

ESCRIBIR PARA LAS PANTALLAS: UNA CARTA DESDE HOLLYWOOD (1962)

Estimados editores:

Gracias por su amable carta y sus halagos. Efectivamente, su intuición era acertada, me gustaría mucho comentar las dificultades que he encontrado y las bondades de escribir para las pantallas todos estos años. He tardado tanto en responder porque consideré que sería un gesto agradable (como respuesta por su cálida carta) enviarles el texto completo. No obstante, me ha llevado más tiempo del que supuse que necesitaría. Siempre me ha impresionado la seguridad y la plena convicción de las personas que atacan a Hollywood, pese a que quizá nunca hayan estado en el seno de la industria y por tanto no hayan tenido la oportunidad de conocer lo realmente arduas e intensas que son las condiciones de trabajo. Sin embargo, para mí la cuestión es más compleja, o quizá es que me gusta dejar que la mente vague y mi punto de partida es diferente. También es posible que, sencillamente, lleve demasiado tiempo aquí.

Cuando llegué a California hace veinticinco años, me conquistó la intensa luminosidad, de una limpieza brillante, que el sol vertía sobre todo espacio. Escribí algunos textos desazonados sobre Hollywood, entre ellos un diario propiamente dicho o un relato titulado «La ciudad de los sueños o el lago adulterado». El estudio en el que trabajaba, RKO, en la calle Gower, parecía inundado por el sol, aturdido. Los pasillos del estudio estaban vacíos; se podía oír a un compositor que en algún lugar trabajaba con desgana en una melodía para un musical: «Oh, te adooooo, te adooooo,

te adooro... ¡pequeña maraviiiilla!». Todo el mundo permanecía escondido en sus oficinas. Lo que estuvieran haciendo allí, lo desconocía. Me dieron la bienvenida a la comunidad con una cortesía que en cierto modo no esperaba: los magníficos hermanos Epstein, que me abrieron camino y cuidaron de mí; Dorothy Parker, que me llamó y me presentó a un brillante grupo de personas, o al menos un grupo que yo consideré brillante; John Garfield, con su espíritu sincero y alegría incondicional; así como un hombre llamado Barney Glazer, ya fallecido, director durante un tiempo de los estudios Paramount.¹ El señor Glazer tenía una bella propiedad en la avenida Chevy Chase de Beverly Hills. Estaba rodeada por un entorno cuidadosamente atendido: jardines y fresales, patios, una pista reglamentaria de tenis cerrada, una piscina de campeonato, vestuarios y un gimnasio. Tras la semana de trabajo, los invitados se reunían allí desde la tarde del sábado y se celebraba una suerte de fiesta continua hasta la mañana del lunes. El señor Glazer trotaba entre la concurrencia ignorando la diversión y la pista de tenis reglamentaria, dedicado a sus propias ocupaciones. Estaba interesado en la porcelana fina y los *objets d'art*, en la ebanistería y en cuidar de sus perros, que se estaban haciendo viejos y decrépitos y no paraban de caerse a la piscina; los animales, cuando sufrían

1 Los gemelos Epstein, Julius y Philip, realizaron de forma conjunta numerosos guiones de gran éxito para Hollywood hasta la muerte en 1952 de Philip, tras lo cual Julius continuó su carrera en solitario. De la pluma de los dos hermanos, junto con Howard Koch, salió el guion de *Casablanca*, por el que recibieron un Oscar.

La escritora Dorothy Parker (1893-1967) se trasladó a Hollywood para trabajar como guionista hasta que su implicación en los movimientos de izquierda supuso su inclusión en la lista negra del macartismo.

Tras abrirse paso en los escenarios neoyorquinos, el actor John Garfield (1913-1952) se trasladó a Hollywood, donde se convirtió en una de las grandes estrellas de la Warner Bros. Su carrera cinematográfica concluyó cuando se negó a señalar a sus compañeros de profesión acusados de comunistas. Con papeles habituales propios de la clase trabajadora, entre sus títulos más destacados se encuentran *El cartero siempre llama dos veces* o *Cuerpo y alma*.

Benjamin «Barney» Glazer (1887-1956) ejerció de guionista, productor y director durante tres décadas en Hollywood. Experto traductor, algunas de sus películas más destacadas son *El séptimo cielo* y *Adiós a las armas*.

algún tipo de daño, se acurrucaban inmóviles y se limitaban a esperar a que el señor Glazer llegara a toda prisa para reñirles y cuidarlos. Con su abierta generosidad, ponía especial cuidado en asegurarse de que me sintiera cómodo entre los invitados a aquellas fiestas, y yo visitaba su hogar a menudo, aparecía la mayoría de los fines de semana. Allí había muchos tipos de personas, aunque fundamentalmente estaban los veteranos, hombres que eran por derecho propio parte de la industria del cine: con el pelo cano y los ojos cansados, pacientes y afectados de artritis, ciática y otros problemas. Me sonreían. Les divertía mi inexperiencia y mi reciente incorporación a su comunidad. Les caía bien y creo que querían caer bien. Si bien nunca evitaban mis preguntas, no respondían a mis dudas ni a mis indagaciones. Sabían que si debía aprender algo de su forma de vida y de trabajo, de nada serviría lo que no descubriera por mí mismo. «Lo discutiría contigo —me dijo uno de ellos en una ocasión—, pero si gano la discusión, ¿qué es lo que gano?» Tenían la mente ocupada con otras cosas. Y el tiempo era escaso.

