtube.com/watch?v=kNcdS8L9pcA*. <<

[2] *Creating an Empire*. <<

[3] Peter Cowie, *Coppola: A Biography*, ed. rev., Da Capo Press, Nueva York, 1994, p. 15. <<

[4] Biskind, *Easy Riders*, p. 149. <<

[5] Cowie, *Coppola*, pp. 20, 22. <<

[6] Biskind, *Easy Riders*, p. 36. <<

[7] *Creating an Empire*. <<

[8] Biskind, *Easy Riders*, p. 37. <<

[9] Lester D. Friedman y Brent Notbohm, eds., *Steven Spielberg: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2010, p. 38. <<

[10] *Creating an Empire*. <<

[11] *COGL*, p. 27. <<

[12] *Ibid*. <<

[13] *Creating an Empire*. <<

[14] *Ibid*. <<

[15] Reseña rápida, *Finian's Rainbow, DVD Journal*, *http://www.dvdjournal.com/quickreviews/f/finiansrainbow.q.shtml*. <<

[16] *Lucas on Working with Coppola*. <<

[17] «Show Beat», *Danville Register* (Virginia), 30 de julio de 1967. <<

[18] *Flying Solo*. <<

[19] Baxter, *George Lucas*, p. 84. <<

[20] *Flying Solo*. <<

[21] *Lucas on Working with Coppola*. <<

[22] *COGL*, p. 28. <<

[23] *Lucas on Working with Coppola*. <<

[24] Audie Bock, «Zoetrope and *Apocalypse Now*», *American Film*, septiembre de 1979. <<

[25] Pollock, *Skywalking*, p. 68. <<

[26] Thomas Kevin, «“A” Grades for Film Festival Students», *Los Angeles Times*, 22 de enero de 1968. <<

[27] Charles Champlin, «US Student Film Series Will Open at Fairfax», *Los Angeles Times*, 21 de febrero de 1968. <<

[28] J. W. Rinzler y Laurent Bouzereau, *The Making of Indiana Jones: The Definitive Story Behind All Four Films*, Del Rey, Nueva York, 2008, p. 12 (en adelante, *MOIJ*). <<

[29] *Creating an Empire*. <<

[30] *Ibid*. <<

[31] *MOIJ*, p. 12. <<

[32] Discurso que pronunció George Lucas al recibir el premio AFI a toda una carrera, 2005. <<

[33] Leo Janos, «Steven Spielberg: *L'Enfant Directeur*», *Cosmopolitan*, junio de 1980. <<

[34] Joseph McBride, *Steven Spielberg: A Biography*, 2.ª ed., University Press of Mississippi, Jackson, 2010, pp. 62, 66. <<

[35] *Ibid*., pp. 137-138. <<

[36] Pollock, *Skywalking*, pp. 62, 63. <<

[37] *Creating an Empire*. <<

[38] Pollock, *Skywalking*, p. 65. <<

[39] *Ibid*., pp. 65, 63. <<

[40] Gene D. Phillips y Rodney Hill, eds., *Francis Ford Coppola: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004, p. 13. <<

[41] Biskind, *Easy Riders*, p. 94. <<

[42] *Flying Solo*. <<

[43] Baxter, *George Lucas*, pp. 84-85. <<

[44] *COGL*, p. 31. <<

[45] Véase George Lucas, *Filmmaker*, Zoetrope/Lucasfilm, 1968. <<

[46] *COGL*, p. 28. <<

[47] Michael Goodwin y Naomi Wise, *On the Edge: The Life and Times of Francis Coppola*, William Morrow and Company, Nueva York, 1989, p. 87. <<

[48] Cowie, *Coppola*, p. 53. <<

[49] Biskind, *Easy Riders*, p. 208. <<

[50] Baxter, *George Lucas*, pp. 87-88. <<

[51] John F. Kearney, «For Film Director Hollywood Out, Stinson Beach Is In», *Daily Independent Journal* (San Rafael, California), 14 de febrero de 1967. <<

[52] John Korty, entrevista con el autor. <<

[53] Kearney, «For Film Director». <<

[54] *COGL*, p. 31 <<

[55] Cowie, *Coppola*, p. 55. <<

[56] *COGL*, p. 31. <<

[57] Cowie, *Coppola*, p. 39. <<

[58] Pollock, *Skywalking*, p. 88 <<

[59] *COGL*, pp. 34-35. <<

[60] Francis Ford Coppola, entrevista de John Milius, 8 de abril de 2010, *https://www.youtube.com/watch?v=JZswrVALi2M.* <<

[61] Phillips y Hill, *Francis Ford Coppola*, p. 95. <<

[62] «A Brief History of Zoetrope Films», Zoetrope.com, *http://www.zoetrope.com/zoe_films.cgi?page=history*. <<

[63] Phillips and Hill, *Francis Ford Coppola*, p. 15. <<

[64] Cowie, *Coppola*, p. 45. <<

[65] Peter Hartlaub, «In a Valley Not Far, Far Away», *San Francisco Chronicle*, 27 de abril de 2007. <<

[66] Pollock, *Skywalking*, p. 83. <<

[67] *Creating an Empire*. <<

[68] Cowie, *Coppola*, p. 56. <<

[69] Louise Sweeney, «A Coppola Objective: An “All-Consuming” Film», *Christian Science Monitor*, 30 de agosto de 1969. <<

[70] Biskind, *Easy Riders*, p. 92. <<

[71] Hartlaub, «In a Valley Not Far, Far Away». <<

[72] Hogg, «Assembly Required». <<

[73] Sweeney, «A Coppola Objective». <<

[74] Biskind, *Easy Riders*, p. 258. <<

[75] Phillips and Hill, *Francis Ford Coppola*, p. 16. <<

[76] «A Legacy of Filmmakers», disco extra, *THX 1138*. <<

[77] Mel Gussow, «Movies Leaving “Hollywood” Behind: Studio System Passé; Film Forges Ahead», *New York Times*, 27 de mayo de 1970. <<

[78] John Patterson, «American Zoetrope: In a Galaxy Not from Hollywood…», *The Guardian*, 17 de noviembre de 2011. <<

[79] «Indies — Francis Ford Coppola and George Lucas on Set of *Rain People*», King Rose Archives, *CA*. 1968, *http://www.youtube.com/watch?v=JhfY4LVpevI*. <<

[80] *Creating an Empire*. <<

[81] Biskind, *Easy Riders*, p. 98. <<

[82] «A Legacy of Filmmakers». <<

[83] Véase Biskind, *Easy Riders*, p. 92; Goodwin y Wise, *On the Edge*, p. 96; y Cowie, *Coppola*, p. 56. <<

[84] Pollock, *Skywalking*, p. 89. <<

[85] Gerald Nachman, «Coppola of Zoetrope — Older, Wiser and Poorer», *Los Angeles Times*, 7 de noviembre de 1971. <<

[86] «A Legacy of Filmmakers». Véase también *COGL*, p. 36. <<

[87] *COGL*, p. 36. <<

[88] Gussow, «Movies Leaving “Hollywood” Behind». <<

[89] John Leighty, «Hippie Capitalist Makes Films in SF», *Fresno Bee*, 10 de abril de 1970. <<

[90] Sweeney, «A Coppola Objective». <<

[91] Nachman, «Coppola of Zoetrope». <<

[92] Cowie, *Coppola*, p. 57; Gussow, «Movies Leaving “Hollywood” Behind». <<

[93] Cowie, *Coppola*, p. 57. <<

[94] Nachman, «Coppola of Zoetrope». <<

[95] «A Legacy of Filmmakers». <<

[96] Kline, *GL Interviews*, p. 7. <<

[97] Sweeney, «A Coppola Objective». <<

[98] Gussow, «Movies Leaving “Hollywood” Behind». <<

[99] Leighty, «Hippie Capitalist Makes Films in SF». <<

[100] Trevor Hogg, «Hot Rods & Droids: A George Lucas Profile», web de Flickering Myth, 8 de junio de 2011, *http://www.flickeringmyth.com/2011/06/hot-rods-droids-george-lucas-profile.html*. <<

[101] Kline, *GL Interviews*, p. 146. <<

[102] Sweeney, «A Coppola Objective». <<

[103] «Movies Leaving “Hollywood” Behind». <<

[104] *COGL*, p. 38 <<

[105] George Lucas, audio con comentarios sobre *THX 1138*. <<

[106] Christine Richert, «Modestan's Movie Will Open», *Modesto Bee and News-Herald*, 1 de junio de 1971. <<

[107] Kline, *GL Interviews*, p. 4. <<

[108] George Lucas, audio con comentarios sobre *THX 1138*. <<

[109] «THX 1138 — Made in San Francisco», *American Cinematographer*, octubre de 1971. <<

[110] Kline, *GL Interviews*, p. 12. <<

[111] George Lucas, audio con comentarios sobre *THX 1138*. <<

[112] Pollock, *Skywalking*, p. 90. <<

[113] Kline, *GL Interviews*, p. 12. <<

[114] George Lucas, audio con comentarios sobre *THX 1138*. <<

[115] *COGL*, p. 37. <<

[116] *COGL*, p. 36. <<

[117] «Hollywood», *The Times* (San Mateo, California), 24 de enero de 1970. <<

[118] Pollock, *Skywalking*, p. 92. <<

[119] «A Legacy of Filmmakers». <<

[120] Kline, *GL Interviews*, p. 12. <<

[121] Leighty, «Hippie Capitalist Makes Films in SF». <<

[122] «A Legacy of Filmmakers». <<

[123] *Ibid*. <<

[124] *Ibid.* <<

[125] *Ibid.* <<

[126] Biskind, *Easy Riders*, p. 235. <<

[127] Goodwin y Wise, *On the Edge*, p. 106. <<

[128] Biskind, *Easy Riders*, pp. 98-99. <<

[129] *Ibid*., p. 98. <<

[130] «A Legacy of Filmmakers». <<

[131] George Lucas, audio con comentarios sobre *THX 1138*. <<

[132] *Creating an Empire*. <<

[133] Biskind, *Easy Riders*, p. 100. <<

[134] *Ibid*., p. 99. <<

[135] *COGL*, p. 46. <<

[136] *Creating an Empire*. <<

[137] Francis Ford Coppola entrevistado en *The Howard Stern Show*, 8 de junio de 2009. <<

[138] Biskind, *Easy Riders*, p. 93. <<

[139] «A Legacy of Filmmakers». Hay mucha confusión entre casi todos los involucrados acerca de la cronología de las proyecciones de *THX*, la desaparición de Zoetrope y la implicación de Coppola en *El padrino*. Según la mayoría de las versiones, Coppola solo accedió a dirigir *El padrino* después de los acontecimientos del «Jueves Negro». Sin embargo, esa reunión se celebró en noviembre mientras que él aceptó el trabajo de dirección en septiembre. Otras versiones de lo sucedido trasladan el Jueves Negro a mayo o junio; pero Lucas insiste en que la reunión tuvo lugar en noviembre. Casi todas las versiones recuerdan también a Lucas montando *THX* cuando Coppola recibió la llamada, lo que no podría haber ocurrido después del Jueves Negro porque la película ya no estaba en su poder. Si nos remitimos al recuerdo de Lucas, por lo tanto, Coppola aceptó la dirección de *El padrino* dos meses antes de los sucesos del Jueves Negro, eliminando de todas las versiones el triunfal signo de admiración. <<

[140] Biskind, *Easy Riders*, p. 101. <<

[141] «A Legacy of Filmmakers». <<

[142] Kline, *GL Interviews*, p. 4. <<

[143] Nachman, «Coppola of Zoetrope». <<

[144] Biskind, *Easy Riders*, p. 101. <<

[145] *Creating an Empire*. <<

[146] *George Lucas: Maker of Films*, p. 1971. <<

[147] «Airport “Junk” — Lancaster», *The Gazette* (Montreal), 8 de marzo de 1971. <<

[148] Nachman, «Coppola of Zoetrope». <<

[149] *George Lucas: Maker of Films*. <<

[150] Kline, *GL Interviews*, p. 37. <<

[151] *Creating an Empire*. <<

[152] «A Legacy of Filmmakers». <<

[153] Biskind, *Easy Riders*, p. 99. <<

[154] «A Legacy of Filmmakers». <<

[155] Kline, *GL Interviews*, p. 6. <<

[156] «A Legacy of Filmmakers». <<

[157] Cowie, *Coppola*, p. 61. <<

[158] «A Legacy of Filmmakers». <<

[159] Biskind, *Easy Riders*, p. 102. <<

[160] «George Lucas at 70: The Star Wars Creator on Filmmaking», *The Telegraph* (Londres), *http://www.telegraph.co.uk/culture/star-wars/10828279/George-Lucas-at-70-the-Star-Wars-creator-on-filmmaking.html*. <<

[161] «A Legacy of Filmmakers». <<

[162] Pollock, *Skywalking*, p. 100. <<

[163] Biskind, *Easy Riders*, p. 102. <<

[164] «A Legacy of Filmmakers». <<

[165] Biskind, *Easy Riders*, p. 102. <<

[166] Kenneth Turan, «Film: THX 1138», *Washington Post*, 17 de abril de 1971. <<

[167] Roger Ebert, reseña de *THX 1138*, 1971, *http://www.rogerebert.com/reviews/thx-1138-2004*. <<

[168] Roger Greenspun, «Film: Lucas's "THX 1138": Love Is Punishable Crime in Future», *New York Times*, 12 de marzo de 1971. <<

[169] Vincent Canby, «Wanda's a Wow, So's THX», *New York Times*, 21 de marzo de 1971. <<

