

El viaje a la gran pantalla

Annie Proulx

Como estudiante de historia y escritora de ficción mi interés se ha centrado en los cambios sociales y económicos de las comunidades rurales: Vermont, Newfoundland, Texas, Wyoming. Tengo algo de determinista geográfica; creo que el paisaje, el clima y la topografía de una región imponen las tradiciones culturales locales y las clases de trabajo y, en consecuencia, los acontecimientos sobre los que se construyen mis historias. El paisaje es un elemento central de esta narrativa rural. Me ha interesado la desaparición de las granjas lecheras de las colinas de Nueva Inglaterra, el declive de la industria pesquera de la costa atlántica canadiense y la lenta desaparición de los ranchos de ganado del oeste.

Brokeback Mountain, en terreno vedado contiene once relatos, entre los que se encuentra «Brokeback Mountain», claramente centrados en el paisaje de Wyoming y en la forma en que la gente subsiste en comunidades ganaderas duras y aisladas, dominadas por los valores del hombre blanco, pero que también esconden fantasías subliminales. La mayoría de los relatos están inspirados en hechos reales, como la chapucera castración de «Quienes viven en el infierno se conforman con un trago de agua». «Brokeback» no está relacionado con ningún incidente concreto, sino basado en un conjunto de observaciones realizadas a lo largo de muchos años, cosas que he visto aquí y allá.

En algún momento a principios de 1997 la historia tomó forma. Una noche en un bar al norte del estado vi a un viejo peón de rancho, que debía de tener casi setenta años, que, evidentemente, no disfrutaba de una vida lujosa. Aunque se había arreglado para la noche del viernes, la ropa que llevaba era algo andrajosa y sus botas estaban viejas y

manchadas. Le había visto por ahí trabajando con vacas y ovejas, a las órdenes de un capataz de rancho. Era delgado y enjuto, de musculatura fibrosa. Estaba apoyado contra la pared del fondo del bar y tenía la mirada fija, no en las docenas de hermosas y llamativas mujeres que había en el lugar, sino en los jóvenes vaqueros que jugaban al billar. A lo mejor estaba siguiendo la partida, o conocía a los jugadores, o uno de ellos era hijo o sobrino suyo, pero había algo en su expresión, una especie de amargo anhelo, que hizo que me preguntara si sería un gay de campo. Luego empecé a pensar en cómo habría sido su vida, no la de la persona real que había apoyada contra la pared, sino la de cualquier joven mal informado, confundido, que no acaba de entender sus sentimientos mientras crece en el homofóbico entorno del Wyoming rural. Unas semanas más tarde oí los crueles comentarios de la vieja dueña de un bar-cafetería que despotricaba indignada porque dos «maricas» habían entrado en él la noche anterior para cenar. Dijo que si los clientes habituales del bar hubieran estado allí (era la noche del torneo de dardos), la cosa habría acabado mal. «Brokeback» se construyó sobre la pequeña pero firme idea de una pareja de chicos que han crecido en el campo, con unas opiniones y una conciencia de sí mismos moldeadas por su entorno, que se ven inmersos en un mar de emociones cada vez más profundo. Quería desarrollar la historia a través de una especie de *sostenente* literario.

El principio de los sesenta parecía el periodo adecuado. Los personajes tenían que haber crecido en ranchos áridos y aislados y ser claramente homofóbicos, especialmente el personaje de Ennis. Ambos querían ser vaqueros, formar parte del gran mito del Oeste, pero las cosas no salieron como querían. Ennis nunca llegó a ser más que un rudo peón de rancho y Jack Twist eligió el rodeo como expresión de su espíritu vaquero. Ninguno de los dos llegó a destacar y se conocieron pastoreando ovejas, animales que la mayoría

de los auténticos vaqueros desprecian. Aunque en realidad no eran vaqueros (los que trabajan en los ranchos utilizan a menudo la palabra «vaquero» con sorna), los críticos urbanos lo etiquetaron como un cuento sobre dos vaqueros gays. No. Es una historia sobre la destructiva homofobia rural. Aunque hay muchos lugares en Wyoming en los que hombres gays han vivido y siguen viviendo en armonía con la comunidad, no hay que olvidar que un año después de que se publicara este relato ataron a Matthew Shepert a una cerca de las afueras de la ciudad más culta del estado, Laramie, la sede de la Universidad de Wyoming. También hay que pensar que Wyoming tiene la tasa de suicidios más alta del país y que entre las personas que se matan predominan los hombres solteros de avanzada edad.

