

Frederic Raphael
AQUÍ KUBRICK

Lectulandia

Durante más de dos años Frederic Raphael colaboró estrechamente con Stanley Kubrick en el guión de la que sería la última película del director: *Eyes Wide Shut*. A pesar de los problemas y tensiones iniciales, Kubrick fue bajando la guardia como nunca antes había hecho con periodistas o biógrafos, revelando detalles preciosos sobre sus inicios en el cine y los reveses y humillaciones que tuvo que sufrir. Raphael habló con él durante horas sobre una gran variedad de temas, desde Julio César hasta el Holocausto, de las opiniones de Kubrick sobre otros directores a los recuerdos de ambos de las numerosas estrellas que conocieron: Kirk Douglas, Audrey Hepburn, James Mason, Peter Sellers, Marisa Berenson, Marlon Brando o Gregory Peck.

De todos era sabido: Kubrick era un misántropo. Se negaba a volar y a circular a más de cuarenta kilómetros por hora. Procuraba en lo posible que no se le tomaran fotografías y vivía aterrorizado con la idea de ser asesinado. Ejercía relaciones de poder con todos aquellos que se cruzaban en su camino. Como cineasta estaba obsesionado con la perfección. Insistía en tener el control absoluto de todos y cada uno de los aspectos del proceso. Escenas sencillas requerían más de cien tomas. No es extraño que solo hiciera seis películas en los últimos treinta y cinco años.

Lectulandia

Frederic Raphael

Aquí Kubrick

ePub r1.0

Titivilus 18.01.16

Título original: *Eyes Wide Open. A Memoir of Stanley Kubrick and Eyes Wide Shut*
Frederic Raphael, 1999
Traducción: Cruz Rodríguez Juiz
Diseño de cubierta: Luz de la Mora
Ilustración de la cubierta: Stanley Kubrick durante el rodaje de *El resplandor*
Retoque de cubierta: Titivilus

Editor digital: Titivilus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

*Para Paul y Stephen,
con mucho cariño.*

Durante la primavera y el verano de 1994 las oficinas de la agencia William Morris en Londres y la Costa Oeste no pararon de recibir misteriosas llamadas de la Warner Brothers preguntando si yo estaba disponible para trabajar en «un asunto». Cada vez que les pedía que averiguaran de qué se trataba, a mis agentes les contestaban que la Warner no podía decirlo. Aquello parecía una tomadura de pelo.

Un día Steve Kenis telefoneó desde la oficina londinense de William Morris y me preguntó si me gustaba *El prisionero de Zenda*. ¿De eso trataban todas aquellas llamadas misteriosas? «Como a todo el mundo, ¿no?». El ineludible mito de Rudolph Rassendyl, Black Michael y Rupert de Hentzau fue la primera adaptación que hice para el teatro. En el último momento nos prohibieron montarla por miedo a que alguien saliera malherido por culpa del realismo en las escenas de esgrima. Uno nunca se hace mayor cuando se trata de Ruritania.

—¿Por qué lo preguntas?

—Bueno, ha llamado una compañía de televisión norteamericana y quieren saber si hay una remota posibilidad de que te prestes a convertir *El prisionero de Zenda* en una miniserie de cuatro capítulos. Saben que tendrán que pagar bien.

Y ya les he dicho que tendrán que subir la primera cifra que me han dado. Ya se lo imaginaban.

—La televisión norteamericana. Nueve productores, quince cortes publicitarios. Olvídalo —dije.

—Fred, quieren hacer algo de calidad. ¿Por qué no vas a París a entrevistarte con ellos? Un tal Peter Pieter (p-i-e) estará allí el miércoles.

—Tenemos reservas para pasar unos días en Menorca.

—Te pagarán casi tanto como por un largometraje y (y esto es lo bueno) solo piden una primera versión. Solo tienes que acordar la manera de ir hasta allí. Un día y una noche en París y luego sigues tu camino. ¿A Menorca?

INT. DORMITORIO. HOTEL RAPHAEL. AVENIDA KLEBER. PARÍS. DÍA.

F.R. se está vistiendo para ir a comer a un restaurante del que nunca ha oído hablar cerca de la avenida Montaigne.

F.R.: Espero no tardar demasiado. Estaré de vuelta sobre las tres y media. ¿Te parece bien?

YLVIA: Recuerda: si no quieres hacerlo, no lo hagas. No pasa nada.

F.R.: *El prisionero de Zenda* es un deseo infantil. La definición freudiana del placer. Puede ser divertido, ¿no?

YLVIA: ¿La televisión norteamericana? ¿Tú crees? No lo hagas solo porque te lo ofrecen, ¿vale? O solo porque detestas no tener trabajo. Siempre puedes conseguir otra cosa.

F.R.: Claro. Pero ¿quiero trabajar de camarero?

F.R. piensa que el ser norteamericano hace que la situación resulte más divertida, o menos humillante. Le da un beso a su mujer y se va.

INT. «STRESSA». UN RESTAURANTE PARA GENTES DEL ESPECTÁCULO. PARÍS. DÍA.

F.R. está sentado con el ayudante de PETER PIETER, un ejecutivo de la televisión norteamericana al que llamaremos ED. Las mesas están muy juntas. La comida es italiana. Parece que el ruido abunda más que la comida. F.R. tiene hambre. Llevan media hora embutidos en un rincón, a dieta de bastoncitos de pan.

Siguen sentados durante un rato. Un rato muy largo. Se quedan allí otra media hora charlando de cine y sobre ese jefe tan listo que tiene ED, que puede hacer las cosas realidad pero es incapaz de llegar puntual al almuerzo.

ED: En cinco años ha convertido una pequeña operación en una empresa multimillonaria. Es su forma de hacer las cosas.

F.R.: Y la tuya, supongo.

ED: Se lanza por todas.

F.R. (*Mira el reloj*). ¿Te parece que vendrá lanzado hacia nosotros?

ED: Ha aterrizado. Ha ido al hotel a arreglarse. Llegará. Te gustará.

Suena como una orden. F.R. todavía está intentando que le guste ED. Intenta creer que hace bien en no levantarse y largarse de allí.

Suena el móvil de ED. Aprieta un botón y escucha durante un rato. F.R. reconoce a Jean-Paul Belmondo, que tiene un bronceado tan marcado y artificial que parece una crème brûlée con pelo canoso. Ese es el hombre que protagonizó A bout de soufflé, que es más o menos como se encuentra F.R. en este momento: sin aliento.

ED: Era P.P. Tal como te dije, ya ha bajado del avión. Y adivina qué. Se ha ido a la suite del hotel y se ha echado a descansar unos minutos. Se ha despertado al cabo de una hora y media. Llegará en veinte minutos.

F.R.: Si cierran la cocina, puede que me lance de cabeza al muelle por la ventana.

ED: ¿Perdona?

F.R.: ¿Has leído *El prisionero de Zenda*?

ED: Algunas críticas. Este asunto es cosa de P.P. ¿Por qué?

La mayoría de los CLIENTES ya se están yendo cuando PETER PIETER llega al restaurante. Tiene aspecto de haber comido varias veces ese mismo día. Es joven y lleva la ropa arrugada. Y más que pedir disculpas, se muestra ofendido y agresivo.

Se deja caer en una silla y repasa el menú con un ojo. Con el otro lanza miradas intimidatorias a los hombres que ha tenido esperándole.

P.: Me he dormido.

R.: Suena a acusación. ¿Ya tienes algún sospechoso?

D: Frederic tiene algunas ideas muy buenas para el proyecto.

P.: Deja que te explique lo que quiero hacer.

F.R. mira por la ventana y ve al brillante Belmondo empleando su encanto trasnochado con una rubia que, por lo visto, aún le ve como si estuviera en una película de Godard. SUPERPUESTO: PIETER le explica una historia muy elaborada sobre cómo le está financiando una cadena estadounidense porque piensan que quiere hacer una serie de televisión cuando, en realidad, él quiere que F.R. haga el guión de un largometraje basado en el libro de Anthony Hope, de forma que, en el momento en que se rompan las negociaciones con los norteamericanos, «nos» quedaremos con un guión listo para una gran producción (¡ay, aquellos días en que todavía existían producciones pequeñas!).

F.R. sigue escuchando. Finge admirar la sagacidad de PIETER y compartir sus ambiciones. PIETER, por supuesto, sigue y sigue, dice que espera hacer muchos, muchos más proyectos con F.R. ED asiente tanto que no consigue acabarse su lasaña de bordes retorcidos y quemados.

EXT. DEL RESTAURANTE. DÍA.

P.: Prepararemos el contrato inmediatamente. Me alojo en el Ritz. Si no, te acercaría hasta tu hotel.

R.: Me parece que volveré al Raphael dando un paseo.

D: Te acompaño. Cuanto antes empecemos a atar cabos, mejor.

F.R. tiene el aspecto del hombre que por fin ha comprendido el significado de la inscripción que hay sobre la entrada del Infierno de Dante.

INT. DORMITORIO. HOTEL RAPHAEL. DÍA.

YLVIA: Debes de haber comido muy bien.

R.: Pues no. ¿Por qué?

SYLVIA: Son casi las cuatro.

R.: Eso pasa cuando empiezas a comer a las tres menos cuarto.

SYLVIA: Ha llamado Kenis. Quiere hablar contigo enseguida.

R.: Quiere asegurarse enseguida de que he aceptado hacer esta mierda. Pues enseguida se va a llevar una decepción.

SYLVIA: Decepciónalo. Por favor.

R.: Piensa en las grietas de la pista de tenis. ¿Con qué vamos a taparlas si no es con dinero?

Suena el teléfono.

KENIS (*Al teléfono*). ¿Fred? ¿Qué tal ha ido?

R.: ¿Ya nos hemos comprometido con este asunto?

KENIS (*Como antes*). En principio, sí.

R.: El tipo ese ha llegado una hora y media tarde a la comida. Y eso que estaba hambriento. Imagínate lo tarde que va a llegar a la hora de pagarme.

KENIS (*Como antes*). De acuerdo, pasemos a otra cosa. ¿Qué te parecería trabajar con Stanley Kubrick?

R. (*Tapa el auricular y habla con SYLVIA*). ¡Stanley Kubrick!

(*De nuevo a KENIS:*) ¿En qué proyecto?

KENIS (*Como antes*). No lo sé.

R.: ¿Es ese que sucede en el siglo veintitrés? ¿En otra galaxia? Detesto las otras galaxias.

KENIS (*Como antes*). Quieren saber si estás disponible. Es todo lo que sé.

R.: Sí, lo estoy. ¿No? Sinceramente, incluso aunque no lo estuviera, lo estoy. O sea... no tengo ningún contrato con *El prisionero de Zenda*, ¿verdad?

KENIS (*Como antes*). Moralmente, tal vez.

R.: Moralmente el tío ha llegado una hora y media tarde.

KENIS (*Como antes*). Nada te impide hacer las dos cosas.

R.: Cierto. Tengo dos manos. Pero no tengo dos estómagos. No voy a dejar escapar esta oportunidad.

ENIS (*Como antes*). No te vayas. Te llamarán. Los tengo esperando en la otra línea.

F.R. (*Mientras cuelga*). Stanley Kubrick. ¡Dios!

Al cabo de unos minutos, que se hicieron muy largos, volvió a sonar el teléfono. Era un ayudante preguntando si Stanley podía llamarme al día siguiente. Le dije que llegaríamos a Menorca a media tarde y le di el número del hotel. Tras una pausa el asesor se puso de nuevo al teléfono y dijo: «Le llamaré mañana entre las seis y las ocho o el jueves a la misma hora».

Mientras volábamos hacia Menorca mi mente regresó a aquella noche de 1972 en que había coincidido por primera (y última) vez con Stanley Kubrick. Stanley Donen —que vivía en Londres, en Montpelier Square— nos había invitado a cenar. Sylvia tenía que quedarse en el país cuidando de nuestro tercer hijo.

Donen se había convertido en un director legendario desde *Un día en Nueva York* y *Cantando bajo la lluvia*. Lo conocí en 1964. Acaba de obtener un gran éxito con *Charada*, protagonizada por Cary Grant y Audrey Hepburn. Cuando me invitaron a sus oficinas de Hamilton Place, esperaba encontrarme con un viejo ególatra. En cambio me recibió un hombre no mucho mayor que yo diciéndome que *Fango en la cumbre* le parecía una película buenísima. «Todo el mundo dice que es por el director —dijo Stanley—, pero yo sé que es gracias al guionista». *Fango en la cumbre* fue el primero de mis guiones que se filmó. Stanley Donen ya había dirigido cuarenta películas. Me preguntó si quería trabajar con él. Cómo no.

INT. APARTAMENTO AMUEBLADO. VIA FRANCESCO FERRARA. ROMA. NOCHE.

Estamos en otoño de 1964, un año después del primer encuentro entre F.R. y Stanley Donen. F.R. y SYLVIA han decidido llevarse los niños a Roma unos meses, durante los cuales F.R. ha escrito un guión para Stanley Donen llamado Dos en la carretera que espera que protagonice Audrey Hepburn. No hace mucho que F.R. ha enviado una primera versión completa a S.D. y está a la espera de su reacción.

Antes de trabajar en Dos en la carretera F.R. ha escrito el guión de Darling, que está dirigiendo John Schlesinger con localizaciones en la Toscana y Capri.

Parece que esta noche ya es demasiado tarde para tener noticias de Stanley Donen, así que F.R. está recogiendo las docenas de fichas que le han servido para preparar y corregir Dos en la carretera antes de enviarlo a Londres. F.R. está sentado releyendo su guión, tratando de convencerse de que es lo bastante bueno.

Suena el teléfono.

F.R. (*Como si no supiera, ni le importara, quién llama.*): Pronto.

DONEN: ¿Freddie? Soy Stanley.

R.: Ah, hola, Stanley.

DONEN: Acabo de terminar de leer el guión, por eso no te he llamado antes. Casi te llamo antes de acabarlo pero tenía miedo de que te pareciera una tontería. Va a ser con mucho el mejor proyecto en el que he participado.

R. *ve ante sí un montaje con películas de S.D. Actúan Astaire, Kelly, Coward, Hepburn, Sinatra, Peck, Loren, Taylor.*

R. *(Que sabe que no debería decir estas cosas, pero siempre las dice).* ¿No te parece que a lo mejor es un poco demasiado largo?

DONEN: Me encanta. Quiero hacerlo exactamente como está.

Stanley nunca se retractó de su entusiasmo. Tampoco me deprimió con las dudas que le plantearon todos los estudios a excepción del último al que se dirigió, la Twentieth Century Fox. Solo compartía las noticias conmigo cuando eran buenas. Nunca lo he pasado mejor ni he sido más feliz en el cine que durante el rodaje de *Dos en la carretera*. Stanley Donen me dijo que, aunque quería un éxito de taquilla, solo le importaba que yo tuviera la impresión de estar haciendo la película que me había imaginado al escribir el guión. Me habían avisado, con intención de ayudarme, de que Stanley era un tirano y el típico director-productor de Hollywood y que sería mejor que me andara con cuidado. No era ni un tirano ni típico. En lo bueno y en lo malo, es un gran amigo.

La noche que conocí a Stanley Kubrick fui a Londres con el Mercedes 280SL de color rojo que Sylvia y yo nos habíamos comprado después de ver a Audrey Hepburn y Albert Finney en *Dos en la carretera*. Los otros invitados que había en casa de Stanley Donen eran los Kubrick (Christiane interpretaba a la chica alemana que canta en el bistró al final de *Senderos de gloria*), Ken Adam (diseñador de producción de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* y *Barry Lyndon*), su mujer y lord Goodman.

No sé por qué (falta de conversación, quizás) acabamos jugando a uno de esos juegos tontos de sobremesa. Cada uno empezaba con unas cuantas cerillas y teníamos que decir por turnos algo (improbable) que no hubiésemos hecho nunca. Si alguno de los presentes sí lo había hecho, perdía una cerilla. Ganaba el que tuviese más cerillas al final.

Stanley Donen dijo: «Nunca he ido en metro». La mayoría perdimos una cerilla.

Yo dije: «Nunca me he acostado con una estrella de cine». Stanley Donen no perdió ninguna cerilla.

Lord Goodman (abogado de Harold Wilson y de medio mundo) dijo: «Nunca he contratado los servicios de un abogado». Todos perdimos una cerilla.

¿Qué dijo Stanley Kubrick? Creo que dijo: «Nunca he jugado a este tipo de juegos».

Recuerdo que hablé con él sobre *Espartaco*. Por encima de su valor como superproducción, era una de las escasas películas sobre la Antigüedad que también gustaba a los amantes de los clásicos (*Alejandro Magno* de Robert Rossen era otra de ellas). Yo no sabía lo mal que lo había pasado Kubrick durante el rodaje de *Espartaco* (hasta el punto de tomar la decisión de no trabajar nunca más para el sistema de estudios, aunque no podría mantener del todo su promesa). Destaqué la escena en que Craso pide a los esclavos que identifiquen a Espartaco y de ese modo (supuestamente) salven la vida. Le expliqué que la Nochevieja anterior, Sylvia y yo habíamos ido a Colchester en tren con un hombre que había estado prisionero en un campo de concentración alemán. En una ocasión, hacia 1942 o 1943, las SS hicieron formar a todos los prisioneros ingleses y ordenaron que los judíos dieran un paso al frente. Uno o dos lo hicieron. El oficial de las SS gritó que si quedaban más judíos sería mejor que lo admitieran antes de que contara hasta tres. De algún modo el tono amenazador de su voz alertó a los prisioneros de lo que podría pasarles a los judíos que estaban siendo identificados. Uno, dos... al grito de «tres» todos los prisioneros dieron un paso al frente. «Una escena bastante buena», dijo Kubrick.

Deseé haber aprovechado la ocasión para hacer públicas mis ganas de rodar una película sobre la Grecia antigua. *Electra*, una novela reciente de Henry Treece, me había dejado impresionado. La heroína de esta nueva versión de ese mito siempre recurrente era una pueblerina que creía ser Electra. Como había comentado con Kubrick que se puede hacer una película a partir de un mito sin engalanarlo con columnas estriadas ni pomposidades, le envié un ejemplar de la novela de Treece. No hizo acuse de recibo.

Sylvia y yo aterrizamos en Menorca y nos registramos en un hotel en primera línea de mar que nos habían recomendado como un lugar tranquilo. Esa tarde Stanley no llamó. No dormimos en toda la noche, pero no porque estuviéramos preocupados pensando que ya no iba a llamar: la discoteca del hotel estaba justo debajo de nuestra habitación. Los jóvenes menorquines bailaron hasta las tres. Nosotros no disfrutamos tanto.

La tarde siguiente dormimos un rato. Salimos a dar un paseo. Regresamos al hotel a las seis y media.

- Probablemente habrá cambiado de idea —dije.
- Lleva meses cambiando de idea —dijo Sylvia.
- No llamará. Te apuesto lo que quieras. Esta gente es así.
- Entonces ¿quién debe de estar llamando?
- El director del hotel, que nos invita a un baile.

S.R.: Hola.

S.K.: ¿Freddie? Soy Stanley. ¿Qué tal?

R.: Bastante bien.

K.: ¿Te va bien que hablemos ahora?

R.: Perfecto.

K.: Bien. Pues dime: ¿estás libre para trabajar conmigo?