[170] «Review: “THX 1138”», *Variety*, 16 de marzo de 1971. <<

[171] Pollock, *Skywalking*, p. 96. <<

[172] Biskind, *Easy Riders*, p. 235. <<

[173] «A Legacy of Filmmakers». <<

[174] Biskind, *Easy Riders*, p. 235. <<

[175] *Ibid.* <<

CAPÍTULO 5: AMERICAN GRAFFITI

[1] Garry Jenkins, *Empire Building: The Remarkable Real Life Story of Star Wars*, Citadel, Secaucus (Nueva Jersey), 1999, p. 24. <<

[2] *Ibid*., p. 25. <<

[3] *Ibid*., pp. 22, 26. <<

[4] Gary Arnold, «Chalking “Graffiti” Up to Experience», *Washington Post*, 26 de mayo de 1974. <<

[5] David Sheff, «George Lucas», *Rolling Stone*, 5 de noviembre-10 de diciembre de 1987. <<

[6] Kline, *GL Interviews*, p. 42. <<

[7] Jenkins, *Empire Building*, p. 28. <<

[8] Chris Taylor, «“Star Wars” Producer Blasts “Star Wars” Myths», Mashable.com, 27 de septiembre de 2014, *http://mashable.com/2014/09/27/star-wars-myths-gary-kurtz/*. <<

[9] Ken Plume, «An Interview with Gary Kurtz», IGN, 11 de noviembre de 2002, *http://www.ign.com/articles/2002/11/11/an-interview-with-gary-kurtz*. <<

[10] Kline, *GL Interviews*, p. 38. <<

[11] Biskind, *Easy Riders*, p. 235. <<

[12] *Empire of Dreams: The Story of the Star Wars Trilogy*, dirigido por Kevin Burns, disco extra, *The Star Wars Trilogy*, caja de DVD, Lucasfilm, Nicasio (California), 2004. <<

[13] Kline, *GL Interviews*, p. 38. <<

[14] Chris Murphy y Ken White, «George Lucas Interviewed», *Modesto View*, 1 de junio de 2012. <<

[15] *MOSW*, p. 4. <<

[16] Vídeo del Instituto de Cine Americano, «George Lucas on *American Graffiti*», 30 de octubre de 2009, *https://www.youtube.com/watch?v=WvmFpj2Bgyc*. <<

[17] «GL: A Life Making Movies». <<

[18] George Stevens Jr., *Conversations at the American Film Institute with the Great Moviemakers: The Next Generation, from the 1950s to Hollywood Today*, Vintage, Nueva York, 2014, p. 301. <<

[19] Pollock, *Skywalking*, p. 102. <<

[20] *Ibid*. <<

[21] Philip Horne, «“The Godfather”: “Nobody Enjoyed One Day of It”», *The Telegraph* (Londres), 22 de septiembre de 2009. <<

[22] *MOSW*, p. 5. <<

[23] Susy Vader, «Charlie Chaplin Stole the Show at the 1971 Cannes Film Festival», *Australian Women's Weekly*, 23 de junio de 1971. Se ha dicho muchas veces que Lucas trabajó de cámara en *Gimme Shelter* para los cineastas Albert y David Maysles, y que incluso filmó el fatal apuñalamiento de Meredith Hunter. Lucas, con su aplomo característico, afirma que no recuerda haber rodado nada para ese documental. <<

[24] Pollock, *Skywalking*, p. 103. <<

[25] *MOSW*, p. 5. <<

[26] Baxter, *George Lucas*, p. 117. <<

[27] *Ibid*., pp. 116, 117. <<

[28] Stevens, *Conversations with the Great Moviemakers*, p. 301. <<

[29] *Ibid*. <<

[30] *Creating an Empire*. <<

[31] Jenkins, *Empire Building*, p. 31. <<

[32] «GL: A Life Making Movies». <<

[33] *Ibid*. <<

[34] Kline, *GL Interviews*, p. 26. <<

[35] «GL: A Life Making Movies». <<

[36] Paul Scanlon, «The Force behind George Lucas», *Rolling Stone*, 25 de agosto de 1977. <<

[37] Pollock, *Skywalking*, p. 31. <<

[38] Biskind, *Easy Riders*, p. 236. <<

[39] *Ibid*. <<

[40] Gary Arnold, «Cruising through “American Graffiti”: Hot Rods, Good Times and Longings», *Washington Post*, 31 de agosto de 1973. <<

[41] El porcentaje neto varía según la versión. En última instancia, tanto Lucas como Coppola recuerdan haberse dividido cuarenta puntos entre ellos. <<

[42] Pollock, *Skywalking*, p. 107. <<

[43] *COGL*, p. 54. <<

[44] Pat Perry, «San Rafael Is Site for Movie of 1962 Teens», *Daily Independent Journal* (San Rafael, California), 14 de junio de 1972. <<

[45] Pollock, *Skywalking*, p. 108. <<

[46] *Creating an Empire*. <<

[47] Judy Klemesrud, «“Graffiti” Is the Story of His Life», *New York Times*, 7 de octubre de 1973. <<

[48] *COGL*, p. 56. <<

[49] *Creating an Empire*. <<

[50] *Ibid*. <<

[51] Baxter, *George Lucas*, p. 32. <<

[52] *Ibid*. <<

[53] «Cindy Williams Interview: Film-Television Star to Appear at Nov. 2 Screening of “American Graffiti” in Omaha», blog de Leo Adam Biga, 25 de octubre de 2012, *http://leoadambiga.com/2012/10/25/cindy-williams-interview-film-television-star-to-appear-at-nov-2-screening-of-american-graffiti-in-omaha/*. Utilizado con permiso del autor, periodista y bloguero Leo Adam Biga. <<

[54] *COGL*, p. 6. <<

[55] *MOIJ*, p. 14. <<

[56] La historia, sin embargo, no era de Spielberg, sino del autor de ciencia ficción Philip Wylie. <<

[57] *MOIJ*, p. 14. <<

[58] *Ibid*. <<

[59] Kline, *GL Interviews*, p. 18. <<

[60] George Lucas on *American Graffiti*, vídeo del Instituto de Cine Americano, *http://www.youtube.com/watch?v=WvmFpj2Bgyc*. <<

[61] Klemesrud, «“Graffiti” Is the Story of His Life». <<

[62] *Ibid*. <<

[63] *Creating an Empire*. <<

[64] *COGL*, p. 62. <<

[65] Baxter, *George Lucas*, p. 127. <<

[66] Kline, *GL Interviews*, p. 16. <<

[67] *Creating an Empire*. <<

[68] Kline, *GL Interviews*, p. 16. <<

[69] Klemesrud, «“Graffiti” Is the Story of His Life». <<

[70] Arnold, *Once Upon a Galaxy*. <<

[71] Kline, *GL Interviews*, pp. 16, 41. <<

[72] Biskind, *Easy Riders*, p. 237. <<

[73] *Creating an Empire*. <<

[74] *COGL*, p. 64. <<

[75] «George Lucas: A Galaxy Far, Far Away», *Easy Riders, Raging Bulls*, minidocumental, Shout Factory, 2004. <<

[76] *COGL*, p. 64. <<

[77] Véase «Shooting Schedule, American Graffiti as Shot», *COGL*, pp. 74-75. <<

[78] Paul Rowlands, «Candy Clark Talks about *American Graffiti*», web de Money Into Light, 28 de abril de 2012, *http://www.money-into-light.com/2012/04/candy-clark-talks-to-paul-rowlands.html*. <<

[79] *MOSW*, p. 7. <<

[80] Biskind, *Easy Riders*, p. 237. <<

[81] Información biográfica de David M. Herszenhorn, «Wolfman Jack, Raspy Voice of the Radio, Is Dead at 57», *New York Times*, 2 de julio de 1995; Richard Harrington, «Leader of the Pack: Deejay Wolfman Jack, the Voice of a Generation», *Washington Post*, 3 de julio de 1995; y la web de la XERB1090, *http://www.xerbradio.com*. <<

[82] Kline, *GL Interviews*, pp. 29, 39. <<

[83] *Ibid*., pp. 22-23. <<

[84] Klemesrud, «“Graffiti” Is the Story of His Life». <<

[85] Baxter, *George Lucas*, p. 128. <<

[86] *COGL*, p. 66. <<

[87] Hogg, «Assembly Required». <<

[88] Kline, *GL Interviews*, p. 21. <<

[89] Ibid., p. 29. <<

[90] *COGL*, p. 69. <<

[91] *Ibid*. <<

[92] Pollock, *Skywalking*, p. 118. <<

[93] Biskind, *Easy Riders*, p. 243. <<

[94] *COGL*, pp. 6, 70. <<

[95] Biskind, *Easy Riders*, p. 243. <<

[96] *Creating an Empire*. <<

[97] Biskind, *Easy Riders*, p. 243. <<

[98] *Ibid*., p. 244. <<

[99] Véase Lillian Ross, «Some Figures on a Fantasy», *The New Yorker*, 8 de noviembre de 1982. <<

[100] Biskind, *Easy Riders*, p. 244. <<

[101] *COGL*, p. 71. <<

[102] Biskind, *Easy Riders*, p. 244. <<

[103] Pollock, *Skywalking*, p. 120. <<

[104] Kline, *GL Interviews*, p. 43. <<

[105] «A Legacy of Filmmakers». <<

[106] Kline, *GL Interviews*, p. 77. <<

[107] «Wendy Lucas Comments on *American Graffiti*, the State Theatre, Modesto, May 31, 2008», *http://www.youtube.com/watch?v=yvEwUORORkkE*. <<

[108] Kline, *GL Interviews*, pp. 77-78. <<

[109] *Ibid*., p. 77. <<

[110] Pollock, *Skywalking*, p. 123. <<

[111] Jay Cocks, «Cinema: Fabulous ’50s», *Time*, 20 de agosto de 1973. <<

[112] Gary Arnold, «Cruising through “American Graffiti”: Hot Rods, Good Times and Longings», *Washington Post*, 31 de agosto de 1973. <<

[113] Charles Champlin, «A New Generation Looks Back in “Graffiti”», *Los Angeles Times*, 29 de julio de 1973. <<

[114] Stephen Farber, «“Graffiti” Ranks with “Bonnie and Clyde”», *New York Times*, 5 de agosto de 1973. <<

[115] Kline, *GL Interviews*, p. 21. <<

[116] Peter Hartlaub, «The Chronicle Panned It: “American Graffiti”», *SF Gate*, 4 de febrero de 2015. <<

[117] *Ibid*. <<

[118] Véase Gene Siskel, «Graffiti — How Many Golden Oldies Can You Handle?», *Chicago Tribune*, 24 de agosto de 1973. <<

[119] Farber, «“Graffiti” Ranks with “Bonnie and Clyde”»; Klemesrud, «“Graffiti” Is the Story of His Life». <<

[120] Cocks, «Cinema: Fabulous ’50s». <<

[121] Arnold, *Once Upon a Galaxy*. <<

[122] Klemesrud, «“Graffiti” Is the Story of His Life». <<

[123] *Ibid.* <<

[124] *Ibid*.; Paul Gardner, «“Graffiti” Reflects Its Director’s Youth», *New York Times*, 19 de septiembre de 1973. <<

[125] *Creating an Empire*. <<

[126] Mientras negociaba la autorización de los derechos de la película, Lucas había intentado persuadir a la Universal para que incluyera el dinero para autorizar al mismo tiempo las canciones del álbum de la banda sonora. Si en ese momento la Universal se hubiera asegurado los derechos de esa banda sonora, habría ahorrado al estudio los millones que más tarde pagó para obtenerlos después de que la película se convirtiera en un éxito. <<

[127] Biskind, *Easy Riders*, p. 237. <<

[128] *Ibid*., p. 320. <<

[129] Pollock, *Skywalking*, p. 128. <<

[130] Biskind, *Easy Riders*, p. 319. <<

[131] *Creating an Empire*. <<

[132] *COGL*, p. 82. <<

[133] Véase *MOSW*, p. 14. <<

[134] Kline, *GL Interviews*, p. 32. <<

CAPÍTULO 6: SUDANDO SANGRE

[1] Larry Sturhahn, «The Making of *American Graffiti*», *Filmmakers Newsletter*, marzo de 1974. <<

[2] *MOSW*, p. 14 <<

[3] *MOSW*, p. 26. <<

[4] Biskind, *Easy Riders*, p. 322. <<

[5] *COGL*, p. 78. <<

[6] Biskind, *Easy Riders*, p. 322. <<

[7] Vallely, «*The Empire Strikes Back* and So Does George Lucas». <<

[8] *MOSW*, p. 7. <<

[9] Stephen Zito, «George Lucas Goes Far Out», *American Film*, abril de 1977. <<

[10] Véase *MOSW*, pp. 8-11. <<

[11] *MOSW*, p. 9. <<

[12] *MOSW*, p. 15. <<

[13] *MOSW*, p. 50. <<

[14] *MOSW*, pp. 9-11. <<

[15] *Empire of Dreams*. <<

[16] Kline, *GL Interviews*, p. 44. <<

[17] Vallely, «*The Empire Strikes Back* and So Does George Lucas». <<

[18] Pollock, *Skywalking*, p. 126. <<

[19] Bob Thomas, «Lucas Fortune Changes», *Baltimore Sun*, 28 de agosto de 1973. <<

[20] *MOSW*, p. 12. <<

[21] Jenkins, *Empire Building*, p. 43. <<

[22] Paul Rosenfield, «Lucas: Film-Maker with the Force», *Los Angeles Times*, 5 de junio de 1977. <<