En mi cabeza, el aislamiento y la altura —la ficticia montaña Brokeback, un lugar tan grandioso como hostil— empezaban a dar forma a la historia. Todo lo que les pasaba a estos dos jóvenes debía provocarlo la montaña. He oído muchas veces a gente de Wyoming que ha ido al este por una razón u otra, hablar sobre lo mucho que añoraban su entorno natural, las largas distancias que abarca la mirada, el aire puro y sutil, lo claustrofóbicos que resultaban los árboles y lo muerta que estaba la atmósfera sin el constante movimiento del aire, y yo siento lo mismo. Me pareció que la única base posible para esta historia era el amor, algo que todos los humanos necesitamos recibir y dar, sea a nuestros hijos, a nuestros padres o a un amante del otro o del mismo sexo. Quería explorar el amor duradero y el alto precio que se puede pagar por él, el rechazo homofóbico y la no aceptación de uno mismo. Sabía que era una historia cargada de tabúes pero me sentía empujada a escribirla. Estos personajes hicieron algo que, como escritora, nunca había experimentado antes: empezaron a volverse increíblemente reales. Suelo trabajar con personajes obedientes que hacen lo que les pido, pero pronto Jack y

Ennis me parecían más vivos que mucha de la gente de carne y hueso que había a mi alrededor y empezó a producirse un diálogo antifónico entre escritor y personaje. He oído a otros escritores hablar de esta experiencia, pero era la primera vez que me ocurría a mí.

En los meses siguientes, a medida que trabajaba la historia, las escenas aparecían y desaparecían (corregí el relato más de 60 veces). El encuentro en la montaña tenía que ser —podríamos decir «seminal»— y breve. Una primavera, años antes, estuve en los Big Horns y en la distancia vi rebaños de ovejas sobre las grandes laderas vacías. Desde las alturas podían verse centenares de kilómetros por encima de las llanuras. En unas montañas tan aisladas, alejados de comentarios oprobiosos y de ojos vigilantes, pensé que sería creíble que se diera una situación sexual entre los personajes. No es nada nuevo o extraordinario; la gente que trabaja con el ganado tiene una comprensión cruda y completa del comportamiento sexual del hombre y la bestia. Una situación de soledad en las alturas, un par de tipos, a veces se impone el sentido práctico, nadie tiene por qué hablar de ello y así son las cosas. Un viejo ganadero, ya muerto, decía que siempre mandaba a dos hombres a cuidar de las ovejas «así, si se sienten solos, pueden joderse el uno al otro». Visto así, Aguirre, el hombre que los contrató, podría haber guiñado el ojo y no haber dicho nada y el comentario de Ennis a Jack de que aquello no iba a repetirse podría haber sido cierto. El factor que lo complica todo es que entre ellos surgió un amor de los que se dan una vez en la vida. Me esforcé en darle profundidad y complejidad a Jack y Ennis y en reflejar la vida real al enfrentar ese amor a las normas sociales que ambos hombres obedecían. Ambos se casan y son padres, aman a sus hijos y, en cierto modo, a sus mujeres.