R.: Tengo un asunto que más o menos he aceptado, pero por una vez estoy dispuesto a pasar de todo. Si de verdad quieres que haga algo para ti. Debo confesarte que he visto todas las películas que has dirigido desde *Atraco perfecto*. Nunca he visto las primeras: *El beso del asesino* y...

K.: *Fear and desire*. No valen la pena.

R.: Bueno... ¿de qué se trata exactamente?

K.: Si te envío algo, ¿te lo leerás?

R.: Claro. ¿Qué es? ¿Un libro?

K.: Material. ¿Cómo puedo enviártelo?

R.: ¿Es... eh... ciencia ficción?

K.: ¿Quién te ha dicho eso?

R. (*tapando el auricular; a SYLVIA*): ¡Dios! Es ciencia ficción.

K. (*superpuesto*): Porque no, no lo es. Es otra cosa.

R.: Bien. Oye, vamos a estar aquí unos días y después volvemos a casa, a Francia.

K.: Te lo enviaré allí.

R.: Stanley, perdona, pero quiero dejar las cosas claras. No voy de farol. El asunto con esa otra gente lo tengo ya casi cerrado, y si voy a echarme atrás tengo que hacerlo... hoy mismo. Eres la única persona por quien haría esto. Soy muy serio para estas cosas. Además está el director del banco. (*No se ríe*). De modo que... ¿me estás ofreciendo hacer la película o no?

K.: Todavía no sé si vas a querer hacerla.

R.: ¿Eso puedo decidirlo yo?

K.: Tendrás que hacerlo.

R.: De acuerdo, así que... y perdona... si yo quiero hacerla, ¿tú quieres que la haga?

K.: Claro.

R.: ¿Tengo tu palabra?

K.: La tienes. ¿Adónde envío el material?

(*ER. le da la dirección a S.K. y se termina la conversación*).

ER. (a SYLVIA): Fear and desire es la película de Kubrick que no conseguía recordar. No me extraña.

Me trajeron un paquete a nuestra casa de Francia por Federal Express al día siguiente de nuestra llegada. Eran fotocopias de las páginas 203 a 296 de un texto gris y con aspecto de ser bastante viejo. Habían recortado el nombre del autor y el título. Mientras me encorvaba con cierto recelo sobre las páginas, el aire anticuado de los caracteres me recordó una novela corta que Fred Zinnemann me había enviado en su madurez. Transcurría en los Alpes, que a él siempre le habían encantado. Yo tenía muchas ganas de trabajar con el director de *Solo ante el peligro*, pero no conseguí convencerme a mí mismo de que la historia tenía suficiente «miga». Él la sacó adelante con otra persona y rodó una porquería. Fue su última película, pero no se arrepintió excesivamente de su error. «Me alegré de tener una última oportunidad de trabajar en las montañas —me dijo después—, pero, por supuesto, hiciste bien en rechazarla».

La novela corta que Kubrick me había enviado transcurría en Viena a finales del siglo pasado —como deduje por la ausencia de coches y taxis—, o incluso antes. ¿Qué iba a decirle si no era capaz de ver en ella una película? ¿Qué quería exactamente de mí Kubrick?

La historia trataba de un médico, Fridolin, y su mujer, Albertina, que van a un baile de disfraces donde ambos reciben proposiciones deshonestas, regresan a su apartamento más cariñosos de lo habitual y disfrutan de una noche de pasión inusitada. Al día siguiente algo ha cambiado entre los dos y, tras acostar a su hijita, empiezan a analizar sus sentimientos y deseos de la noche anterior. Como resultado de las candidas confesiones de su joven esposa acerca de los deseos y fantasías que tenía antes de casada, Fridolin —el médico— desarrolla unos sentimientos ambivalentes hacia ella. En concreto su mujer le habla de un joven con el que sin duda se habría acostado, si él se lo hubiera propuesto, durante unas vacaciones que pasó en Dinamarca.

La sinceridad aparentemente ingenua de Albertina empuja a Fridolin a una confesión similar, tal vez ligeramente vengativa. Le habla de una «chica bastante joven... con el pelo largo y rubio suelto sobre los hombros y sobre uno de sus delicados senos». Se miran a los ojos, se despierta el deseo entre la chica y Fridolin, que dice: «Sentí una emoción tan intensa, tan distinta de todo lo que había experimentado hasta entonces, que estuve a punto de desvanecerme». Igual que había pasado con el joven rubio que conoció Albertina, tampoco llegaron a la consumación, ni hubo ningún encuentro posterior: «Lo que te he explicado ocurrió el último día que pasamos en Dinamarca. Si no, no sé qué habría ocurrido».

Después de acordar (con una sinceridad ambigua) que en el futuro siempre se

explicarían ese tipo de cosas, Fridolin tiene que visitar a un paciente convaleciente, un concejal, que muere antes de que él llegue. La hija y devota enfermera del concejal está exhausta por la terrible experiencia que ha tenido que soportar. Quizás por eso la joven confiesa de pronto que está enamorada de Fridolin. Nada más decírselo aparece su prometido, acompañado de los familiares del difunto. Fridolin se escapa aliviado, pero no tiene ninguna prisa por llegar a casa. Va paseando y, como por casualidad, pasa por una calle donde se le acerca una prostituta. La sigue a su habitación, pero siente ciertos reparos y además la chica es muy joven, de modo que no se acuesta con ella. Aunque sigue sin querer irse a casa. Entra en una cafetería de mala muerte donde está tocando un pianista. Rápidamente reconoce al hombre que tiene sentado delante, un tal Nachtigall, un viejo compañero de estudios con «un suave acento polaco y un ligero deje judío». Después de abandonar la carrera de medicina Nachtigall se había ganado mala fama por su comportamiento irresponsable (que había provocado, recuerda Fridolin, un comentario antisemita del banquero judío en cuya casa Nachtigall se había propasado).

Los dos hombres se toman una copa juntos y empiezan a recordar los viejos tiempos. Nachtigall enseguida intriga a Fridolin y lo excita explicándole lo que va a hacer a continuación. Para ganarse la vida, Nachtigall toca el piano en ciertas casas adineradas bien entrada la noche, mientras tiene lugar lo que, a juzgar por los ruidos, parecen unas orgías muy sofisticadas. Las reuniones son tan escandalosas (y las mujeres tan bellas y —quizás— conocidas) que Nachtigall toca con los ojos vendados. Puede adivinar lo que pasa, pero se nos da a entender que ver algo le costaría la vida. Fridolin quiere saber cómo puede participar en una de esas reuniones: ¿pagan algún tipo de entrada o qué? Solo utilizan una contraseña. A Nachtigall lo recogerá un carruaje para llevarlo a una dirección desconocida. Los invitados de la orgía van todos disfrazados y con máscara. Fridolin sale corriendo hacia el comercio de un sastre de teatro al que una vez, por casualidad, había atendido. Quiere estar de vuelta a tiempo para que Nachtigall le pase la contraseña, cuyas reticencias a desvelarla resultan poco convincentes.

Ya es muy tarde, pero el sastre, un tipo nada de fiar llamado Gibiser, vive en el local. Fridolin le convence de que le alquile un disfraz de monje y mientras está allí se percata de la presencia de dos tipos que por lo visto han puesto sus ojos en la «hija» de Gibiser, una ninfa de dulces pechos aunque retrasada mental (la muchacha le recuerda a la joven que había conocido en la costa danesa).

Fridolin se siente a la vez escandalizado y excitado por la tentadora retrasada mental. Advierte a G. sobre las consecuencias de prostituir a menores de edad. Después se va a toda prisa vestido con su cogulla de monje y una máscara en busca de Nachtigall, que esta vez le da la contraseña: «Dinamarca». Al poco rato detiene un coche de caballos y sigue al carruaje de Nachtigall hasta su destino secreto.

Fridolin se va poniendo nervioso a medida que se acercan a una gran casa de las afueras, pero está decidido a continuar con su aventura de *voyeur*. Recorre a pie el

camino hasta la casa y entra junto a otros juerguistas enmascarados. La contraseña «Dinamarca» parece ser suficiente para disipar cualquier sospecha. Se encuentra rodeado de gente hermosa y elegante que, de algún modo, reconoce el derecho de todos ellos a estar allí. Una mujer parece intuir que es un intruso y le aconseja que se marche antes de que sea demasiado tarde. Él prefiere seguir adelante.

Cree que ha logrado pasar desapercibido y no presta atención al nuevo y apremiante aviso de la bella mujer que, por alguna razón, se preocupa por él. De repente, se produce un movimiento generalizado y todas las mujeres se desnudan. Consciente de que está solo, Fridolin ve cómo se le acerca amenazadoramente una pareja de caballeros que le piden la contraseña. Fridolin repite «Dinamarca», pero ellos le contestan que esa es la contraseña para entrar en la casa, pero hay otra para el interior. Fridolin finge haberla olvidado; sin embargo, eso no los calma ni los divierte.

Lo conducen a una habitación lateral en la que solo hay hombres. Allí es amenazado por un grupo de gente hostil. Uno de los hombres, que parece el jefe, le ordena que se quite la máscara y desvele su identidad. Fridolin dice que lo hará si los demás hacen lo mismo, pero le niegan esa satisfacción. Ya parece que le van a dar una paliza, o incluso a matarlo, cuando entra en la habitación la bella mujer que antes le había rogado que se marchara. Ella sola se enfrenta a los hombres y se ofrece —en realidad suplica— para que dejen libre a Fridolin y cargar ella con las consecuencias. Fridolin rechaza su ayuda:

«—Impónganme el castigo que deseen, caballeros, pero no dejaré que una mujer pague por mi culpa.

»—En cualquier caso, tampoco podrías cambiar su suerte —dijo educadamente el caballero de negro—. En esta casa, cuando se ha hecho una promesa ya no hay vuelta atrás».

Incapaz de evitar el sacrificio de la bella mujer, Fridolin es arrastrado fuera de la habitación y metido en un carruaje que parte a toda velocidad.

El carruaje va tan rápido que aunque Fridolin quiere saltar no puede hacerlo. Sin embargo, al final lo dejan cerca de su casa y regresa, confuso y exhausto, justo cuando su mujer acaba de despertarse de un sueño. Una vez escondida la cogulla en un armario, se acuesta junto a Albertina, que le explica una nueva entrega erótica de su vida onírica. Fridolin está obsesionado con la mujer que, aparentemente, ha cargado con sus pecados y se pregunta si no sería todo una farsa.

Albertina le explica el sueño, largo e inquietante, del que acaba de salir. Sin ninguna malicia, enfurece a Fridolin con una complicada historia en la que su amante danés le hace el amor en medio de una orgía (que a mí me recordó la que aparece en *Zabriskie Point* de Antonioni).

Mientras Albertina disfruta sin inhibiciones de su amante, gracias a un efecto extraño puede ver que en una ciudad por debajo de ella detienen a su marido. Fridolin ha estado comprándole caprichos que ella no quiere. Incluso cuando lo están

flagelando y van a crucificarlo, en su sueño Albertina no está afligida, sino que permanece impasible.

Esta larga descripción de la indiferencia de su mujer ante su degradación y muerte inminente todavía indigna más a Fridolin. La infidelidad soñada de su mujer parece justificar su decisión de buscar a aquella bella mujer que se había ofrecido voluntariamente a ser castigada e incluso morir en su lugar.

Fridolin pasa una noche inquieta. A primera hora de la mañana deja sola a su esposa, se dirige al hospital y cumple con diligencia su ronda de visitas. Sin embargo, en cuanto puede se acerca hasta el hotel de mala muerte en el que se hospeda Nachtigall. El recepcionista le dice que el pianista ya se ha marchado. Dos hombres habían venido a buscarlo y, más o menos a la fuerza, lo habían convencido para que los acompañara, pero el recepcionista no sabe adonde.

Fridolin devuelve el disfraz de monje. Resulta evidente que Gibiser ha hecho caso omiso de sus consejos, puesto que uno de los pedófilos de la noche anterior está saliendo de la tienda sin ningún disimulo.

Fridolin alquila un coche y encuentra el camino de regreso a la casa donde tuvo lugar el baile de disfraces. Nada más llegar a la entrada, un sirviente le da «el último aviso» para que se vaya y deje de investigar.

Frustrado, pero firme en su decisión de resolver el misterio, regresa a la ciudad. Es más, espoleado por la confesión de la infidelidad soñada de Albertina, ahora está decidido a aprovechar todas las oportunidades sexuales que antes desdeñó. Sin embargo, cuando visita a la hija del concejal ya no la encuentra apetecible ni tampoco está disponible. Está a punto de abandonar la ciudad con su prometido y ya no volverá a verla nunca más. La joven prostituta, a quien lleva un paquetito con comida, está hospitalizada: tiene sífilis o tuberculosis y, según le explica otra puta que a él no acaba de gustarle, tardará un tiempo en volver.

Finalmente Fridolin lee en el diario una noticia sobre el misterioso envenenamiento de una «baronesa» en un elegante hotel después de regresar a altas horas de la noche escoltada por dos hombres. Había sido trasladada inconsciente al hospital. Nada indica que se trate de la misma mujer, pero Fridolin se encuentra agotado y en estado de hiperactividad, por lo que sin más llega a la conclusión de que las coincidencias son pruebas definitivas. Primero se dirige apresuradamente al hospital y allí le dicen que la mujer ha muerto. Luego corre hacia el depósito de cadáveres, donde gracias a sus acreditaciones como médico le permiten ver los últimos cadáveres entre los que, en efecto, se encuentra el de la condesa. Fridolin inspecciona el cuerpo sin saber de cierto si aquellos son los restos de la bella mujer que lo había salvado voluntariamente. Los cadáveres más recientes ya son imposibles de identificar. Aun así, el atractivo del cuerpo tendido ante él casi le excita sexualmente (como sutilmente deja entrever el texto). Se inclina sobre ella, «como dominado por un encantamiento». El patólogo encargado del depósito le llama al orden y, cuando Fridolin se va, le pregunta si era ella. Fridolin duda un instante y

después asiente «sin decir una palabra».

Fuera se da cuenta de que su aventura ha terminado. Regresa a casa. En la cama, junto a su mujer dormida, descubre horrorizado la máscara que alquiló a Gibiser (parece un lapsus freudiano). Le explica a Albertina toda la historia, como si fuera el único modo de salvar su matrimonio.

Al final ella le dice: «Deberíamos dar las gracias por haber salido ilesos de todas estas aventuras, fueran soñadas o reales».

«¿Estás segura?», le pregunta él.

«Tanto como que la realidad de una noche, no digamos ya la de toda una vida, no es toda la verdad».

«Y ningún sueño —dice él— es completamente irreal».

Dormitando juntos, inquietos, marido y mujer parecen haberse reconciliado. Los despierta «un rayo de luz triunfante» y la «risa clara de una niña» que entra a buscarlos.

YLVIA: ¿Qué te parece?

TR.: ¿Y a ti?

YLVIA: Es... es un poco... anticuado, ¿no?

TR.: Pero interesante. Además de un poquito anticuado. Me pregunto quién lo habrá escrito. Probablemente Schnitzler, puede que Stefan Zweig. No es nada actual. Y la traducción es tan... forzada. Es bastante tonta y pretenciosa. ¡Con todos esos sueños tan recargados! Pero también hay algo... convincente.

YLVIA: Nunca me ha gustado que salgan sueños en las películas.

TR.: Sabes por qué nunca funcionan, ¿no? Porque los sueños de verdad nunca están enmarcados. Ni por nuestra forma de ver, ni mucho menos por los límites de un cuadro o una película.

YLVIA: ¿Qué le vas a decir?

TR.: Además... el espacio de los sueños —sea lo que sea— es igual de... denso y creíble: captas los detalles, los primeros planos, pero sin ninguna imagen que puedas —no sé— escrutar, ¿verdad? No como las de las fotografías o lo que ves a través de los ojos. Estás dentro del sueño, no lo contemplas desde fuera, ¿no?

YLVIA: A lo mejor él sabe qué hacer con los sueños.

TR.: Dios. ¿De verdad es posible que quiera hacer una película en la Viena de 1890 o lo que sea eso? Sin coches, ni teléfonos... ¿En el diecinueve? Es tan anticuado, pero... por extraño que parezca, tiene algo, ¿no crees? ¿Erótico? Al menos eso. ¿Nada más?

YLVIA: Seguro que él sabe por qué quiere hacerla. Pregúntaselo.

Mientras esperaba que Kubrick me llamara, repasé el texto y marqué los elementos clave. Podía imaginarme una película tipo *Belle de jour* de Buñuel que contrapusiera sin aspavientos lo plausible con lo extravagante, lo antiguo con lo moderno. ¿Querría Stanley seguir sus pasos? Seguro que tenía objetivos concretos. Por entonces yo no sabía que Kubrick llevaba más de veinte años intentando hacer una película de aquella novela. Una cosa era segura: me había pedido que montara un caballo ganador y no estaba dispuesto a dejarme descabalar, siempre que pudiera evitarlo.

K.: ¿Freddie? Soy Stanley. ¿Ya has tenido tiempo para leértelo?

R.: Solo lo he leído un par de veces.

K.: Bueno, ¿qué te parece?

R.: ¿De quién es?

K.: ¿Crees que puede dar para hacer una película?

R.: ¿Es de Arthur Schnitzler? Claro que da para una película. Eso depende de la película que quieras hacer. ¿O es de Stefan Zweig? Es de uno de los dos, ¿verdad?

K.: ¿Te ha gustado la historia?

R.: Es... un tanto exasperante. Es buena, pero tampoco tanto, ¿no? Eso de los sueños ¿quieres que salga en la película?

K.: No sé muy bien lo que quiero.

R.: Para mí, lo importante de los sueños es lo que la gente dice de ellos. Cómo los describen, y no lo que describen. Me interesa más escucharte hablar de tus sueños que ver la secuencia. ¿No te parece? Queremos verla y escucharla a ella, no lo que ella dice que ha visto. ¿Has visto alguna vez una secuencia convincente de un sueño?

K.: No lo sé. Podemos discutirlo. Tendremos que hacerlo. ¿Quieres trabajar en esto o no?

R.: Claro que quiero. Tenía miedo de que fuera ciencia ficción.

K.: ¿No te gusta la ciencia ficción?

R.: Nunca leo ciencia ficción. Nunca he tenido el más mínimo interés por gente que va a vivir tres siglos después de mi muerte. ¿Tú sí?

K.: Por la gente, no sé; por las situaciones, sí.

R.: ¿Todavía estás trabajando en ese proyecto sobre inteligencia artificial con el que dicen que estás ocupado?

K.: Ahora mismo, no.

R.: Además tampoco sé qué vocabulario empleará la gente en el futuro. Tiene lugar en Nueva York después del deshielo de los polos, ¿no?

K.: Puede.

R.: En Venice, en la Costa Oeste. Así que no hablarán como gente de Nueva York, ¿verdad?

K.: ¿No? ¿Por qué no?

R.: El sonido de la voz es distinto sin las aglomeraciones de gente por la calle. Sin metro, ni taxis. Además las expresiones serán completamente diferentes. Es inevitable.

K.: Puede que tengas razón. Y nuestra historia, ¿qué? ¿Cómo la hacemos?

R.: ¿Quieres hacer una película de época?

K.: ¿De época? No. En Nueva York. Hoy en día. En el presente. Supongo. ¿Qué te parece?

R.: Me parece básicamente que ¡gracias a Dios! por el lugar y la época que has elegido. Pero...

K.: ¿Crees que puedes hacerla?