[23] See Gene Siskel, «A Day with the “Smartest” Film Mogul», *Chicago Tribune*, 9 de abril de 1978. <<

[24] Farber, «George Lucas: The Stinky Kid Hits the Big Time». <<

[25] Jenkins, *Empire Building*, p. 46. <<

[26] *Ibid*., p. 39. <<

[27] *MOSW*, p. 13. <<

[28] Paul Scanlon, «George Lucas Wants to Play Guitar as “Star Wars Takes a Vacation”», *Rolling Stone*, 21 de julio de 1983. <<

[29] *MOSW*, pp. 12-13. <<

[30] *MOSW*, p. 12. <<

[31] Kline, *GL Interviews*, p. 81. <<

[32] Jenkins, *Empire Building*, p. 47. <<

[33] *Empire of Dreams*. <<

[34] Biskind, *Easy Riders*, p. 320. <<

[35] Vallely, «*The Empire Strikes Back* and So Does George Lucas». <<

[36] Mary Murphy, «Radioland by Graffiti Team», *Los Angeles Times*, 27 de septiembre de 1973. <<

[37] *MOSW*, p. 14. <<

[38] *Ibid*. <<

[39] Biskind, *Easy Riders*, p. 253. <<

[40] Klemesrud, «“Graffiti” Is the Story of His Life». <<

[41] Kline, *GL Interviews*, p. 80. <<

[42] *MOSW*, p. 8; y véase p. 17 para las notas manuscritas de Lucas. <<

[43] Charles Lippincott, citado en Jim Hoagland, «The Politics of Star Wars», *Washington Post*, 11 de diciembre de 1977. <<

[44] Las faltas de ortografía coinciden con las del primer borrador de Lucas, mayo de 1974. Véase *MOSW*, pp. 19-22. <<

[45] *MOSW*, p. 24. <<

[46] Laurent Bouzereau, *Star Wars: The Annotated Screenplays*, Ballantine, Nueva York, 1997, p. 10. <<

[47] Lee Grant, «Lucas: Feet on Ground, Head in the Stars», *Los Angeles Times*, 10 de diciembre de 1977. <<

[48] *MOIJ*, pp. 16-17. <<

[49] Pollock, *Skywalking*, pp. 142, 147. <<

[50] *Flying Solo*. <<

[51] Farber, «George Lucas: The Stinky Kid Hits the Big Time». <<

[53] Biskind, *Easy Riders*, pp. 255-256. <<

[54] *Empire of Dreams*. <<

[55] *Flying Solo*. <<

[56] Cowie, *Coppola*, p. 121. <<

[57] Vallely, «*The Empire Strikes Back* and So Does George Lucas». <<

[58] Scanlon, «George Lucas Wants to Play Guitar». <<

[59] Zito, «George Lucas Goes Far Out». <<

[60] Vallely, «*The Empire Strikes Back* and So Does George Lucas». <<

[61] Kline, *GL Interviews*, p. 80. <<

[62] *Empire of Dreams*. <<

[63] Biskind, *Easy Riders*, pp. 320-321. <<

[64] Aljean Harmetz, «And It Almost Didn’t Get to the Screen», *New York Times*, 26 de mayo de 1977. <<

[65] Kline, *GL Interviews*. <<

[66] *Empire of Dreams*. <<

[67] Arnold, «Chalking “Graffiti” Up to Experience». <<

[68] *MOSW*, p. 36. <<

[69] Jason DeBord, «World Exclusive Interview with Colin Cantwell», blog Original Prop, 13 de noviembre de 2013, *http://www.originalprop.com/blog/2014/11/13/colin-cantwell-video-interviews-star-wars-prototype-models-nasa/*. <<

[70] *Empire of Dreams*. <<

[71] Angela Watercutter, «*Star Wars* Conceptual Artist Ralph McQuarrie Dies at 82», *Wired*, 4 de marzo de 2012. <<

[72] *MOSW*, p. 32. <<

[73] *Empire of Dreams*. <<

[74] *Ibid*. <<

[75] *Flying Solo*. <<

[76] Véase *Adventures of the Starkiller*, resumen en *MOSW*, pp. 27-30. <<

[77] *MOSW*, p. 42. <<

[78] Jenkins, *Empire Building*, pp. 62-63. <<

[79] «George Lucas Was More Than a Director for *Star Wars*», *Baltimore Sun*, 7 de julio de 1977. <<

[80] Jenkins, *Empire Building*, p. 63. <<

[81] «Exclusive Star Wars Interview with John Dykstra», *Fantasy Film Journal* 1, n.º 1 (invierno de 1977). Reproducido en *http://originaltrilogy.com/topic/John-Dykstra-Interview-Circa-July-1977/id/12285*. <<

[82] *Ibid*. <<

[83] *MOSW*, p. 50. <<

[84] *MOSW*, p. 51. <<

[85] «Exclusive Star Wars Interview with John Dykstra». <<

[86] Alex French y Howie Kahn, «Inside the Magic Factory: The Definitive Oral History of ILM, the Special Effects Powerhouse that Revolutionized Moviemaking and Changed Entertainment Forever», *Wired*, junio de 2015. <<

[87] *Empire of Dreams*. <<

[88] French y Kahn, «Inside the Magic Factory». <<

[89] «Exclusive Star Wars Interview with John Dykstra». <<

[90] *Empire of Dreams*. <<

[91] *MOSW*, p. 80. <<

[92] *MOSW*, p. 51. <<

[93] *MOSW*, p. 53. <<

[94] *MOSW*, p. 51. <<

[95] French y Kahn, «Inside the Magic Factory». <<

[96] *COGL*, p. 6. <<

[97] Biskind, *Easy Riders*, p. 278. <<

[98] *MOSW*, p. 49. <<

[99] *MOSW*, p. 59. <<

[100] *MOSW*, p. 94. <<

[101] Biskind, *Easy Riders*, p. 324. <<

[102] *Ibid*. <<

[103] *MOSW*, p. 67. <<

[104] *Empire of Dreams*. <<

[105] *MOSW*, p. 67. <<

[106] Pollock, *Skywalking*, p. 151. <<

[107] *Ibid*., p. 150. <<

[108] *Ibid*., p. 151. <<

[109] Era una práctica que causaría cierta controversia para Nunn —y otros— varios años después, cuando apareció en la revista *Penthouse* a los dieciséis años. <<

[110] Jenkins, *Empire Building*, p. 79. <<

[111] *MOSW*, p. 101. <<

[112] Jenkins, *Empire Building*, p. 80. <<

[113] *MOSW*, p. 102. <<

[114] *Flying Solo*. <<

[115] La prueba de cámara de Hamill —así como las de Fisher y Ford— pueden verse en varias webs y merecen la pena. <<

[116] *MOSW*, p. 103. <<

[117] *MOSW*, p. 104. <<

[118] *Flying Solo*. <<

[119] *MOSW*, pp. 95, 124. <<

[120] *Empire of Dreams*. <<

[121] *MOSW*, p. 95. <<

[122] Pollock, *Skywalking*, p. 152. <<

[123] *Empire of Dreams*. <<

[124] Piers Paul Read, *Alec Guinness: The Authorised Biography*, Simon and Schuster, Nueva York, 2003. <<

[125] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 229. <<

[126] Read, *Alec Guinness*, p. 503. <<

[127] *Ibid*., p. 504. <<

[128] Pollock, *Skywalking*, p. 153. <<

[129] Jeremy Skinger, «The Man Who Literally Built Star Wars», Esquire.com, 4 de mayo de 2014. <<

[130] *MOSW*, p. 54. <<

[131] Alexis C. Madrigal, «The Remarkable Way Chewbacca Got a Voice», The Atlantic.com, 7 de agosto de 2014. <<

[132] *MOSW*, p. 56. <<

[133] J. W. Rinzler, *The Sounds of Star Wars*, Chronicle, San Francisco, 2010, p. 9. <<

[134] «*Star Wars*: The Hit Film and How It Was Put Together», *Colorado Springs Gazette-Telegraph*, 27 de agosto de 1977. <<

[135] *MOSW*, p. 54. <<

[136] Véase el discurso de Lucas en el Homenaje de AFI a George Lucas, 9 de junio de 2005. <<

[137] *Empire of Dreams*. <<

[138] *MOSW*, p. 124. <<

[139] Pollock, *Skywalking*, p. 154. <<

[140] Rosenfield, «Lucas: Film-Maker with the Force». <<

[141] *MOSW*, p. 82. <<

[142] Véase Jenkins, *Empire Building*, pp. 39-40. <<

[143] Vallely, «*The Empire Strikes Back* and So Does George Lucas». <<

[144] *MOSW*, p. 85. <<

[145] *MOSW*, p. 89. <<

[146] *MOSW*, p. 124. <<

[147] *Ibid.* <<

[148] Jenkins, *Empire Building*, p. 74. <<

[149] *MOSW*, p. 94. <<

[150] *COGL*, p. 98. <<

[151] *MOSW*, p. 107. <<

[152] *MOSW*, p. 111. <<

[153] *MOSW*, p. 132. <<

[154] *MOSW*, p. 84. <<

CAPÍTULO 7: «ESTO ME HUELE MAL»

[1] Paul Scanlon, «The Wizard of Star Wars», *Rolling Stone*, 25 de agosto de 1977. <<

[2] Pollock, *Skywalking*, p. 160. <<

[3] *Creating an Empire*. <<

[4] Read, *Alec Guinness*, p. 505. <<

[5] *MOSW*, p. 166. <<

[6] *Ibid*. <<

[7] Read, *Alec Guinness*, p. 504. <<

[8] Citado en *MOSW*, p. 174. <<

[9] Scanlon, «The Wizard of Star Wars». <<

[10] Pollock, *Skywalking*, p. 168. <<

[11] Alex French y Howie Kahn, «Inside the Magic Factory», *Wired*, junio de 2015. <<

[12] Claire Clouzot, «The Morning of the Magician: George Lucas and *Star Wars*», *Ecran*, 15 de septiembre de 1977. <<

[13] Zito, «George Lucas Goes Far Out». <<

[14] Kline, *GL Interviews*, p. 81. <<

[15] *MOSW*, p. 141. <<

[16] *MOSW*, p. 143. <<

[17] Clouzot, «The Morning of the Magician». <<

[18] *MOSW*, pp. 160, 164. <<

[19] Pollock, *Skywalking*, p. 162. <<

[20] *Creating an Empire*. <<

[21] *MOSW*, p. 174. <<

[22] Zito, «George Lucas Goes Far Out». <<

[23] O’Quinn, «The George Lucas Saga». <<

[24] *Creating an Empire*. <<

[25] John Seabrook, «Letter from Skywalker Ranch: Why Is the Force Still with Us?», *The New Yorker*, 6 de enero de 1997. <<

[26] Robert L. Rose, «Career Comes on Silver Platter for Mark Hamill», *Salt Lake City Tribune*, 12 de junio de 1977. <<

[27] *MOSW*, p. 148. <<

[28] Pollock, *Skywalking*, p. 165. <<

[29] Jenkins, *Empire Building*, p. 116. <<

[30] *MOSW*, p. 188. <<

[31] *Ibid*. <<

[32] *Empire of Dreams*. <<

[33] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 231. <<

[34] Chris Hastings, «Anxious He Was… Revealed: Why George Lucas Was Convinced His Star Wars Dream Would Be a Flop», MailOnline (Londres), 17 de mayo de 2014. <<

[35] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 127. <<

[36] *Empire of Dreams*. <<

[37] *MOSW*, p. 177. <<

[38] «George Lucas: Heroes, Myths, and Magic», *American Masters*, PBS, 17 de marzo de 1993. <<

[39] Zito, «George Lucas Goes Far Out». <<

[40] Scanlon, «The Wizard of Star Wars». <<

[41] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 183. <<

[42] *Empire of Dreams*. <<

[43] *MOSW*, p. 185. <<

[44] Clouzot, «The Morning of the Magician». <<

[45] *MOSW*, p. 182. <<

[46] John Dykstra, «VFX Then and Now», CreativeCow.net, 2013, *https://library.creativecow.net/kaufman_debra/VFX_John-Dykstra/1*. <<

[47] *MOSW*, p. 189. <<

[48] Pollock, *Skywalking*, p. 169. <<

[49] *MOSW*, p. 190. <<

[50] *MOSW*, p. 146. <<

[51] *Creating an Empire*. <<

[52] Pollock, *Skywalking*, p. 168. <<

[53] Zito, «George Lucas Goes Far Out». <<

[54] Pollock, *Skywalking*, p. 168. <<

[55] Biskind, *Easy Riders*, p. 327. <<

[56] *MOSW*, p. 196. <<

[57] Scanlon, «The Wizard of Star Wars». <<

[58] *MOSW*, p. 208. <<

[59] *Empire of Dreams*. <<

[60] *Ibid*. <<

[61] Biskind, *Easy Riders*, pp. 329-330. <<

[62] O’Quinn, «The George Lucas Saga». <<

[63] *MOSW*, p. 218. <<

[64] French y Kahn, «Inside the Magic Factory»; *Creating an Empire*. <<

[65] Pollock, *Skywalking*, p. 173. <<

[66] Zito, «George Lucas Goes Far Out». <<

[67] *MOSW*, p. 223. <<

[68] Dykstra, «VFX Then and Now». <<

[69] Robbie Blalack, citado en *MOSW*, p. 228. <<

[70] French y Kahn, «Inside the Magic Factory». <<

[71] *MOSW*, p. 97. <<

[72] *Creating an Empire*. <<

[73] Scanlon, «The Wizard of Star Wars». <<

[74] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 94. <<

[75] Zito, «George Lucas Goes Far Out». <<

[76] Scanlon, «The Wizard of Star Wars». <<

[77] *MOSW*, p. 255. <<

[78] French y Kahn, «Inside the Magic Factory». <<

[79] *Empire of Dreams*. <<

[80] Scanlon, «The Wizard of Star Wars». <<

[81] Biskind, *Easy Riders*, p. 330. <<

[82] Aljean Harmetz, «Star Wars Robots Gaining Stardom», *Des Moines Register*, 15 de junio de 1977. <<