Poco después de llegar a Hollywood, mi estudio (no RKO, otro estudio) me pidió que ayudara con un film que ya se había terminado de grabar, estaba en proceso de posproducción y se había torcido por el camino. La película era un *thriller* de espías, el tipo de historia que los ingleses escriben con tanta destreza. Nuestro novelista inglés era uno de los mejores; su novela había sido adaptada por un guionista capaz y concienzudo; el productor y el director eran también grandes profesionales con amplia experiencia. El problema residía en el protagonista principal. Si analizamos estas películas de misterio y espías inglesas, descubrimos que de forma prácticamente invariable tratan de un inocente: el héroe es candoroso y dulce, se ve de pronto asaltado por una desconcertante sucesión de circunstancias; anda a tontas, es zarandeado; se sostiene gracias a una tozudez contumaz; se reafirma, persevera; poco a poco la verdad se le va mostrando; escarmienta, madura y la historia se

acaba. Así es como funcionan estas películas. Pero nuestro protagonista principal no pensaba tener nada que ver con la inocencia. Se negaba rotundamente a interpretar el papel tal y como aparecía en el guion. De nada serviría culparlo. Se había construido una identidad personal a lo largo de los años como personaje atrincherado, de temperamento agresivo, que conocía el mundo; creía en esta caracterización y había prosperado con ella, y desde este punto de vista habría sido insensato tirar todo por la borda por un solo film. Tampoco se podía culpar con justicia a los gestores del estudio: grandes estrellas hay las que hay y uno contrata a la que puede. Así que yo podía entender al actor y podía entender al estudio; estaba ya dentro del negocio y sabía que esta era la realidad que había que afrontar. Sin embargo, el conflicto directo entre el personaje principal y su papel habían producido un caos (al realizar el montaje) que era sorprendentemente complejo y enrevesado. Todos los puntos fuertes de la historia habían quedado deslavazados. La película avanzaba sobre su engranaje; los personajes se deslizaban, como en sueños; los elementos reveladores sin duda se presentaban, pero uno no sabía qué querían decir, no sabía qué se suponía que debía pensar o sentir. Estaba frustrado. No sabía siquiera por dónde empezar. Por si las dificultades fueran pocas, por un capricho del destino el estudio me incluyó en este proyecto con la obligación de trabajar en equipo con un colaborador que era ni más ni menos que, posiblemente, una de las diez figuras literarias más importantes del mundo. La fascinación me paralizó. Yo sentía una profunda y prolongada admiración por este hombre y sus logros. No podía revelarle la alta estima en la que lo tenía. Me era casi imposible mantener conversaciones con él, intercambiar opiniones e ideas del modo abierto y tumultuoso que es habitual en el estudio. Tartamudeaba y balbuceaba. No podía mirarlo a los ojos, no dejaba de mirar al suelo. Me dirigía a él por su apellido (y anteponiendo un «señor») en lugar de llamarlo por su nombre de pila.

—Ya sé por qué no estás cómodo conmigo —me dijo con tacto un día, consciente de que aquello no estaba funcionando—. No estás cómodo conmigo porque piensas que soy antisemita.

—Sí —respondí y quedé consternado al oírme pronunciar esas palabras—. ¿Qué pasa con eso?

—Bueno, es cier..., es cierto —contestó perplejo, tratando de encontrar las palabras adecuadas—. No me gustan los judíos..., pero tampoco me gustan los gentiles.

El director, un caballero muy quisquilloso, como lo son tantos en nuestra ciudad, no era de ninguna ayuda. Vestía un elegante traje de *cowboy* bordado a mano, botas de vaquero, un pañuelo en el cuello y se había casado poco antes con una chica a la que triplicaba en edad: tenía sesenta años y no era fácil de abordar. En nuestro primer encuentro, levantó una ceja, nos dio un buen vistazo a mi colaborador y a mí, vio que no íbamos a aportar nada y desapareció. No recuerdo que nos dirigiera ni una sola palabra a ninguno de los dos nunca. El productor era igualmente inabordable. Estaba oculto, incomunicado. Nuestro actor principal insistía en una escena en la que se le entregaba la medalla al honor del Congreso. James Cagney había recibido una, en *Yanqui Dandy*, con la cámara situada detrás de la cabeza del presidente Roosevelt, y nuestra estrella amenazaba con agredir al productor a menos que este lo premiara de la misma forma a la conclusión de nuestra película. El productor, por tanto, se mantenía lejos de su oficina y trabajaba en cualquier plató que estuviera libre en el estudio. De tal modo que mi colaborador y yo quedábamos literalmente solos. Yo dudaba. Había que escribir escenas; había que encontrar alguna clave que distribuyera las combinaciones correctamente por arte de magia; las nuevas tomas estaban a la espera de ser grabadas. Y los plazos eran cada vez más cortos.

