

Crane y Theodor Dreiser el fundador de la escuela naturalista norteamericana. Su novela tiene ciertas semejanzas con el Emile Zola de *L'Asommoir* y narra un sombrío drama de avaricia, alcohol y celos.

El drama que se produjo tras su primera proyección ante los directivos de la MGM no fue menos sórdido que el que se desarrollaba entre McTeague y su esposa Trina. En verdad, la duración original de *Greed* era insólita para esa época: 42 rollos en el montaje visto; 47 en un primer armado que Von Stroheim mostró a unos pocos invitados. Cada rollo, en esa época, tenía unos diez minutos de duración. Para comprender la reacción de los productores hay que recordar que ya en los años veinte se había aceptado la duración convencional de ochenta a noventa minutos, generada exclusivamente por razones de exhibición. Y que hacía apenas una década que el cine había pasado del film de uno o dos rollos al largometraje.

Los ejecutivos de la MGM pidieron a Stroheim que redujese *Greed* a una duración más «prudente» y el director cortó hasta 24 rollos. Por último, con la colaboración de su amigo Rex Ingram (actor y director) logró a su pesar una versión de 18 rollos, que proponía estrenar en dos partes, aduciendo que aquél era el mínimo que podía hacer comprensible la historia. El historiador Georges Sadoul relata la odisea; el estudio no tuvo en cuenta estos argumentos y entregó el material a June Mathis, montadora de Goldwyn, que lo condensó hasta llegar a ¡10 rollos! y cambió el título original (*McTeague*) por *Greed* (*Avaricia*). Esta fue la versión que heredó la MGM para su distribución. Stroheim discutió durante meses con Thalberg y Meyer acerca del material desechado por Mathis, «que no había leído ni el libro ni el guión aunque había ordenado cortarlo».

Sin atender razones, la MGM estrenó por fin la versión de June Mathis en diciembre de 1924. En 1950, Henri Langlois insistió ante Stroheim, que ya vivía en Francia, para que viera la versión mutilada. Este comentó: «Esto fue para mí como una exhumación. En un ataúd de estaño hallé un montón de polvo, un hedor terrible y unos pocos huesos.» Añade Sadoul en su historia: «La versión condensada es la única que el público pudo ver y aun en esta forma (donde los saltos de continuidad están compensados por largos subtítulos) es una obra maestra, con por lo menos 20 secuencias que han quedado grabadas en la memoria de los cinéfilos. Su tema de la deshumanización producida por el dinero se proyecta con una inolvidable fuerza realista.»

El último acto

Obligado por la necesidad, Stroheim realizó en 1925 *The Merry Widow* («Abandonando totalmente el realismo porque tenía una mujer e hijos que mantener...») que obtuvo un enorme éxito comercial. Esto le permitió llevar adelante un proyecto ambicioso, *The Wedding March* (*La marcha nupcial*, 1927), una obra maestra de hiriente sátira pese a su argumento desmesuradamente folletinesco. La duración del film, en su primer montaje, era de 25.795 pies y la de su secuela, *The Honeymoon*, de 22.484 pies. Cuando aún no había completado esta secuela, los productores ordenaron la detención del rodaje, porque se había excedido el presupuesto original, que era de

750.000 dólares. Pidieron fondos adicionales a la Paramount, que adquirió así derechos sobre el film. Josef von Sternberg, que trabajaba para esta compañía, fue encargado de un nuevo montaje reductor, que quedó aproximadamente en la mitad de su duración, pero conservando la unidad de las dos partes. Más tarde, la Paramount la redujo a 7.000 pies, separando de ella *The Honeymoon*, que nunca fue exhibida en Estados Unidos.

El drama prosiguió a través de los años. Sadoul recuerda que poco antes de su muerte, Stroheim remontó ambas partes del film para aproximarlos a su concepción primaria, añadiendo una banda sonora que rescataba de discos la partitura original que acompañaba a la imagen, según la costumbre de la época muda. Pero, al parecer, la copia de *The Honeymoon* se perdió durante el incendio que se produjo en la Cinémathèque Française y hasta ahora no se ha hallado otra.

No terminaron allí las vicisitudes del gran cineasta. La célebre actriz Gloria Swanson le encargó la realización de *Queen Kelly* (*La reina Kelly*, 1928), con ella misma como protagonista. Pero la llegada del cine sonoro provocó al mismo tiempo el fin de la carrera de la actriz y el de Stroheim como director. Sólo pudo terminar el prólogo de la historia. Ambos volverían a reunirse en 1950, al representarse a sí mismos —despiadadamente— en *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*) de Billy Wilder.

Desde 1932 a 1955, Erich von Stroheim debe limitarse a la interpretación, a veces bajo la dirección de grandes cineastas, como Pabst o Renoir, otras en obras de menor importancia, donde solía encarnar con minuciosa perfección a generales «junkers» o nazis inveterados. Entre sus apariciones memorables, cabe citar *Les disparus de Saint-Agil* (1938) de Christian Jacque, donde interpretaba a un profesor de inglés en un internado; *La gran ilusión*, de Renoir; *L'alibi*, de Pierre Chenal, y *Cinco tumbas al Cairo* y el ya citado *Sunset Boulevard*, ambas de Wilder.

Stroheim no dejó de escribir guiones y acariciar proyectos de regreso a la dirección, pero nunca pudo vencer el antiguo prejuicio de los productores que le habían cerrado las puertas de Hollywood. Murió en Maurepas, Francia, el 12 de mayo de 1957.

Los filmes

Blind Husbands (1919) fue la primera película dirigida por Stroheim, apenas concluida la primera guerra mundial. Estaba interpretada por él mismo, Gibson Gowland, Francella Billington, Sam de Grasse, Fay Holderness. Estaba basada en su relato *The Pinnacle* y trata de un oficial austriaco, «bon vivant» y lascivo, que durante unas vacaciones en las montañas seduce a la mujer de un rico americano. Como en sus dos filmes siguientes, *Blind Husbands* presenta el triángulo clásico —mujer, marido, amante— con aditamentos propios del autor: el seductor es europeo, la mujer es insatisfecha, rica y ávida de romance y el esposo, el americano rústico, que sólo vive para hacer dinero. «El primer film de Stroheim —anota Jean Mitry— (...) rompe con todas las convenciones en uso aquella época. Si está técnicamente marcado por la edad, es, sin embargo, actual por su concepción. Lo arbitrario de las situaciones hace la obra