Muchos gays se casan y tienen hijos y son buenos padres. Como es una historia rural, la familia y los hijos son importantes. La mayoría de las historias (y muchas

películas) que he visto sobre relaciones gays tienen lugar en escenarios urbanos y nunca hay niños en ellas. A los gays de pueblo que conozco les gustan los niños y si no tienen hijos propios, suelen tener sobrinos y sobrinas que ocupan un espacio muy grande en sus corazones. El hecho de que ambos personajes se casen con mujeres amplía la historia e introduce a dos jóvenes esposas que, desde su inocencia y feliz confianza, van a recibir unas lecciones verdaderamente duras sobre la vida. Alma y Lureen le dan al relato una dimensión universal, pues los hombres y las mujeres se necesitan, a veces de forma inusual.

Éste fue un relato difícil de escribir. A veces me llevó semanas encontrar la frase o la descripción adecuada para algunos personajes concretos. Recuerdo con gran nitidez estar conduciendo una tarde por la carretera Owl Canyon de Colorado, por la frontera sur del estado, mientras pensaba en el padre de Jack Twist. La expresión *stud duck* («macho dominante»), que había oído en alguna parte, me vino como la mejor forma de describir concisamente a aquel hombrecillo duro, y una curva de la carretera se convirtió en la curva que mató a los padres de Ennis. La escena del beso entre Jack y Ennis cuando vuelven a verse después de cuatro años se me ocurrió mientras conducía frente a la fábrica de cemento de Laramie... después de tanto hablar del paisaje. De hecho «escribí» la mayor parte del relato mientras conducía. La escena más difícil fue el párrafo en el que, estando en la montaña, Ennis abraza a Jack y se mece con él mientras canturrea, un momento en el que se mezcla la pérdida de la infancia y su negativa a reconocer que tiene a un hombre entre sus brazos. Tardé una eternidad en escribir este párrafo exactamente como quería y puse incontables veces la canción «Spiritual» del disco de Charlie Haden y Pat Metheny *Beyond the Missouri Sky (Short Stories)* tratando de dar con las palabras adecuadas. Estaba intentando describir los incipientes sentimientos de Jack y Ennis, la

triste imposibilidad de su relación, que para mí hallaba su expresión en esa música. Hasta hoy soy incapaz de escuchar esa canción sin que Jack y Ennis aparezcan ante mis ojos. Los retazos con los que se construye una historia provienen de muchos armarios.

Yo era una escritora que se estaba haciendo mayor, que se había casado demasiadas veces y, aunque tenía algunos amigos gays, había ciertas cosas sobre las que tenía dudas. Hablé con un ganadero para asegurarme de que era correcto desde el punto de vista histórico que un par de chicos de rancho blancos cuidaran rebaños a principios de los sesenta, pues sabía que en décadas anteriores este trabajo lo hacían sobretodo los vascos y hoy en día a menudo son sudamericanos quienes lo hacen. Pero en aquellos años los trabajos escaseaban en Wyoming y hasta se contrataba a parejas casadas con hijos para pastorear ovejas. Uno de mis más viejos amigos, Tom Watkin, con quien una vez publiqué un periódico de pueblo, estuvo leyendo y comentando el relato a medida que lo escribía. Yo pensaba demasiado en esta historia. Se suponía que era Ennis quien soñaba con Jack pero yo soñaba con ambos. Aún no me había distanciado del relato cuando se publicó en *The New Yorker* el 13 de octubre de 1997. Esperaba recibir cartas escandalizadas de personajes religiosos o moralistas pero, en lugar de eso, las recibí de hombres, bastantes de los cuales eran peones de rancho de Wyoming y vaqueros y padres que decían «has contado mi historia» o «ahora entiendo lo que ha tenido que pasar mi hijo». Aún hoy, ocho años después, recibo esas desgarradoras cartas.