—¿Por qué te escabulles todas las noches? ¿Dónde vas? —me preguntó una tarde mi colaborador, tras acercarse a mí en silencio, como si apareciera de la nada.

Lo miré fijamente. No sabía de qué me estaba hablando.

—Es caer la noche —decía, malicioso y con los ojos encendidos, mientras se acercaba más y más y pensaba qué tendría escondido, a qué asuntos ilícitos me estaría dedicando, a qué taimados engaños—. Es caer la noche, miro por la ventana y ahí te veo, en el camino, largándote... ¿Dónde vas?

—¿Que dónde voy? —respondí—. No voy a ningún sitio..., me voy a casa.

—¿A casa? ¿A casa? ¿Todas las noches? ¿Todas?

Me sentía desanimado y perdido, avergonzado o ridículo, según fuera la situación. Estaba completamente solo. Tenía simpatía por mi colaborador y le estaba fallando. Había visto en suficientes ocasiones a los invitados a la casa del señor Glazer como para guardarles un respeto real. Me emocionaban sus habilidades; estaba maravillado por ellos, me resultaban personas atractivas a cuyo grupo quería pertenecer algún día. Y sin embargo me estaban fallando, o quizá era yo quien les estaba fallando. Debido a mi desventura y a la angustia que me generaba, me convertí en una persona furtiva. Trataba de mantenerme en todo momento lejos de su vista. Salía a escondidas del estudio. Dicen que el primer parto es el más difícil, pero en nuestro caso, en el de mi mujer, fue el segundo. Por aquel entonces estábamos a punto de tener un hijo. Recibía repentinas llamadas de emergencia y me echaba a correr. Hacia el final del embarazo, estaba siempre cerca del hospital y pasaba días seguidos fuera del estudio. Y de forma abrupta, milagrosa, todo quedó en calma. La fiebre había pasado. Todo lo que había que hacer estaba hecho. Las escenas se habían grabado de nuevo; la película quedó reestructurada; la directiva estaba satisfecha. Repentinamente, un sábado, muy avanzada la tarde, me encontré sentado junto a mi colaborador en la oficina del productor, quien nos agradecía nuestra contribución al proyecto y se disculpaba por habernos desatendido por cuestiones de fuerza mayor. Todos los finales son tristes, independientemente de lo que sea que concluyan, y pocos lugares son

tan pacíficos y benevolentes como un estudio de cine cuando el trabajo se ha detenido y todo el mundo se ha marchado. El productor se mostraba apacible, agotado y con un talante humilde, tal y como sucede tras una crisis.

—Lo recordaré —dijo a mi colaborador, que se marchaba, regresaba a su hogar en el corazón de la nación.

—Yo los recordaré a ustedes también —respondió el escritor mirándonos a los dos de forma sombría y sin duda pensando en la confusión, la reclusión en platós abandonados, mi peculiar comportamiento y las misteriosas llamadas de teléfono—. Yo los recordaré también —repitió, implacable e inmisericorde de principio a fin— en mitad de la noche.

Lo sorprendente era la película. Estaba completa, era coherente: la mirada de líneas de continuidad funcionaba en orden, la conglomeración de efectos quedó diestramente reestructurada, dinámica y repleta de sentido. Con la inquietante intrascendencia de la vida en todas partes, cuando estuve en la Armada años más tarde, durante la guerra, me destinaron en la OSS, la agencia de inteligencia, y en uno de mis primeros días allí proyectaron esta vieja película de espías en el transcurso normal de nuestra formación, tal y como solían hacer siempre. Mi colaborador, con talento pero desconocedor del sector, se había mostrado en su momento receloso. Había quedado desconcertado por lo que habíamos visto, se sintió ofendido y se mostró crítico. Y se marchó. Sin embargo, para mí lo que había sucedido pertenecía al orden de lo increíble. Era consciente del imponente esfuerzo que se había llevado a cabo. Sabía que aquello era un descabellado logro de la voluntad y el coraje, un éxito sin duda superior a mis capacidades. Pensé en el productor, sobrecargado de trabajo y acosado por todos los flancos, soportando tenazmente su tarea sin permitirse ni una sola vez sentirse descorazonado. Mi mente regresó al director, con su bufanda, con su postura erguida y elegante y su carácter reservado, con su acumulación de ese

desconocido saber especial que portaba en su interior. «¿No os parece que Fitzwilliam es maravilloso?», había estallado impetuosa en el vestíbulo su prometida ante un grupo de personas entre las que me encontraba la mañana de nuestro primer encuentro. Estaba embelesada, brillaba. «Va a grabar su próxima película en Tahití y me va a llevar con él. Es tan bueno conmigo... Oh, lo quiero tanto... Es el único hombre del mundo que podría querer nunca.» El director tenía sesenta años; vivía, nos habían dicho, en una mansión bajo pinos oscuros cerca de los palacios de los magnates Hearst y Doheny, galopaba en purasangres de Irlanda, había sido marino y había cuidado caballos en Wyoming en su juventud. Trabajando en privado, haciendo caso omiso a los recién llegados, los ajenos a la profesión y a todas las demás distracciones, este hombre elegante y extraño había luchado con la película con una dedicación y una intensidad que yo podía imaginar perfectamente aunque no fuera capaz de desentrañar. Y no había descansado hasta resolverla.