R.: Con mucho trabajo. No se trata solo de... una adaptación, ¿no crees? Requiere, bueno, una traducción. Del *fin de siècle* vienés —es de Schnitzler, ¿verdad?— al Nueva York actual.

K.: ¿Crees que puedes hacerla? ¿Te parece anticuada?

R.: Eso es parte... del reto.

K.: Anticuada ¿en qué sentido?

R.: No hay coches ni teléfonos, pero eso no es problema.

K.: Pues ¿cuál es el problema?

R.: Los sobreentendidos están anticuados, ¿no te parece? Sobre el matrimonio, los maridos y las mujeres, la naturaleza de los celos. El sexo. Las cosas entre hombres y mujeres han cambiado mucho desde los tiempos de Schnitzler.

K.: Ah, ¿sí? A mí no me lo parece.

R. (*después de pensarlo*): Ni a mí.

K.: De acuerdo, así que ¿con quién tengo que hablar para lo de tu contrato? ¿Con William Morris?

R.: Sí, por favor. En California. ¿Conoces a Ron Mardigian?

K.: No. Pero hablaré con él. ¿Cuándo puedes empezar a trabajar?

R.: En cuanto esté listo el contrato.

K.: Muy bien.

R.: No es de Stefan Zweig, ¿verdad?

K.: Lo arreglaré todo con Mardigian.

R.: Stanley...

K.: ¿Sí?

R.: ¿Te he dicho ya cuánto me gusta trabajar en este proyecto? Mucho. De verdad.

K.: William Morris, California, ¿no?

El otro director vivo con un aura igual de imponente que la de Kubrick era Joe Losey. *El sirviente* no me impresionó tanto como *Senderos de gloria*, pero (gracias en gran medida al guión de Pinter) era una película excelente. Un día de 1964, cuando vivíamos en Roma, recibí una carta de Losey preguntándome si quería trabajar con él. Para mí era un honor, de modo que en cuanto regresé a Londres fui a verle a Wellington Square. Me recibió *en maitre*, recostado sobre una *chaise longue*. El niño mimado de *Cahiers du cinéma* parecía deslumbrado por su propia reputación. Charlamos sobre varias ideas y nos despedimos entre demostraciones de entusiasmo. Más adelante me pidió que adaptara *La truite* de Roger Vailland, una novela que me pareció carente de sustancia.

Él siguió adelante con el proyecto y rodó una película que después le habría gustado no haber hecho. No me dio las gracias por haberle avisado.

Losey se había esfumado de California durante la caza de brujas de McCarthy, a diferencia de los «diez de Hollywood» a quienes se acusó de ser «testimonios discrepantes». Billy Wilder dijo de ellos que «solo dos tenían talento, el resto era simplemente discrepante». Kubrick me explicó que uno de los escritores más famosos de la lista negra, Dalton Trumbo, colaboró en *Espartaco*, que estaba basada en una novela de Howard Fast. Stanley estaba de acuerdo con la opinión de Wilder sobre Trumbo: era un tipo ampuloso y engreído que no dejaba que tocaran un ápice del guión. Fast también había sido comunista, pero no tenía nada contra él.

En los años sesenta, cuando los productores más importantes cerraban tratos de palabra con los agentes, los guionistas podían estar bastante seguros de que el contrato se firmaría sin problemas, aunque a veces hubiese que esperar hasta el final del rodaje. Pero en la década de los noventa no quedaba ni rastro de aquella confianza. Kubrick llamó a Ron Mardigian y rápidamente cerraron un trato a mi tarifa «habitual». Los guionistas, como casi todo el talento que hay en Hollywood,

cotizan en un mercado de valores casi oficial. Si no tienes la más mínima intención de hacer un trabajo tu cotización sube hasta que la oferta del productor te resulta irresistible, al menos eso es lo que él espera. Si te mueres de ganas por participar en un proyecto que te entusiasma y estás dispuesto a dar lo mejor de ti, te pagarán menos que por un trabajo que desearías no haber aceptado en la vida. Kubrick no regateó y Mardigian tampoco le apretó demasiado. Hasta ahí, todo fue rápido; luego aparecieron los abogados. El estudio no estaba dispuesto a soltar el dinero hasta que todos los documentos estuvieran firmados y refrendados. Yo no debía empezar a escribir, aunque ya podía ir pensando, hasta el primer pago. Al guionista le van dando el dinero por partes, antes de la primera versión y al entregarla, y lo mismo para la segunda versión y para el «retoque» final, pero nunca antes de que, como dicen en la revista *Variety*, se hayan «pasado a tinta» los contratos. En algún lugar del lejano horizonte está «el final», el pago que recibirás si llega a rodarse la película y el guionista tiene saldo positivo. Mientras los abogados se mantenían ocupados entre ellos, Stanley sugirió que podíamos quedar para hablar. «Cuanto antes, mejor», dije.

El día que tenía que ir a verle a su casa cogí un par de mis libros para regalárselos. La intención no era halagarle, sino recordarle que Naboth tenía su propio pequeño viñedo. Mi novela se titulaba *A double life (Una doble vida)*. A lo mejor se tomaba el título como una advertencia de que yo no era solo un mecánico que se puede contratar.

Kubrick envió un típico taxi «negro» desde St. Albans (en realidad era blanco). Una vez en St. Albans giramos a la derecha dejando atrás la catedral de color miel. El edificio estaba rodeado de la banalidad de los barrios de las afueras, como un pensamiento bello en medio de un párrafo de gusto dudoso. Bordeamos la ciudad, tomamos una carretera rural y después de muchas vueltas giramos a la izquierda y franqueamos una verja metálica, verde y muy ornamentada. Me recordó la visita de Fridolin a la casa de campo donde se celebra la orgía. Pasamos ante la caseta del guarda, de estilo gótico de la época victoriana, seguimos por un camino privado separado de los prados vacíos por una rústica cerca blanca y bordeamos una pequeña colonia de casas con tejado a dos aguas que no llegaban a mansiones. La luz mortecina de los rayos de sol dibujaba una escena de melancolía otoñal bastante digna. Giramos a la izquierda, por delante de unas señales de PROPIEDAD PRIVADA, cruzamos unas bandas rugosas y llegamos ante otra verja, que estaba cerrada. El conductor se bajó del coche y apretó los botones necesarios. Tuvo que hacerlo de nuevo sesenta metros más adelante.

La casa era grande, pero no enorme. Era bastante baja, muy ancha, de estilo Victoriano y con fachada porticada. Tenía un amplio patio delantero con el suelo de grava y cierto aire de cáustica desolación. El lugar estaba extremadamente protegido, pero no se veían lujos que lo justificaran. Parecía más una casita pantagruélica que una mansión. Al otro lado del edificio principal se encontraba el establo, una construcción grande de ladrillo donde estaban las oficinas. Había varios coches

sucios aparcados en el patio. El taxi se detuvo, me bajé y me dirigí a la entrada, una sencilla puerta azul cubierta por un gablete.

Kubrick abrió la puerta. Llevaba un sobretodo azul con botones negros. Podría haber sido un empleado cualquiera de los ferrocarriles franceses. Era un hombre pequeño, llenito (no llevaba cinturón), y con una barba que más que definir sus facciones, las difuminaba. Unas gafas enormes le agrandaban los ojos negros. Me estrechó la mano con timidez. «Has llegado». Lo dijo como si no estuviera acostumbrado a hablar y no se sintiera cómodo recibiendo visitas, incluso aunque él las hubiera invitado. Era como si hubiera sufrido un trauma que le hubiese hecho perder la confianza en sí mismo, pero no en lo que era capaz de hacer. Parecía vanidoso y modesto al mismo tiempo.

Me guió por la enorme casa como si fuera una fábrica abandonada o un instituto arruinado, un sitio que en otro tiempo solía estar lleno de gente. Ahora parecía un almacén, rebosante de pertenencias desordenadas, trastos inútiles que probablemente nunca serían ordenados.

INT. TALLER. CASA DE KUBRICK. DÍA.

Tiene techo de madera y varias mesas cubiertas de más trastos inútiles. Hay un libro de tapas blancas sobre los cuadros de Christiane desplegado sobre una pila de libros de sobremesa. De la mayoría de las paredes cuelgan paisajes coloristas y bodegones de flores rojas y amarillas pintados por ella. Los cuadros no tienen sombras.

Unos grandes ventanales dejan ver un prado cercado por una tapia, es ancho y profundo, aunque de diseño irregular. ¡No puede ser! ¿Eso que se pasea por allí es... un pavo real?

Un perro negro está durmiendo en una cesta junto a la puerta abierta que da al prado. No hay más casas a la vista. Un seto de tejos impide ver lo que queda a la derecha.

R.: Te he traído algo de lo que he escrito para que lo leas.

K. (Coge A double Life). Este ya lo he leído.

R.: Maldita sea: te lo había dedicado. Ya sé: puedes vender el otro ejemplar.

K.: ¿Te has vuelto a leer la historia que te envié?

R.: Un par de veces. (Le da un libro delgado). Este libro no creo que lo hayas visto. Está basado en el mito de Giges.

K.: Bien. ¿Y qué te parece? ¿Cuáles son los problemas principales?

Nos sentamos en unos taburetes y charlamos. Yo sabía que Stanley había sido jugador profesional de ajedrez. Era como si me hubiese telefonado un Kasparov del cine y

ahora tuviéramos un tablero entre los dos. Había llegado el momento de empezar a hacer cálculos, si es que quería conseguir un buen juego. Incluso si lo conseguía, seguramente él esperaba ansioso agotarme y humillarme. Para una buena partida, ambos jugadores deben estar en su mejor momento, pero uno de los dos tiene que ser el mejor y salir victorioso (el ajedrez es un juego de sadismo no sangriento y ejecución planeada). Como escritor, sabía que me iban a endosar las negras; mi mayor esperanza era responder con eficacia cuando me atacaran, como sin duda harían. En cuanto a conseguir el trabajo, creía que no corría ningún peligro (se habían fijado las cantidades y se estaban preparando los contratos), pero no quería empezar nuestro mano a mano con un movimiento de inexperto.

Kubrick siguió mostrándose afable, incluso recatado. Había algo de intimidación deliberada en el hecho de haberme llevado tan lejos de la ciudad, tan descaradamente hacia su mundo y fuera del mío (en el Mediterráneo, aquel que se desplaza a visitar a otro presupone la superioridad del anfitrión por el mero hecho de viajar para verle, por muy ostentoso que sea el medio de transporte elegido). De todos modos, el tipo me necesitaba, ¿por qué si no estaba yo allí?

Había salido de South Kensington siendo un novelista inglés, y llegué a St. Albans convertido en un guionista norteamericano. Nací en Chicago y empecé a ir a la escuela en Nueva York. Me gusta trabajar en el cine en parte porque siento que es un arte americano que me rejuvenece. ¿Qué clase de trabajo es exactamente? El cine tiene tanto de deporte como de arte. Exige concentración y resistencia (como el deporte) y en muchos aspectos es un juego: requiere una gran habilidad y respuestas rápidas. Tal vez para las almas solemnes ese desenfado sea una blasfemia, pero la solemnidad no siempre es una de las características de un buen trabajo, como tampoco lo es la irreverencia de la burla. Hasta los cirujanos bromean en la mesa de operaciones, y esas charlas no afectan necesariamente al pulso de sus manos ni a la seriedad de sus fines.

Yo quería impresionar y divertir a Kubrick; después de todo él me había elegido a mí (y se había tomado su tiempo para hacerlo) y yo quería darle la razón en su elección. No sabía nada de su reputación como compañero de trabajo; los libros sobre celebridades, sobre todo en el mundo del espectáculo, son armas arrojadas o elogios patrocinados. Kubrick era un gran director y yo quería que todo acabara bien. Si no lograba levantar la copa del vencedor (él ya se había otorgado el papel de ganador se hiciera o no la película), al menos quizás conseguiría llegar hasta la final. Debía combinar tacto y franqueza, deferencia e independencia. Las sutilezas sociales que implica escribir guiones distinguen esta tarea de la literatura. Como dijo una vez el novelista Gabriel Fielding: «Ser autor es participar en una carrera de ratas en la que no conoces a las otras ratas». En el cine, sí las conoces.

Y la lealtad no es la mayor de sus virtudes. El guionista puede convertirse en una especie de HAL, que espera sin la posibilidad del indulto a que el capitán decida que puede volar sin él. Hoy en día todos los contratos incluyen cláusulas «límite», un

punto en el que pueden despedir al guionista. Mi trabajo (y mi deporte) consistía en hacerme indispensable.

R.: Para mí el peor problema... no, el punto flaco es que se trata de una buena historia, pero no de una gran historia. La ironía final es demasiado evidente. Empiezas con los padres y la niña pequeña y terminas con los tres juntos. Muy mono, pero el argumento resulta ser una historia muy complicada que acaba con una floritura que es como un lacito para regalos. Falta progresión en la historia, ¿no?

K.: ¿Qué más?

R.: Los sueños. Ese tipo de cosas eran innovadoras cuando Freud también lo era. A mí no me resultan muy convincentes. Me pregunto qué le habrían parecido a Sigmund. Supongo que no gran cosa. Con todos esos diálogos y los recuerdos tan nítidos... Es todo tan... literario. Seguro que el autor había leído a Freud, ¿verdad?

K.: Freud y Arthur se conocían... ¡Mierda!

Stanley golpeó la mesa con la palma de la mano, fuerte. Estaba verdaderamente irritado. ¿Cuánto tiempo pensaba que podía ocultar el nombre del autor (que había resultado ser Schnitzler)? ¿Qué sentido tenía ocultar su identidad a alguien con quien ya había hecho un trato y en quien se podía confiar que no... haría qué? Tal vez la historia fuera de dominio público, pero ¿por qué razón iba yo a querer molestar a Kubrick adelantándome a él? Sospecho que ocultar la autoría del texto había sido algo así como un pequeño juego que él jugaba contra mí: el precalentamiento. El enfado no le duró mucho rato. De hecho, me miró a través de sus enormes gafas como si yo hubiera conseguido cierta ventaja durante los movimientos de apertura. Y por extraño que parezca, tras comerme ese primer peón, se mostró mucho más relajado.

Yo esperaba de él unas ideas muy firmes sobre cómo quería exactamente que trasladara la historia a Nueva York, pero era evidente que él esperaba a su vez que yo pudiera solucionarle ese problema. Me sentí aliviado; me resultaría más fácil complacerle, incluso impresionarle, si no esperaba nada concreto. La única idea que saqué en claro de nuestra primera conversación fue que durante la fiesta del principio de la historia tenía que ocurrir algún incidente que requiriera los conocimientos médicos de Fridolin —o como fuese que lo llamáramos— para atender a una invitada con la que su anfitrión (y patrón) estuviese manteniendo un encuentro erótico clandestino en el piso de arriba mientras su mujer atendía a los invitados en la planta baja. Me imaginé al millonario celebrando una comilona navideña de lo más llamativa en una mansión parecida al Frick Museum. Cuando cometí el error de mencionar que ese museo estaba en Central Park East, Kubrick hizo una mueca y

dijo: «Central Park East es la Quinta avenida». Recogió mi peón con fruición.

Esa equivocación me recordó una cena a mediados de los años setenta con Sylvia, Faye Dunaway y Marcello Mastroianni. Yo alardeaba de mi italiano intentando ser cortés, pero una compañía tan famosa como aquella me había puesto nervioso. En un momento de la conversación comenté que había nacido en Chicago, pero en lugar de decir *nato*, improvisé un *nascito* que hizo reír a Mastroianni durante un largo rato. Más adelante le pregunté, en inglés, por qué no evitaba los papeles de cornudo descarado, de homosexual triste y ese tipo de personajes que Dirk Bogarde habría llamado «débiles». «Beh —repuso Marcello—, cinema non è gran cosa». No podía imaginarme a Stanley Kubrick diciendo lo mismo. Para él era «la única cosa». (Mastroianni, que cuando Visconti lo descubrió estaba estudiando arquitectura, dijo que disfrutaba más construyendo casas que actuando).

Stanley y yo hablamos y hablamos y habríamos hablado aún más si yo no hubiera mirado el reloj para descubrir que eran casi las dos y media.

—¿Quieres comer algo? —preguntó.

—Así me evito una migraña.

—¿Tienes migrañas?

—Si no como y tengo que... actuar.

—Acompáñame, a ver si encontramos algo de comer.

Pasamos de una habitación larga a otra. Sobre una mesa de refectorio, junto a pilas de libros y cajas, había una sopera, pechugas de pollo frías, ensalada con tacos de gruyère, lechuga, berros y vinagreta de frambuesas. Había también un cuenco grande con macedonia.

—¿Te apetece algo de esto? —preguntó Stanley.

—Tiene buena pinta —dije.

—Bueno, pues entonces a comer.

Era como si hubiera otras habitaciones con otros platos más apetitosos y yo me hubiera conformado con lo primero que me habían ofrecido.

—¿Te gusta el vino de Nueva Zelanda? —me preguntó a continuación.

Ya estaba abriendo la botella. Me fijé de nuevo en la mano blanca y delicada con la que había golpeado la mesa al decir «Arthur». Mientras descorchaba la botella me acordé de Billy Wilder haciendo lo mismo y diciendo: «Cuarenta y cinco años masturbándome y sigo sin tener fuerza en la mano». Stanley me sirvió una copa de vino.

—Dos veinticinco la botella. ¿Qué te parece?

Lo olí y tomé un sorbo.

—Me parece que sabe como si costara a dos setenta y cinco.

—Bien —dijo—. Sírvete todo el que quieras. ¿Qué ocurre cuando sube al primer piso?

—La mujer ha mantenido relaciones sexuales y tiene una sobredosis de cualquier cosa y Fridolin, o como sea que le llamemos...

—En una versión que hice se llamaba Frederic.

—Truffaut siempre decía que los actores nunca se sueltan del todo con los personajes que tienen el mismo nombre de pila que ellos. A mí me pasa igual. Solo uso Frederic en tono irónico o Fred para desahogarme soltando unas risas. Fridolin atiende a la mujer. ¿Te parece?

—A propósito, ¿cómo se llama tu mujer?

—Sylvia.

—¿Sylvia? No lo dirás en serio.

—Yo no la llamo así. Pero sí, es en serio. Yo la llamo *Beetle*. Aunque eso es otra historia.

—En esa misma versión, la esposa se llamaba Sylvia.

—¿Qué versión es esa? ¿Cuándo la hiciste?

—Llámalo como quieras. Y a ella también. Albertina es un poco...

—¿Proustiano?

—Rebuscado. Busca un nombre sencillo. ¿Y qué ocurre cuando llega arriba? ¿Por qué no pueden estar enrollándose?

—¿No deberíamos reservar los fuegos eróticos para la otra fiesta? Esta tiene que tener un aire agradable y elegante; sensual, claro, pero no erótico.

—A lo mejor no debería pasar nada allá arriba. Quizás baste con que ambos experimenten lo que describe Arthur y ya está.

—Pueden experimentarlo todo.

—Te gusta la idea de la chica en el piso de arriba.

—Me gusta por lo que puede aportar al argumento. Debe conducir a algo.

—Puede.

Kubrick no estaba indeciso, sino que posponía la decisión, que no es lo mismo. Tal vez yo no era el único que estaba nervioso; Stanley parecía reacio a fijar cualquier frase del guión que pudiera coartar la invención. En cuanto yo le hacía un comentario, se echaba para atrás, como si retirara la mano de la pieza que estaba a punto de mover. El jugador de ajedrez estudia partidas anteriores, pero no puede apoyarse solo en eso para conseguir movimientos ganadores, excepto ante contrincantes inferiores. Piensa, y vuelve a pensar. Comimos y charlamos, y después seguimos charlando.