[83] *Ibid*. <<

[84] Aljean Harmetz, «Inside C3PO and His Sidekick R2D2», *Chicago Tribune*, 24 de junio de 1977. <<

[85] *Ibid*. <<

[86] *Empire of Dreams*. <<

[87] Frank Lovece, «Fast Chat: James Earl Jones», *Newsday*, 12 de marzo de 2008. Su nombre aparecería en los créditos a partir de *El Imperio contraataca*. <<

[88] *MOSW*, p. 246. <<

[89] *MOSW*, p. 247. <<

[90] *Empire of Dreams*. <<

[91] Clouzot, «The Morning of the Magician». <<

[92] *Empire of Dreams*. <<

[93] *Flying Solo*. <<

[94] Biskind, *Easy Riders*, p. 334. <<

[95] *MOSW*, p. 256. <<

[96] Biskind, *Easy Riders*, p. 334. <<

[97] *MOSW*, p. 256. <<

[98] *Creating an Empire*. <<

[99] *Empire of Dreams*. <<

[100] Jon Burlingame, «Spielberg and Lucas on Williams», Film Music Society, 8 de febrero de 2012, *http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/2012/020812*
<<

[101] Scanlon, «The Wizard of Star Wars». <<

[102] Kline, *GL Interviews*, p. 82. <<

[103] *MOSW*, p. 272. <<

[104] Donald Goddard, «From “American Graffiti” to Outer Space», *New York Times*, 12 de septiembre de 1976. <<

[105] Clouzot, «The Morning of the Magician». <<

[106] Ed Gross, «Retrovision Exclusive: The Selling of Star Wars, Part 1», ComicBookMovie.com, 11 de septiembre de 2011. <<

[107] «When Movie Becomes a Hit, It Can Make Book Best Seller», *Lincoln Star* (Nebraska), 10 de julio de 1977. <<

[108] Gross, «Retrovision Exclusive». <<

[109] Biskind, *Easy Riders*, p. 335. <<

[110] *Empire of Dreams*. <<

[111] *MOSW*, pp. 288, 289. <<

[112] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 95. <<

[113] *COGL*, p. 110. <<

[114] *MOSW*, p. 290. <<

[115] *COGL*, p. 110. <<

[116] *MOSW*, p. 293. <<

CAPÍTULO 8: CONTRAATACANDO

[1] Pollock, *Skywalking*, p. 185. <<

[2] *MOSW*, pp. 293-294. <<

[3] Lee Grant, «Star Wars' Out of This World», *Los Angeles Times*, 4 de junio de 1977. <<

[4] Karen de Witt, «The Movie That Ate Cleveland Park», *Washington Post*, 23 de junio de 1977. <<

[5] «Queues for Star Wars Are Creating Havoc in the Street», *Los Angeles Times*, 30 de julio de 1977. <<

[6] Greg Conroy, «Moviegoers Are “Spacy” over “Star Wars”», *Bloomington Pantagraph* (Illinois), 27 de noviembre de 1977. <<

[7] Pollock, *Skywalking*, p. 182. <<

[8] «Star Wars Sends Audiences Wild», *Waukesha Daily Freeman* (Wisconsin), 6 de junio de 1977. <<

[9] Bob Thomas, «Star Wars: New Force in Films», *Los Angeles Times*, 12 de agosto de 1977. <<

[10] Véase Erma Bombeck, «At Wit's End: "Star Wars" Line Inspires Heroism», *Baltimore Sun*, 18 de septiembre de 1977. <<

[11] Conroy, «Moviegoers Are “Spacy” over “Star Wars”». <<

[12] A. D. Murphy, «Review: “Star Wars”», *Variety*, 25 de mayo de 1977. <<

[13] Charles Champlin, «“Star Wars” Hails the Once and Future Space Western», *Los Angeles Times*, 22 de mayo de 1977. <<

[14] Jay Cocks, «Cinema: “Star Wars”: The Year’s Best Movie», *Time*, 30 de mayo de 1977. <<

[15] Gary Arnold, «Star Wars: A Spectacular Intergalactic Joyride», *Washington Post*, 25 de mayo de 1977. <<

[16] Vincent Canby, «“Star Wars” — A Trip to a Far Galaxy That’s Fun and Funny», *New York Times*, 26 de mayo de 1977. <<

[17] Gene Siskel, «“Star Wars” Flashes with Space Wizardry», *Chicago Tribune*, 27 de mayo de 1977. <<

[18] «Director George Lucas Lost to the Stars», *Playground Daily News* (Fort Walton Beach, Florida), 29 de mayo de 1977. <<

[19] Joy Gould Boyum, «The Triumph of Camp», *Wall Street Journal*, 6 de junio de 1977. <<

[20] Véase Pete Hamill, «Star Wars: Dumb Good Times Here Again?», *Chicago Tribune*, 8 de junio de 1977. <<

[21] Walter Bremond, «Star Wars and Blacks», *New Journal and Guide*, 1 de octubre de 1977. <<

[22] Bernard E. Garnett, «Racism Mars “Star Wars” Brilliance: Slave-Like Robots Call Owner “Master” & Accept Discrimination», *Afro-American*, 25 de junio de 1977. <<

[23] Citado en Dorothy Gilliam, «The Black Heavies: What Do Today's Most Notorious Bad Guys Have in Common?», *Washington Post*, 11 de septiembre de 1977. <<

[24] *Ibid*. <<

[25] Véase «More “Star Wars” Skirmishes», *Los Angeles Times*, 31 de julio de 1977. <<

[26] Véase, por ejemplo, James Robison, «“Star Wars” Called a Biblical Remake», *Chicago Tribune*, 24 de septiembre de 1977. <<

[27] John Dart, «Star Wars: Religious Impact in Parable Form», *Los Angeles Times*, 1 de mayo de 1978. <<

[28] Ellen Goodman, «A Star Wars Fantasy Fulfillment», *Washington Post*, 30 de julio de 1977. <<

[29] «In “Star Wars”… George Lucas Brings Space Fantasy to Life», *Kentucky New Era*, 5 de julio de 1977. <<

[30] Siskel, «“Star Wars” Flashes with Space Wizardry». <<

[31] Bruce McCabe, «Star Wars Is a Blockbuster», *Boston Globe*, 26 de mayo de 1977. <<

[32] «Fox’s “Star Wars” Heads for Hyper Space: First Day B. O., 255G; House Records Tumble», *Variety*, 26 de mayo de 1977. <<

[33] *MOSW*, p. 295. <<

[34] *Ibid*. <<

[35] Champlin, *George Lucas*, p. 79. <<

[36] *MOIJ*, p. 19. <<

[37] Champlin, *George Lucas*, p. 79. <<

[38] Kaufman perdería su empleo casi inmediatamente a raíz de un pique con el protagonista, Clint Eastwood. Lo reemplazó en la silla del director el mismo Eastwood. <<

[39] Champlin, *George Lucas*, p. 79. <<

[40] *MOSW*, p. 306. <<

[41] «The *Star Wars* Phenomenon», *People*, 18 de julio de 1977. <<

[42] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 183. <<

[43] Scanlon, «The Wizard of Star Wars»; Lee Grant, «Lucas: Feet on Ground, Head in the Stars», *Los Angeles Times*, 10 de diciembre de 1977. <<

[44] Vallely, «*The Empire Strikes Back* and So Does George Lucas». <<

[45] George Lucas y Robert Redford, *The Power of Story: Visions of Independence at 2015 Sundance Film Festival*, 29 de enero de 2015, *https://www.youtube.com/watch?v=YX-9QCkwHiI*. <<

[46] Biskind, *Easy Riders*, p. 321. <<

[47] J. W. Rinzler, *The Making of Star Wars: The Empire Strikes Back*, Del Rey, Nueva York, 2010, p. 10 (en adelante *MOESB*). <<

[48] Pollock, *Skywalking*, p. 199. <<

[49] Biskind, *Easy Riders*, p. 341. <<

[50] Robert Kerwin, «A Down-to-Earth Mark Hamill», *Chicago Tribune*, 18 de diciembre de 1977. <<

[51] Eric Dodds, «George Lucas Lost a $40 Million Bet to Steven Spielberg over *Star Wars*», Time.com, 31 de marzo de 2014. <<

[52] *MOESB*, p. 52. <<

[53] French y Kahn, «Inside the Magic Factory». <<

[54] Pollock, *Skywalking*, p. 198. <<

[55] Clouzot, «The Morning of the Magician». <<

[56] «General Mills Wins Battle to Make “Star Wars” Toys», *Wall Street Journal*, 8 de junio de 1977. <<

[57] D. Martin Myatt, «An Interview with Bernard Loomis», Rebelscum.com, *http://www.rebelscum.com/loomis.asp*. <<

[58] Pamela G. Hollie, «Santa Brings I.O.U's for "Star Wars" Toys», *New York Times*, 15 de diciembre de 1977. <<

[59] «Caught Short on Production: Star Wars Toys Lost in Time Warp», *Los Angeles Times*, 30 de septiembre de 1977. <<

[60] Pam Luecke, «“Star Wars” Toys Top Market, but “Force” Needed to Find Them», *Hartford Courant*, 21 de diciembre de 1977. <<

[61] William K. Knoedelseder Jr., «Stairway to the “Star Wars”», *Los Angeles Times*, 4 de julio de 1977. <<

[62] *MOSW*, p. 224. <<

[63] Bill Knoedelseder, «Merchandise Galaxy», *Los Angeles Times*, 4 de julio de 1977. <<

[64] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 198. <<

[65] Robert Lindsey, «The New New Wave of Film Makers», *New York Times*, 28 de mayo de 1978. <<

[66] Biskind, *Easy Riders*, p. 344. <<

[67] *Ibid*. <<

[68] «Coming December 27: English Barmy for “Star Wars”», *Los Angeles Times*, 18 de noviembre de 1977. <<

[69] Véase David Sterrit, «“Star Wars” Creating Worldwide Heroes», *Christian Science Monitor*, 14 de diciembre de 1977. <<

[70] Kevin Klose, «“Star Wars” in Moscow», *Washington Post*, 22 de noviembre de 1977. <<

[71] El anuncio apareció en *Variety*, 2 de diciembre de 1977. <<

[72] Scanlon, «The Wizard of Star Wars». <<

[73] Robert Kerwin, «Technical Wizardry Wins the “Star Wars”», *Chicago Tribune*, 19 de junio de 1977. <<

[74] Véase Earl C. Gottschalk, «“Star Wars” Sequels Waiting in the Wings», *Pocono Record* (Stroudsburg, Pennsylvania), 21 de julio de 1977. <<

[75] *MOESB*, p. 12. <<

[76] *MOESB*, p. 20. <<

[77] *MOESB*, p. 22. <<

[78] *MOESB*, p. 32. <<

[79] *MOESB*, p. 21. <<

[80] *MOESB*, p. 32. <<

[81] *MOIJ*, p. 23. <<

[82] Scanlon, «The Wizard of Star Wars». <<

[83] *MOESB*, p. 36. <<

[84] *Ibid*. <<

[85] «The Star Wars Phenomenon». <<

[86] *MOESB*, p. 39. <<

[87] *MOESB*, p. 40. <<

[88] *MOESB*, p. 43. <<

[89] *MOIJ*, p. 25. <<

[90] Pollock, *Skywalking*, p. 207. <<

[91] *MOSW*, p. 249. <<

[92] *MOESB*, p. 54. <<

[93] Pollock, *Skywalking*, p. 187. <<

[94] *Ibid*. p. 191 <<

[95] Ben Bova, «Letters», *Time*, 20 de junio de 1977. <<

[96] *MOSW*, p. 306 <<

[97] Robert Lindsey, «The New Wave of Filmmakers», *New York Times*, 28 de mayo de 1978. <<

[98] Robert Lindsey, «The “New-Boy” Network Strikes Hollywood», *Chicago Tribune*, 2 de julio de 1978. <<

[99] Pollock, *Skywalking*, p. 197. <<

[100] Biskind, *Easy Riders*, p. 340. <<

[101] Baxter, *George Lucas*, p. 251. <<

[102] Pollock, *Skywalking*, p. 200. <<

[103] Stevens, *Conversations with the Great Moviemakers*, p. 321. <<

[104] Biskind, *Easy Riders*, p. 340. <<

[105] Scanlon, «The Wizard of Star Wars». <<

[106] Clouzot, «The Morning of the Magician». <<

[107] Stevens, *Conversations with the Great Moviemakers*, p. 315. <<

[108] *COGL*, p. 125. <<

[109] *MOESB*, p. 64. <<

[110] *MOESB*, p. 22 <<

[111] Frank DiGiacomo, «The Han Solo Comedy Hour!», *Vanity Fair*, diciembre de 2008. <<