Poníamos a prueba nuestras películas en la localidad cercana de Huntington Park, en pequeñas ciudades perdidas, poblaciones sin desarrollar y desordenadas. Esto era lo que guiaba a los estudios: la reacción del público. Era lo fundamental para ellos, sus santas escrituras: todo lo demás, el resto de criterios, eran dejados de lado con una indiferencia llana, despectiva. Sobre la marquesina del cine se colocaban hileras de luces (ESTA NOCHE PREESTRENO DE LOS GRANDES ESTUDIOS) y la gente llegaba en grupos con el fresco de la tarde, se dejaba llevar hasta el cine, hasta el resplandor de las luces, con sus pantalones vaqueros y sus vestidos de andar por casa de algodón basto, con ojos vacilantes e inseguros. Eran trabajadores del campo, de las plantaciones de cítricos; hacían todo tipo de trabajos como jornaleros, atendían las gasolineras o se acababan de mudar desde Oklahoma y Arkansas. Los veía en nuestras grandes farmacias que venden de todo, perdidos por los llamativos pasillos, mirando en silencio las baratijas y los dulces de las estanterías, gastándose el dinero en objetos que, ya en casa, sin duda habrían comprendido que

eran innecesarios, un desperdicio. Solía quedarme frente al cine para observar sus rostros relajados y complacientes, y me preguntaba qué tipo de películas podríamos ofrecerles, si sería posible llegar hasta ellos de algún modo relevante, significativo; si tenía siquiera sentido intentarlo. Y sin embargo, una vez que estaban dentro de la sala se producía una transformación. Otros lo han señalado con antelación. En la oscuridad, formando una masa, perdían sus desventajas y sus carencias individuales. Se convertían en personas bien informadas; crecían por encima de sí mismos; aparecía una entidad separada, un ser astuto y absoluto. Por muy desconocido y exigente que pudiera ser el material, independientemente de lo penetrante o delicado y sofisticado que fuera el enfoque, si el film era bueno, producía siempre su efecto y el público correspondía con la medida exacta de su apreciación. Pude verlo una y otra vez, con las películas más insólitas, hasta el punto de que pronto fui capaz de entender por qué los estudios concedían tanto valor a estos preestrenos furtivos, hasta el punto de comenzar a compartir su fe, hasta el punto de creer en secreto (en secreto, pues sé que no es así) que las buenas películas siempre lograrán una audiencia masiva, que si una fracasa a la hora de lograr este éxito generalizado es porque en realidad es espuria e insustancial. En una entrevista para la revista *Life*, Joseph L. Mankiewicz² señaló (cito libremente, de memoria): «En la sala se produce algo de lo más electrizante cuando ofreces al público la verdad». Sabía exactamente lo que quería decir. Era posible señalar casi con total seguridad el instante en el que el film atrapaba al público. La sala quedaba embargada por la emoción, en una suerte de sumisión. Los espectadores olvidaban que estaban sentados en sus asientos; perdían la conciencia de sí mismos, de sus cuerpos. Vivían únicamente en la película. Quedaban abatidos, eran arrastrados, poseídos. Por supuesto, Mankiewicz no pretendía

2 El reputado director, guionista y productor estadounidense Joseph Leo Mankiewicz (1909-1993) logró en dos ocasiones el Óscar al Mejor Director y Mejor Guion, por *Carta a tres esposas* y por *Eva al desnudo*.

decir que esa pudiera ser cualquier verdad. Tenía que ser una verdad cuidadosamente elegida, cuidadosamente adaptada y ordenada. Tenía que ser una verdad que mereciera la pena y pudiera captar de forma legítima a los espectadores. Había de tener una cierta opulencia, sofisticación o vistosidad; una cierta fuerza y certeza; un sentido de la vida con su ilimitado alcance, su promesa. De hecho, no tenía siquiera que ser la verdad. Debidamente formuladas, sus palabras tendrían que haber sido: «En la sala se produce algo de lo más electrizante cuando ofreces al público...».

Nadie lo sabía. Había algo de brujería en todo aquello. La gente del estudio, con su implacable sentido práctico, creía únicamente en el instinto del público. Esta evaluación de la calidad era elemental, primordial, sólida; todo lo demás era cursilería y falsedad. El producto se comprobaba, se exponía. No había espacio para la ilusión ni el engaño. La prueba estaba a la vista. Y sin embargo, el exasperante dilema seguía estando ahí: lo que había que dar al público continuaba siendo un elemento realmente indefinible, efímero y permanentemente inaprensible. Aquí residía el meollo del problema, la cuestión que me atormentaría y me mantendría ocupado durante todos mis años en los estudios. Descansaba en la base de la confusión que definía a Hollywood. Era responsable de gran parte de los comportamientos desconcertantes: los excesos, las payasadas, las riñas y los sobresaltos, las huidas enloquecidas y furiosas. Era una persecución tentadora y frustrante en casi todo momento y los cineastas se entregaban a ella con una tenacidad que suponía una forma de devoción.