Al cabo de un rato, pasamos a lo que antes había sido una sala de billar. En la pared todavía quedaban los marcadores y los soportes para los tacos, pero ya no había mesa. La mayor parte del suelo estaba cubierta de diarios escritos en un idioma extraño. Cuando Kubrick se fue al lavabo, los miré de cerca y vi que eran de Yakarta.

A su vuelta le pregunté qué interés tenía en Indonesia. Pareció desconcertado. Le señalé los diarios.

—Oh —dijo—, ninguno. Los compré para comprobar el tamaño de los anuncios de *La chaqueta metálica*. Para asegurarme de que no eran más pequeños de lo que estipula el contrato.

—Creo que yo también tendría que ir al lavabo.

Me guió por pasillos y escaleras y recodos hasta unos servicios como los que esperas encontrarte en un club. Había dos cabinas contiguas y una hilera de urinarios. Al ver que se iba le pregunté:

—¿Cómo voy a encontrar el camino de vuelta?

—Ve siempre hacia la izquierda —dijo—. Al final llegarás.

La casa había sido construida para un millonario sudafricano antes de la Gran Guerra y uno tenía la impresión de que la había encargado en metros cúbicos. No parecía un hogar ni por asomo. Era un inmenso caparazón para proteger a la astuta serpiente que diera con él.

A medida que oscurecía pensé (sin miedo pero sin entusiasmo) que tal vez Stanley me invitaría a cenar. Me aterra pasar largas noches en lugares remotos si no tengo el coche aparcado fuera. La casa de Stanley tenía algo que recordaba al castillo de Barbazul. Uno no sabía, ni se atrevía a conjeturar, cuántos guionistas habrían muerto en la casa y estarían enterrados en los lugares más recónditos.

En cuanto a la historia de Schnitzler, todavía no habíamos pasado de la visita de Fridolin al piso del concejal muerto durante la cual la hija, agotada, le declara su amor, cuando Stanley miró el reloj.

K.: ¿Qué tal estás?

R.: Bien. Cansado, pero...

K.: ¿Hemos hecho algo útil?

R.: Creo que sí. Lo de la chica que se desmaya en el piso de arriba puede funcionar. No estoy seguro. ¿Puedo... puedo jugar un poco con la idea... para ver si nos interesa usarla?

K.: Úsala o déjala. No queremos estropear la orgía, eso sí que va a ser un problema.

R.: Es el mismo problema con el que nos vamos a encontrar constantemente: todo el asunto es como un sueño. En la historia están a punto de suceder muchas cosas, pero muy pocas se explican o llegan a suceder. Creo que está pensado para leerlo todo como si fuera un sueño, ¿no te parece?

K.: ¿Todo? ¿Qué quieres decir?

R.: Al fin y al cabo la obra se titula *Relato soñado*. ¿Y cómo es que cuando Fridolin llega a la supuesta orgía —donde lo único que pasa en realidad es que hay mujeres desnudas— la contraseña es «Dinamarca»? ¿No te parece demasiada coincidencia que el hombre con el que sueña Albertina también sea de Dinamarca? Como la chica que Fridolin ve en la playa.

K.: Pero todo no puede ser un sueño.

R.: ¿Porque esa no era la intención de Schnitzler o porque no es lo que tú quieres?

K.: Porque si no hay algo real, no hay película.

R.: Pues hagamos una cosa, que no todo sea un sueño. A pesar de que en el libro de Schnitzler sí lo es. Si no me crees, vuélvelo a leer. Contempla todo el mundo de los Habsburgo como un sueño, ¿no crees?

K.: Entonces ¿cómo vamos a trabajar?

R.: ¿Cómo quieres que trabajemos? A mí me gustaría empezar, a ver qué consigo sacar de todo esto. Si no vas con cuidado, hablas y hablas y al final no tienes nada.

K.: Empezar ¿cómo?

R.: Me voy y escribo una parte. Me gustaría sentirme libre para traducir la novela lo mejor que pueda, teniendo en cuenta lo que hemos dicho pero... a ver qué se me ocurre. Si me encuentro en algún bache ya te avisaré.

K.: ¿Te gustaría empezar a trabajar tú solo?

R.: Sí. No es cuestión de si me gusta o no, es que soy así. La historia trata del inconsciente. Así que es posible que indague en el mío, y eso no podría hacerlo en público.

K.: ¿Cuándo podrías empezar?

R.: En cuanto vea el contrato.

K.: ¿No podrías empezar ahora mismo?

R.: Stanley... Estoy muy contento de trabajar en este proyecto, pero tú sabes que todos tenemos nuestras cicatrices del pasado. Puedo empezar a pensar —como puedes ver, ya he empezado— pero...

K.: De acuerdo, así que... si yo te digo que puedes empezar, no habrá ningún problema con el contrato...

R.: Y yo te creo. De verdad.

K.: Y no vas a escribir nada.

R.: Pensaré y podremos comentar todo lo que quieras.

K.: ¿Por teléfono?

R.: Me gusta tan poco salir de casa como a ti. Lo haré, aunque no me gusta. Trabajar es tener más páginas al acabar el día que cuando empezó.

K.: Bueno. ¿Quieres que avise un taxi para volver a casa?

R.: Está demasiado lejos para volver caminando.

K.: Hablando de páginas... Eso me recuerda que... bueno, comprendo que quieras ir

trabajando por tu cuenta, pero ya sabes lo que te voy a pedir, ¿verdad?

R.: De sobra.

K.: Pues entonces, cuando hayas escrito una parte, treinta o cuarenta páginas, ¿me las enviarás?

R.: Eres el único director al que le diría esto, y te lo digo a regañadientes...

K.: Y te entiendo.

R.: Sí, lo haré.

K.: Es solo que no quiero que andes un camino muy largo en una dirección que yo no quiero seguir. Es una pérdida de tiempo para ti y...

R.: Páginas. Dios. Me aterra hacerlo, pero lo haré. No es solo porque convierte la tarea de escribir un guión en algo parecido al tapiz de Penélope, despedazado eternamente cuando parecía a punto de terminarse...

K.: De acuerdo. ¿Por qué?

R.: También porque estoy obligado a dejar guías para seguir avanzando luego, que aún no quiero explicar o que ni siquiera puedo explicar. Son guías que intuyo que acabarán enlazando con la parte final del argumento, a pesar de que todavía no sé cómo. Detesto las historias en las que quedan cabos sueltos, no tanto en cuestiones argumentales como por lo que se refiere a la forma del conjunto. ¿Tú no?

K.: ¿Has visto *La chaqueta metálica*?

R.: Te lo dije. He visto todas menos *Fear and desire*.

K.: ¿Sabes de dónde viene el título, *La chaqueta metálica*?

R.: Es el nombre de un tipo de balas.

K.: ¿Y eso encajaba en la forma del conjunto?

R.: En ese caso la forma del conjunto consistía en que se rechazaba tenerla. ¿No se trataba de eso? Le niegas al espectador la menor esperanza de cuestionar tus intenciones. No es una tragedia ni una comedia. No hay lágrimas ni risas. No es clasificable en ninguna categoría. A Aristóteles no le habría gustado en absoluto.

K.: A lo mejor fue una equivocación.

R.: ¿Pero a ti no te lo parece?

K.: Treinta o cuarenta páginas, el primer acto, como suele decirse, ¿me dejarás leerlo?

R.: He dicho que lo haría.

MARK.: ¿Pero todavía no vas a empezar?

CHRISTOPHER.: En cuanto vea el contrato. Hasta entonces...

MARK.:... pensarás un poco. Yo también. El taxi llegará en cinco minutos. ¿Dónde vas a pensar? ¿En Francia?

27/10/94. Entrada de diario: «Empiezo a sospechar que es un director de cine que, casualmente, es un genio, y no un genio que, casualmente, dirige películas. Lo difícil con él va a ser adivinar qué espera de mí en realidad. Puede que a él le pase otro tanto conmigo. Probablemente descubra que, como suele ocurrir con los buenos directores, solo quiere que le proporcione lo que no es capaz de hacer por sí mismo. Una vez se lo haya dado, le parecerá tan poca cosa que no le resultará difícil convencerse de que no era que él no tuviera esas cualidades, sino que estaba demasiado ocupado para desplegarlas. Me ha elegido como servicio de catering, pero sin lugar a dudas seguirá siendo su fiesta. Pasamos una tarde entretenida, en el sentido de que empezamos a “atar cabos”, pero si no se hubiera tratado de un director famoso no sé si me habría interesado por nada más aparte del esplendor de la mansión y la extraña curiosidad pasiva del tipo».

LYLVIA: ¿Qué tal ha estado?

CHRISTOPHER.: ¿Qué tal ha estado? ¿Qué tal he estado? Parece una pregunta sobre sexo. Y en sentido metafórico lo es. No se lo digas a nadie, pero visitando a Kubrick un guionista puede entender mejor qué significa ser mujer que leyendo *Fanny Hill*. No sabes qué quiere exactamente, pero sabes que quiere no sabe qué y que espera que tú se lo proporciones. No tiene ni una sola idea. Es como Diaghilev con Cocteau: quiere que lo sorprenda el placer. Parece más un productor que un director.

LYLVIA: Supongo que el director saldrá más adelante. ¿Ha sido amable?

CHRISTOPHER.: Educado. Casi parecía inseguro. Hace siete años que no rueda una película. Y necesita una. Probablemente esté metido en otros asuntos, pero... necesita una película.

LYLVIA: ¿Qué tipo de película busca?

CHRISTOPHER.: No tiene ni la más remota idea, en ningún sentido. Solo quiere que todo se traslade a Nueva York y al presente. Me acuerdo que una vez habló con Terry Southern acerca de rodar una película verde con actores de renombre y una buena fotografía. Apuesto que en parte es lo que se esconde detrás de todo esto, pero nunca habla de sexo, excepto cuando —y puede que sea significativo— ha destacado que las películas siempre representan ataques de pasión impostergables dentro de un ascensor, pero nunca tratan sobre el sexo en el matrimonio, sobre el

deseo que repentinamente sustituye la cotidianeidad por una violencia... Ya sabes. Lo que busca es la mujer desnuda junto a la puerta de la nevera porque se ha acordado de guardar el pollo antes de irse a la cama.

SYLVIA: Interesante.

STANLEY: Unos padres encantadores que leen cuentos a sus hijos para acostarlos y que luego se convierten en extraños porque es necesario si... En un matrimonio siempre tiene que quedar algo por concluir, ¿no? Si se acaba... ya no hay motivo para continuar, fuera del cariño o el resentimiento. Ahí radica la fuerza de Schnitzler —porque la novela es de Schnitzler—, en que es lo bastante inteligente (¡y da en el clavo!) para conocer los peligros del lecho conyugal. Le dije que no iba a empezar a trabajar, lo que se dice trabajar, hasta que tuviésemos el contrato.

SYLVIA: ¿Tenemos que quedarnos en Londres?

Decidimos esperar el contrato en nuestra casa del Périgord. Hubo un tiempo en que era tan confiado como para trabajar durante meses sin contrato y sin cobrar. En los años sesenta, me creí que ciertos productor y director eran amigos míos y que los tres participábamos en el proyecto como compañeros. Pasados dos años, me marché de vacaciones unos pocos días. Inmediatamente mis amigos contrataron a otra persona para «pulir» el guión (estropeó todo lo que tocó). Aunque ninguno de los cambios se mantuvo en la versión que se rodó, descubrí que a esta persona le habían pagado muy bien. Cuando les reproché su actitud a mis compañeros, se rieron de lo ingenuo que había sido. Ya era hora de que aprendiera cómo funcionaba el negocio. Siempre escribiré novelas y cuentos y ensayos sin ninguna perspectiva de cobrarlos. Nunca haré lo mismo por los estudios cinematográficos ni sus comerciales sonrientes.

Durante el otoño en el Périgord los bosques se vuelven rojizos y amarillentos, grana y dorados. Las trufas crecen como las paperas y los perros amaestrados las encuentran entre las raíces de los robles. Las *cèpes* sobresalen en los campos húmedos. Nueces cada vez más gruesas abren sus cáscaras verdes y cuelgan peligrosamente hasta que las lluvias de finales de octubre las hacen caer con un repiqueteo generoso. Escribí varios cuentos y algunas anotaciones al margen del libro de Schnitzler ansiosamente, como para convencerme a mí mismo de que, más o menos, ya sabía lo que iba a hacer cuando el contrato estuviera firmado.

Cuando Kubrick telefoneó me preguntó si me gustaba Kieslowski. Le dije que solo había visto *Tres colores: azul*, que me había parecido interesante pero un poco forzada. ¿Y *Decálogo*? Nunca había oído hablar de ella. Inmediatamente Kubrick me envió dos enormes cintas que contenían las películas sobre los diez mandamientos que Kieslowski había hecho para la televisión polaca. Mientras las veía con Sylvia me preguntaba qué lección se suponía que debía aprender del apretujamiento de unas historias tan inflexibles como aquellas. ¿Es que Stanley quería hacer el Schnitzler con la misma falta de encuadre y verborrea que el *Decálogo*? Lo único que Kieslowski

parecía tener en común con Kubrick era la obsesión por lo desagradable. El episodio sobre el asesinato del taxista y el posterior ahorcamiento de su asesino era tan asqueroso y frío como *La naranja mecánica*. Su falta de elegancia lo hacía casi insoportable. El único punto flaco de la pieza era el comentario simplista del detestable asesino acerca de que las cosas podrían haber sido diferentes si se hubiera quedado en su pueblo. Los directores a menudo gustan de «giros» narrativos elegantones; rara vez son tan sofisticados leyendo como mirando.

S.K.: Soy Stanley Kubrick. ¿Está Freddie?

SYLVIA (*gritando*): ¡Fred!

R.: Hola, Stanley.

(Su larga y estrecha relación con Stanley Donen le causa la impresión de que disfruta de la misma confianza con S.K.)

S.K.: ¿Qué te ha parecido Kieslowski?

R.: Asombroso.

S.K.: Yo te diré lo que es asombroso, que hizo las diez en un año. ¿Ya sabes algo del contrato?

R.: Creo que todo va bien.

S.K.: ¿Ya has empezado?

R.: He empezado a pensar. Mucho.

S.K.: De modo que no has empezado. Diez películas en un año, ¿te lo imaginas?

R.: Claro. ¿Quieres hacer algo así? Porque estoy seguro de que eres capaz.

S.K.: ¿Tú crees?

R.: Te las escribiré, si quieres. Con una condición.

S.K.: ¿Cuál?

R.: No cobro hasta que las hayas rodado y tienes que rodarlas.

S.K.: A mí me parecen dos condiciones.

R.: Solo tenemos que ir a la BBC y decirles que quieres hacerlas.

S.K.: Kieslowski tenía un amigo abogado que le explicó las historias.

R.: Las historias no son ningún problema. Te escribiré unas cuantas mientras espero a que llegue el contrato.

S.K.: Les llamaré en cuanto cuelgue. ¿Sabes una cosa? He estado viendo algunas

fotografías de Arthur y se parece bastante a ti, ¿lo sabías?

R.: ¿Quieres que la película se parezca a Kieslowski?

K.: No lo sé. Creo que no estaría mal que lo tuviéramos en cuenta.

R.: Tiene mucho diálogo. ¿Quieres que haya mucho diálogo?

K.: No sé lo que quiero. Quiero rodar la historia de Arthur, pero en Nueva York, hoy en día. Eso es todo lo que puedo decirte. Me gustaría poder decirte más, pero no puedo.

Me senté a mi mesa y me puse a escribir, solo por placer, lo que yo consideraba las historias de Kubrick. Entre mis motivos se mezclaban las ganas de halagarle y de desafiarle. ¡Qué divertido demostrarle lo que era capaz de hacer cuando no tenía ninguna obligación de agradar ni de fingir! Con la esperanza de sorprenderle, de impresionarle, planeé un par de historias que transcurrían en Nueva York, donde no había vuelto a vivir desde hacía más de medio siglo. Es un ejercicio casi voluptuoso escapar de las sutilezas sociales inglesas hacia la brutalidad directa y la conversación inteligente de una ciudad en la que a veces pienso que debería haberme quedado. Empecé con la prosa habitual de un cuento corto, pero a medida que las historias iban engrosando, introduje una primera narración cinematográfica (al estilo de un «tratamiento», que utiliza siempre el presente histórico) y luego adapté las escenas clave a la notación típica de los guiones. Las historias tomaron tal ritmo y acapararon de tal modo mi atención que empecé a temer que me interrumpieran con el contrato. Me prometí a mí mismo que acabaría las diez historias para mi decálogo antes de ponerme con Arthur. Entonces podría sorprender a Kubrick enseñándole lo que podía hacer por él sin que él lo supiera siquiera.

7/11/94. Entrada de diario: «He mantenido otras tres conversaciones telefónicas con S.K., largas y agotadoras. Para empezar, me mostré tan deferente y hablé con tanta mansedumbre como cualquier asalariado. Me he vuelto menos cohibido. Cinematográficamente no tengo ninguna duda de que es un maestro. Sin embargo, me temo que intelectualmente está fuera de mi alcance, ni siquiera estoy seguro de hasta qué punto es brillante. ¿Por qué es tan cauto? Reírse es perder el control; en lugar de risas emite unos ruiditos como quejidos. Escucha mis peroratas taciturno pero receptivo. Espera que yo reaccione con prontitud a sus comentarios, pero él se toma su tiempo para hacer lo propio conmigo. Si ha empezado a relajarse un poco, los síntomas se reducen a un uso más libre de las anécdotas —en especial sobre Kirk Douglas— para aligerar nuestras largas, larguísimas conversaciones.

»Siente por Kirk (cuyo nombre puede extraerse de Kubrick, prescindiendo solo de *cub*, que significa ‘cachorro’) desdén y respeto reverencial a la vez, en particular por su voracidad y habilidades sexuales. Me explicó que en el plató de *Espartaco*, K.

—mientras esperaba que lo llamaran— pasaba revista a las mujeres que regularmente venían con las visitas organizadas del estudio. Cuando una le gustaba, mandaba a hablar con ella a O., el esbirro que le conseguía las mujeres. ¿Quién iba a rechazar la oportunidad de conocer a una estrella? Cuando inesperadamente lo reclamaban a maquillaje (y siempre se encargaba de que así fuera), lamentaba la llamada del deber y hacía ver que se iba, luego se giraba y le preguntaba a la chica si no le importaría acompañarle a su remolque y tomarse una taza de té mientras él soportaba el tedio de la polvera. ¿Cuántas de ellas se habían acostado con Kirk en lugar de tomarse un té? Quién sabe».

Puede ser que Kubrick convirtiera a Kirk en el ejemplo emblemático del productor indeseable no solo porque había sido tiránico, sino también porque en ocasiones había tenido razón. De acuerdo con algunos biógrafos de Kubrick, hubo un momento, antes de empezar a rodar *Senderos de gloria*, en que Douglas se mostró menos complaciente que su joven director (por aquella época Stanley aún no había cumplido los treinta). Cuando a Kirk le pasaron una corrección del guión de última hora se preocupó bastante e incluso se escandalizó al descubrir que Stanley había decidido que los tres soldados condenados —elegidos al azar para ser ejecutados por falsos cargos de cobardía— debían ser indultados en el último minuto. Se dice que Kirk protestó ante semejante concesión cobarde a la taquilla. Se recuperó el despiadado final original y gracias (quizás) a Kirk, *Senderos de gloria* se convirtió en esa implacable obra maestra que todos admiramos. Si realmente Kubrick se resistió a la versión trágica y conmovedora que ahora parece llevar su sello distintivo, supongo que no fue tanto por aprensión como por miedo al fracaso económico de la película. El rasgo común que comparten todas sus películas es la fascinación por la muerte violenta.