[112] *Ibid*. <<

[113] *Empire of Dreams*. <<

[114] Pollock, *Skywalking*, p. 208. <<

[115] Champlin, *George Lucas*, p. 64. <<

CAPÍTULO 9: CIELOS OSCURECIDOS

[1] Baxter, *George Lucas*, p. 279 <<

[2] *COGL*, p. 129. <<

[3] Gary Arnold, «American Graffiti II: The Whole Gang's Made Good», *Washington Post*, 27 de mayo de 1978. <<

[4] Gregg Kilday, «Lucasfilm Drafts Flicker for “Murders”», *Los Angeles Times*, 16 de diciembre de 1978. <<

[5] Baxter, *George Lucas*, p. 279. <<

[6] Champlin, *George Lucas*, p. 59. <<

[7] Baxter, *George Lucas*, p. 261. <<

[8] *COGL*, p. 129. <<

[9] Champlin, *George Lucas*, p. 60. <<

[10] Gary Arnold, «“More American Graffiti”: Not Necessarily», *Washington Post*, 3 de agosto de 1979. <<

[11] Janet Maslin, «Screen: “More American Graffiti” Covers ’64 to ’67», *New York Times*, 17 de agosto de 1979. <<

[12] *COGL*, p. 129. <<

[13] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 178. <<

[14] *MOESB*, pp. 219-223. <<

[15] Baxter, *George Lucas*, p. 271. <<

[16] Scanlon, «The Wizard of Star Wars». <<

[17] David Lewin, «Can the Makers of Star Wars Do It Again?», *New York Times*, 2 de diciembre de 1979. <<

[18] *MOESB*, pp. 131, 132. <<

[19] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 162. <<

[20] *Ibid*., p. 179. <<

[21] Para leer la transcripción de esta fascinante conversación, véase Arnold, *Once Upon a Galaxy*, pp. 136-140. <<

[22] Baxter, *George Lucas*, p. 274. <<

[23] Chris Gore, «Gary Kurtz Interview: The Original Star Wars Producer Speaks», FilmThreat.com, 5 de marzo de 2000, transcrito en *http://nightly.net/topic/1248-excerpts-from-gary-kurtz-interview*. <<

[24] *MOESB*, p. 206. <<

[25] *COGL*, p. 127. <<

[26] *MOESB*, p. 206. <<

[27] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 176. <<

[28] *COGL*, p. 125. <<

[29] *MOESB*, p. 236. <<

[30] «In Confidence: An Interview with Frank Oz», 2015, *https://www.youtube.com/watch?v=OBN-l4r2eIA*. <<

[31] *MOESB*, p. 308. <<

[32] Ryder Windham, Daniel Wallace, y Pablo Hidalgo, *Star Wars Year by Year: A Visual Chronicle*, DK Publishing, Nueva York, 2012, p. 119. <<

[33] Karen Paik, *To Infinity and Beyond! The Story of Pixar Animation Studios*, Chronicle, San Francisco, 2007, p. 19. <<

[34] Gerald Clark, «The Empire Strikes Back!», *Time*, 19 de mayo de 1980. <<

[35] Hugh Sidey, «The Presidency: To Dare Mighty Things», *Time*, 9 de junio de 1980. <<

[36] Janet Maslin, «Film: Robots Return in “Empire Strikes”», *New York Times*, 21 de mayo de 1980. <<

[37] Vincent Canby, «“The Empire Strikes Back” Strikes a Bland Note», *New York Times*, 15 de junio de 1980. <<

[38] Taylor, «“Star Wars” Producer Blasts Star Wars Myths». <<

[39] Judith Martin, «The Empire Strikes Back», *Washington Post*, 23 de mayo de 1980. <<

[40] *MOESB*, p. 314. <<

[41] O’Quinn, «The George Lucas Saga». <<

[42] *MOIJ*, p. 28. <<

[43] *MOIJ*, p. 36. <<

[44] *MOIJ*, p. 26. <<

[45] *COGL*, pp. 133-134. <<

[46] *MOIJ*, p. 33. <<

[47] Champlin, *George Lucas*, p. 80. <<

[48] *MOIJ*, p. 16. <<

[49] *MOIJ*, p. 71. <<

[50] *MOIJ*, p. 23. <<

[51] También se debatió sobre si el hecho de que apareciera «Lucasfilm» al comienzo de la película equivalía a anteponer el nombre del productor al del director, otra violación de las normas del sindicato. <<

[52] Aljean Harmetz, «Burden of Dreams: George Lucas», *American Film*, junio de 1983. <<

[53] *MOIJ*, p. 54. <<

[54] *MOIJ*, p. 112. <<

[55] *MOIJ*, p. 115. <<

[56] *MOIJ*, p. 124. <<

[57] *MOIJ*, p. 116. <<

[58] Aljean Harmetz, «Lucas Gives $5 Million to U. S. C. Cinema», *New York Times*, 20 de noviembre de 1980. <<

[59] Diana Waggoner, «In Homage to the Master, George Lucas and Francis Coppola Unleash Their Clout for Kurosawa», *People*, 27 de octubre de 1980. <<

[60] Champlin, *George Lucas*, p. 76. <<

[61] *Ibid*., p. 88. <<

[62] *Ibid*., p. 90. <<

[63] Arnold, *Once Upon a Galaxy*, p. 208. <<

[64] J. W. Rinzler, *The Making of Star Wars: Return of the Jedi*, Ballantine, 2013, p. 19 (en adelante *MOROTJ*). <<

[65] *MOESB*, p. 250. <<

[66] *MOROTJ*, p. 19. <<

[67] Richard Corliss, «Cinema: The New Hollywood: Dead or Alive?», *Time*, 30 de marzo de 1981. <<

[68] Biskind, *Easy Riders*, p. 417. <<

[69] Champlin, *George Lucas*, p. 83. <<

[70] Aljean Harmetz, «But Can Hollywood Live Without George Lucas?», *New York Times*, 13 de julio de 1981. <<

[71] *MOROTJ*, p. 5. <<

[72] *MOROTJ*, p. 4 <<

[73] *MOROTJ*, p. 5. <<

[74] David A. Price, *The Pixar Touch: The Making of a Company*, Vintage, Nueva York, 2009, p. 41. <<

[75] *MOROTJ*, p. 118. <<

[76] Geoffrey Boucher, «Did “Star Wars” Become a Toy Story? Producer Gary Kurtz Looks Back», *Los Angeles Times*, 12 de agosto de 2010. <<

[77] Taylor, «Star Wars Producer Blasts Star Wars Myths». <<

[78] Boucher, «Did “Star Wars” Become a Toy Story?». <<

[79] Geoffrey Boucher, «“Star Wars” Sequel: Harrison Ford Open to Idea of Han Solo Role», *Entertainment Weekly*, 5 de noviembre de 2012. <<

[80] Boucher, «Did “Star Wars” Become a Toy Story?». <<

[81] *MOROTJ*, p. 11. <<

[82] Taylor, «Star Wars Producer Blasts Star Wars Myths». <<

[83] Boucher, «Did “Star Wars” Become a Toy Story?». <<

[84] Gore, «Gary Kurtz Interview». <<

[85] *MOROTJ*, p. 9. <<

[86] *MOESB*, p. 207. <<

[87] *MOROTJ*, p. 42. <<

[88] *MOROTJ*, p. 36. <<

[89] Jon Phillip Peecher, ed., *The Making of The Return of the Jedi*, Ballantine, Nueva York, 1983, p. 69. <<

[90] *MOROTJ*, p. 46. <<

[91] *Ibid*. <<

[92] *MOROTJ*, pp. 16, 59. <<

[93] *MOROTJ*, p. 64. <<

[94] Para un extracto más extenso de la conversación sobre el argumento de *El retorno del Jedi*, véase *MOROTJ*, pp. 62-77. <<

[95] *MOROTJ*, p. 65. <<

[96] Gerald Clarke, «Great Galloping Galaxies!», *Time*, 23 de mayo de 1983. <<

[97] *MOROTJ*, p. 133. <<

[98] *MOROTJ*, p. 115. <<

[99] Vincent Canby, «Movie Review: “Raiders of the Lost Ark”», *New York Times*, 12 de junio de 1981. <<

[100] Richard Schickel, «Cinema: Slam! Bang! A Movie Movie», *Time*, 15 de junio de 1981. <<

[101] Roger Ebert, «Movie Review: “Raiders of the Lost Ark”», rogerebert.com. <<

[102] Pauline Kael, «Whipped», *The New Yorker*, 15 de junio de 1981. <<

[103] Schickel, «Cinema: Slam! Bang! A Movie Movie». <<

[104] Ebert, «Movie Review: “Raiders of the Lost Ark”». <<

[105] *MOIJ*, p. 126. <<

[106] Segmento de «George Lucas», *60 Minutes*, CBS, 25 de marzo de 1999. <<

[107] *MOROTJ*, p. 151. <<

[108] Peecher, *Making of The Return of the Jedi*, p. 38. <<

[109] Scanlon, «George Lucas Wants to Play Guitar». <<

[110] *MOROTJ*, p. 120. <<

[111] Baxter, *George Lucas*, p. 332. <<

[112] *MOROTJ*, p. 153. <<

[113] *COGL*, p. 140. <<

[114] *MOROTJ*, p. 152. <<

[115] Scanlon, «George Lucas Wants to Play Guitar». <<

[116] *MOROTJ*, pp. 44, 138. <<

[117] *MOROTJ*, p. 191. <<

[118] *MOROTJ*, p. 201. <<

[119] *MOROTJ*, p. 233. <<

[120] Scanlon, «George Lucas Wants to Play Guitar». <<

[121] Jenkins, *Empire Building*, p. 254. <<

[122] Biskind, *Easy Riders*, p. 422. <<

[123] Mitch Tuchman y Anne Thompson, «Lucas, Spielberg, and “Raiders”», *Film Comment*, julio-agosto de 1981. <<

[124] Baxter, *George Lucas*, p. 333. <<

[125] Clarke, «I’ve Got to Get My Life Back Again». <<

[126] Jenkins, *Empire Building*, p. 253. <<

[127] *MOROTJ*, p. 238. <<

[128] Biskind, *Easy Riders*, p. 422. <<

[129] *MOROTJ*, p. 259. <<

[130] *MOROTJ*, p. 233. <<

[131] *MOROTJ*, pp. 259, 260. <<

[132] *MOROTJ*, p. 261. <<

[133] *MOROTJ*, p. 264. <<

[134] *MOIJ*, p. 130. <<

[135] Una investigación puso al descubierto los pagos efectuados bajo mano para soslayar las leyes sobre trabajar con actores menores de edad. Todos fueron absueltos o pagaron multas. <<

[136] Baxter, *George Lucas*, pp. 336-337. <<

[137] Champlin, *George Lucas*, p. 100. <<

[138] Scanlon, «George Lucas Wants to Play Guitar». <<

[139] *MOROTJ*, p. 322. <<

[140] Gary Arnold, «Return of the Jedi: Both Magical and Monstrous, the Star Wars Finale Is a Triumph», *Washington Post*, 22 de mayo de 1983. <<

[141] Clarke, «Great Galloping Galaxies!». <<

[142] Champlin, *George Lucas*, p. 96. <<

[143] Véase *Nightline*, ABC, clip sin fechar de 1983, archivado en *http://abcnews.go.com/Nightline/video/critics-spar-over-star-wars-trilogy-on-1983-nightline-episode-18344732*. <<

[144] Scanlon, «George Lucas Wants to Play Guitar». <<

[145] Clarke, «I’ve Got to Get My Life Back Again». <<

[146] Rubin, *Droidmaker*, p. 317. <<

[147] «George Lucas Getting a Divorce», *Baltimore Sun*, 16 de junio de 1983. <<

[148] Segmento de «George Lucas», *60 Minutes*, 25 de marzo de 1999. <<

[149] Clarke, «I’ve Got to Get My Life Back Again». <<

[150] Clarke, «Great Galloping Galaxies!». <<

CAPÍTULO 10: UN FLASH VACÍO

[1] Beth Ashley, «Success Took Toll on Lucas, but Studio Still Thrived», *San Bernardino County Sun*, 6 de octubre de 1985. <<

[2] Aljean Harmetz, «“Star Wars” Is 10, and Lucas Reflects», *New York Times*, 21 de mayo de 1987. <<

[3] McBride, *Steven Spielberg*, p. 355. <<

[4] Bryan Curtis, «Temple of Gloom», *Grantland*, 21 de agosto de 2012. <<

[5] Harmetz, «“Star Wars” Is 10, and Lucas Reflects». <<

[6] Biskind, *Easy Riders*, p. 423. <<

[7] *Ibid*. <<

[8] Las notables excepciones son los volúmenes de la serie *Making of Star Wars* de J. R. Rinzler, que, aunque sancionadas por Lucasfilm, lucharon con todas sus fuerzas, y casi siempre con éxito, para asegurar que Marcia recibiera reconocimiento por su contribución a *La guerra de las galaxias, En busca del arca perdida* y *El retorno del Jedi*. <<

[9] Biskind, *Easy Riders*, p. 423. <<

[10] Aljean Harmetz, «Filming a Japanese Writer's Dramatic Life and Death», *New York Times*, 30 de diciembre de 1984. <<

[11] Gene Siskel, «And After 10 Years, Lucas Is Taking Break», *Chicago Tribune*, 15 de mayo de 1984. <<

[12] Dale Pollock, «George Lucas Comes Back to Earth», *Los Angeles Times*, 29 de mayo de 1983. <<

[13] *MOIJ*, p. 168. <<

[14] Rob Smith, *Rogue Leaders: The Story of LucasArts*, Chronicle, Nueva York, 2008, p. 12. <<