Los guionistas pasábamos de un estudio a otro, trabajábamos en uno durante un tiempo hasta que se afianzaba el desencanto y nos permitían marcharnos o lo hacíamos por nuestra propia voluntad y pasábamos al siguiente. Al cambiar de estudio en estudio, al poner oído a los chismorreos en las distintas mesas de los guionistas de las cafeterías, escuché historias sobre un determinado ejecutivo

muy destacado que pronto se abrieron paso en mi imaginación y con quien terminaría por estar vinculado. Era uno de los pioneros de la industria, había construido su estudio desde los cimientos. Como el elegante director a quien por comodidad he bautizado con el nombre ficticio de Fitzwilliam, también provenía de un pasado aventurero y oscuro. Había sido contrabandista, boxeador profesional, había participado en aventuras empresariales viles y degradantes, también había viajado por las solitarias localidades del Lejano Oeste medio siglo antes. Los estudios, en su mayor parte, no eran construcciones atractivas; habían ido creciendo caprichosamente a lo largo de los años, las adiciones se adherían a las estructuras ya existentes, las salas de proyección se intercalaban entre los departamentos contables y los roperos, mientras todo el conjunto quedaba conectado por una maraña de escaleras, rampas, pasarelas y galerías. Este ejecutivo merodeaba sin descanso y a todas horas por el laberinto de su estudio, a la caza de empleados sobre los que abalanzarse, a la búsqueda de luces que debieran haber sido apagadas y siguieran encendidas; en resumen: buscando problemas. Era un hombre de cintura baja y belicoso, odiado en todas partes, avaricioso y siempre insatisfecho. «Tu marido es igualito a mí, a ninguno nos importa el dinero», comentó a mi mujer una noche en una fiesta (esto fue más tarde, cuando estuve vinculado a él y nos conocíamos) y mi mujer soltó un chillido de júbilo ante la sorpresa. Era un comentario completamente inesperado, estrafalario, al provenir de él. «Ha enterrado a más gente que todos los demás juntos», me dijo de él un hombre en una ocasión, sinceramente maravillado, con los ojos fuera de sus órbitas y en tono solemne. Lo conocí cuando estaba visitando a un amigo mío, un director muy codiciado que estaba realizando una película en su estudio; mi amigo y yo andábamos serpenteando por el laberinto de escaleras para salir a la calle cuando el ejecutivo, en su deambular cotidiano, nos vio y rápidamente nos atrapó. Aquel día era el cumpleaños de mi amigo y el ejecutivo (que lo cortejaba agresivo

por entonces, todavía no se había asentado el desencanto) insistió en celebrarlo, que se tomara una copa con él, por lo que lo arrastró de vuelta a su oficina y yo los seguí. Ya en su despacho, recorría a trompicones la habitación, montaba todo un espectáculo para trabajarse a mi amigo, cuando de pronto se detuvo y se giró hacia mí. «¿Y tú qué tipo de guionista eres? —preguntó bruscamente, con aspereza, interrumpiendo su discurso—. Hay quien dice que eres bueno, otros me dicen que apestas.»

Me estremecí, confundido y aturdido, no especialmente ofendido: estaba desconcertado al pensar, en la tensión del momento, que había oído hablar de mí, que sabía quién era yo, aunque defraudado porque se hubiera expresado de forma tan desalentadora. Siguió inmediatamente con sus payasadas, pero había visto la mueca en mi rostro y eso le había molestado, me di cuenta: era propio de él sentirse afectado porque yo me sintiera defraudado, por haber actuado con precipitación y no haber sabido comportarse correctamente. Aquello se quedó en su mente, le fastidiaba. Tras esa reunión no dejó de llamarme a su oficina para ofrecerme diversos encargos, los cuales, por una razón o por otra, eran inapropiados y no podía aceptar. Se tomó muchas molestias por mí. Se puso travieso, se burlaba de mí, me mostraba el lado débil de su naturaleza. «¡Silencio! —ordenaba a la camarilla de asistentes que lo rodeaban para hacerlos callar. Quería ser él quien manejara toda la conversación—. No ha venido aquí a escucharos a vosotros. Ha oído hablar de la leyenda..., dejémosle ahora ver al hombre», decía girándose hacia mí con una sonrisa burlona.

