

GUIONES PARALELOS

Hollywood establece numerosas conexiones entre grandes escritores seducidos por el mundo del cine. Historias de autodestrucción, oportunismo o feliz convergencia creativa en una industria tan implacable con los egos literarios como permeable a su talento.

JORGE B. MONTAÑÉS

El dinero era el principal incentivo para atraer a los mejores, y eso lo sabían los magnates de la producción. Pero muchos escritores desconocían las limitaciones del guión, sus reglas, la concreción que exigía: la diferencia entre su técnica y la literatura. El cinematográfico es un lenguaje creado a partir de renglones amputados, sometidos a la imagen en movimiento para alcanzar su plenitud. Y eso resultaba difícil de tolerar, especialmente para autores tan destacados y poco acostumbrados a trabajar por cuenta ajena.

Entre los primeros inadaptados, dos de los más grandes, Francis Scott Fitzgerald y Raymond Chandler. El autor de *El gran Gatsby* se enfrentó a Hollywood en tres distintas etapas. La primera, recién cumplidos los 30 y considerado el gran escritor de América, estuvo marcada por la fe en su literatura y la incompreensión hacia aquella extraña burocracia narrativa que se le exigía. "Una gran época y trabajo nulo" es su definición para aquel período.

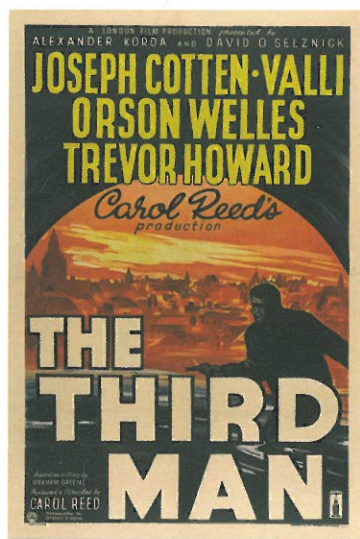
Las dos etapas siguientes estuvieron marcadas por el alcohol, la inquietud y una "excesiva humildad". Arrastrado como una figura de cera del niño prodigio que fue, trabajó en distintos guiones, incluso fue considerado para la adaptación de *Lo que el viento se llevó*, aunque la mayor parte de su material fue desechado. Tan solo firmaría *Tres camaradas* (1938).

De su trayectoria en los grandes estudios dejó *El último magnate*, novela inconclusa, basada en la vida del legendario productor Irving Thalberg, e inspi-

ración del personaje Manley Hallyday, protagonista de *El desencantado* (Acantilado) de Budd Schulberg. Esta espléndida novela refleja la frustración de Fitzgerald con Hollywood, y viceversa. Es la historia de la estrecha relación entre un joven escritor que tiene que colaborar en la elaboración de un guión con un autor consagrado pero venido a menos, y que sólo es capaz de mantenerse sobrio la primera parte del libro. Sin duda, FSF pudo hacer más de lo que hizo en Los Angeles, pero cuando luchaba contra sí mismo un infarto se lo llevó a la edad de 44 años.

Lejano a la juventud resplan-

Cartel de "El tercer hombre" (1949), fruto de la feliz concurrencia de Graham Greene, Carol Reed y Orson Welles.



El cinematográfico es un lenguaje sometido a la imagen en movimiento, y eso ha creado problemas a algunos autores

deciente de Fitzgerald, Raymond Chandler también inició sobrio su colaboración con el cine y terminó su paseo por Sunset Boulevard desafiando el *delirium tremens*. Adaptó la novela *Double indemnity* de James M. Cain con Billy Wilder, en una colaboración destructiva que casi acaba con su mala salud. Wilder reconoció en diferentes entrevistas que se mostró sorprendido por la actitud del escritor, su desconocimiento de la técnica del guión y, sobre todo, por unos cambios de humor que convirtieron el trabajo en un infierno. A pesar de las dificultades, *Perdición* queda como una de las mejores películas del cine negro y las huellas de ambos talentos son indiscutibles.