Con independencia de si Kirk fortaleció o no la determinación de Stanley, no cabe duda de que solo Kubrick creó aquella atmósfera asfixiante de batalla, como hizo igualmente con la dignidad repugnante del *château* en el que generales desalmados (Adolphe Menjou y George Macready) compitan para conseguir un ascenso entre plata elegante y porcelana de Sèvres. Antes de *Senderos de gloria*, ¿quién había visto fotografiada la cualidad del aire? Las motas de los rayos de sol del *château* confieren una profundidad a la pantalla que ni siquiera Welles pudo igualar. El aire impoluto del cuartel general dice por sí solo que es demasiado bueno para rangos interiores. Parece que hayan trasvasado oxígeno puro para los mandamases (podría hablarse de aire embotellado al *château*). Si el montaje de *Senderos de gloria* debía alguna cosa a *El acorazado Potemkin* de Eisenstein, la película carecía de mensaje sobre o para la humanidad. No llamaba al derrocamiento de las clases dominantes ni abogaba por la hermandad entre los hombres, como hace Renoir de forma simplista en *La grande illusion*.

Mientras seguía esperando a que agentes y abogados acabaran el contrato, terminé las dos historias largas que ahora, revisadas, forman parte de mi libro recién publicado *All his sons (Todos sus hijos)*. No le deben nada a Kubrick excepto que las escribí pensando en él. De ahí que posean una crudeza que resulta más natural en S.K. que en mí. No voy a decir que el mérito fue suyo.

9/11/94. Entrada de diario: «Ha trabajado con algunos actores en más de una ocasión —Kirk, Sellers, Hayden, Rossiter, Quigley—, pero creo que nunca ha repetido con una actriz. No tiene una estrella femenina favorita y en sus películas hay muy pocos momentos memorables protagonizados por mujeres, si es que hay alguno. El otro día me dijo que los dos habíamos nacido demasiado pronto (para disfrutar de las oportunidades sexuales de las nuevas generaciones). Pero Kirk es mayor que nosotros. Stanley no me contradijo cuando le contesté que ciertas personas (como Fridolin) nacen con una membrana entre ellos y la realidad, que para otros resulta de tan fácil acceso. Estar “tras la cámara” es el correlato objetivo de ese sentimiento, y tal vez su remedio solapado: quienes no pueden vivir desean ejercer poder sobre los vivos».

El guionista nunca tiene el poder de un director. Sin embargo, en ocasiones puede parecerle que no es así. Los actores, y las actrices, suelen tratarlo con una deferencia encantadora que puede inducirle a creer que tiene más autoridad de la que en realidad ostenta. Diane Keaton me dijo una vez que le gustaba mucho un guión que yo había escrito. Solo tenía una queja: ¿no podía haber hecho que su personaje tuviera las tetas más grandes?

Audrey Hepburn había tenido sus dudas cuando Stanley Donen le presentó la idea de *Dos en la carretera*. Una vez se hubo leído el guión acabado nos pidió a Stanley Donen y a mí que fuéramos a visitarla a su casa de Bergenstock. Sus dudas se habían desvanecido y puso toda su fe en el proyecto.

La familiaridad no siempre genera desprecio (¿quién podría despreciar a Audrey?), pero desde luego genera familiaridad y cierto grado de impertinencia. En cuanto nos pusimos a rodar sentí la tentación de tratar a Audrey como a una actriz cualquiera cuyo oficio consistía en recitar los diálogos que yo considerara adecuados para ella. Hacia el final de la película había una escena que estaban a punto de filmar y que, en una de las habituales relecturas apresuradas, me pareció «sin sentido». La corregí y se la pasé a Stanley para que se la entregara a Audrey y Albert.

Cuando volví a ver a Audrey, le pregunté si ya tenía la escena nueva.

—Sí, la tengo.

—Mucho mejor, ¿no te parece?

—Freddie —dijo—, ¿me has oído pronunciar una sola palabra crítica sobre una sola línea del guión hasta la fecha?

—No que yo recuerde. ¿Por qué?

AUDREY: La verdad es que prefiero la escena vieja.

F.R.: Créeme, Audrey, te equivocas. La escena vieja era un lío y... si te fijas bien, verás que no era lógica.

AUDREY: Y la nueva, sí.

F.R.: Por eso...

AUDREY:... no me gusta.

PRIMER PLANO: AUDREY compone la mejor de sus sonrisas.

AUDREY: Es tan lógica. ¿Te importaría que leyéramos las dos? Y luego decidimos.

F.R.: No. Pero... de verdad...

AUDREY y F.R. sentados en una cama estrecha.

AUDREY: ¿Cuál leemos primero?

F.R.: La vieja, así te darás cuenta de que...

AUDREY (*Señala la página del guión*). Empezamos por aquí, ¿de acuerdo?

F.R.: Bien. (*Se aclara la garganta, interpreta al protagonista*): «¿Cuánto va a durar esto?».

AUDREY (*Hace una pausa, sonrío*). «Siempre...».

F.R. (*Deja el guión*). De acuerdo, tienes razón. Usaremos la versión vieja. (*Un beso en la mejilla tampoco está de más*).

11/11/94. Entrada de diario: «Llevamos ya más de diez horas de conversaciones telefónicas. Me he dado cuenta de que me estoy volviendo más agresivo, incluso socarrón, cuando no estoy de acuerdo con él. Pero no estoy decepcionado: ningún hombre es un héroe para su valet, pero eso tampoco convierte en héroe a ningún valet. S.K. se toma mis dudas y reticencias con una especie de susceptibilidad impaciente; es demasiado listo para descartar mis reparos a la hora de darle la razón y demasiado autosuficiente para agradecerlos. Ha decidido que la anticuada y extraordinariamente europea historia de Schnitzler puede ser, y será, trasladada al presente de los EE.UU. y se resiste a aceptar que se cuestione lo “pertinente” de la decisión. (¿Por qué hago de productor sacando a colación asuntos así de vulgares?).»

Stanley —en palabras que él nunca emplearía— ha comprado el “mito”. Solo viéndolo desde esa perspectiva podré deshacerme del polvo de años que cubre la historia. Pero entonces, como quien se despierta de un sueño, s.k. casi se enfrenta a la realidad americana más mundana según la cual una pareja como F. y A. se divorciarían. Sin embargo, Kubrick es lo bastante europeo para que el mito del matrimonio se le haya enganchado como una lapa. (Probablemente somos los dos maridos que más duran del mundo del cine). No acaba de comprender que cualquier mito perdurable es bastante autónomo y tiene un argumento fijo por mucho que pueda dar de sí: Edipo y Yocasta nunca solucionarían sus problemas pasando más tiempo con sus hijos. Lo que yo me temía y no podía evitar era que el mito Kubrick no sobreviviera a un examen minucioso. Yo necesitaba que Kubrick fuera grande, y sin embargo seguía buscándole defectos. Como la enésima mujer de Barbazul, no sería feliz hasta que encontrara la llave y entrara en la habitación cerrada del castillo».

Cuando llegó el contrato, me senté a leerlo en la mesa de la cocina. Una de las primeras cláusulas estipulaba que durante el período que me pagaban me estaba prohibido escribir cualquier otra cosa aparte del guión, fuera lo que fuera.

Dado que hacer alguna que otra crítica literaria o artículos es una de las maneras que tengo para mantenerme cuerdo mientras trabajo en una película (porque me da independencia), no tenía ninguna intención de hacer promesas de ese tipo. Las siguientes eran todavía peores: más adelante otra cláusula afirmaba que en relación a los créditos, la decisión de Stanley Kubrick sería la definitiva acerca de quién había escrito qué y de quién había tenido qué idea.

Le dije a Sylvia: «No puedo hacer esta película».

S.R. (*a la française*): Allô.

S.K.: ¿Freddie? Ici Kubrick. ¿Puedes hablar?

S.R.: Claro.

S.K.: ¿Estás bien?

S.R.: En parte.

S.K.: ¿Qué pasa?

S.R.: Acabo de recibir el contrato. ¿Has visto la cláusula que estipula que, en caso de desacuerdo, Stanley Kubrick será el juez absoluto para decidir quién fue el autor de cada línea y de cada idea y que el guionista promete acatar su decisión? Lo siento, pero no puedo trabajar en esas condiciones. Quiero hacer una película, no quiero ser un esclavo a sueldo. Y no lo seré.

S.K.: ¿Dónde está esa cláusula?

R.: Justo donde les has dicho que la pusieran.

K.: ¿Cuál es el problema exactamente? ¿Por qué iba a querer decir que he escrito una cosa que no es mía? ¿Por qué te he pedido que trabajaras conmigo en esto? Solo es una forma rápida de...

R.: Stanley, ¿conoces la fábula de la rana y el escorpión?

K.: ¿La rana y el escorpión?

R.: El escorpión quería cruzar un río.

K.: Ah, sí.

R.: Así que le pidió a la rana que le pasara al otro lado. Y la rana le dijo: «Eres un escorpión. Si te paso a lomos al otro lado del río ya sabes lo que harás: en cuanto estés a punto de llegar me picarás y moriré». Y el escorpión dijo: «No lo haré. Esta vez te prometo que no lo haré. Necesito tu ayuda». Así que la rana le deja subirse a su espalda y cuando ya casi han cruzado el río el escorpión le clava su aguijón. Mientras se está muriendo la rana le dice: «¿Por qué lo has hecho? Me prometiste que no lo harías». Y el escorpión le contesta: «Ya sé que te lo prometí. Y quería mantener mi palabra. Pero soy un escorpión».

K.: ¿Adónde quieres ir a parar?

R.: Todavía no has oído la versión para el mundo del espectáculo. El director, que no sabe nadar, le pide al guionista que le ayude a cruzar la corriente. Y el guionista le dice: «Cuando lleguemos a la otra orilla, te desharás de mí y querrás todo el mérito para ti». Y el director dice: «Ya sé que eso ocurre con algunos directores, pero puedes confiar en mí. Solo necesito que me pases al otro lado». De modo que cruzan el río y el director se deshace del guionista y dice que todo el mérito es suyo. Esta es una versión. En mi versión el guionista acepta ayudarle a pasar la corriente y el director se le sube encima, solo que en mitad del trayecto el guionista se deshace de él y mientras se está ahogando el director dice: «¿Por qué lo has hecho? Te prometí que me portaría como es debido contigo». Y el guionista le contesta: «Lo sé, pero resulta que he leído la primera versión del guión».

K.: Y sin la cláusula, ¿cómo decidimos de quién es el mérito?

R.: Hay una cosa llamada sindicato de guionistas. Les pago una fortuna y no hacen nada excepto este tipo de evaluaciones. Funciona igual que en Estados Unidos.

K.: Si es lo que tú quieres, de acuerdo. En cuanto al guión, he estado meditando.

R.: Otra cosa más, Stanley. El contrato estipula que tengo prohibido escribir cualquier cosa mientras dure el proceso de escritura del guión. De donde se desprende que cuando te haya enviado unas cuantas páginas y esté esperando a que me contestes, si técnicamente aún estamos dentro del proceso del guión, no puedo

escribir ni una reseña literaria.

K.: ¿Y por qué las escribes?

R.: Sylvia me pregunta lo mismo. Y la respuesta es por vanidad y porque así entretengo la mente con algo nuevo.

K.: Eso es lo que yo quiero evitar.

R.: Stanley, es posible que no escriba ninguna, ni siquiera cuando esté tocándome las narices, pero no voy a dejar que me lo prohíban.

K.: Es una norma habitual.

R.: ¿Y la estoy infringiendo si escribo un pequeño artículo en la prensa? O una... Mira, voy a rendir al máximo. Te lo prometo. Y es todo lo que pienso prometer. No voy a ponerme a trabajar en otro guión, por amor de Dios, pero... No pienso convertirme en un esclavo. Puedo ser servil, pero no un esclavo.

K.: De acuerdo. ¿Ya podemos hablar?

R.: Hablemos.

En una ocasión, en un típico taxi londinense, el conductor me dijo que tenía una idea para un guión. Sonreí y le dije que a todo el mundo le pasaba lo mismo. Que yo mismo era escritor.

—¿Qué tipo de cosas escribe?

—Bueno, de todo. Novelas. Cuentos. Literatura de viajes. Películas. Televisión. Crítica.

Miró mi reflejo en el espejo:

—¿Sabe una cosa? Deje la crítica.

11/11/94. Entrada de diario: «Hablamos, pero ¿qué conseguimos? Bueno, engrasamos las vías de comunicación. ¿Cómo quiere que sea la película? ¿No lo sabe o no quiere decirlo? ¿Por qué esta película? No me dirá ni eso. Puede hacer lo que quiera, y quiere hacer esto, pero no sabe decir cómo ni por qué, ¡solo eso! Quizás es un rompecabezas que tiene que resolver, como un maestro de ajedrez que sabe que la respuesta tiene que ser sacrificar a la reina, pero todavía no ve cómo hacerlo ni por qué.

»Parece un poco más humano —comercial— de lo que me habría gustado en un gran director como él. Le gustan las estrellas porque saben lo que hacen y porque llenan las salas. El problema con Kubrick es que se niega a abrirse, incluso aunque podría servir a sus propios fines. (“Mostrar mi juego”, eso es lo que tendría que haber dicho que no había hecho jamás la noche que estuvimos en casa de Stanley Donen). No debo esperar de él ni gratitud ni verdadera colaboración. Debo hacer de la curiosidad satisfecha (al menos satisfecha en gran parte) mi mejor recompensa,

además del dinero, que por fin parece estar de camino. No sé ni consigo adivinar qué fue exactamente lo que le gustó de mí. ¿Qué esperaba conseguir de mí? A diferencia de otros directores no quiere que le digan qué película debe hacer. Soy la primera fase de su cohete y no me cabe duda de que me desprenderé (o me expulsarán) cuando S.K. llegue a la fase de despegue. No lo olvides. Todavía quiere algo más, y está encantado de que Warner Brothers se lo pague, pero o no puede o no se atreve a especificar de qué se trata.

»¿Es característico de todo éxito que conduzca al miedo y al aislamiento? (¿O solo ocurre con el éxito judío?). ¿Tiene algo de insatisfactorio el éxito como director, especialmente para alguien que quiere ser considerado inteligente? S.K. recibe los palos de su fama. Él, más que nadie, es un director pensante y de ahí que tema lo “conceptual”: no le interesan nada los propósitos y se abstiene de exponer grandes ideas. Tiene tanto miedo de lo pretencioso (y quizás le atrae hasta tal punto) que se niega a decir, puede que incluso a decirse, por qué estamos haciendo esta historia. Quiere avanzar por territorio desconocido pero también quiere tener la seguridad de que este esconde el oro que necesita encontrar. Rodea su palacio con un sistema de seguridad que busca convertir en absolutamente remoto el menor accidente. Y sin embargo la esencia de cualquier protección es que aguarda la llegada de un intruso. En el mito de Barbazul, este quiere que su mujer entre en la habitación donde le ha prohibido entrar. Por eso se casó con ella. S.K. se siente igual de angustiado ante lo inesperado y lo desconcertante como ansioso por ir en su búsqueda; no puedes darle lo que él espera de ti, porque eso no es lo que quiere».

En una de nuestras largas, larguísimas conversaciones le comenté a Stanley que toda la historia de Schnitzler estaba impregnada de judaísmo. Los estudiantes que se topan con Fridolin mientras deambula por la calle le insultan y lo asustan (y de hecho están basados en las hermandades antisemitas de la época). Él los desprecia, pero no se atreve a enfrentarse a ellos. Nachtigall es un judío «típico», un trotamundos mercenario, atrevido pero dispuesto a ser servil y dejarse vendar los ojos. El episodio de la orgía donde Fridolin es literalmente desenmascarado y se le insta a que se identifique parece enfatizar su alienación frente a los «caballeros» que lo maltratan. Fridolin es un intruso, como todos los judíos centroeuropeos, y a pesar de que el hecho de ser médico le sirve de protección, también compromete su hombría. En mi opinión trasladar la historia a Nueva York ofrecía la posibilidad de mantener el tema del judaísmo modernizándolo. Kubrick se opuso firmemente, quería que Fridolin fuera un gentil a lo Harrison Ford y prohibió cualquier referencia a los judíos. Tal vez de ese modo mantendría el tema subyacente (y por tanto se trataría de forma más sutil), pero estoy seguro de que su motivación principal fue no irritar a la audiencia. Quería huir hacia el mito y habitar un personaje lejano que, no obstante, no le fuera extraño. Al final, Fridolin se apellidaría Harford, que —con precisión freudiana— no suena muy diferente de Hertford(shire), el condado donde vivía Stanley. Y tampoco

quedaba tan lejos de Har(rison) Ford.

Hablamos de convertir a la mujer (que en la novela tiene ningún trabajo ni ninguna ocupación) en pintora, par evitar que pareciera anticuada o un parásito. Christiane es pintora, claro, y eso le ayudaba a sentirse más próxima (o distante) al personaje de Albertina. Kubrick me explicó que el tío de Christiane había dirigido *El judío Suss* para Goebbels. Le dijo a Kubrick que en realidad podía haberse negado a rodarla (o al menos podría haber declinado la invitación de Goebbels), pero no lo hizo. La secuencia más memorable de la película es la última, cuando izan a Suss con una soga al cuello, dentro de una jaula de hierro (similar a la que todavía puede verse en el castillo papal de Peñíscola, en Castellón). Después de tenerlo largo rato colgando sádicamente, el duque mueve la cabeza en un gesto de desdén compasivo y por fin acaban con la vida del judío. Me recuerda a lo que los directores gustan de hacer con los guionistas.

12/11/94. Entrada de diario: «Sospecho que a Barbazul le gusta que su mujer esté “ocupada” en casa; ¿y a mí no? Así el hombre no tiene que estar con ella y la retiene dentro del castillo, como una prisionera libre. (¿Por qué es tan importante para los hombres que sus mujeres sean buenas en algo? Tal vez porque es mejor que sean buenas en algo que con alguien). Kubrick ¿se ha visto arrastrado a esta improbable *donnée* por una pulsión interior cuyos orígenes —oh Freud, si levantarás la cabeza... — es incapaz de revelar? De ser así, cuanto más me aproxime a lo que le intriga, con más fuerza negará que me estoy acercando.

»Dice que no le gustan las bromas (como si le hubieran hablado mal de mis artes culinarias y dijera “Sin ajo, ¿vale?”). Hace poco me dijo: “No quiero el tipo de película que Stanley Donen habría hecho con Cary Grant y Audrey Hepburn”. (Esa es buena, Kubrick). Eso fue en respuesta a mi sugerencia de *Tú y yo* como título. Necesito un título, y me gustaría que no fuese *Rapsodia*, que es el que propone el traductor inglés de Schnitzler. s.k. me dijo que le gustaba *Casa de juego* de David Mamet. ¿Estaba insinuándome que debería adoptar el tipo de alusión anoréxica propia de Mamet? Ese tipo de diálogo amanerado y esas tramas sumamente elaboradas condicionan y limitan la interpretación.