«¿Cuál es el problema, no te gusta mi dinero?», me reprendía cuando rechazaba sus encargos. «¿Tienes un trabajo mejor en otro sitio? ¿Qué es lo que estás intentando demostrarme, que eres un buen rabino? ¿Me la estás jugando, poniéndome tierno para luego saltar y cazarme?» No se podía creer que un guionista pudiera rechazar un proyecto solo porque el material no fuera adecuado. Pensaba que tenía que haber una motivación más profunda, más

compleja. Creía que yo estaba maniobrando. «Todo el que entra en esta oficina es una prostituta —decía—. Nadie entra aquí a menos que esté buscando algo. Aquí todo el mundo se preocupa solo por sus propios intereses. Verás, te lo voy a demostrar. Lo tengo aquí mismo, en el escritorio...» Sacó un documento. Era un estridente acto de traición de algún familiar cercano, un hijo o un hermano. Había manipulado las acciones de la empresa en su contra, se había esforzado para expulsarlo de su propia compañía. La traición había sucedido muchos años antes, pero él siempre conservó la carta de despido: era un consuelo, necesitaba creer que la gente era vil e indigna.

Lo más curioso era que tenía algo de razón en sus sospechas sobre mí. Su estudio era dueño de un relato, los fundamentos de una historia, que a mí me gustaba mucho y en cuyo proyecto deseaba trabajar en secreto. Durante aquellas turbulentas entrevistas en su oficina, entre sus cambios repentinos de ánimo, yo sacaba a colación de forma insistente esta historia, mencionaba mi idea de que sería una gran película, dejaba entrever lo que me agradaría que se me permitiera trabajar con ella.

«Tú no quieres hacer esa historia —me espetó—. Tú solo quieres sacarme un buen saco de dinero. Si realmente quieres escribirla, si la deseas con toda el alma, entonces, ¿por qué no la escribe?... ¿Quién te lo impide?»

Me tenía atrapado. No sabía cómo responderle y, un día, después de una conversación difícil, con sus tira y afloja, tras asistir a sus explosiones y el flujo de su amargo cinismo, finalmente decidí escribir para él con un acuerdo poco preciso a porcentaje, aceptando colaborar sin una remuneración fija; y así fue como empezó nuestra vinculación profesional, por eso fue por lo que comentó con mi mujer que a mí no me importaba el dinero. Tenía, es cierto, toda mi atención puesta en la historia. A veces pienso que una narración cinematográfica de éxito es tan compleja y está estructurada de forma tan increíble que uno realmente no la escribe: existe

con antelación y uno la descubre, sencillamente; o está ya allí, en alguna parte, o estás vendido. Esta era una de esas historias, tintada de elegancia y maravillosa. Avanzó con facilidad. Fue tomando vigor y osadía. Encontré, y con seguridad, la tensión dramática, esa nube de ansiedad que todo lo envuelve, en la que el personaje se interna paso a paso y ofrece por tanto a una narración su incesante y pérfido impulso. Encontré la imagen teatral de mi héroe, el humor: ese manejo en movimiento de inclinaciones, falsedades y estrategias con las que un hombre oculta su desesperación y que le hace atrapar instantáneamente la atención del público. Aún mejor, lo que me maravillaba era un determinado lirismo: encontré y fui capaz de mostrar esos sueños y arrebatos más íntimos cuya paulatina disolución infunde sentido y una emoción punzante, elocuente, en la desesperación de un ser humano.

«Es una historia maravillosa», reconoció cuando concluí el guion y se lo entregué. Sabía que el ejecutivo había permanecido toda la noche en vela con el texto, lo había estudiado meticulosamente, sección por sección. Yo cantaba para mis adentros. Él conocía el texto a la perfección, saboreaba cada punto fuerte, cada matiz. «Es la historia de tu mujer y de ti —se burló—. Es autobiográfica. No te puedes inventar cosas como esta. Tienen que haber sucedido. Es la mejor historia que he leído —dijo abalanzándose sobre mí—. No la quiero ni aunque me paguen..., será un fracaso colosal»

No la quería porque nadie estaba interesado en apostar en el hipódromo (supongamos que el tema central estuviera relacionado con los caballos), pero lo soltó a la ligera, sin pararse a pensar; no la quería porque era diferente, arriesgada; porque no era suficiente que una película fuera original: que fuera nueva y diferente no aseguraba que fuera a funcionar; porque era ambiciosa, difícil de manejar y frágil; porque si una narración como esta se malograba, estallaría y se convertiría en un fiasco total, espantoso; porque un guion no era más que un proyecto, una declaración de esperanzas e intenciones; porque hacían falta actores, encargados y adivinos

que supieran con seguridad qué hacer con esto y en quién se podía confiar para sacarlo adelante. «Conseguidme una gran estrella —terminó pronunciando a pesar de su argumentación previa, cambiando de parecer— y la haré. Conseguidme un gran director», ordenó a sus subordinados, que a su vez llegaron corriendo a contármelo; y me conmocionó —hasta tal punto que me sigue emocionando este hombre duro y destructor, que era detestado de modo generalizado, cuyos dedos estaban terriblemente retorcidos por la artritis, que acababa de someterse a una operación por un cáncer (un secreto que conocí por la indiscreción de un amigo médico), si bien, curiosamente, fue un ataque al corazón lo que se lo llevó un año y medio más tarde—; me conmocionó su fiera perseverancia con su obsesión, sin esperar clemencia, al permanecer en vela toda la noche en el silencio sepulcral de su estudio.