Menos paciente que Wilder era Alfred Hitchcock, que contrató a Chandler para escribir el guión de *Extraños en un tren*, basado en la novela de Patricia Highsmith. "La cosa no marchó bien entre nosotros". Así de lacónico se mostró el cineasta inglés cuando fue preguntado sobre esa colaboración por Truffaut en su celeberrima entrevista. Chandler no volvería jamás a trabajar en el cine.

La "literatura aplicada"

Quizás unidos por un camino de trascendencia, uno católica y otro cósmica, el paralelismo entre Graham Greene y Arthur C. Clarke se basa en su pertenencia al *club de la literatura aplicada*, adjetivo que, como apuntó Vázquez Montalbán, representa a aquella literatura de encargo que accede a convertirse en literatura en sí misma. Greene relata que, tras el éxito de la adaptación de *El ídolo caído* (1948), el productor Alexander Korda le pi-

dió durante una cena otro argumento susceptible de convertirse en un guión. Ese es el origen de una historia que "no fue escrita para ser leída, sino para ser vista". Y es que Greene rápidamente advirtió al productor que se sentía incapaz de escribir un guión sin antes escribir un relato. Tan sólo podía ofrecerle en ese momento un párrafo escrito en un sobre que trataba de un entierro de un tal Harry. A partir de ahí el escritor se puso a trabajar con el realizador Carol Reed en una historia que sólo tenía dos componentes perfilados: un falso entierro como acción y la Viena ocupada por las potencias vencedoras de la Segunda Guerra Mundial como localización.

Durante el proceso de escritura, Korda consiguió que Greene se alojara en un hotel vienés para oficiales británicos, donde coincidió con un miembro de la inteligencia militar que le habló de una peculiar policía subterránea, dedicada al control del sistema de alcantarillado de la ciudad. Luego vendrían el toque Welles y el descubrimiento de la música de Antón Karas para hacer de *El tercer hombre* una película inolvidable.

En cuanto al final, diferente al del libro, con el largo paseo de la bella Alida Valli desde la tumba donde yace el verdadero Harry Lime, Greene relató en el prólogo del libro que fue la insistencia de Reed la que provocó la modificación, actitud que como reconoció el escritor mejoraría el resultado final.

Este tipo de *colaboración aplicada* se dio también en el caso de Arthur C. Clarke y Stanley Kubrick en *2001: Una odisea del espacio*. Clarke, también inglés, no era un escritor del kilometraje de Greene. Físico y con experiencia en el desarrollo de satélites de comunicación, había escrito varias obras de ciencia ficción que habían sido bien recibidas por críticos y lectores. Desde el primer momento, la colaboración entre ambos funcionó y con la novela corta de Clarke *El centinela* (1951) como punto de partida surgió un manuscrito, que iba a titularse *Viaje a través de las es-*

trellas, que la productora bendijo con un presupuesto de seis millones de euros. El rodaje empezó en 1966 y la película no se estrenaría hasta 1968, varios meses antes de la llegada del hombre a la Luna, y con mucho más dinero invertido. Aquel guión, escrito al alimón, se atrevió con la mayor elipsis de la historia del cine —como la cataloga Román Gubern—, del Pleistoceno al año 2001 después de Cristo. La novela que firma en solitario Clarke con el mismo título que la película nacería de ese manuscrito y ofrece algunos cambios respecto a uno de los guiones que ha generado mayor número de debates e interpretaciones a la salida de un cine.

Brillantes adaptadores

Dos extraordinarios novelistas norteamericanos como William Faulkner y Gore Vidal brillaron como autores de adaptaciones de obras que no eran suyas, aunque su paso por Hollywood fue en su carrera más anecdótico que otra cosa. Agobiado por las deudas que generaban sus propiedades en Misisipi, Faulkner dio el salto al cine y pudo colaborar en dos magníficos largometrajes como *Tener o no tener* y *El sueño eterno*, proyectos que cimentaron el mito Bogart, sacando lo mejor de las obras de Hemingway y Chandler, otros dos escritores a sueldo como él. Este novelista fue uno de los *turistas* de Los Angeles que ha ofrecido una mirada más irónica sobre su paso por Hollywood y aquel mundo mágico de cartón piedra. Resulta hilarante leer cómo fue despedido por telegrama en su segunda colaboración de un delirante proyecto que nunca llegaría a ver la luz. Ni siquiera es capaz de advertir en medio de ese caos organizativo el porqué de su contratación y el porqué de su despido.