¿Le parecería bien a Kubrick que le entregara ese tipo de constricciones? Lo dudo.

»Lo más difícil con los directores extraordinarios es saber es exactamente lo que los hace extraordinarios. En el raso de los directores de segunda o tercera fila es fácil: son buenos consiguiendo películas para dirigir. s.k. no tiene ningún deje de presunción excepto por la intensidad con la que ir preocupa y el recelo con el que recibe todas mis ideas. (Compárese con mi viejo amigo el productor Jo Janni en los restaurantes, después de haberse leído un menú de dos volúmenes: “¿No tienen nada más?”). La aversión que siente s.k. por los comentarios ingeniosos me ahorra gran parte de mis obligaciones profesionales —ser divertido no es ninguna broma—, pero

aparte de erotismo, ¿qué es lo que quiere de mí? Nuestro tema es el deseo. Se niega a tratar sobre la mecánica de la copulación —lo que Nabokov llamó *the pornograpple*, algo así como ‘la pornolidia’— pero parece que quiere fotografiar sentimientos, captar lo impalpable y palparlo. Vuelvo a pensar en los rayos de sol del *château* de *Senderos de gloria*; S.K. sueña con capturar el aire del mundo de Schnitzler e insuflarlo, sigilosamente, en los habitantes de Nueva York.

»Es como si quisiera dejar sentado todo tipo de cosas: adonde van los sueños, o quizás por dónde discurren, y sobre qué tratan; dando por hecho que tal como están ahora resultan excesivamente freudianos. Me recuerda, aunque no se lo he mencionado a Kubrick, la historia sobre Louis Malle cuando acababa de terminar *Black Moon* con un presupuesto de dos millones de dólares. Billy Wilder le preguntó de qué iba la película. Louis dijo: “Pues verás, Billy, es una especie de... sueño dentro de otro sueño”. Wilder contestó: “Acabáis de perder dos millones de dólares”. Y así fue.

»Hasta cierto punto S.K. muestra mucho más interés en que escriba un guión a que este sea original o brillante. (Él es quien tiene que ser original). No le interesa que le sorprenda; las sorpresas suelen aturdirlo y le dejan atónito (porque desafían su deseo de controlarlo absolutamente todo). Me ha contratado por razones que no puede revelar. Si quiero llegar a poner los pies en el único terreno de este viaje que me resulta excitante, aunque sea peligroso, debo tratarle como a un falso guía; no puedo olvidar que como mínimo es tan enemigo como compañero de viaje. No sabe cuál es nuestro destino mejor que yo, pero tiene que aparentar que lo conoce para seguir siendo el líder. Los directores son una raza de caníbales. Por naturaleza buscan a aquellos cuya destrucción les reportará mayores beneficios (y una comida decente)».

El guionista podría pensar, con más o menos justicia y modestia, que es responsable de la envidia de una película. Si no hubiera sido por su trabajo solitario, antes de contratar a los actores y a los técnicos, nada habría salido adelante. Pero aunque él es el motor inmóvil (como Aristóteles llama a Dios), pronto pierde su primacía. La producción —el rodaje— tiene lugar cuando la mayor parte de su trabajo ya ha terminado. En la lucha de egos que se despierta con el inicio de la filmación, cuanto menos se habla del guión mejor es este. Siempre se ha dicho que las películas no se escriben, se reescriben. Sin embargo, aunque las correcciones y los parches que se añaden a toda prisa en el último momento pueden —y solo pueden— salvar el barco, las más de las veces aceleran su hundimiento. *Tootsie* es una excepción que en modo alguno refuta esa regla. Su unidad sin costuras aparentes deriva del trabajo de última hora de más de una docena de guionistas consecutivos. Que en los créditos compartan el mérito por el guión da la impresión falsa de que se trató de una colaboración, cuando Larry Gelbart insiste en que no conoció al impuesto coautor de *Tootsie*, Murray Schisgal, hasta que subieron juntos a recoger el Oscar. No estoy seguro de que tuviera muchas ganas de volvérselo a encontrar.

Deseosos de ganarse el honor de la autoría, a menudo los directores intentan añadir sus nombres en los créditos como guionistas. Tienen la costumbre de retocar guiones que no fueron capaces de empezar. El guionista puede ser un elemento crucial en la concepción de una película; pero pocas veces es esencial durante el rodaje. Tiene que aceptar el riesgo de lo que harán directores poderosos o estrellas con exigencias cuando él ya no esté. Los estudios preparan contratos que garantizan que el guionista no podrá evitar que los sustituyan o que reescriban su guión, lo malinterpreten o lo ignoren. A menudo los directores son asesinos en serie impunes que se apropian del mérito de guionistas de los que se han deshecho o cuyo trabajo, según los directores, han mejorado. Como demuestra su discurso de recogida del Oscar, Stanley Donen es un ejemplo poco común de director legendario cuyo mayor placer consiste en otorgar el mérito a los demás.

14/11/94. Entrada de diario: «Me queda el mismo consuelo que a las putas: sea lo que sea, él me ha elegido a mí; a mí; a mí. ¿Es motivo suficiente para estar contento? ¿Me llamó por mis películas o por mi obra literaria? Hay una parte de mí que nunca sale a relucir, y a lo mejor él lo ha notado, en mí y en sí mismo. Ambos nacimos en Estados Unidos y llevamos décadas viviendo en Inglaterra, si bien por motivos muy distintos. Ambos guardamos en el fondo de nuestra psique el recuerdo de Nueva York. Diferimos en que él vive en Inglaterra sin que esta lo sepa en realidad, y sin conocer Inglaterra. Es el personaje que vive de incógnito más famoso desde que Bismark fue elevado a la categoría de príncipe desconocido. Hay un tipo que se pasea por Londres haciéndose pasar por Stanley y apenas tiene que fingir puesto que nadie sabe qué aspecto tiene el verdadero Stanley. Su supuesto doble consigue pases para los espectáculos y entra en los clubs simplemente usando su nombre. Un poco como el héroe de *Desesperación*, de Nabokov, este hombre ha usurpado otra identidad sin, dicen, parecerse a Stanley en lo más mínimo».

(Nota añadida en marzo de 1999: «Dicen que el tipo que adoptó la personalidad de s.k. murió dos semanas antes que él. Seguro que hay algún mito sobre un hombre que sabe que está condenado a morir porque ya no tiene sombra»).

14/11/1994. Entrada de diario: «s.k. es lo más parecido a un ausente que sigue presente; tal vez se enfrente a Inglaterra con su obra, pero no con su persona. Hace tan poco ruido como puede; podría decirse que se oculta no solo de la vida, sino también del ángel de la muerte, que no encontrará el menor rastro de Stanley cuando busque el camino hacia su casa. Un hombre que se esfuerza tanto como él por esconderse de la muerte no puede evitar imitarla: tratar de pasar inadvertido hasta ese extremo es imitar a los muertos.

»Me siento tentado (¿con demasiada frecuencia?) a afirmar que cualquier judío relacionado con el arte está tratando de ocultar —incluso cuando expone— la sensación de alienación derivada del Holocausto. El ciudadano más moral de nuestra

civilización es el hipócrita, su mejor arte el camuflaje».

S.K. estaba asustado, y un poco excitado, porque había descubierto que su nuevo programa informático le daba acceso a un catálogo de servicios sexuales mundiales, sus precios y las probabilidades de que te atraquen mientras los disfrutas. El listado comenzaba por el plato más simple del menú: «Polvo vaginal de efecto inmediato».

A.K.: Creo que ya estamos listos para empezar el guión, ¿no te parece?

R.: Es hora de mover pieza.

A.K.: La otra noche vi una cosa tuya en la tele. *The Man in the Brooks Brothers Shirt*.

R.: ¿La han vuelto a pasar?

A.K.: Los diálogos eran bastante buenos. Son tuyos, ¿verdad?

R.: La señorita McCarthy es casi tan prosaica como Arthur. Yo...

A.K.: ¿Y también la dirigiste?

R.: Lo puse como condición para escribir el guión y David Brown aceptó.

A.K.: Es un buen tipo.

R.: A mí también me lo parece.

A.K.: Lo vi una vez en la Warner Brothers.

R.: En resumen. Le hice el guión...

A.K.: Vino con Ted Ashley y esa gente a una proyección de *La naranja mecánica*. Se sentaron todos en la sala a ver la película y cuando volvieron a encenderse las luces nadie dijo ni una palabra. Ted Ashley no dijo nada. Ni ninguno de los otros.

R.: Normal.

A.K.: Esa gente, bueno, es así. Hubo un momento de silencio, ¿no?, y después David Brown se acercó, me alargó la mano y me dijo: «Felicidades. Es una obra maestra». Inmediatamente, todos los demás dijeron lo mismo. Nunca lo he olvidado. Es un buen hombre. ¿Produjo tu película?

R.: Por eso es un buen hombre.

A.K.: Bueno, ¿tienes un guión de esa película? Me gustaría tener uno.

R.: No lo sé. ¿Por qué no le llamas? Seguro que él lo tiene. Le gustará tener noticias tuyas.

David Brown es una de las pocas personas del mundo del cine que te llama cuando no estás en alza. Si te pide un favor, suele ser para que hagas algo con lo que

disfrutarás. En uno de nuestros viajes a L.A. a finales de los años ochenta, a Sylvia y a mí nos invitaron a cenar con David Brown y Stanley Donen en Valentino s (que sigue siendo el mejor restaurante italiano de L.A.). David iba a producir una serie de cortometrajes para HBO (no necesitaba el dinero, pero le gustaba el encargo). Me estaría muy agradecido, dijo, si le preparaba una adaptación de *The Man in the Brooks Brothers Shirt* de Mary McCarthy.

—No hay dinero de por medio, pero podrías pasártelo bien y no te quitará más de veinte minutos.

—¿Quién será el director?

—Ya encontraremos a alguien que lo haga bien.

—¿Y si lo dirijo yo? —dije—. Te lo escribo gratis si me dejas hacerlo.

—Así me ahorro buscar a alguien —dijo David.

Alabada sea América, donde las decisiones se toman (o se tomaban) rápido. Escribí el guión y un año después dirigí *The Man in the Brooks Brothers Shirt*. La semana de rodaje coincidió con una tormenta muy violenta que asoló Inglaterra y que arrancó varios árboles, bastante viejos, de nuestro jardín en Essex. Apenas si me di cuenta cuando casi se lleva por delante el tejado de los estudios de sonido Shepperton donde John Graysmark había construido un vagón de tren transamericano en el que Elizabeth McGovern y Beau Bridges estaban consumando un adulterio. Orson Welles decía que dirigir era como conducir «el tren de juguete perfecto»; yo me lo pasé como nunca. Cyrill Connolly podría haber acuñado su frase «Narciso mirándose en el estanque» para describir el placer de la dirección cinematográfica.

Mi primer ayudante era Derek Cracknel. El primer día, estábamos rodando una escena durante una gran tormenta y se oyó un ruido accidental. Inmediatamente Derek gritó «Corten». Digamos que tenía razón al evitar que perdiéramos el tiempo, pero intuí que podía dar pie a una crisis de autoridad. En principio el único que dice «Corten» en el plató es el director. Mark Rydell me explicó una vez que durante *John Wayne y los cowboys* «Duke» Wayne decidió gritar él mismo «Corten» cuando una estampida empezó a desviarse. Mark sabía que tenía que pararle los pies a Wayne y lo hizo; no tuvieron más problemas. Es un *rite de passage*, ¿no?

Le dije: «Derek, estoy seguro de que tenías un buen motivo para hacerlo, pero tú sabes —¿verdad que sí?— que en realidad lo único que hago en este plató es decir “Acción” y “Corten”. No quiero oír a nadie más diciendo mis líneas de diálogo, ¿de acuerdo?».

Cuando le expliqué la historia a Stanley Kubrick me dijo: «¿Te saliste con la tuya hablándole así?». Un día en un rodaje de Stanley (creo que era de *El resplandor*) Derek no paraba de molestar con algún detalle sobre un retraso hasta que Stanley acabó por decirle: «Derek, vete a cagar, ¿quieres?».

Derek desapareció al instante.

Al final de la jornada, Stanley preguntó:

—¿Dónde está Derek? ¿Ha pasado algo?

Alguien del equipo le contestó:

—Bueno, señor Kubrick, usted lo mandó a cagar. Y es lo que ha hecho. Afortunadamente.

—Seguro que sabía que lo que quería decir era que se fuera a la mierda — contestó Stanley.

K.: Freddie, ¿sabes qué? Deberías dirigir algo más.

R.: Mira Stanley, el rodaje de *The Man in the Brooks Brothers Shirt* me llevó solo una semana y me ayudaron mucho. Además, tenía el cámara de David Lean.

K.: ¿Y qué? Eres un director estupendo.

R.: Créeme, ninguna otra opinión es tan importante para mí como la tuya.

K.: Pues eres un gran director. Y por eso no voy a dejarte venir a mi rodaje.

R.: No creo que quiera ser director.

K.: ¿Por qué no?

R.: Probablemente porque es un trabajo demasiado duro. No el hecho en sí de dirigir, sino lo que hay que hacer para conseguir dirigir algo. Y luego cuando lo consigues, si es que lo consigues... todo eso... tal vez sea mejor escribir. Para mí.

K.: No consideras que los directores sean artistas, ¿es eso lo que estás diciendo?

R.: No lo sé. No importa.

K.: Tú piensas que sí que importa, y que no lo somos.

R.: Solo que para que incluso tú puedas actuar como el artista que eres (y Vladimir Nabokov dijo que sí lo eras), necesitas actores y platós y luces y cámaras y toneladas de dinero y todo tipo de cosas, y que todo lo que yo necesito para ser un artista, si es que lo soy, es un lápiz y un trozo de papel.

K.: Realmente sabes cómo herir a la gente.

R.: Puedes estar seguro.

K.: Bueno, pues es hora de ponerse a trabajar, ¿no te parece?

15/11/94. Entrada de diario: «Irwin Shaw, cuando ya era rico y viejo, todavía iba a trabajar de escritor cada día. Cuando le preguntaron por qué se molestaba en escribir novelas contestó: “¿Qué otra cosa puedo hacer por la mañana?”. Tengo suerte de no ser lo bastante rico para permitirme el lujo de parar de trabajar, ni siquiera para echar un trago».

Noviembre de 1994. «Es hora de ponerse a trabajar»; se dice pronto, pero hacerlo cuesta más. Yo era un escritor experimentado de sesenta y pocos años, acostumbrado

—puede que adicto— a la acumulación regular de páginas recién escritas. A mi edad, Balzac habría llevado muerto ocho años y Byron, casi treinta. Y yo seguía poniéndome nervioso. Cuando empiezo algo siempre me pongo nervioso. Hemingway afilaba todos sus lápices por la mañana antes de empezar a trabajar y leía lo que llevaba escrito hasta el momento. Yo hago lo mismo; soy como un carpintero que pasa la mano sobre una superficie lijada y que tiene que pulir cualquier cosa que sobresalga. Lo importante es empezar y crear algo que después pueda ser pulido. Las ideas, por muy buenas que sean, no son tangibles. Como solía decir Henry James: «À l'oeuvre, mon bon».

Decidí llamar Bill a Fridolin. Tenía que tener un nombre vulgar y se me ocurrió Bill. Albertina podría llamarse Alice. Una vez a solas con la primera página en blanco, lo importante es rellenarla, rápido. Es más que probable que termine desapareciendo o que sea modificada. Intentar que sea definitiva antes de saber cómo sigue el resto es un peligro, una actitud neurótica que puede acabar sustituyendo la invención por ansiedad. Lo mejor es respirar hondo y, como Ed me había dicho de Peter Pieter, lanzarse por todas. ¿«Cinema non é gran cosa»? Cualquier divisa que consiga hacerte superar esos primeros obstáculos servirá.

Intenté imaginarme una película que Kubrick quisiera hacer. Había interpretado el papel del escriba servicial (que es como *The Hollywood Reporter* califica a todos los guionistas), pero en secreto era un fariseo: esperaba poder demostrarle a Kubrick que yo era el mejor que podía haber contratado. También quería inducirlo a hacer la película que a mí me habría gustado que hiciera. Solo a escondidas podía introducir en su obra algo de mí mismo, o de mis ideas sobre la filmación, pero si no le proporcionaba algo que nadie más pudiera ofrecerle, ¿qué sentido tenía representar el papel de Sísifo? Sísifo es el patrón mitológico de los guionistas. Por oponerse a los dioses (los directores de la Antigüedad) fue sentenciado a empujar eternamente una roca enorme montaña arriba. En cuanto llegaba a la cima, la roca rodaba montaña abajo hasta el principio (o sea, que los directores siempre quieren una nueva versión). Albert Camus dijo de él: «Debemos imaginarnos a Sísifo feliz». Kubrick conocía la historia lo suficiente para citármela, tergiversada, en una de nuestras últimas conversaciones.

No habíamos hablado sobre qué tipo de hombre iba a ser nuestro médico de Nueva York, solo sabíamos que no debería ser (al menos explícitamente) judío. Yo lo apellidé Scheuer para convencerme de que era real. Cuando estudiaba en Ethical Culture, mi primera escuela, situada en Central Park West, tenía un amigo llamado Jimmy Scheuer. Los Scheuer fueron tan amables de dejarnos su apartamento la primera vez que Sylvia y yo fuimos juntos a Nueva York, en 1963. Me lo apropié rápidamente para convertirlo en residencia de Bill y Alice.

Comencé, como siempre, por la secuencia de los créditos. Es una secuencia, más que cualquier otra, con la que el guionista puede entrar en calor sin preocuparse innecesariamente ya que, sea cual sea su propuesta, puede ser modificada y a menudo

descartada. Sirve casi a modo de «cola de arranque», que es el nombre con que se conoce el tramo vacío de película que sirve para enganchar el carrete en el proyector.

Sugerí que, con la pantalla en negro, se oyera la voz de un joven estudiante de medicina susurrando para sí mismo los nombres latinos de las partes de la anatomía femenina. El joven está repasando para un examen de anatomía. A medida que se va iluminando la pantalla nos encontramos en un apartamento de Central Park West.

Podríamos empezar a finales de la década de los sesenta o en los primeros años setenta, cuando Bill Scheuer todavía es estudiante. De la pared, por encima de la mesa a la que está sentado en el gabinete de su padre, cuelga una reproducción enmarcada de *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, de Rembrandt. Bill podría estar mirando unas páginas con ilustraciones y dibujos detallados de la anatomía humana, especialmente de la femenina. En la atmósfera opresiva del piso de sus padres el estudiante, consciente de sus deberes, se esfuerza por satisfacer las expectativas de su padre e igualar sus logros, cuyas pruebas cuelgan de las paredes en forma de títulos enmarcados.

Me imaginé, intercalados con claras muestras de la seriedad con que el joven se toma la medicina, algunos indicios del tipo de juego erótico propio de los *peep-shows* que había en los soportales de la calle Cuarenta y dos durante la década de los sesenta (¡ah, la investigación! ¡Qué valiosas son las propias experiencias!). Una de esas imágenes eróticas —la de una mujer morena que se acaricia vestida solo con un ligero— resulta particularmente deliciosa y excitante con su lento descubrimos, casi como una bailarina, un cuerpo femenino. La mujer nos mira incitándonos al deseo y la complicidad.