En aquellas fechas, mientras estaba en el estudio, sucedió que un viejo conocido mío trabajaba simultáneamente allí. Había sido contratado para una sola película, un film que él había iniciado y que debía producir. Como era fácil de predecir, rápidamente se enredó con el ejecutivo y yo pude observar desde dentro su curiosa e intensa batalla, que se prolongó durante meses. Este amigo mío era alguien que conocía desde mis días en Nueva York; era un productor brillante de Broadway con un eminente historial de éxitos, que también se implicaba ocasionalmente en la industria del cine y que (nunca entendí claramente por qué, decía que le recordaba a todos sus tíos) me había ofrecido su amistad y mostraba un interés irregular pero continuo por mi situación. Era un hombre despierto, con una personalidad autocrática que se manifestaba en arrebatos. Había logrado hacer fortuna y la había perdido, actuaba caprichosamente y estaba siempre de viaje. Aparecía repentinamente en Hollywood, descubría a qué me dedicaba e inmediatamente vociferaba y me fustigaba por estar perdiendo el tiempo; llamaba a mi agente y lo despedía, llamaba a los directores

de los estudios en los que yo estaba trabajando —personas que la mayor parte de las veces ni siquiera sabían que estaba en su nómina—, los agredía con un lenguaje de lo más enérgico e inclemente («¿Está trabajando para ti? ¿Para ti? ¡Eres tú el que tendría que estar trabajando para él!»), colgaba y volvía a salir a toda velocidad, de regreso a su itinerancia. «Ni se te ocurra escribir relatos cortos sobre mí, ni se te ocurra —decía con una mueca de disgusto tras haber leído en una revista un texto de ficción camuflada que había escrito sobre él—, ¡escribe novelas! ¡¡Novelas!!» Vivía en una burbuja. «Un hijo es una fantasía», decía con los ojos brillantes, pleno de confianza en los niños, en cualquier cosa que realzara la vida. «No tienes que acalorarte y tratar de demostrarme lo listo que eres, el talento que tienes..., solo tienes que escucharme», decía cuando yo encontraba algo que añadir a la conversación. Quería ser el único que hablara. «Lee *La vida en el Misisipi*». «Nunca escribas sobre personas que no pueden manipular sus destinos.» Y salía corriendo hacia el aeropuerto, se colocaba en su camastro del avión, se tomaba su dosis de somníferos, remetía con cuidado las mantas bajo su cuerpo y flotaba hasta Londres o Perú.

Sin embargo, durante el periodo al que me refiero, estaba anclado, enfrentado con la fortuna y obligado a trabajar un tiempo en el estudio. Ya eran dos, mi amigo y el ejecutivo. Se pusieron manos a la obra a calzón quitado, el ejecutivo con un entusiasmo sonriente, casi agradecido —me pareció— de tener un adversario tan voluntarioso, tan ágil, a mano. Batallaban por el reparto, por las peluqueras, por los vestidos, por los diálogos, por cada palabra aislada. Yo los observaba acuchillarse casi a diario cuando se encontraban a la hora del almuerzo en el comedor privado del estudio. Pero bajo la colisión de voluntades y la agitación, lo que realmente los irritaba, a decir verdad, era el tradicional problema básico del cine, la habitual mezcolanza de incertidumbres e indecisiones. La mente quedaba cauterizada; era un tormento mantener la visión de conjunto de la película: las líneas de continuidad, la composición

de las secuencias, el lugar adecuado para todo en el diseño global. No bastaba con funcionar mediante esperanza, intuición o instinto. Nada podía aceptarse a regañadientes. Era preciso conocer en todo momento qué sucedía en la película; había que comprender y controlar continuamente todo efecto, toda pincelada; y era más sencillo para ellos lanzarse a degüello el uno contra el otro en estos arrebatos sin sentido que dedicarse a luchar contra todas las dificultades. Del mismo modo que Louis B. Mayer, de la Metro, tenía un vínculo sentimental con los tallarines en sopa de pollo y los ofrecía por debajo de su coste en la cafetería de su estudio, los encurtidos tenían algún significado profundo para nuestro ejecutivo; una vez a la semana o cada quince días, comoquiera que fuera, el gigantesco camión negro de la conservera aparecía en la esquina con su horrible aroma para traernos suministros, y mi amigo, en su diligente asedio, agredía feroz al ejecutivo por esta fragilidad humana, aprovechaba sin piedad cualquier ocasión. «Eres vulgar. Te empanzas con basura. Vienes de una vida en las casas de vecindad, de clase baja, de primera generación, por eso todavía tienes ese *pippik*³ judío. Por eso solo vales unos míseros cinco o seis millones. No tienes gusto, no tienes sentido literario.»