En opinión de Faulkner, "nada podrá perjudicar la creación literaria de un hombre si es un escritor de primera"



La piscina, metáfora del éxito y el fracaso de los escritores cinematográficos. El guionista Joe Gillis (William Holden) flotando "fiambre" en la de Norma Desmond ("Sunset Boulevard", de Billy Wilder, 1950).

Cuando Faulkner fue preguntado sobre si había sentido alguna posible influencia negativa del cine en su obra, dijo tajantemente: "Nada podrá perjudicar la creación literaria de un hombre si es un escritor de primera. Si no lo es, nada podrá ayudarlo demasiado. Ese problema no existe si el escritor no es de primera, porque ya habrá vendido su alma por una piscina".

Y es que el poder en el cénit de los grandes estudios parece ser que radicaba en el tamaño de la piscina, metafórico o no. De ahí que el desahuciado guionista Joe Gillis (William Holden), protagonista de *El crepúsculo de los dioses* de Billy Wilder, caiga en una cuando es disparado. Desde entonces, cualquier aspirante a escritor de Hollywood tiene como principal objetivo la-

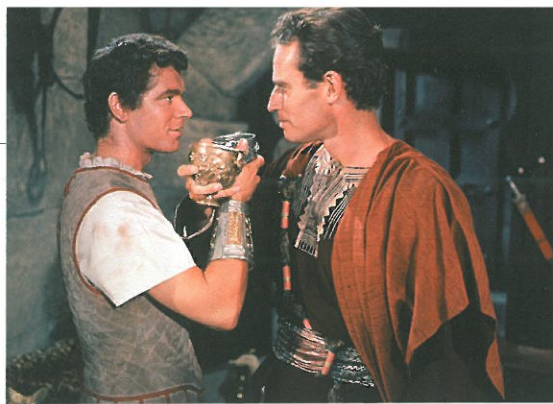
boral no acabar en el agua. Resulta divertido advertir cómo la deliciosa antología de textos que recoge *Los escritores frente al cine* (Fundamentos, 1981) traduce *swimming pool* como "plato de lentejas". Nunca un traductor fue más afortunado.

Efecto llamada

Ajeno a Hollywood, aunque sustituyendo la atemporalidad patricia del Sur por el sentido aristocrático de las grandes familias de la costa Este, Gore Vidal no pudo contenerse y acudió al efecto llamada en busca de más gloria que fortuna. Una polémica obra teatral suya acababa de ser llevada al cine por el debutante Arthur Penn. *El zurdo* (1958) es un *western* heterodoxo, interpretado por un Paul Newman en plena fiebre por el Actor's Studio, que sienta en el diván al pistolero Billy *El Niño*. Con alguna experiencia como guionista, Vidal recibió una llamada del prestigioso director William Wyler para colaborar en el proyecto más mastodóntico de la década.

Se trataba de mejorar el guión de una nueva versión cinematográfica de *Ben-Hur*, el *best seller* del general Wallace. Vidal, gran amante de la Historia Antigua, reconoce en sus memorias *Palimpsest - A memoir -* (1995) que por aquel entonces quería centrarse en su novela *Juliano el apóstata*, pero que fue incapaz de decir que no. El proyecto de Wyler era colosal, había que recrear la espectacularidad en Technicolor de la aplaudida versión muda de Fred Niblo (1925) y rescatar a la MGM de la anunciada bancarrota, cosa que lograría gracias a los 90 millones de dólares recaudados en taquilla en 1960. La película supuso el coletazo orgulloso de aquel modelo de Hollywood que agonizaba, víctima del gigantismo de los estudios, contra la televisión y su apabullante popularidad.