El padre de Bill, William Scheuer senior, un catedrático y cirujano de prestigio, muy parecido a su hijo, interrumpe repentinamente la visión (¿rememorada?) de la mujer morena. Rápidamente Bill pasa otra página del libro de texto, como para ocultar la imagen de la mujer masturbándose.

La ilustración clínica (carente de todo erotismo) procede de un libro —escrito por el doctor William Scheuer— de una colección de estudios académicos dispuesta en las estanterías que atiborran el gabinete y en las que hay un hueco revelador. Uno puede intuir que Bill se debate entre su lealtad a los estudios de medicina y su anhelo reprimido de experiencias eróticas.

Me entusiasmé con este proyecto de apertura. ¿Acaso no es siempre necesario un elemento de autoexcitación para planear cualquier obra que no sea la ficción más prosaica? Lo que escribí tenía que servirme para creer que Bill era «real» y para estimularme a vivir su vida. Resulta que teníamos *Mi juventud en Viena* de Arthur Schnitzler en una estantería. Me llamaron la atención el hecho de que nada más nacer lo hallan acostado sobre el escritorio de su padre y también los sentimientos ambiguos que mantenía hacia el famoso especialista (el padre de Schnitzler era laringólogo) que inspiró tanto su carrera médica como su rebelión hacia el decoro

burgués. Añadí a mi secuencia inicial la sugerencia de que se podía ampliar para introducir alguna escena fugaz de la vida estudiantil de Bill, incluyendo la disección de su primer cadáver (algo de lo que el Schnitzler maduro hablaba con un estremecimiento candoroso) y los problemas que debió de tener para «mantener la sangre fría» como estudiante de anatomía, mientras como hombre joven buscaba placeres más ardientes.

Tras esta primera sección, avancé la acción unos veinte años (sin ningún subtítulo indicativo, por favor). Sustituí *La lección de anatomía* de Rembrandt por un retrato del difunto doctor Scheuer, cuya consulta pertenece ahora a su hijo. Más adelante descubriremos que el retrato es obra de Alice, la mujer de Bill.

Hemos llegado ya a la noche de la fiesta donde marido y mujer reciben sendas proposiciones amorosas y de donde regresarán a casa para hacer el amor con pasión inusitada. Me pareció recomendable evitar la pobreza narrativa que llevó a Schnitzler a insertar una escena retrospectiva al poco de empezar la novela (resulta tentador, pero casi siempre es un error, empezar con un momento impactante para, a continuación, explicarlo retrospectivamente).

La secuencia inicial me dio la oportunidad de mostrar algunas de mis ideas en territorio libre, por así decirlo. Eran una prueba de mi fertilidad y cualquiera de ellas, o todas, podían ser tanto aceptadas como rechazadas. Era como envolver con un papel atractivo un paquete antes de saber exactamente lo que iba a contener. Me sentía complacido porque, en mi opinión, la secuencia dejaba claro que Bill era un hombre «dividido». Me dije a mí mismo que convencería a Stanley de que yo sí sabía lo que estaba haciendo. A mí, la secuencia me convenció. Continué rápidamente (el diálogo lento nunca funciona). Después podía lijarlo y pulirlo, y así lo haría. No quería enviarle a s.k. nada que no pudiera defender.

De hecho, al final resultó que nada de todo aquello le gustó a Kubrick. Sin embargo, a mí me sirvió para coger el ritmo. Tuve una experiencia similar cuando pedí una beca en Cambridge. La primera prueba fue un examen de prosa latina, mi asignatura preferida. Pensé que había escrito un pasaje ciceroniano excelente y me sentí tan eufórico por haber empezado con tan buen pie que afronté el resto de las pruebas muy confiado. Tres semanas más tarde me «seleccionaron», como dicen ellos, para una de las mejores becas. Cuando mi tutor me escribió para felicitarme me aconsejó que leyera más a Cicerón y Tácito: mi examen de prosa latina había sido un tanto «decepcionante».

Quizás parte de mi gancho con Kubrick era que él conocía, y probablemente exageraba, mi titulación académica. Durante una de nuestras conversaciones de precalentamiento me explicó que él nunca había ido a la universidad. Aunque, mientras trabajaba como fotógrafo para la revista *Look*, le quedó tiempo para ir de oyente a algunas clases impartidas en Columbia por Moses Hadas, Gilbert Highet, Lionel Trilling y Mark van Doren, cuyo hijo se prestó a hacer trampas en un concurso (en esto, aparte de sinvergüenza, fue un pionero, porque ahora no es raro que este tipo

de asuntos esté amañado, como ocurre con los premios y —si cuentas con las amistades adecuadas— con las críticas). Stanley había aplastado la nariz contra la ventana del mundo académico igual que Fridolin/Bill hace con la del mundo de la sensualidad desenfrenada. El interés de S.K. por el mundo antiguo en particular constituía un tributo a los profesores universitarios que nunca llegó a tener. Presa de una curiosidad infatigable que le resultaba atractiva y demasiado exigente al mismo tiempo, anhelaba los conocimientos de un mundo que contemplaba desde fuera. Se felicitaba por la libertad que le había granjeado la fama para llamar a cualquiera en cualquier parte y dar por sentado que le atendería, y la aprovechaba. Le gustaba la gente aguda en el sentido americano y sentía un respeto (¿judío?) por los eruditos. Sin embargo, eso no le impedía impacientarse con los expertos a quienes él mismo se había confiado: Arthur C. Clarke, por ejemplo, se había vuelto demasiado efusivo suministrando inteligencia.

S.K.: No para de enviar faxes. Casi a diario recibo un montón de mierda suya. ¿Has visto alguna vez la película aquella que hicieron? ¿2010?

R.: La verdad es que sí.

S.K.: ¿Qué te parece?

R.: No me quedé hasta el final. No... no estaba dirigida por Stanley Kubrick, ¿verdad?

S.K.: ¿Sabes lo que hicieron? Explicarlo todo. Explicar lo que significaba cada cosa. Se la cargaron. Si explicas a la gente qué significan las cosas, dejan de tener sentido.

R.: Desde luego tú no lo hiciste.

S.K.: *La guerra de las Galias*, de César. ¿Qué te parece? ¿La has leído?

R.: Stanley, la leí en latín cuando tenía nueve años. Miento. Tal vez tuviera diez. Puede que once, cuando la acabé.

S.K.: Bueno, ¿y qué te parece?

R.: Me parece un libro bastante bueno. Las memorias de Monty *avant la lettre*.

S.K.: ¿Da para una película?

R.: ¿*La guerra de las Galias*? Eisenstein creyó que podía hacerse una película con *Das Kapital*. Muy cara. Sobre todo levantar aquel puente sobre el Rin. Además, si quieres seguir la receta de César, te encontrarás algunos problemas con lo que quiere decir exactamente.

S.K.: ¿Te acuerdas de la escena entre César y aquel alemán...? ¿Después de rendirse?

R.: Vercingetórix.

S.K.: Es posible. ¿La recuerdas?

R.: ¿Cuando, básicamente, le pregunta a César por qué ha tenido que meter las narices y destrozarles la vida?

K.: Ahí hay una escena muy buena. Con un diálogo muy bueno. No tendríamos que cambiar nada. Es una escena cojonuda, lo único que tendríamos que hacer es... llegar hasta ese punto y luego... seguir hasta el final. Un personaje bastante curioso ese Julio, ¿verdad?

R.: Toda esa disertación en el tono directo de los militares sobre esas motivaciones e intenciones tortuosas y complejamente egoístas... Todo un cabrón, el viejo J.C.

K.: Como todos, ¿no? ¿Es que era peor que los demás?

R.: Mejor y peor. El estigma del genio, tal vez.

K.: ¿Tú crees?

R.: No necesariamente. César no tenía ninguna razón para invadir la Galia, salvo que tenía un descuberto y esa era la única manera de pagarlo. Los romanos no querían la Galia, pero necesitaban una zona de influencia y la guerra se la suministró. Probablemente César fue demasiado lejos y también se quedó corto. Si hubiera conquistado la Germania, podría haber formado parte de la civilización occidental.

K.: Pues ahí hay una escena muy buena, en medio de la nieve, te lo digo yo. ¿Cuál es el mejor libro sobre César?

R.: Rex Warner escribió un par de novelas a lo Robert Graves que no están mal. También Mommsen, que está anticuado y es muy *Führerprinzipesco*, y Michael Grant escribió una novela muy correcta. Ahora hay un libro alemán nuevo, que de hecho tengo que reseñar...

K.: ¿Qué quieres decir?

R.: Quiero decir que me lo han enviado para que escriba una crítica. Es muy ampuloso y un poco demasiado a lo Mommsen para mi gusto. Si quieres te lo envío. Pero sigue tratando de explicarnos cuáles fueron las motivaciones y la psicología de César. La razón por la que el cine podría ser la mejor manera de describir la Antigüedad es que las motivaciones no se pueden filmar. Puedes mostrar el comportamiento de la gente sin llegar a penetrar nunca en los porqués.

K.: ¿Qué tal va el guión? ¿Cuándo piensas enviarme algo?

Admito que me llevó cuatro semanas escribir algo que poder enviarle a Kubrick antes de que las fiestas navideñas me interrumpieran, ayudadas por el trabajo que dan las compras y las buenas intenciones que las preceden. Y aunque tal vez pensé que iba bien encaminado (permitiéndome incluso cierta ligereza en los diálogos, aunque

evitando las bromas), también me preocupé más de lo habitual en mí. Los directores rara vez te ofrecen sus elogios en las primeras fases del proyecto por miedo a que el guionista levante el pie del acelerador. Probablemente con Kubrick tenía menos probabilidades que con ningún otro de descorchar pronto el champán.

Lo divertido de las primeras versiones se concentra en las secuencias iniciales. La historia tiene que despertar interés, pero —en el caso de Schnitzler (¡Dios, cómo deseaba que tuviera un título creíble!)— tenía la libertad, y la obligación, de crear una atmósfera neoyorquina convincente y moderna. El texto no contenía nada que pudiera serme de ayuda, cosa que al menos evitaba la típica fidelidad inhibidora. Me sentía particularmente orgulloso de una escena en la que, tras una noche de sexo apasionado, Bill vuelve a convertirse en médico y —antes de ir a visitar al «concejal» muerto y a su hija repentinamente cariñosa— le hace una revisión a un abogado regordete llamado Harry en el hospital. Los dos charlan vagamente sobre la vida y la muerte y, como última precaución, Bill le propone un examen de próstata. A continuación Bill se pone un guante de goma para llevar a cabo el examen. Su paciente, Harry, se baja los pantalones y, fuera de pantalla, se coloca sobre la cama para que el médico pueda proceder con su dedito enfundado.

Tendido sobre un costado, vestido todavía con sus gafas de abogado, la camisa y la corbata, Harry tiene cierto aire filosófico. Mientras Bill hace su trabajo, Harry habla acerca de cómo dos hombres pueden charlar sobre la vida y la muerte y el sentido de la vida y después va uno de ellos y le mete el dedo por el culo al otro. Tal es la dignidad humana.

Me pareció un momento muy kubrickiano, de una irreverencia muy aguda. ¿Estaría de acuerdo conmigo? ¿Le gustaría o pensaría simplemente que me estaba dedicando a hacer bromas? Pensé en él lo menos que pude. Miré la pantalla imaginaria y escuché los diálogos. Por fin empecé a creer que Fridolin y Albertina habían cruzado el Atlántico con éxito y que podrían ser nacionalizados sin que se les notara demasiado acento. Por lo visto todavía sabía sacarle partido al viejo truco que de estudiante había empleado para adaptar a la prosa ciceroniana las cartas dieciochescas de Junio. La consigna a recordar era *mutatis mutandis*: cambia solo lo que haya que cambiar, y cámbialo sin piedad, sin dejar ni rastro.

A pesar de que había protestado porque Kubrick había intentado impedirme contractualmente que trabajara en nada que no fuera Schnitzler, estaba tan enfrascado con el proyecto que me pegué un susto cuando John Schlesinger llamó para decirme que se había leído un guión mío para una serie bastante parecido al que produjo David Brown para la televisión por cable estadounidense. Yo había pedido que se lo ofrecieran a John, que se mostró encantado. Sin embargo, ahora venía con algunas «sugerencias», ninguna de las cuales me pareció demasiado aguda. En esencia se quejaba de que le pedían que rodara mi historia en Canadá solo porque John Boorman había recibido una tajada muy grande del presupuesto para rodar su película en Francia. A mí me habría gustado filmar la película en Toronto. Le pregunté a John

cómo estaba y qué hacía. Me aseguró que había diversos proyectos que probablemente pasarían por delante del nuestro. No me preguntó en qué más andaba metido.

K.: ¿Freddie? ¿Puedes hablar?

R.: Claro.

K.: ¿Qué tal va?

R.: Bien. Creo.

K.: ¿Has leído *The Spectator* esta semana?

R.: No leo nada excepto el guión.

K.: Bueno, pues deberías leerlo. Trae un artículo que es la cosa más antisemita que he visto últimamente. Un tipo llamado Cash, que dice que Hollywood es un tinglado de los judíos.

R.: Es una suerte que Darryl Zanuck no llegara a descubrirlo. Probablemente el tío lo hace solo para provocar, y así se lo publican. *The Spectator* casi está especializado en esos asuntos. A veces escribo para ellos. No en este momento. No en este momento.

K.: Deberías leerlo. Es asqueroso, créeme. Te lo enviaré. ¿Tienes fax?

R.: Sí, pero tengo que conectarlo y es una pesadez. Puedo imaginarme el artículo.

K.: Te lo enviaré por correo. Vas a tener que comprarte un fax, si no ¿cómo vamos a comunicarnos?

R.: Si funciona. Es solo que tengo que subir y bajar un montón de escaleras.

K.: ¿Y por qué no lo tienes en la planta baja?

R.: Es una larga historia. ¿Quieres una historia larga?

K.: Hazla tan larga como quieras. Creo que no deberíamos plantearnos lo larga que es hasta que hayamos avanzado mucho más. Dame todo lo que tengas, ¿vale? ¿Freddie?

R.: Lo haré.

K.: No me gustan los guiones que solo incluyen diálogos y acotaciones, acotaciones y diálogos. Yo necesito saber más sobre el conjunto... qué está pasando. Quiero saber hasta a qué huele la gente, ¿sí? Todo lo que se te ocurra... puede ser importante. O no, pero... ¿sabes lo que quiero decir? Eres novelista. Escríbelo como una novela, no como un guión de Hollywood.

R.: Si tú quieres. Pero llevará su tiempo. Eso no les gusta.

R.: ¿A quiénes? No hay ningún «ellos». No por el momento. Estamos tú y yo y punto.

R.: Lo mejor que he oído desde que me dijiste que eliminabas del contrato la cláusula de los créditos.

R.: ¿Estás preparando la crítica de algún libro?

R.: Algo tengo que hacer para conciliar el sueño.

R.: ¿Cuándo me enviarás unas cuantas páginas?

Al final de la página cuarenta y dos había llegado al punto en el que Bill va a ver al difunto cuya hija está enamorada de él. Los coloqué en un apartamento del Upper East Side bastante similar a uno en el que estuvimos una noche junto a un publicista muy mono y su amante, que era mucho más vieja que él. Convertí al «concejal» de Schnitzler en un senador y paré antes de la escena en la que la hija incomoda a Bill conloándole su deseo. Sería un buen punto de partida para retomar el guión después de Navidad.

R.: ¿Qué te parece?

YLVIA: Es bueno.

R.: ¡Pobre Bell! ¿Quién quiere ser la mujer de un escritor?

YLVIA: Está bien. Les has dado vida. ¿Qué más puedes hacer? Creo que Kubrick tiene mucha suerte.

R.: ¿Seguro que no hay nada...?

YLVIA: Tal vez el principio es un poco... recargado.

R.: Quizás. Pero quiero hacerle... pensar. Quiero que se moje. Si no le gusta nada de todo esto, ¿qué es lo que quiere? Tengo que sacarlo de esa actitud pasiva. Si eso significa tener que aparentar que tengo más ideas que él sobre cómo dirigir la película...

YLVIA: Envíaselo.

R.: Quiero echarle otra ojeada. Le echaré otra ojeada.

YLVIA: Envíaselo. ¿Qué puede pasar?

R.: Puede pasar que lo deteste, que me haga empezar una vez y otra vez y otra. ¿Te acuerdas de Sísifo? Yo sí.

7/12/94

Querido Stanley:

Aquí tienes cuarenta y dos páginas que cubren la parte acordada. Son todo lo densas y prolijas que he podido hacerlas. Supongo que en el esquema definitivo estas cuarenta y dos páginas quedarán en unas veinticinco, pero te prometí una versión íntegra y aquí la tienes.

Espero (hasta me atrevo a creer) que la «traducción» haya funcionado, que se lea como si fuera un texto original. A ti te corresponde decidirlo. A mí me gusta especialmente lo que he hecho con la mujer de la fiesta que está en el primer piso y, como verás, encaja perfectamente con el resto de los elementos.

Tengo algunas ideas, más o menos descabelladas, de hacia dónde puede llevarnos la segunda parte de la historia y ya verás que me he permitido ciertas simetrías, que de ningún modo son definitivas.

Como podrás imaginar, esto es como hacer un cuarto o un quinto de bebé: las náuseas y el esfuerzo son los mismos, pero el embrión todavía no te ofrece ni siquiera la compensación de verlo gatear. Sin embargo, estoy plenamente convencido de que tiene vida y espero, confiado pero inquieto, tu veredicto.

Estaremos en la casa que tenemos en Essex hasta el lunes que viene. No sé si recuerdas que quedamos para vernos el miércoles. Me he reservado ese día libre, pero te agradecería que me confirmaras cuándo y dónde deberíamos reunirnos.

Gracias por el artículo de *The Spectator*. Desde luego es antisemita en tanto que no tendría ningún sentido escribirlo si su autor o los lectores no creyeran ver algo siniestro en el hecho de que los judíos tengan intereses comunes (aunque a menudo consistan en degollarse entre ellos) y si no se diera por sentado que si varios judíos trabajan juntos es porque tienen ambiciones egoístas o propósitos vulgares, o ambas cosas. Por otra parte, me parece típico del sinsentido de la malicia moderna, que se justifica a sí misma y no persigue ningún fin, ni político ni metafísico, ni siquiera social. Ahora a los ingleses se les da bien la mera hostilidad, a pesar de que carecen de la voluntad y de los medios para apasionarse de verdad con algo. El último vestigio de la vanidad imperial es la impotencia huraña que despiertan aquellos que todavía son capaces de hacer algo. Lo que quieren ahora los gentiles es que le pidamos perdón. Se me ocurren varias cosas que decirle a ese tipo.

Cuando llegamos a The Wick, la casa que tenemos en el límite entre Essex y Suffolk y donde siempre pasamos la Navidad, no pude evitar preguntarme qué estaría pensando Kubrick. Volví a leer las páginas y la carta que le había enviado. ¿Había dicho demasiado o demasiado poco? Demasiado. Mientras esperaba su respuesta me leí una novela titulada *Cloud on Sand* que nunca habría empezado si Martin Scorsese (que propuso adaptarla al cine) no se la hubiera recomendado a John Schlesinger. Me imaginé a s.k. apuntándome sin compasión, y me acordé de la segunda escena de duelo que aparece en *Barry Lyndon*, donde Barry (es imposible pensar en él sin oír la

voz de Michael Hordern de fondo) tiene que esperar estoicamente el tiro que le costará la pierna.

