

www.elboomeran.com

BUDD SCHULBERG

LA LEY
DEL SILENCIO

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS
DE MARCELO COHEN

BARCELONA 2011



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *On the Waterfront*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S.A.U.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax 934 147 107
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 1955, 1983 by Budd Schulberg
© de la introducción, 1987 by Budd Schulberg
© de la traducción, 2011 by Marcelo Cohen
© de esta edición, 2011 by Quaderns Crema, S.A.U.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S.A.U.

ISBN: 978-84-15277-28-6
DEPÓSITO LEGAL: B. 27 659-2011

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impressió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *agosto de 2011*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

INTRODUCCIÓN

por BUDD SCHULBERG

Aunque el film *La ley del silencio* ya forma parte de la tradición popular del cine, el origen de esta novela es menos conocido. No fue en absoluto una «novelización», esa palabra bastarda para subproductos bastardos de los éxitos de Hollywood. Los reseñadores, que de hecho invocaron a Zola y a Dreiser en sus elogios, se sorprendieron de que, con los muchos aplausos que el film había recibido, se pudiese decir de él más de lo que cabía suponer para una producción de noventa minutos, incluso siendo una de las mejores.

Lo cierto es que yo había abordado la escritura del guión de una manera no muy ortodoxa: había dedicado, no uno o dos meses, sino años de mi vida a absorber todo lo posible de la ribera portuaria de Nueva York, haciéndome *habitué* de los bares del lado oeste de Manhattan y de Jersey donde chantajistas e *insurretos* tanto irlandeses como italianos tenían sus cuarteles generales o sus segundos hogares, bebiendo cerveza toda la noche con familias apretadas en cocinas de «apartamentos-tren» de a veintiséis dólares, entrevistando a jefes de sindicatos portuarios y tomando contacto con los temerarios y directos curas obreros de San Javier, la iglesia de Hell's Kitchen, que me dieron un vislumbre de la acción social católica al que yo nunca había tenido acceso. Si bien había leído sobre los sacerdotes obreros franceses, y sobre el clero latinoamericano que vinculaba la devoción a Cristo con los movimientos de resistencia de campesinos y peones agrícolas, nunca me había percatado de que sólo a unas calles de abrevaderos elegantes como Sardi's había hombres de sotana y alzacuello que se enfren-

taban con la codicia, la explotación y la corrupción tan altivamente como sus hermanos de lugares mas exóticos.

Un «cura de los muelles» me fascinaba en particular: el padre John Corridan, un kerryiano larguirucho, rubicundo, gárrulo, fumador empedernido, terco y a veces blasfemo, bienvenido antídoto para Barry Fitzgerald, el estereotipado «Paa-dre» interpretado por Bing Crosby y tan caro para los corazones hollywoodenses. Día y noche yo escuchaba atentamente al padre John, cuyo lenguaje era una mezcla inigualable de argot de Hell's Kitchen, jerga de béisbol, conocimiento enciclopédico de la economía de la zona portuaria y un ataque contra la inhumanidad del hombre con el hombre, basado en las enseñanzas de Cristo tal como las actualizaban las encíclicas papales sobre la reconstrucción del orden social.

El padre Corridan y sus rebeldes discípulos de la Asociación Internacional de Trabajadores Portuarios, un sindicato controlado por la mafia, habían llegado a obsesionarme mucho antes de estar listo para abordar una novela o un guión. Escribí una pieza larga para el *Saturday Evening Post*, «El padre Corridan sabe lo que se cuece», y hasta irrumpí en *Commonweal*, la revista de la izquierda liberal católica, con un ensayo breve sobre cómo aquel cura inconformista aplicaba la ética social católica a la picadora de carne humana en que se había convertido el puerto de Nueva York.

La investigación dio un giro dramático. Uno de los discípulos más incondicionales del padre John, el pequeño Arthur Browne, se enorgullecía de ser uno de los *insurrectos* más firmes de la pandilla local de Chelsea administrada por los peces gordos y sus *pistoleros*. De nariz aplastada, risa de chulo y vocabulario florido, Brownie me hacía pensar en esos pesos gallo duros y menudos que deleitaban a los fanáticos neoyorquinos del boxeo.