Durante la negociación de los contratos se había producido una fuerte lucha por el control de la película: mi amigo estaba decidido a no permitir que el ejecutivo tuviera la última palabra por encima de él. El ejecutivo había aceptado astutamente, había concedido la pérdida del visto bueno, pero había estipulado que sería él quien habría de ser convocado como árbitro en el caso de que mi amigo tuviera diferencias con el resto de protagonistas: los actores, el director... Demostró ser una condición particularmente limitadora: una camisa de fuerza, una desgracia. Mi amigo, que pensaba que únicamente él veía la película en su conjunto, era incapaz de ignorar las críticas e imponer órdenes; se veía obligado a suplicar, a

3 En yidis, *pippik*, también transliterado *pipik* o *pupik*, significa *ombli*go, si bien también puede utilizarse para referirse al estómago y, en este caso, la panza.

engatusar..., hubo incluso situaciones atroces en las que tuvo que ceder. El pecho le hervía en una profusión de arrebatos. Recuerdo verlo arrojar a ciegas de una pared a la otra en el oscuro laberinto de escaleras. Lo puedo ver ahora mismo lanzándose en una ocasión sobre el pavimento del aparcamiento, resollando y arañándose el pecho, prometiéndose no caer vencido, sacar el film adelante a cualquier precio. «Me llevaré bien con todo el mundo —exclamaba sin resuello, perdido en su acaloramiento—. Nadie podrá decir que soy temperamental. Seré dulce. Seré encantador..., ni siquiera reconocerán que soy yo.» Según avanzaban las semanas, se desató su locura y superó todo comportamiento racional. Se comunicaba con el ejecutivo con una serie de notas endiabladas, fanáticamente elaboradas y antisemitas. Al aproximarse la conclusión de la película y cuando todo el mundo pudo ver que sería finalmente un éxito maravilloso, glorioso, la oficina en Nueva York de la productora trató de tentarlo, de que siguiera en el estudio para la realización de nuevos proyectos; sin embargo, mi amigo estalló con las exigencias más imposibles e imperativas: el ejecutivo tendría prohibido dirigirla la palabra, habría de permanecer alejado de su vista. «Si entro en el comedor privado y él está allí comiendo, tendrá que levantarse y marcharse.» Quería incluir esta cláusula en el contrato. Pero la oficina de Nueva York, al hacerle la corte y tratar de mantenerlo en el estudio, solo estaba hablando en nombre del ejecutivo, era este quien lo estaba cortejando realmente (a pesar de los vilipendios, a pesar de los encurtidos y de las lamentables notas).

Era una extraña inquietud la que tenían mi amigo y el ejecutivo, y los acosaba de innumerables formas, sin soltar su presa. Al pasar de un estudio a otro en el intercambio de sillas que realizábamos como en un juego, me encontré continuamente con esta agitación, con este imprudente derroche de energía y gritos. Nunca conocí en profundidad a Louis B. Mayer, aunque nos presentaron tres o cuatro veces; no obstante, él era, por supuesto, una figura omnipresente,

sin duda el más escandaloso de toda la tropa, y a menudo lo pude observar en acción moviéndose de aquí para allá con su séquito, atendiendo vigilante a todo. Caminaba como un zar. Jules Dassin⁴ —que entonces comenzaba su carrera como director y se manejaba con cuidado— en una ocasión hizo un estudio fotográfico de su actriz principal en el que ensombrecía su rostro con un oscilante juego de hojas. Mayer rápidamente le echó un buen rapapolvo por aquello, lo reprendió por las sombras, pues no quería nada que pudiera oscurecer la limpia y cristalina belleza de las estrellas de su compañía. Sermoneó agresivo a Jules al respecto, hasta el punto que este me relató el incidente posteriormente, sorprendido por la vehemencia de ese hombre mayor, por sus conceptos, por su extraña insistencia tiránica. En el caso de Mayer, se trataba de una profunda implicación personal, una cuestión que parecía de vida o muerte. Cuando tras la guerra regresé a la Metro por un encargo, estaban produciendo *El cartero siempre llama dos veces*, un film de la categoría violenta a la que Mayer se oponía con todas sus fuerzas; me advirtieron seriamente, por mi propio bien, que jamás hablara de esta película en voz alta: estaba en fase de producción en los estudios y debíamos comportarnos como si no existiera, Mayer no podía ni oír hablar de ella. Años más tarde, cuando las cartas cambiaron de manos y Mayer, perdido todo favor, había abandonado los estudios, lo vi una noche en una fiesta: pasaba el tiempo a solas en un rincón, ya nadie estaba obligado a prestarle atención. Me lo presentaron una vez más, la señorita Lillian Burns⁵ me tomó del brazo y me llevó hasta él. Sonreía gentil, a pesar de las adversidades;

4 Actor, director, productor y guionista, Julius «Jules» Dassin (1911-2008) realizó numerosas películas como *Rififi* o *Nunca en domingo* (que le valió dos candidaturas a los Óscar). Al ser incluido en la lista negra del macartismo, se trasladó a Francia, donde continuó su carrera, y posteriormente a Grecia.

5 Lillian Burns (1903-1998) trabajó hasta los años sesenta para la Metro-Goldwyn-Mayer, donde formaba a las futuras estrellas de la compañía. Durante sus más de dos décadas de profesión por sus manos pasaron, entre muchas otras, Lana Turner, Ava Gardner o Debbie Reynolds.