Cuando recibí la propuesta de Diana Ossana y Larry McMurtry de intentar hacer una película a partir del relato con dinero de su propio bolsillo —algo insólito entre guionistas— me asaltaron inmediatamente las dudas. Sencillamente no creía que este relato pudiera ser una película: era demasiado explícito sexualmente para el supuesto gusto del público general, el tema de la homofobia era peliagudo a menos que se eludiera

cautelosamente y, dada la reticencia de los actores de Hollywood a interpretar a un hombre gay (aunque muchos gays hayan interpretado a heteros de manera brillante), lo más probable es que fuese difícil encontrar un buen reparto, por no hablar de un director. Fue sólo mi confianza en las habilidades literarias de Larry y Diana, en su experiencia en el cine y especialmente en el incomparable conocimiento que Larry tiene de las costumbres y el lenguaje del Oeste lo que hizo que firmara el contrato.

No tardaron mucho tiempo. A los pocos meses pude leer el poderoso guión que habían escrito. Un guión basado en el relato pero que lo enriquecía, que añadía nueva carne a sus largos huesos, elaboraba los personajes, introducía un poco de humor así como nuevos personajes que empujaban la historia sobre sus firmes vías. Sí, el guión era hermoso, pero mi preocupación continuaba. ¿A qué productores les interesaría una historia sobre peones de rancho gays homofóbicos en Wyoming? ¿Qué actores tendrían el valor de hacer esto? ¿Qué director asumiría el riesgo? ¿Hasta qué punto despedazarían el guión? Sin duda, el paisaje liberador pero hostil se perdería por completo y, con él, el mismísimo fundamento de la historia. Pensé que la película se quedaría en el guión y no lo lamenté.

Los guionistas casi siempre realizan adaptaciones de novelas al cine, por lo que inevitablemente extirpan o comprimen grandes trozos, encorsetan los argumentos y transforman los diálogos en frases televisivas. Esto era distinto. Larry y Diana trabajaban sobre un relato que llegaba con un sólido armazón. Pero faltaba material. Yo escribo en un estilo ajustado, comprimido, que necesita respirar y soltarse para convertirse en arte. Tuvieron que inventar, agrandar e imaginar. Fue una verdadera colaboración. Empecé a preguntarme por qué la gente del cine no prefería los relatos a las novelas, pues éstos ofrecen la oportunidad de un trabajo creativo.

En los años siguientes, aparecieron diversos productores y directores en el horizonte, pero hubo problemas con todos ellos. A Larry le gustaba un interesante cineasta joven que había dirigido un cortometraje original y divertido. Conocí a este chico en Tucson y me cayó bien, confié en que pudiera entender el lugar y los personajes. Acordamos volver a vernos en Wyoming para que viera el terreno y posibles localizaciones para escenas. Vino con fotógrafo, asesor, responsable de localizaciones y otras personas. Aquella reunión se convirtió en algo que recuerdo como «un viaje de muerte a Wyoming». Desde el principio, allá donde miraran estos chicos de ciudad de tiernos corazones había un animal muerto. Primero fueron ciervos junto a la carretera, luego conejos aplastados en el asfalto. Paramos en el campamento base de un pastor. Había salido con las ovejas, pero, como era primavera, había un redil improvisado donde guardaba algunas docenas de corderos huérfanos. Uno de los miembros del equipo divisó un cordero muerto junto a la valla y se puso histérico. Decidió (erróneamente) que los corderos se estaban muriendo de hambre, y, como era un hombre de acción, estuvo rebuscando hasta encontrar una bolsa de comida, llenó un cazo con ella y la metió en el redil. Keith, el peón del rancho que nos estaba enseñando el lugar, palideció. Propuse que dejáramos a los corderos, con la esperanza de que el pastor al que pagaban para cuidarlos no nos persiguiera con un machete. Fuimos a una casa desocupada que podría haber sido la morada de Ennis y Alma. Pero en cuanto entramos, ahí, al pie de una larga cortina que llegaba al suelo, yacía un ratón muerto. Acabamos el día en un solitario rancho junto a Ucross llamado «el viejo rancho de Childress». Llevaba años vacío y el hueco que había bajo la casa era un refugio de serpientes de cascabel, el interior era la guarida de otros animales en busca de cobijo. Examinamos una polvorienta habitación que tenía un agujero en el techo por donde alguna vez había salido la chimenea de la estufa. La gente

de Los Ángeles contuvo al unísono la respiración, pues en el suelo estaban los restos resacos de un conejo que algún búho había abandonado. Eso fue suficiente. Aquellos urbanitas no entendían que en Wyoming había muchos animales y que los animales a veces mueren. Estaba claro que los animales y los sitios rurales les eran ajenos, tan claro como que no podían hacer esta película. Y prácticamente renuncié por completo a la idea. No iba a llevarse a cabo porque no había productores o directores capaces de entender el Oeste rural, cualquier cosa rural. La historia de siempre.