Brownie prometió llevarme de la mano «a dar un paseo por la ribera», pero antes tuvimos que fraguar un artificio. Incluso en los bares amigables con los *insurretos*, sus colegas iban a preguntarse qué hacía él con un flagrante forastero. Pensarían: «periodista» o «madero», y en cualquier caso estaríamos los dos en peligro. Como yo sabía de boxeo y coentrenaba a un púgil, y como los hombres del puerto son ávidos aficionados a las peleas, Brownie diría a los curiosos que nos habíamos conocido en el gimnasio Stillman's, nos habíamos puesto a charlar sobre boxeo y simplemente habíamos ido andando hasta el West Side para saciar la *set*. «Yo te señalo a los diversos personajes, me convierto en humo y tú te quedas bebiendo una cerveza y escuchas».

Fue muy bien. Bebimos *boilermakers*.¹ Brownie montó una charla en grupo, yo escuché y apunté mentalmente cómo podía volcar el diálogo en el guión. Una noche, después de recorrer varios bares, recalamos en uno frente al muelle 18. En la barra había un hombre saturnino, de traje gris, y por algún motivo yo olvidé el papel habitual y le pregunté a qué se dedicaba. Brownie me cogió de la manga y antes de que me diera cuenta los dos estábamos corriendo calle abajo hacia «nuestra manzana».

—Santo Dios, ¿tú quieres que nos maten? ¿Sabes quién era ese tío? Un segundo Albert A. Se ha cargado a más gente que Dunn el Guillado. ¡Le diré al padre John que estás despedido! ¡Aquí hace falta un *investigador* más listo!

Luego soltó su inigualable risa indómita. Los «vaque-ros» le habían achatado la nariz, lo habían tirado por un tragaluz; había caído al río sin conciencia. «Menos mal que era invierno y el agua fría me reanimó». Yo vivía en el apartamento de aquel Lázaro recortado y su mujer Ann; no había

¹ Mezcla de whisky con cerveza. (*Todas las notas son del traductor*).

agua caliente. Me sentaba en la mesa de la cocina a escribir frases que no acababa de redondear. «¡Sabes qué: hay que librarse de la... altocracia! Espera a que vuelva a encontrarme a ese tío. Verás cómo le queda la jeta». Y en plan venganza: «Voy a volarle la tapa de los sesos».

El padre John, y su más prudente pero no menos dedicado superior, el todavía activo padre Phil Carey, me reclutaron como aliado periodístico en su empeño de preparar a los hombres para una decisiva votación en la Junta Nacional de Relaciones Laborales que habría podido expulsar de sus cargos a la «mafia residente», los Anastasia y demás, y reemplazarla por dirigentes de masas. Los artículos que escribí por entonces en la *New York Times Magazine* ayudaron a convencer a los de San Javier y el movimiento rebelde de que yo no era un oportunista empeñado en forrarme con su «historia» sino un escritor devoto de su causa.

Cuando los magnates de Hollywood me arrojaron el guión a la cara (la mía y la de Kazan), me consolé pensando que tenía tal cantidad de material que bien podía desarrollarlo como novela.

Y aun cuando el film se hubo estrenado con éxito, yo llevaba tanto tiempo cavilando la novela potencial que sencillamente no pude resistirme a emplear un año de vida en plasmarla. Ni siquiera después de asistir a las vistas de la Comisión Estatal contra el Delito (sobre delitos en el puerto), rebotante de libretas y blocs llenos de notas—y con el Oscar aquél en la repisa de la chimenea—logré vencer la convicción de que mi tarea como cronista de la gente de los muelles y las tensiones de la ribera se hallaba lejos de haber concluido.

Lo que estaba en juego, descubrí, era mucho más que expandir un guión de ciento veinticinco páginas en una novela de cuatrocientas. La diferencia entre los dos géne-

ros en más calidad que cantidad. El cine es un arte de puntos culminantes. Tiene que abarcar cinco o seis secuencias, cada una dirigida a un clímax que impulsa la acción al *cre-scendo* final.