[15] Steve Bloom, «The Empire Strikes Paydirt: Lucasfilm: How They Created the Incredible Ballblazer and Rescue on Fractalus», *Computer Games*, 1984. <<

[16] Smith, *Rogue Leaders*, p. 25. <<

[17] *MOROTJ*, p. 306. <<

[18] «George Lucas on the THX Sound System», American Film Institute, 20 de noviembre de 2009, *https://www.youtube.com/watch?v=1RxI7Dqq1b8*. <<

[19] Hans Fantel, «In the Action with “Star Wars” Sound», *New York Times*, 3 de mayo de 1992. <<

[20] «George Lucas on the THX Sound System». <<

[21] Rubin, *Droidmaker*, p. 317. <<

[22] Pollock, «George Lucas Comes Back to Earth». <<

[23] Véase Jon D. Hull, «Linda Ronstadt: New Album, New Look», *San Francisco*, abril de 1984. <<

[24] «What’s New with Linda Ronstadt? She’s Singing Her Love Songs to Star Wars Czar George Lucas», *People*, 26 de marzo de 1984. <<

[25] Clarke, «I’ve Got to Get My Life Back Again». <<

[26] Rubin, *Droidmaker*, p. 335. <<

[27] Carta a Maury Stompe, de PEP Housing, de Jeremy Tejirian, gerente de planificación, condado de Marin, 23 de junio de 2015. <<

[28] Michael Cieply, «Turning Point: George Lucas Moves to Produce TV Shows, Movies in Volume», *Wall Street Journal*, 22 de enero de 1986. <<

[29] *MOIJ*, p. 181. <<

[30] Anita Kempley, «“Indiana Jones”: No Fun on the Killing Ground», *Washington Post*, 25 de mayo de 1984. <<

[31] *MOIJ*, p. 182. <<

[32] Curtis, «Temple of Gloom». <<

[33] Rubin, *Droidmaker*, p. 241. <<

[34] *Ibid*., pp. 241, 278. <<

[35] *Ibid*., p. 338. <<

[36] *Ibid*., p. 373. <<

[37] Price, *The Pixar Touch*, p. 59. <<

[38] John Korty, entrevista con el autor. <<

[39] Owen Williams, «Endor’s Game: The Story of the Ewok Spinoff», *Empire*, septiembre de 2015. <<

[40] Frank Megarelli, «PTS Presents Director’s Chair with the Wheat Brothers», podcast, 19 de octubre de 2015. <<

[41] Craig Hunter Ross, «Exclusive Interview: The Police's Stewart Copeland», *On Tour Monthly*, abril de 2014. <<

[42] Harmetz, «But Can Hollywood Live without George Lucas?». <<

[43] Rubin, *Droidmaker*, p. 394. <<

[44] *Ibid*., pp. 391-392. <<

[45] *Ibid*., p. 395. <<

[46] Cieply, «Turning Point». <<

[47] Aljean Harmetz, «A Pained Lucas Ponders Attacks on “Willow”», *New York Times*, 9 de junio de 1988. <<

[48] Rubin, *Droidmaker*, p. 396. <<

[49] *Ibid*., p. 261. <<

[50] *Ibid*., p. 391. <<

[51] *Ibid*., p. 336. <<

[52] *Ibid*., pp. 394, 398. <<

[53] Rubin, *Droidmaker*, p. 410. <<

[54] Hasta el día de hoy, a Alvy Ray Smith le molesta la impresión general existente de que Jobs «compró» Pixar a Lucas. «“Comprar” implica “poseer y administrar” —sostiene Smith—, mientras que “invertir” es poseer un interés y dejar que los administradores (que en última instancia responden ante la junta) lleven [la compañía]. Pixar era del segundo tipo. El uso del término “comprar” es una estratagema de *marketing* para crear la impresión de que Jobs era el único genio inspirado que tenía todas las ideas de Pixar y las ponía en práctica. Así no era como funcionaba. Ni por asomo». Si bien la propiedad de Pixar fue inicialmente dividida en una proporción de 70-30 entre los empleados de Jobs y Pixar, hacia 1994 Jobs sería propietario absoluto de la compañía. Véase «Pixar Myth No. 1: Steve Jobs Bought Pixar from Lucasfilm», *http://alvyray.com/Pixar/PixarMyth1.htm*. <<

[55] Lisa Vincenzi, «A Short Time Ago, on a Ranch Not So Far Away…», *Millimeter*, abril de 1990. <<

[56] Denise Abbott, «George Lucas: His First Love Is Editing», *American Cinemeditor*, primavera de 1991. <<

[57] Charles Champlin, «The Last Maverick: Inside George Lucas's Empire», *Los Angeles Times*, 15 de mayo de 1988. <<

[58] *COGL*, p. 147. <<

[59] Kline, *GL Interviews*, p. 93. <<

[60] Champlin, «The Last Maverick». <<

[61] Beth Ashley, «George Lucas Is Ready to Roll Again with Films», *San Bernardino County Sun*, 6 de octubre de 1985. <<

[62] Champlin, «The Last Maverick», p. 117. <<

[63] Deirdre English, «A Conversation about the Movies: Dinner with Luddy», *Mother Jones*, diciembre de 1984. <<

[64] Aljean Harmetz, «After 46 Years, Hollywood Revisits Oz», *New York Times*, 16 de junio de 1985. <<

[65] Champlin, «The Last Maverick», p. 112. <<

[66] «Judge Asked to Bar “Star Wars” in TV Ads», *Logansport Pharos-Tribune* (Indiana), 26 de noviembre de 1985. <<

[67] Véase el dictamen en el caso *Lucasfilm Ltd. v. High Frontier*, Tribunal de Distrito para el Distrito de Columbia, 26 de noviembre de 1985. <<

[68] Véase Chuck Philips, «Campbell Pays $300,000 in Skywalker Settlement», *Los Angeles Times*, 26 de septiembre de 1990. <<

[69] Matt Giles, «Why George Lucas Once Sued 2 Live Crew Front Man Luther Campbell», Vulture.com, 3 de enero de 2016. <<

[70] Ashley, «George Lucas Is Ready to Roll Again with Films». <<

[71] Clouzot, «The Morning of the Magician». <<

[72] Cieply, «Turning Point». <<

[73] Richard Zoglin, «Cinema: Lights! Camera! Special Effects!», *Time*, 16 de junio de 1986. <<

[74] Cieply, «Turning Point». <<

[75] William Scobie, «Lucas Strikes Back with His Secret Film Empire», *The Observer*, 20 de julio de 1986. <<

[76] Pat H. Broeske, «The Willow in the Wind», *Los Angeles Times*, 15 de mayo de 1988. <<

[77] *COGL*, p. 150. <<

[78] Aljean Harmetz, «“Star Wars” and Muppet Wizards Team Up in “Labyrinth”», *New York Times*, 15 de septiembre de 1985. <<

[79] Larry Mirkin, entrevista con el autor. <<

[80] Sue Martin, «“Star Wars”, Lucas Still a Force», *Los Angeles Times*, 26 de mayo de 1987. <<

[81] «A Look Back at Howard the Duck», *Howard the Duck*, DVD (extra), 2009. <<

[82] Bob Thomas, «Studios Say No to George Lucas», *St. Petersburg Times*, 4 de febrero de 1987. <<

[83] Véase Thomas C. Hayes, «Disney, Lucasfilm Team Up: Holder Told of ’85 Plans», *New York Times*, 7 de febrero de 1985. <<

[84] *COGL*, p. 152. <<

[85] Jack Mathews, «“Captain EO” Is Latest from Lucas; Film to Be Shown at Disney Parks», *Hartford Courant*, 12 de septiembre de 1986. <<

[86] Jordan Zakarin, «The Making of “Captain EO”: Lucas, Coppola, and Michael Jackson’s Messy, Miraculous Disney Space Adventure», Yahoo Movies, 9 de diciembre de 2015, *https://www.yahoo.com/movies/the-making-of-captain-eo-lucas-coppola-and-1621110246.html*. <<

[87] Richard Corliss, «Let’s Go to the Feelies», *Time*, 22 de septiembre de 1986. <<

[88] *Ibid*. <<

[89] Charles Solomon, «Movie Review: A Cosmic Journey in “Born of Stars”», *Los Angeles Times*, 9 de octubre de 1986. <<

[90] Martin, «“Star Wars”, Lucas Still a Force». <<

[91] Harmetz, «“Star Wars” Is 10, and Lucas Reflects». <<

[92] Martin, «“Star Wars”, Lucas Still a Force». <<

[93] Stephen J. Sansweet, «Lucas Speaks: “Star Wars” Is a Rose Is a Rose…», *Wall Street Journal*, 22 de mayo de 1987. <<

[94] «What’s New with Linda Ronstadt?». <<

[95] Véase Stu Schreiberg, «Linda Ronstadt, to the Beat of a Different Drum», *USA Weekend*, 28-30 de noviembre de 1986. <<

[96] Sansweet, «Lucas Speaks: “Star Wars” Is a Rose Is a Rose…». <<

[97] Jonathan Schwartz, «The US Interview: Linda Ronstadt — Checking in with the Ex-Flower Child at Home in Tucson», *US Weekly*, 25 de diciembre de 2000. <<

[98] Pat H. Broeske, «But Meanwhile, “Zone Wars” Go On», *Los Angeles Times*, 15 de mayo de 1988. <<

[99] Donna Rosenthal, «The Dream and Its Men: Francis Ford Coppola and George Lucas Immortalize a Legendary Car and Its Own Inventor», *Sun-Sentinel* (Broward County, Florida), 14 de agosto de 1988. <<

[100] Robert Lindsey, «Francis Ford Coppola: Promises to Keep», *New York Times*, 24 de julio de 1988. <<

[101] Sansweet, «Lucas Speaks: “Star Wars” Is a Rose Is a Rose…». <<

[102] *COGL*, p. 158. <<

[103] *COGL*, p. 159. <<

[104] Lindsey, «Francis Ford Coppola: Promises to Keep». <<

[105] Janet Maslin, «Glimpsing the Soul of an Old Machine», *New York Times*, 12 de agosto de 1988. <<

[106] Lindsey, «Francis Ford Coppola: Promises to Keep». <<

[107] Goodwin y Wise, *On the Edge*, p. 457. <<

[108] Champlin, «The Last Maverick». <<

[109] Malcolm L. Johnson, «Howard Fulfilling Fantasies with Extravagant “Willow”», *Hartford Courant*, 20 de mayo de 1988. <<

[110] Janet Maslin, «Willow; A George Lucas Production», *New York Times*, 20 de mayo de 1988. <<

[111] Véase Pat Broeske, «Weeping over “Willow”», *Los Angeles Times*, 22 de mayo de 1988. <<

[112] Michael Cieply, «Lucas Hits Critics: Applause Greets “Willow” at Cannes», *Los Angeles Times*, 24 de mayo de 1988. <<

[113] «Statement of George Lucas, Chairman of the Board, Lucasfilm, Ltd.», *The Berne Convention*, Subcomité del Senado de EE. UU. sobre Patentes, Copyrights y Trademarks, 18 de febrero y 3 de marzo de 1988. <<

[114] Véase el testimonio de Lucas registrado en el acta, *ibid*., pp. 482-490. <<

[115] Broeske, «But Meanwhile, “Zone Wars” Go On». <<

[116] Jett recibió su nombre por el personaje de James Dean, Jett Rink, en *Gigante*. <<

[117] Stevens, *Conversations with the Great Moviemakers*, pp. 320-321. <<

[118] Segmento de «George Lucas», *60 Minutes*, 25 de marzo de 1999. <<

[119] Biskind, *Easy Riders*, p. 424. <<

[120] Windham, Wallace e Hidalgo, *Star Wars Year by Year*, p. 141. <<

[121] *MOIJ*, p. 184. <<

[122] *MOIJ*, p. 186. <<

[123] *MOIJ*, pp. 190, 209. <<

[124] Peter Travers, «Indiana Jones and the Last Crusade», *Rolling Stone*, 24 de mayo de 1989. <<

[125] Bob Thomas, «Lucas Brings Back His Golden Touch Again», *Indiana Gazette* (Pennsylvania), 27 de mayo de 1989. <<

[126] *Ibid.* <<

[127] Karyn Hunt, «Business Leader G. W. Lucas Dies», *Modesto Bee*, 19 de diciembre de 1991. <<

[128] Vincenzi, «A Short Time Ago, on a Ranch Not So Far Away». <<

[129] Bernard Weinraub, «Software: Rescuing Children from Boredom», *New York Times*, 1 de agosto de 1993. <<

[130] Daniel Cerone, «Interactive “Jones”: George Lucas Dreams of Multimedia Adventures for “Young Indiana Jones”», *Los Angeles Times*, 4 de marzo de 1993. <<

[131] Daniel Cerone, «Rethinking Indiana Jones: Lucas Picks Up Where Indy Began, Breaking TV Rules in the Process», *Los Angeles Times*, 1 de marzo de 1992. <<

[132] John J. O’Connor, «Meeting Indiana Jones as a Boy and a Teen-Ager», *New York Times*, 4 de marzo de 1992. <<

[133] Cerone, «Rethinking Indiana Jones». <<

[134] El canal por cable Family Channel de la ABC emitiría cuatro episodios más. <<

[135] Véase «George Lucas Receiving the Irving G. Thalberg Memorial Award», página de YouTube de los premios Oscar, descargada el 24 de noviembre de 2009, en https://www.youtube.com/watch?v=USJNgbfnpQE. <<