Mucho tiempo después Focus Films mostró interés. Aquello era esperanzador, pues en una encarnación suya anterior llamada *Good Machine* habían llevado *The Laramie Project* al cine con éxito. Una noche en Denver conocí a una de las personas que participaron en esa película y recorrimos la calle buscando el CD *Wrong-Eyed Jesus* de Jim White, que por aquel entonces era uno de mis discos favoritos. Así que yo tenía una buena predisposición hacia Focus. Propusieron a Ang Lee como director, y yo pensé: «ya empezamos». ¿Podría un director nacido en Taiwan, probablemente un urbanita consumado, que recientemente había adaptado *Hulk* al cine, entender Wyoming y las fuerzas subterráneas del lugar? Lo dudaba. Pero la cosa ya estaba en marcha. No sabía qué esperar e intentaba no pensar en ello.

En una visita a Nueva York tuve un breve encuentro con James Schamus y Ang Lee en un club funky en pleno centro. Me ponía nerviosa conocer a Ang Lee a pesar de que tenía reputación de ser brillante y muy hábil. ¿Tendríamos algo que decirnos? ¿Podríamos superar la distancia cultural? Sonreímos y charlamos un rato sobre temas intrascendentes y luego algo de su apacible carácter me dio confianza y le dije que tenía mucho miedo con esta historia, que crear historias a veces me llevaba a lugares más allá de los límites y que temía que la película no siguiera ese camino. Él me dijo que también

tenía miedo, que sería extremadamente difícil adaptarla al cine. Me dijo que hacía poco había perdido a su padre. Recordé la muerte de mi madre hacía algunos años y cómo en el mundo se abrió un enorme hueco que no había forma de cerrar. Tuve la leve esperanza de que Ang Lee utilizara su tristeza de forma creativa y transfiriera ese sentimiento personal de pérdida a una película que hablaba de dos hombres a quienes las cosas no les podían salir bien, de que pudiera mostrar la tristeza y la rabia que nos crece dentro cuando tenemos que aceptar graves heridas emocionales. Sentí que ambos éramos conscientes de que la historia era arriesgada y que Lee quería aceptarla, probablemente por el reto creativo y tal vez (aunque no lo dijo) por la sobrecogedora euforia que sientes al entrar en proyectos imaginativos desconocidos pero muy exigentes. Por pequeña que fuera, hubo una conexión positiva.

Después hubo algunas discrepancias. La escena del motel, que ocurre tras el paréntesis de cuatro años, es crucial en el relato. Durante las pocas horas que pasan en el Motel Siesta se muestran irrevocablemente los caminos que van a seguir Jack y Ennis. En la película que ya había tomado forma en la cabeza de Ang Lee, era mejor trasladar el raudal de emociones que surgía en esa escena a un momento posterior y unirlo al doloroso último encuentro de aquellos hombres. Esto no lo entendí hasta que vi la película en septiembre de 2005 y reconocí la fuerza de esta decisión narrativa. Aunque siempre había sabido que películas y libros tienen cadencias distintas, formas diferentes, es más fácil comprenderlo en teoría que in situ. En un momento dado escribí una carta rogando que recuperaran la escena del motel, que fue totalmente ignorada. Ya no estaba en mis manos, no era mi historia, sino la película de Ang Lee. Así que me despedí de Jack y Ennis y me dediqué a otras cosas.