La novela es un arte de momentos altos, medios y bajos y, aunque creo que nunca debe pasarse por alto su forma, se trata de una forma a la cual cerramos la puerta de entrada sabiendo muy bien que se colará por la ventana en cuanto la dejemos abierta. El cine funciona mejor cuando se concentra en un solo personaje. Cuenta soberbiamente *El delator*. En las ramificaciones de *Guerra y paz* tiende a perderse. No tiene tiempo para lo que yo llamo digresiones esenciales: la «digresión» del personaje complejo y contradictorio; la del trasfondo social. El cine ha de ir de episodio significativo en episodio más significativo aún en una pauta de ascenso constante. Es una forma que entusiasma; pero paga un precio. No puede divagar como divaga la vida, ni detenerse como suele detenerse la vida a contemplar lo incidental o lo inesperado. El cine tiene una forma incesante. Una vez que se la ha puesto en marcha lo domina a uno, señora exigente y algo aterradora. Tiene una lógica propia y en cuanto uno se aparta de esa senda recta y angosta la tensión se afloja, el globo se desinfla.

En este caso la película se centraba en Terry Malloy, un matón a medias feroz atrapado entre la mafia del puerto y el angustioso despuntar de una conciencia. Los hermanos de Malloy han de buscarse en el turbulento West Side de Nueva York, a lo largo del canal Gowanus de Brooklyn o en las corruptas maquinarias políticas de los pueblos costeros de Jersey. Elia Kazan y Marlon Brando habían tratado el personaje con brillantez y sensibilidad, y yo había escrito los diálogos cuidadosamente, con el oído puesto en mis vagabundeos por la ribera. Pero la restrictiva mecánica del

dijo él-dijo ella no me había permitido explorar la mente del personaje en sus vacilantes esfuerzos por sacudirse la pereza; por así decir, me había impedido pillarlo con la guardia baja. Más importante, debido a que el film se centraba en un personaje dominante, que la cámara traía a primer plano, había sido imposible situar la historia en su perspectiva social e histórica. En la novela, Terry es una hebra en una cuerda de fibras trenzadas; da una idea de los complejos nudos del mundo de la ribera que enlaza a Nueva York, una frontera sin ley que sigue siguiendo casi desconocida para los ciudadanos de la metropoli.

Cuando llevé a cabo mi investigación, a comienzos de la década de los cincuenta, yo sabía que el crimen al por mayor de la ribera no podía explicarse meramente por la presencia destacada que ciertos caballeros de Sing Sing y Danemora tenían en cargos de autoridad de los muelles. Hacía años que las compañías navieras y la administración de los estibadores aceptaban—y a veces alentaban—a los matones, y en muchos casos los políticos de la ciudad eran no menos que socios de los chantajistas de los sindicatos portuarios. Era este eje malsano el que dificultaba tanto el hecho de llevar a cabo alguna reforma democrática contra la corrupción de las dársenas. Con mis colaboradores en el film, yo incluso había discutido escenas que pudieran dramatizar esta plaga cívica. Si al fin se eliminaron no fue por cobardía o miedo a la censura, como han sugerido algunos críticos. No; lo que les anudó la cabeza fue otra tiranía: la del largometraje de noventa minutos.

Pero la novela es tanto una radiografía como una toma con gran angular, el medio ideal para la autoevaluación y el desarrollo de temas sociales. No es una cuerda tendida. Es un ovillo de bramante. En la novela encontré la oportunidad de poner a Terry Malloy en el foco adecuado. Sólo era