[136] George Lucas, discurso de agradecimiento al recibir el premio honorífico Irving G. Thalberg el 30 de marzo de 1992. <<

[137] Entrevista a George Lucas, *Charlie Rose*, CBS, 25 de diciembre de 2015. <<

[138] «George Lucas Receiving the Irving G. Thalberg Memorial Award». <<

[139] Charles Champlin, «The Home Audience Is Listening: Technology: George Lucas's THX Sound System Has Made Its Way from Movie Theaters to Living Rooms. Cheap It's Not», *Los Angeles Times*, 30 de mayo de 1990. <<

[140] Andrew Pollack, «Computer Images Stake Out New Territory», *New York Times*, 24 de julio de 1991. <<

[141] McBride, *Steven Spielberg*, p. 420. <<

[142] Thomas R. King, «Lucasvision: George Lucas, Creator of “Star Wars”, Talks about the Convergence of Entertainment and Technology», *Wall Street Journal*, 21 de marzo de 1994. <<

[143] McBride, *Steven Spielberg*, p. 420. <<

[144] Richard Corliss, «They Put the ILM in Film», *Time*, 13 de abril de 1992. <<

[145] Chris Taylor, *How Star Wars Conquered the Universe: The Past, Present, and Future of a Multibillion Dollar Franchise*, Basic Books, Nueva York, 2014, p. 288. <<

[146] King, «Lucasvision». <<

[147] Chris Hicks, «Film Review: “The Tall Guy”», *Deseret News* (Salt Lake City), 7 de diciembre de 1990. <<

[148] *COGL*, p. 182. <<

[149] Conferencia de prensa para *Asesinatos en la radio*, Pasadena, California, 8 de octubre de 1994. <<

[150] *COGL*, p. 182. <<

[151] King, «Lucasvision». <<

[152] *Ibid.* <<

CAPÍTULO 11: UN UNIVERSO DIGITAL

[1] Lucas entrevistado por Charlie Rose. <<

[2] Laurent Bouzereau y Jody Duncan, *Star Wars: The Making of Episode I — The Phantom* Menace, Ballantine, Nueva York, 1999, p. 105 (en adelante *MOE1*). <<

[3] Bob Thomas, «Return to “Star Wars”: Filmmaker George Lucas Planning to Write, Prepare and Shoot Three Films at Once», *Santa Cruz Sentinel*, 13 de noviembre de 1994. <<

[4] Orville Schell, «A Galaxy of Myth, Money, and Kids», *New York Times*, 21 de marzo de 1999. <<

[5] «Commitment to Women Earns Nod from Magazine», *Santa Cruz Sentinel*, 14 de septiembre de 1994. <<

[6] Orville Schell, «Film: “I’m a Cynic Who Has Hope for the Human Race”», *Time*, 21 de marzo de 1999. <<

[7] Schell, «A Galaxy of Myth, Money, and Kids». <<

[8] Martha Groves, «George Lucas and Film's Tech Revolution», *Los Angeles Times*, 4 de junio de 1995. <<

[9] Patrick Goldstein, «The Force Never Left Him», *Los Angeles Times*, 2 de febrero de 1997. <<

[10] Pollock, *Skywalking*, p. 246. <<

[11] Bernard Weinraub, «The Ultimate Hollywoodian Lives an Anti-Hollywood Life», *New York Times*, 20 de octubre de 1994. <<

[12] Goldstein, «The Force Never Left Him». <<

[13] Schell, «A Galaxy of Myth, Money, and Kids». <<

[14] Goldstein, «The Force Never Left Him». <<

[15] *MOE1*, pp. 12, 18. <<

[16] *MOE1*, p. 38. <<

[17] Conferencia de prensa sobre *Asesinatos en la radio*. <<

[18] *Ibid*. <<

[19] David A. Kaplan, «The Force Is Still with Him», *Newsweek*, 12 de mayo de 1996. <<

[20] Conferencia de prensa sobre *Asesinatos en la radio*. <<

[21] Bruce Handy, «Cinema: The Force Is Back», *Time*, 10 de febrero de 1997. <<

[22] Jody Duncan, *Mythmaking: Behind the Scenes of Attack of the Clones*, Ballantine, Nueva York, 2002, p. 218 (en adelante *Mythmaking*). <<

[23] Scanlon, «George Lucas Wants to Play Guitar». <<

[24] Goldstein, «The Force Never Left Him». <<

[25] El formato VHS remasterizado más reciente se ha hecho a partir de un interpositivo de la película —en esencia, una copia— en vez de a partir del negativo. <<

[26] *COGL*, p. 183. <<

[27] Alex Ben Block, «5 Questions with George Lucas: Controversial “Star Wars” Changes, SOPA, and “Indiana Jones 5”», *Hollywood Reporter*, 9 de febrero de 2012. <<

[28] Guion de rodaje de *La guerra de las galaxias*, 15 de mayo de 1976. Peter Mayhew colgó con considerable satisfacción las páginas originales de su guion de *La guerra de las galaxias* en su cuenta de Twitter a comienzos de 2015. <<

[29] Hank Stuever, «George Lucas: To Feel the True Force of Star Wars, He Had to Learn to Let It Go», *Washington Post*, 5 de diciembre de 2015. <<

[30] Associated Press, «Lucas Talks as Star Wars Trilogy Returns», 15 de septiembre de 2004. <<

[31] Ken Plume, «An Interview with Gary Kurtz», IGN.com, 11 de noviembre de 2002. <<

[32] El 30 de noviembre de 2015, mientras hablaba sobre *El despertar de la Fuerza* en un encuentro retransmitido por SiriusXM, al director J. J. Abrams se le preguntó si creía que Han había disparado primero. Su respuesta fue entusiasta: «Maldita sea, sí». <<

[33] *MOE1*, p. 105. <<

[34] Claudia Puig, «“Star Wars” Appeal Is a Surprise Even to Creator Lucas», *Los Angeles Times*, 4 de febrero de 1997. <<

[35] Jonathan McAloon, «Steven Spielberg Refused to Direct Star Wars Prequels», *The Telegraph*, 26 de noviembre de 2015. <<

[36] Wendy Ide, «Francis Ford Coppola: “I May Only Make One More Film”», *Screen Daily*, 8 de diciembre de 2015. <<

[37] *MOE1*, p. 75. <<

[38] Biskind, *Easy Riders*, p. 424. <<

[39] «A Jedi Trio», *Star Wars Insider*, octubre-noviembre de 1999. <<

[40] Goldstein, «The Force Never Left Him». <<

[41] Nicola Agius, «Michael Jackson Asked George Lucas to Cast Him as Jar Jar Binks in Star Wars», *Mirror* (Reino Unido), 26 de julio de 2015. <<

[42] *MOE1*, p. 51. <<

[43] *MOE1*, p. 75. <<

[44] *MOE1*, p. 78. <<

[45] Brian Jay Jones, *Jim Henson: The Biography*, Ballantine, Nueva York, 2013, p. 308. <<

[46] *MOE1*, pp. 88, 83. <<

[47] Véase el documental *The Beginning: Making Star Wars-Episode I*, Lucasfilm, 2001. <<

[48] *COGL*, p. 197. <<

[49] *MOE1*, p. 77. <<

[50] *COGL*, p. 201. <<

[51] *MOE1*, p. 77. <<

[52] *MOE1*, p. 93. <<

[53] French y Kahn, «Inside the Magic Factory». <<

[54] *MOE1*, p. 136. <<

[55] Mark Cotta Vaz y Patricia Rose Duignan, *Industrial Light & Magic: Into the Digital Realm*, Del Rey, Nueva York, 1996, p. 294. <<

[56] *MOE1*, p. 134. <<

[57] Kim Masters, «The Lucas Wars», *Time*, 30 de septiembre de 1996. <<

[58] Véase J. C. Herz, «Game Theory: “Star Wars” World with a Sense of Humor», *New York Times*, 29 de octubre de 1998. <<

[59] Bernard Weinraub, «Now Playing: Two New Minutes of “Star Wars”», *New York Times*, 23 de noviembre de 1998. <<

[60] Véase Adam Rogers, «The Phantom Media Blitz», *Newsweek*, 14 de noviembre de 2001. <<

[61] Weinraub, «Now Playing». <<

[62] *COGL*, p. 207. <<

[63] *MOE1*, p. 149. <<

[64] Devin Gordon, «Waiting for Star Wars», *Newsweek*, 28 de febrero de 1999. <<

[65] David Ansen, «Star Wars: The Phantom Movie», *Newsweek*, 16 de mayo de 1999. <<

[66] Roger Ebert, «Star Wars — Episode I: The Phantom Menace», 17 de mayo de 1999, reimpreso en rogerebert.com. <<

[67] Adam Rogers, «The Phantom Media Blitz», *Newsweek*, 14 de noviembre de 2001. <<

[68] «Lucas Admits Star Wars “Let Down”», web de la BBC News, 23 de abril de 2002, *http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1945447.stm*. <<

[69] Joe Morgenstern, «Our Inner Child Meets Young Darth Vader», *Wall Street Journal*, 19 de mayo de 1999. <<

[70] Eric Harrison, «A Galaxy Far, Far Off Racial Mark?», *Los Angeles Times*, 26 de mayo de 1999. <<

[71] Ross McDonagh, «“I’ve Done My Damage”: Jar Jar Binks Actor Ahmed Best Confirms He Will Never Return to Star Wars», *Daily Mail*, 12 de enero de 2016. <<

[72] Plume, «Interview with Gary Kurtz». <<

[73] Ian Freer, «George Lucas Interview», *Empire*, septiembre de 1999. <<

[74] Schell, «I’m a Cynic Who Has Hope for the Human Race». <<

[75] John Horn, «The Empire Bounces Back», *Newsweek*, 28 de abril de 2002. <<

[76] Drummond Pike, citado en Patricia Leigh Brown, «Design Notebook: A Force in Film Meets a Force of Nature», *New York Times*, 30 de marzo de 2000. <<

[77] Freer, «George Lucas Interview». <<

CAPÍTULO 12: OPTIMISMO CÍNICO

[1] Véanse los comentarios de George Lucas en la ceremonia de Disney Legends, D23 Expo, Anaheim, California, 14 de agosto de 2015. <<

[2] Para quien le pueda interesar, el Episodio II se filmaría con una cámara digital Sony HDW-F900 24-P. <<

[3] *COGL*, p. 233. <<

[4] *Mythmaking*, p. 23. <<

[5] *Mythmaking*, p. 17. <<

[6] *COGL*, p. 216. <<

[7] *Mythmaking*, pp. 35, 50. <<

[8] *Mythmaking*, p. 27. <<

[9] *Mythmaking*, p. 36. <<

[10] *Mythmaking*, p. 34. <<

[11] *COGL*, p. 226. <<

[12] *Mythmaking*, p. 64. <<

[13] *COGL*, p. 221. <<

[14] *Mythmaking*, p. 126. <<

[15] *Mythmaking*, p. 204. <<

[16] French y Kahn, «Inside the Magic Factory». <<

[17] *COGL*, p. 227. <<

[18] «The Chosen One», *Star Wars: Revenge of the Sith*, vídeo featurette extra, DVD, 2005. <<

[19] *COGL*, p. 231. <<

[20] Véase «Census 2001 Summary Theme Figures and Rankings: 390,000 Jedi There Are», Office for National Statistics, Reino Unido, 13 de febero de 2003. Véase también «Jedi Knights Demand Britain's Fourth Largest "Religion" Receives Recognition», *Daily Mail* (Reino Unido), 16 de noviembre de 2006. <<

[21] Schell, «I’m a Cynic Who Has Hope for the Human Race». <<

[22] «Lucas Announces Episode II Title», abcnews.com, 6 de agosto de 2001. <<

[23] Adam B. Vary, «Lucas Names “Episode II”» *Entertainment Weekly*, 20 de agosto de 2001. <<

[24] J. W. Rinzler, *The Making of Star Wars: Revenge of the Sith*, Ballantine, Nueva York, 2005, p. 15 (en adelante *MOE3*). <<

[25] Véase Richard Verrier, «Paramount Stops Releasing Major Movies on Film», *Los Angeles Times*, 18 de enero de 2014. <<

[26] Las tres películas más taquilleras de 2002 fueron *El señor de los anillos: las dos torres*, que recaudó 936 millones de dólares en todo el mundo; *Harry Potter y la cámara secreta*, que recaudó 878 millones de dólares; y *Spider-Man*, que ganó 821 millones de dólares. <<

[27] A. O. Scott, «Film Festival Review: Kicking Up Cosmic Dust», *New York Times*, 10 de mayo de 2002. <<

[28] Peter Travers, «Star Wars: Episode II: Attack of the Clones», *Rolling Stone*, 16 de mayo de 2002. <<

[29] Roger Ebert, «Star Wars — Episode II: Attack of the Clones», 10 de mayo de 2002, rogerebert.com. <<

[30] Travers, «Star Wars: Episode II: Attack of the Clones». <<

[31] David Ansen, «Attack of the Groans», *Newsweek*, 19 de mayo de 2002. <<

[32] Scott, «Film Festival Review: Kicking Up Cosmic Dust». <<

[33] *Mythmaking*, pp. 89, 91. <<

[34] Patrick Goldstein, «Seclusion Has Left Lucas Out of Touch», *Los Angeles Times*, 21 de mayo de 2002. <<