Antes de que finalmente viera la película, Larry y Diana ya me habían dicho que

era muy buena, que el lenguaje estaba intacto, que los actores estaban espléndidos. Pero no estaba preparada para el impacto emocional que sufrí cuando la vi. Los personajes regresaron estruendosamente a mi cabeza, más grandes y fuertes de lo que jamás habían sido. Ahí estaba, el tema que a los escritores no les gusta reconocer: hoy en día el cine puede ser más intenso que la palabra escrita. Me di cuenta de que si Ang Lee hubiera nacido en Barrow o Novosibirsk probablemente habría dado lo mismo. Lee entiende los sentimientos humanos y no tiene miedo de adentrarse en terreno peligroso.

Me resultó turbador ver la película. Sentí que, igual que los antiguos egipcios sacaban el cerebro del cadáver por las fosas nasales con un fino gancho antes de la momificación, el reparto y todo el equipo de la película, empezando por el director, habían entrado en mi mente y extraído imágenes. Tuve esa sensación sobre todo con Heath Ledger, que conocía mejor que yo lo que Ennis sentía y pensaba. Su intimista interpretación de ese chico de rancho con una dolorosa necesidad de cariño crece de una forma tan poderosa que asusta. Resulta escalofriante ver situaciones que has imaginado en la privacidad de tu mente, y has intentado desesperadamente transmitir a los demás a través de pequeñas marcas negras sobre un papel, alzarse ante ti en una experiencia visual deslumbrante. Me di cuenta de que yo, como escritora, estaba experimentando un viaje cinematográfico de lo más infrecuente: no habían destrozado mi historia sino que la habían agrandado transformándola en apasionantes imágenes que agitaban la mente y encogían el corazón.

La película es intensamente Wyoming. Lee incluye animales muertos y buenas peleas, ambas cosas muy propias del oeste. Aunque se ha rodado en su mayor parte en Alberta, la diseñadora de producción Judy Becker viajó por Texas y Wyoming, prestando atención a las formas del terreno y a las vistas lejanas. La película es visualmente tan

acertada que unas semanas después de verla por primera vez tuve una extraña experiencia mientras conducía por Sierra Madre. Era un día brillante y sin viento, la oblicua luz otoñal iluminaba los álamos; era temporada de caza y un período de trashumancia en el que los ganaderos con subvenciones del Servicio Forestal llevan sus vacas y ovejas a las laderas más bajas antes de las primeras tormentas. Al girar una curva tuve que parar para que un rebaño de ovejas cruzara la carretera. Entre los árboles de la pendiente había un caballo ensillado, con una estera enrollada detrás y un rifle enfundado; tras él había otro caballo cargado. No había ningún jinete a la vista. Pensé en esperar un minuto para ver si Jack o Ennis salían de entre los árboles; luego sacudí la cabeza, pensando en lo chiflada que estaba por haber confundido cine y realidad, y bastante segura de que ninguno de los personajes iba a aparecer.

Aparte del paisaje traicionero, del virtuosismo de las interpretaciones, del extraordinario y sutil trabajo de maquillaje con el que envejecen veinte años a estos dos jóvenes, hay una acumulación de pequeños detalles que le da a la película autenticidad y credibilidad: las uñas sucias de Ennis en una escena de amor, el viejo cartel de carretera, «LÍMITE DE WYOMING», que no se ha visto ahí desde hace décadas, la tripita que le sale a Jack a medida que se hace mayor, la mancha de esmalte de uñas que vemos en el dedo de Lureen durante la dolorosa escena del teléfono, el perfecto peinado tejano de su madre, Ennis y Jack en los 70 compartiendo un porro en lugar de un cigarro, las camisas intercambiadas, la cafetera de esmalte descascarillada... se acumulan y nos convencen de la autenticidad de la historia. La gente tal vez ponga en duda que dos jóvenes se enamoren en unas montañas nevadas, pero nadie pone en duda la cafetera descascarillada, y si la cafetera es auténtica, lo demás también lo es.