preciso contar la historia desde otro punto de vista y con un final distinto en mente. Digo esto en sentido literal y figurado: la resolución de Terry y hasta su destino quedaron subordinados al ansioso equilibrio y el destino de la ribera en su totalidad. Esto demandaba un final por completo diferente, a la vez que un desarrollo más pleno de algunos personajes que en la película habían sido figuras secundarias. Así pues, se lleva al padre Barry, el «cura de los muelles», al centro del escenario y se le permite compartir la acción con Terry y dominar el pensamiento del libro. Como sacerdote de una parroquia pobre, si el padre Barry quiere seguir a Cristo a su manera ha de arriesgar mucho. ¿Cómo va a llegar a decisiones difíciles si no es por el monólogo interior? Para estas cosas el cine no tiene tiempo. La novela tiene no sólo el tiempo sino la obligación de examinar estas cuestiones con gran cuidado. De hecho, esa búsqueda es la materia de la novela, y la violenta línea de acción de Terry Malloy se ve como lo que es: uno de los muchos picos en el desarrollo espiritual y social del padre Barry.

En grandes novelas como *Moby Dick*, *Guerra y paz* o *Rojo y negro* vemos que acción e ideas fluyen en conjunto sin violentarse mutuamente. He allí la gloria de este género: la razón de que en esta era de supercomunicaciones no debamos abandonarlo nunca. No soy tan vanidoso como para pensar que esta novela me acredita junto a una compañía tan notoria, pero dentro de esa tradición—la que va de Stendhal a Steinbeck—me fue posible trabajar vetas que en el arte dramático se me hacían inaccesibles. No sólo era que, habiendo adquirido de los hombres del puerto muchos conocimientos y mucha indignación, podía hablar de una manera vedada en la película. También podía *cavilar*, buscar en el corazón y el alma el drama interior de un militante de la Iglesia que se atreve a aplicar las visiones de su

Salvador a los impíos callejones de la ribera. Podía seguirlo a un velatorio en un edificio de irlandeses; llevarlo de solitaria y atribulada caminata junto al río, a que midiera sus convicciones religiosas contra la atmósfera de bancarrota espiritual de un típico barrio del puerto. Podía, viéndolo insomne y de rodillas en el suelo helado de su habitación de la rectoría, escuchar sus plegarias privadas, y podía terminar, no con un primer plano de Marlon Brando, sino con la verdad más profunda de la inconclusión, cuando a orillas del Hudson, de noche, el cura sopesa el martirio de Terry Malloy y piensa amargamente en los millones y millones de habitantes de la ciudad a quienes les trae sin cuidado: «Tienen ojos pero no ven».

Tal vez intento decir que, si una película debe actuar, un libro tiene tiempo para pensar y hacerse preguntas. En eso estriba la diferencia esencial.

La película se resolvía en una batalla regia entre Terry Malloy (Brando), atormentado por su conciencia, y su viejo *patrón*, el jefe de los muelles Johnny Friendly (Lee Cobb); urgido al fin por el padre Barry (Karl Malden), el maltrecho y ahora redimido Terry guiaba a los intimidados trabajadores al muelle y así rompía el yugo de la «pandilla local». Mientras detrás de ellos Johnny grita «Ya volveréis a verme... ¡Y no me olvidaré de uno solo de vosotros!», las palabras se pierden en el poder amplio y optimista de la cámara.

La novela me dio una segunda oportunidad de poner en perspectiva la experiencia de los muelles, con Terry encontrando su honor de caballería en un pantano de Jersey y el padre Barry partiendo al exilio de una parroquia «más segura», donde una prudencia mayor contendrá acaso su espíritu rebelde.

Tan apropiado y eficaz como era el final de nuestra película, el último capítulo de la novela me brindó la tan espe-

rada ocasión de vincular la lucha de los muelles con la lucha por la justicia social que había dividido a la iglesia católica y seguirá dividiéndola en el siglo XXI. «Si no dices nada y no haces nada, te librarás de las críticas», recuerda el padre Barry que le advirtió un cardenal juicioso, mientras con reacia obediencia se dispone a abandonar la parroquia de la ribera.

Es posible que el cine sea el lenguaje de las generaciones nuevas; y por cierto que es un lenguaje rico y gratificante. Pero ojalá esta novela sirva para recordar los especiales valores de la narrativa: textura, introspección, complejidad.

Brookside, 1987