[35] Schell, «I’m a Cynic Who Has Hope for the Human Race». <<

[36] *MOE3*, p. 27. <<

[37] *MOE3*, pp. 31, 35. <<

[38] *MOE3*, p. 40. <<

[39] Laura Holson, «Is There Life After Star Wars for Lucasfilm?», *New York Times*, 1 de mayo de 2005. <<

[40] *MOE3*, pp. 48, 51. <<

[41] *MOE3*, pp. 54-55. <<

[42] *MOE3*, pp. 57, 128. <<

[43] *MOE3*, pp. 19, 78. <<

[44] *MOE3*, pp. 74, 128. <<

[45] *MOE3*, p. 82. <<

[46] «George Lucas Accepts the AFI Life Achievement Award in 2005», Instituto de Cine Americano, 9 de junio de 2005, *https://www.youtube.com/watch?v=lHvOSZi3t14*. <<

[47] *MOE3*, p. 151. <<

[48] *MOE3*, pp. 151, 149. <<

[49] *MOE3*, p. 165. <<

[50] *MOE3*, p. 209. <<

[51] Brian Braiker, «Putting the Hype in Hyperspace», *Newsweek*, 7 de abril de 2005. <<

[52] Ian Freer, «George Lucas Interview», *Empire*, septiembre de 1999. <<

[53] Todd McCarthy, «Review: Star Wars: Episode III — Revenge of the Sith», *Variety*, 5 de mayo de 2005. <<

[54] David Ansen, «The End of the Empire», *Newsweek*, 15 de mayo de 2005. <<

[55] Sharon Wasman, «Lucas's New Headquarters Give Bay Area Film a Lift», *New York Times*, 20 de julio de 2005. <<

[56] «The AFI Life Achievement Award», http://afi.com/LAA/. <<

[57] «George Lucas Accepts the AFI Life Achievement Award». <<

[58] *Ibid*. <<

[59] Ron Magid, «George Lucas Discusses His Ongoing Effort to Shape the Future of Digital Cinema», *American Cinematographer*, septiembre de 2002. <<

[60] Silberman, «Life after Darth». <<

CAPÍTULO 13: SOLTANDO RIENDAS

[1] «George Lucas Accepts the AFI Life Achievement Award». <<

[2] Schell, «A Galaxy of Myth, Money, and Kids». <<

[3] George Lucas, entrevistado por Lesley Stahl, *60 Minutes*, CBS, 10 de marzo de 2005. <<

[4] *60 Minutes*, 28 de marzo de 1999. <<

[5] Bryan Curtis, «George Lucas Is Ready to Roll the Credits», *New York Times Magazine*, 17 de enero de 2012. <<

[6] Bethany McLean, «Why Sheryl Sandberg, Bill Bradley, and Oprah Love Mellody Hobson», *Vanity Fair*, 30 de marzo de 2015. <<

[7] *Ibid*. <<

[8] Curtis, «George Lucas Is Ready to Roll the Credits». <<

[9] «First Look: George Lucas Opens Up about His Relationship», oprah.com, enero de 2012. <<

[10] Curtis, «George Lucas Is Ready to Roll the Credits». <<

[11] Geoff Boucher, «George Lucas: “Star Wars” Won’t Go beyond Darth Vader», *Los Angeles Times*, 7 de mayo de 2008. <<

[12] Holson, «Is There Life After “Star Wars” for Lucasfilm?». <<

[13] Smith, *Rogue Leaders*, p. 176. <<

[14] Holson, «Is There Life After “Star Wars” for Lucasfilm?». <<

[15] *Ibid*. <<

[16] Thomas R. King, «Lucasvision», *Wall Street Journal*, 21 de marzo de 1994. <<

[17] Dave Itzkoff, «Free to Follow His Heart Right Back to “Star Wars”», *New York Times*, 29 de junio de 2008. <<

[18] *Ibid*. <<

[19] «Is the Force Still with Him?», *Variety*, 13 de febrero de 2005. <<

[20] Ty Burr, «George Lucas Interview», *Boston Globe*, octubre de 2005. <<

[21] «Darth Vader’s New Offices», *Newsweek*, 26 de junio de 2005. <<

[22] Associated Press, «Hasbro’s Profit Gets a Lift from Sale of “Star Wars” Toys», *New York Times*, 7 de febrero de 2006. <<

[23] «The Month-Long Party Begins: Happy Birthday, *Star Wars*», *Wired*, 25 de mayo de 2007. <<

[24] *MOIJ*, p. 230. <<

[25] *MOIJ*, p. 231. <<

[26] *MOIJ*, p. 233. <<

[27] «Interview with Frank Darabont», Lilja's Library: The World of Stephen King website, 6 de febrero de 2007, *http://www.liljas-library.com/showinterview.php?id=38*. <<

[28] *Ibid*. <<

[29] *MOIJ*, pp. 236, 237, 283. <<

[30] *MOIJ*, p. 244. <<

[31] Terrence Rafferty, «Indiana Jones and the Savior of a Lost Art», *New York Times*, 4 de mayo de 2008. <<

[32] Helen O’Hara, «Spielberg: More Indy & Jurassic Park», Empireonline.com, 26 de octubre de 2011. <<

[33] *MOIJ*, pp. 289, 292. <<

[34] Richard Corliss, «A Conversation with George Lucas», *Time*, 14 de marzo de 2006. <<

[35] Roger Ebert, «I Admit It: I Loved “Indy”», *Chicago Sun-Times*, 19 de mayo de 2008. <<

[36] Manohla Dargis, «The Further Adventures of the Fedora and the Whip», *New York Times*, 22 de mayo de 2008. <<

[37] Jennie Yabroff, «Culture: Indiana Jones “Crystal Skull” Movie Review», *Newsweek*, 18 de mayo de 2008. <<

[38] El récord de taquilla en cinco días hasta la fecha lo tenía *La venganza de los Sith*, con su recaudación de 172,8 millones de dólares. <<

[39] Itzkoff, «Free to Follow His Heart Right Back to “Star Wars”». <<

[40] Hartlaub, «In a Valley Not Far, Far Away». <<

[41] Itzkoff, «Free to Follow His Heart Right Back to “Star Wars”». <<

[42] Lucas entrevistado por Charlie Rose. <<

[43] Itzkoff, «Free to Follow His Heart Right Back to “Star Wars”». <<

[44] *Ibid*. <<

[45] *Ibid*. <<

[46] Chris Suellentrop, «The Empire Goes Slack», *New York Times*, 15 de agosto de 2008. <<

[47] Kimberly Nordyke, «“Star Wars” a Force for Cartoon Network», *Hollywood Reporter*, 6 de octubre de 2008. <<

[48] Dana Goodyear, «Man of Extremes», *The New Yorker*, 26 de octubre de 2009. <<

[49] Hartlaub, «In a Valley Not Far, Far Away». <<

[50] Windham, Wallace e Hidalgo, *Star Wars Year by Year: A Visual Chronicle*, p. 292. <<

[51] El libro era *George Lucas's Blockbusting: A Decade-by-Decade Survey of Timeless Movies Including Untold Secrets of Their Financial and Cultural Success*, de Alex Ben Block y Lucy Autrey Wilson, que se ha asegurado el premio al título de libro más largo de todos los tiempos. <<

[52] *The Daily Show with Jon Stewart*, Comedy Central, 5 de enero de 2010. <<

[53] Véase Brian Gilmore, «The Best Internet Reactions to the Star Wars Blu-Ray Changes», Ranker.com, septiembre de 2011. <<

[54] Devin Leonard, «How Disney Bought Lucasfilm — and Its Plans for “Star Wars”», *Bloomberg Businessweek*, 7 de marzo de 2013. <<

[55] Elaine Dutka, «Lucas' Next Movie: Tuskegee Airmen», *Los Angeles Times*, 11 de agosto de 1990. <<

[56] Weinraub, «The Ultimate Hollywoodian Lives an Anti-Hollywood Life». <<

[57] Dutka, «Lucas’ Next Movie: Tuskegee Airmen». <<

[58] Curtis, «George Lucas Is Ready to Roll the Credits». <<

[59] *Ibid*. <<

[60] Eric Larnick, «Aaron McGruder of “Boondocks” on Working with George Lucas and His Future in Comics», *Comics Alliance*, 20 de enero de 2012. <<

[61] Curtis, «George Lucas Is Ready to Roll the Credits». <<

[62] *Ibid*. <<

[63] *The Daily Show with Jon Stewart*, 9 de enero de 2012. <<

[64] Curtis, «George Lucas Is Ready to Roll the Credits». <<

[65] Asawin Suebsaeng, «Airmen Deserved a Movie That's Not Completely Unwatchable», *Mother Jones*, 21 de enero de 2012. <<

[66] John Patterson, «Red Tails Offers the Best —and Worst— of George Lucas», *The Guardian*, 1 de junio de 2012. <<

[67] Curtis, «George Lucas Is Ready to Roll the Credits». <<

[68] «Red Tails Salutes Tuskegee Airmen», *USA Today*, 4 de enero de 2012. <<

[69] Curtis, «George Lucas Is Ready to Roll the Credits». <<

[70] Véase Sarah Ellison, «Meet the Most Powerful Woman in Hollywood», *Vanity Fair*, 8 de febrero de 2016; y Leonard, «How Disney Bought Lucasfilm». <<

[71] Ellison, «Meet the Most Powerful Woman in Hollywood». <<

[72] Richard Verrier y Ben Fritz, «Kathleen Kennedy to Helm Lucasfilm as George Lucas Phases Out», *Los Angeles Times*, 2 de junio de 2012. <<

[73] Leonard, «How Disney Bought Lucasfilm». <<

[74] Dewayne Bevil, «Mark Hamill's Role in New "Star Wars" Movie Began with Lunch in Orlando», *Orlando Sentinel*, 16 de mayo de 2014. <<

[75] Ellison, «Meet the Most Powerful Woman in Hollywood». <<

[76] A menos que se indique lo contrario, la información de esta sección proviene de Devin Leonard, «How Disney Bought Lucasfilm — and Its Plans for “Star Wars”», *Bloomberg Businessweek*, 7 de marzo de 2013. <<

[77] Windham, Wallace e Hidalgo, *Star Wars Year by Year: A Visual Chronicle*, p. 134. <<

[78] «Disney to Acquire Lucasfilm Ltd.», rueda de prensa de Walt Disney Company, 30 de octubre de 2012, *https://thewaltdisneycompany.com/disney-to-acquire-lucasfilm-ltd/*. <<

[79] Zach Johnson, «George Lucas Marries Mellody Hobson: See Their Romantic Wedding Picture!», *Us Weekly*, 25 de junio de 2013. <<

[80] Ellison, «Meet the Most Powerful Woman in Hollywood». <<

[81] Kerry A. Dolan y Luisa Kroll, eds., «Forbes 400», 29 de septiembre de 2015, *http://www.forbes.com/forbes-400/*. <<

[82] Leonard, «How Disney Bought Lucasfilm». <<

[83] George Lucas a Giving Pledge, 16 de julio de 2010, givingpledge.org. <<

[84] John King, «Saying No Thanks to George», *Metropolis Magazine*, abril de 2014. <<

[85] *Ibid*. <<

[86] Associated Press, «George Lucas Fills in Details on Chicago Museum», 18 de octubre de 2014. <<

[87] Chrisopher Zara, «Star Wars Museum: Rahm Emanuel Got Campaign Cash from Disney, George Lucas' Wife, before Pushing to Donate City Land», *International Business Times,* 20 de noviembre de 2014. <<

[88] Stuever, «George Lucas: To Feel the True Force of “Star Wars” He Had to Learn to Let It Go». <<

[89] Mellody Hobson, «Statement: We Are Now Seriously Pursuing Locations Outside of Chicago», comunicado de prensa, 3 de mayo de 2016. <<

[90] Jason Keyser, «Lucas Abandons Plan to Build Museum in Chicago After Lawsuit», Associated Press, 24 de junio de 2016. <<

[91] Brian Truitt, «Lucas' "Magic" Lives On, at Home and On Screen», *USA Today*, 12 de enero de 2015. <<

[92] Austin Siegemund, «George Lucas to Attend “Star Wars: The Force Awakens” Premiere: “He Really Liked It” (exclusiva)», *Hollywood Reporter*, 4 de diciembre de 2015. <<

[93] Jen Chaney, «George Lucas Delivered His Verdict on “The Force Awakens”», Vulture.com, 7 de diciembre de 2015. <<

[94] Lucas entrevistado por Charlie Rose. <<

[95] Siegemund, «George Lucas to Attend “Star Wars: The Force Awakens”». <<

[96] Stuever, «George Lucas: To Feel the True Force of “Star Wars” He Had to Learn to Let It Go». <<

[97] Lucas entrevistado por Charlie Rose. <<

[98] Véase Matt Kranis, «Steven Spielberg Reveals George Lucas's Role in "Indiana Jones 5"», MoviePilot.com, 20 de junio de 2016, *http://moviepilot.com/posts/3973492*. <<

[99] Stuart Silverstein, «Lucas Seeks to Produce Respect for Filmmaking», *Los Angeles Times*, 5 de octubre de 2006. <<

[100] Curtis, «George Lucas Is Ready to Roll the Credits». <<

[101] Ide, «Francis Ford Coppola: “I May Only Make One More Film”». <<

[102] Sean Smith, «The King of the Worlds», *Newsweek*, 26 de junio de 2005. <<

[103] *COGL*, p. 251. <<

[104] Mike Fleming Jr., «Star Wars' Legacy I: Five Iconic Directors Recall When George Lucas Changed Everything», *Deadline Hollywood*, 18 de diciembre de 2015. <<