Vidal aportaría cambios importantes junto a Christopher Fry al guión firmado por Karl Tunberg, si bien por culpa de un conflicto con el gremio de guionistas no apareció su nombre en los títulos de crédito. Entre sus apar-



La ambigua relación entre Mesala y Ben-Hur permitió a Gore Vidal dejar su particular rúbrica en una película cuyo guión no pudo firmar.

taciones más célebres está el toque homoerótico que durante el rodaje proyectó, con la complicidad de parte del equipo, en la intensa relación del tribuno Mesala con el príncipe Judá Ben Hur, licencia que molestó profundamente a su amigo Charlton Heston cuando Vidal lo confesó años después. Acorde con su sentir *mediterráneo*, Vidal escribió aquel guión en los estudios Cinecittá, al lado del plató donde su amigo Fellini rodaba *La dolce vita*.

Son muchos los escritores que han visto sobredimensionada su obra por un éxito cinematográfico, al igual que hay películas que han sido infieles a extraordinarias carreras literarias como, por ejemplo, la de Juan Marsé. Tan sólo unos elegidos fueron capaces de contar con el fervor del público y dotar a la industria de un material prestigioso que ha sido extraordinariamente rentable.

El fenómeno Puzo

"Debo once de los grandes. Si no los consigo, me partirán el brazo" (dijo el escritor al productor). "Toma doce mil quinientos y escribe el libro de una puta vez". La escena tiene como escenario un despacho de la Paramount. El manuscrito de 150 páginas se titula *The Mafia*. Meses después, el libro recibe buenas críticas y enseguida es un *best seller*. La Universal ofrece a la Paramount un buen puñado de dólares por los derechos. Y el citado productor -Robert Evans- alumbra lo que tiene entre manos y decide hacer la película. El escri-

tor es un italoamericano gordo, diabético y jugador. Se llama Mario Puzo y siempre advirtió que esta anécdota que recoge el crítico Peter Biskind en su libro *Moteros tranquilos, toros salvajes* (Anagrama) era una zafia mentira de Evans.

El trabajo de Puzo en el guión de las tres entregas de *El Padrino* es sensacional. La comparación de sus libros con la versión cinematográfica resulta tan apabullante que sólo unos pocos de los que trabajaron en las dos primeras cintas han sido capaces de arrastrar dignamente el peso de la púrpura hasta la madurez; ni siquiera la genialidad de Coppola lo ha conseguido plenamente. Sin embargo, eso nunca disgustó a Puzo ni a su alma vigorosa de italoamericano; era un hombre práctico al que seguramente nunca le partieron un brazo.

Hay otros escritores y guionistas que necesitan de una dolorosa fragmentación para alcanzar el éxito. Conocidos por todos, pero incapaces de ser asociados a un título en concreto, incluso se les atribuyen obras que no han escrito o se les niegan riesgos que sí asumieron. Un lustro después del fenómeno Puzo se escondía bajo el proyector el niño más mimado por los estudios en las siguientes dos décadas: Stephen King.

Líder en adaptaciones, más de treinta, y dotado de una versatilidad ajena a otros superventas como Grisham y Clancy, sus primeros argumentos terroríficos fueron elegidos por directores tan prestigiosos como Brian de Palma (*Carrie*, 1976) y Stanley Kubrick (*El resplandor*, 1980). Obras posteriores como *Misery* y *Eclipse total* tuvieron unas réplicas de celuloide de gran calidad que demostraban su pulso narrativo. Además, King ha sido capaz de abandonar su género predilecto y abordar el drama, con reflejos en películas como *Cadena perpetua* (1994) y la autobiográfica *Cuenta conmigo* (1986), adaptación de su novela *El cuerpo*, que Rob Reiner transformaría en imágenes en la aventura iniciática soñada por muchos niños en los 80. ©

El niño más mimado por los estudios en los últimos tiempos ha sido Stephen King, líder en adaptaciones, más de treinta