La espera fue tan agradable que casi nos olvidamos de Stanley. Sylvia se dedicaba a hornear pastelillos de frutos secos. La casa estaba llena de papel de regalo y habitaciones en las que un miembro u otro de la familia tenía prohibido entrar. Mi madre iba a venir para Navidad, así como Sarah y los niños, y nuestros hijos Paul y Stephen. Durante años siempre habíamos contado con la ayuda de Jack e Isabel Smith, que cuidaban de la casa cuando estábamos fuera. Jack, que compaginaba las tareas de jardinero y guardia de seguridad con la misma devoción ciega por el deber que un sargento mayor, estaba hospitalizado por culpa de una hemorragia. Isabel estaba todo el tiempo con él. El pronóstico era malo. Me sentí un tanto avergonzado de que la situación me recordara una novela de Elsa Morante (que había sido la mujer de Alberto Moravia), donde la vida de toda una familia se descompone y cambia con la muerte del leal sirviente del que depende la tranquilidad de todos. La novela de la Morante era infinitamente mejor que *Cloud on Sand*, sobre la que me veía obligado a emitir mi opinión como guionista (en última instancia, uno siempre puede decir que la cosa requiere mucho trabajo porque, claro, siempre es cierto).

Vladimir Nabokov (quien años antes me había dicho en su tono moderado habitual, casi como si fuera una broma muy seria: «El señor Kubrick es un artista») describe cómo el héroe de *Ada o el ardor* espera tranquilamente la mañana del duelo en el que probablemente morirá. Su pulso, dice, es muy firme. Yo no podía sino preguntarme qué clase de locura me había inducido a humillarme sometiéndome al juicio de un hombre que no era particularmente famoso por su magnanimidad. Después de todo, ¿quién era Kubrick? Había dirigido algunas películas. Y había oído hablar de Vercingetórix. ¡Vaya cosa! La profilaxis a base de patadas empezó a surtir efecto. Si *The Spectator* podía hacerlo, yo también. ¿A quién le importaba escribir películas? ¿Dónde estaba el hijo de puta de Kubrick? ¿Buscando otro guionista? Entremos ese árbol de Navidad. Jack Smith solía encargarse de eso.

STANLEY: ¡Teléfono!

SYLVIA: Será Sara.

STANLEY: ¿Lo coges tú? Esta mierda de árbol no para de soltar agujas...

SYLVIA (*contestando al teléfono*): Hola. Ah, hola, Stanley. Sí, sí que está. Ya le... (A *F.R.*) Es Kubrick.

STANLEY: Hola.

STANLEY: ¿Freddie?

STANLEY: ¿Qué tal, Stanley?

STANLEY: Bien, oye... He leído las páginas y estoy entusiasmado.

R.: ¿Qué has dicho?

K.: Que he leído las páginas. Estoy entusiasmado.

R.: Bueno, es... es un gran alivio. Estoy... muy contento. Porque eso significa que, bueno, que vamos por buen camino. Además esa primera parte, en fin, si eso ha salido bien, el resto...

K.: ¿Sigues trabajando?

R.: He avanzado un poco más, pero en este país tienen esa cosa que llaman Navidad, así que lo haré para el próximo...

K.: ¿Has dejado de trabajar porque es Navidad?

R.: ¿Tú no?

K.: ¿Cuándo empezarás a trabajar otra vez?

R.: Probablemente después de Año Nuevo.

K.: No tenemos tiempo que perder.

R.: ¿Quieres que quedemos?

K.: El miércoles no puedo. ¿Qué tal el jueves?

R.: De acuerdo, pero tengo una cena. ¿Podríamos quedar a primera hora?

K.: Haré que te envíen un coche. ¿A mediodía te va bien?

«¡Leche! —solté—, le gusta. Le gusta de verdad. “Entusiasmado”. ¡Dios!».

Sylvia y yo nos abrazamos, como si hubiéramos recibido una fuerte impresión, el golpe de la buena noticia. Llevamos juntos desde mucho antes de que aceptaran mi primera novela, en 1955 (Sylvia recibió la noticia en el sótano donde vivíamos mientras yo estaba en Crockford jugando al bridge).

Ha soportado mis ataques de desilusión y mal humor y se ha alegrado conmigo cuando las cosas han ido bien. Nada tiene sentido para mí si no puedo compartirlo con ella. Aunque no recibo el éxito y el fracaso como los impostores que son, uno igual que el otro, siempre me queda el consuelo cuando lo necesito de que mi mujer no se deja impresionar por las opiniones de gente famosa, ni consiguen ponerla en mi contra explicándole las cosas que debería saber sobre mi mal carácter o lo inaceptables que son mis opiniones. No le importa si gano dinero o no, aunque ninguno de los dos se avergüenza si lo gano.

Una acogida entusiasta por parte del mejor director del mundo no hace daño a nadie; no me disculpé por recibirla. Lo que me sorprendió fue la reacción que siguió a la llamada de alivio de Stanley. He convertido mis libretas en almacenes de anécdotas y observaciones precisas; trato de evitar los relatos de mis sentimientos.

Sin embargo, después de hablar con Kubrick me sentí tan atónito, tan avergonzado por lo que sentía, que tuve que recurrir al francés (idioma que estoy lejos de hablar con fluidez) para explicarme a mí mismo lo que sentía:

«C'est bizarre, ce changement d'esprit qui suit la petite déclaration de S.K. Ma colère est dirigée largement contre moi-même, car —dans le domaine du cinéma— c'est la lâcheté de ma souplesse qui me dégoûte et, après une vingtaine d'années de connivence, me fait réfléchir sur les opportunités ratées ou insuffisamment suivies ou initiées...».

(«Es extraño, este cambio de ánimo después de la declaración de S.K. Mi enfado se dirige en gran medida contra mí mismo, porque —en el campo del cine— lo que me molesta es la cobardía que significa mi docilidad y, tras veinte años aproximadamente de connivencia, me lleva a recordar las oportunidades que he perdido o por las que no he luchado bastante o que no he logrado promover...»).

No cabe duda de que otorgué a las palabras de Kubrick un significado de oráculo que a él le habría sorprendido, o incluso alarmado. Después de todo, es trabajo del director/productor animar a las tropas. Cualquiera que quiera disfrutar de la compañía y el tesoro propios de una gran película tiene que tener algo de «comandante». Un general puede ser sincero, si eso sirve a su objetivo, pero su objetivo nunca es la sinceridad. La fascinación de Kubrick por los genios militares autocráticos —ya fuese Napoleón o César— puede que no fuera resultado de ninguna afinidad consciente con ellos, pero era un hombre que siempre soñó con reclutar grandes ejércitos y, cinematográficamente hablando, invadir Rusia. La violencia es el motor de sus películas; la «historia de amor» de Schnitzler culmina con una especie de juego final en el que Fridolin y Albertina se dan, por así decirlo, las últimas estocadas. El sexo y la guerra en el mundo antiguo (y no solo entonces) comparten el mismo vocabulario.

La crueldad y los talentos excepcionales suelen ir juntos. Carlyle definió al genio como aquel con «una capacidad infinita para soportar las penas». También hay en él cierta predisposición a causarlas; lo que a Stanley le importaba no era cómo se sintiera la gente trabajando con él o para él, sino lo que producían o dejaban de producir. Mucho antes de trabajar con Kubrick escribí un cuento corto, «For Joannie» («Para Joannie»), en el que un director despiadado recibe su merecido de manos de una actriz por maltratar a la novia de esta. Visto después parece que estuviera vacunándome contra esa clase de hombre. Pero este tipo de vacuna no existe. Mi amigo Stanley Baron se había quedado bastante impresionado con «For Joannie», en aquel momento le pareció una historia «innecesaria». S.B. era el editor de Thames and Hudson que publicó mis biografías sobre Maugham y Byron. Fui a verlo una mañana poco después de que, afortunadamente, Kubrick me hubiera hecho enfadar con sus buenas noticias. Por lealtad no le expliqué a Stanley Baron en qué estaba trabajando, pero sí le comenté que el original transcurría en Viena. Dijo: «No será *Traumnovelle*

de Schnitzler, ¿verdad?».

La única persona además de Stanley Baron que adivinó de qué se podía tratar fue Stanley Donen. Tan generoso como siempre, me deseó suerte en mi proyecto con «la mente más privilegiada del cine». Él sabía que Kubrick llevaba intentando «echarle mano» a la obra de Schnitzler desde antes de que cenáramos juntos en Montpelier Square allá por 1972. De modo que, que yo supiera, las únicas personas (a excepción de Sylvia) que conocían el secreto se llamaban todas Stanley. ¿Y qué? Nada, pero es lo que hay.

EXT. STANHOPE GARDENS. LONDRES. DÍA.

El taxi de costumbre que llega desde St. Alban's con el taxista taciturno de costumbre recoge a F.R. en su apartamento londinense y se dirige, bajo el sol invernal, de regreso hacia St. Alban's. Lleva dos libros en el maletín, regalos de Navidad para S.K.: uno sobre mitos griegos de la Folio Society, con ilustraciones de Sarah Raphael. Los mitos se han «mejorado» en diversos estilos: la historia de Narciso y Eco se narra en «terza rima»; la de Pélope y Hipodamía, en forma de guión cinematográfico. Para que aprenda. El otro libro es una biografía de Julio César.

INT./EXT. TAXI. RESIDENCIA DE KUBRICK. DÍA.

¿Podríamos inferir de la forma en que F.R. se desploma cómodamente en el asiento de atrás del taxi que ahora ya no se considera en período de prueba como en su primera visita? Sonríe al paisaje que ahora le resulta familiar: el sistema de seguridad, el patio delantero vacío.

Baja del taxi y se dirige tranquilamente hacia la puerta, que abre el propio S.K. vestido, todavía, con el sobretodo azul.

S.K.: Eh, Freddie. ¿Cómo estás? (Y le tiende la mano blanca).

F.R.: Tirando.

INT. RESIDENCIA DE KUBRICK. DÍA.

S.K. va delante. La casa muestra signos de una Navidad ajetreada: los paquetes se amontonan a la espera de ser enviados. S.K. tiene una buena reputación haciendo regalos. Se dice que una vez regaló un cochecito de golf a un ejecutivo para asegurarse el apoyo de alguien que no lo tenía claro.

F.R. le sigue, relajado, hasta la habitación grande donde, de nuevo, les espera un buffet.

S.K.: ¿Te apetece comer algo?

R.: Desde luego.

S.K.: No queremos que te dé migraña, ¿eh?

La tímida sonrisa de S.K. tiene algo de ironía afectuosa: ha recordado un detalle íntimo. R. también sonríe, siente afecto por el hombre que antes le intimidaba. Quizás por eso mismo.

INT. HABITACIÓN GRANDE. DÍA.

Están comiendo en la habitación a la que por lo visto nadie más tiene acceso. Hay una cesta de perro sin perro.

S.K.: Una cosa, no quiero que Bill se apellide Scheuer. ¿De acuerdo?

R.: No es un cambio importante.

S.K.: Piensa un nombre que no... que no sea definitorio de nada. Como Robinson, por ejemplo, pero... que no sea judío.

R.: Entendido. A mí me da igual... ahora que ya he empezado.

S.K.: ¿Cuánto tiempo te ha llevado escribir esas páginas?

R.: Cuarenta años, más lo que tardé en escribirlas.

S.K.: No dices gran cosa, ¿eh?

R.: ¿Tú sí?

S.K.: Está bien.

INT. SALA DE BILLAR. IGUAL. DÍA.

R. y S.K. están tomando un café. S.K. está sentado a la mesa. R. está sentado en una silla. No hay diarios por el suelo.

S.K.: ¿Crees que debería tratar de... de planear lo que pasa después?

R.: Sigo adelante con el guión, ¿no?

S.K.: ¿Puedes avanzar sin que hablemos con detalle de lo que sigue?

R.: Continúo siguiendo los pasos de Arthur y... eso. Detesto saber antes de tiempo qué pasa exactamente. Le quita toda la emoción. No quiero pasarme la vida uniendo puntos como en un pasatiempo.

S.K.: Sigue los pasos de Arthur. Sabe contar una historia.

R.: Lo que no quiero hacer es escribir *2010*, con todo bien explícito y explicado.

K.: ¿Acaso te he pedido que lo hagas?

R.: Nunca sabes lo que te va a sugerir una historia hasta que llegas a un punto dado. No quiero limitarme a seguir a Arthur. Espero que no sea eso lo que quieres.

¿R. anda buscando un voto de confianza de S.K.? ¿Que a la vista de las primeras cuarenta y dos páginas le diga que se invente lo que le parezca bien? Si es así, se lleva una decepción.

K.: No quiero tener que esperar mucho para recibir la próxima entrega.

R.: En cuanto esté lista, te la pasaré.

K.: No tendré que esperarme hasta que escribas cuarenta páginas más, ¿no?

R.: Ya sabes cómo va esto para mí, ¿no? Cada puñetera entrega es como si te entregara un guión nuevo.

K.: Lo sé, pero...

R.: En cuanto tenga suficiente para construir una secuencia con sentido, no te haré esperar. Pero no puedo ir de escena en escena sin tener siquiera idea de lo que es importante, o de cómo encajan las escenas entre sí. Shakespeare no escribió «ser» y después se aseguró de que al director le gustaba antes de seguir escribiendo el «o no ser».

K.: ¿Te he pedido que hicieras algo así?

R.: Bueno, he tenido algunas experiencias.

K.: Todos hemos tenido experiencias. ¿Esto también es una experiencia?

R.: Está bien.

K.: Tenemos que encontrar la manera de hacer la escena de la orgía. Cuando llegues a ese punto me parece que deberíamos discutir algunas ideas. Porque...

R.: El original no está mal, a su modo, pero no servirá, ¿verdad? Es demasiado Busby Berkeley.

K.: ¿Has participado alguna vez en una orgía?

R.: Me invitaron a una. O casi. Estaba trabajando en una película con Clive Donner; durante las localizaciones corrió la voz de que alguien había montado una orgía en una de las suites del hotel. Le pregunté a Clive si le apetecía ir. Dijo que sí y me preguntó a mí. Le contesté que quizás no me apetecía porque él sí quería ir. ¿Y tú?

K.: ¿Y has ido a algún burdel?

R.: Demasiado miedica. Crecí en Londres durante la guerra. Estaba plagado de aquellos carteles que decían: «Vivir decentemente es la única forma de protección».

K.: Bueno, ¿qué más queda por hablar?

R.: No gran cosa.

K.: ¿Cuándo me pasarás algo más? Empezarás en cuanto pase Año Nuevo, ¿no?

R.: O antes. Eso pensaba, sí.

K.: A mí me parece bien.

R.: Que pases una feliz Navidad.

K.: Lo intentaré. Uno de los perros está enfermo. Tal vez sea diabetes. Pero lo intentaré. Diez páginas son suficientes, si quieres mandármelas. Me gusta estar al tanto de lo que pasa.

F.R. tiene la impresión de que S.K. es un hombre atrapado en su propia red. Es un Edipo deseoso de nuevas experiencias pero incapaz de liberarse de su timidez, está obligado a preguntarle a los demás sobre aquello que desearía conocer, o haber vivido. Es un judío errante sedentario, desarraigado pero atrapado dentro de sus propias defensas.

R.: Bueno...

K.: ¿Quieres que avise a un taxi?

R.: Si...

K.: Vamos bien, ¿verdad?

R.: Si tú lo dices.

Mientras S.K. marca el número de teléfono, F.R. abre su maletín y saca los libros.

R.: Te he traído un par de cosas que igual te gustan.

K.: El taxi estará aquí en un par de minutos.

F.R. siente el vago deseo de sonreír por esa inhibición que provoca que dos hombres de su edad se mantengan recelosos el uno del otro. Pero ese recelo existe, aunque ambos lo lamenten.

Cuando Tony Frewin, que era el encargado de llamarme con los mensajes de Stanley, le dijo a Sylvia que mi parte del guión había sido para la gente de Kubrick «el mejor regalo de Navidad que habían recibido en dieciocho años», su amable comentario tuvo el efecto de reavivar mi inexplicable enfado.

Había prometido encontrarme con una ejecutiva de la televisión, la señorita M., que decía podría estar interesada en un guión inédito mío para una serie de películas que tenía (casi) apalabrada con la BBC. *Private Views* no entraba en la selección pero tal vez podría tener un sitio en el banquillo. Como mi hijo Paul iba a producir el proyecto, me avine a discutir el guión con la señorita M. en una cafetería del Soho.

Primero fui a ver a una de mis agentes londinenses, Jane Annakin, que estaba en el hospital Marsden a causa de un cáncer, igual que su compañero, Roger Williams. Me habló en un tono tan sereno y con una voz tan bonita que bien podría haber estado allí por un ligero malestar del que enseguida se recuperaría. ¡Qué vergüenza sentí al tener que mirar el reloj para irme!

Llegué a la cafetería de Wardour Street sin tener la menor idea del aspecto que tenía la señorita M. Una mujer, de pie junto a una de esas odiosas mesas altas sin sillas que animan a los clientes a beberse el café y largarse, me hizo una señal con el dedo, como una profesora que señala a un alumno del fondo porque sospecha que no ha hecho sus deberes. Normalmente, en este tipo de encuentros intento ser muy diplomático y encantador, aunque no a todo el mundo se lo parezco. En aquella ocasión, la condescendencia pedagógica de la señorita M. contrastaba tanto con los halagos de Kubrick que fui incapaz de contener mi sarcasmo.

Cuando me enteré de que nunca había oído hablar de *Les Valseuses*, tal vez la mejor película francesa de toda la década de los setenta, me ofrecí para enviársela. Nunca era demasiado tarde, le dije, para empezar a aprender de cine. Se largó sin prometer que me promovería al primer equipo.

Paul había pasado un mal rato y estaba enfadado conmigo. Tuvimos una comida espantosa intentando charlar con calma sobre la adaptación de *Filosofía a mano armada*, una novela de Tibor Fischer sobre la que teníamos una opción de compra. No suelo comprar derechos pero Tibor había venido a pedirme consejo de joven y me había gustado; además propuse su primera novela, *Bajo el culo del sapo*, para libro del año del *Sunday Times*. *Filosofía a mano armada* contenía varias escenas muy buenas y mucha verborrea en tono de parodia bastante divertida. Quería convertirla en guión una vez hubiese acabado con el señor K. Cuando Paul me preguntó cuánto se suponía que iba a tardar en acabar, le dije: «Bueno, ¿cuánto puede alargarse el guión? Ciento cuarenta páginas sería perfecto. O sea que... en febrero es probable que haya terminado. Si la cosa marcha como hasta ahora».

Anotado en una libreta: «Esta Navidad está siendo una época de muchas muertes. Roger Williams, que estaba con Jane y su hija en nuestra casa de Francia, nos ha

dejado, y parece ser que Jack Smith está muriéndose. Peter May también ha muerto. ¿Era un genio del críquet? Cuando estuve en Charterhouse, May anotaba más de cien puntos casi en cada partido. Una vez comimos juntos, cuando estaba planteándose escribir sus memorias. Le pregunté cómo podía decidir, cuando un buen lanzador le enviaba una bola con efecto, si era un *googly* o un *leg-break*. Dijo que no lo sabía.

¿Y entonces? “Golpeo la bola antes de que coja efecto”. Los genios simplifican. Solo los jugadores y los artistas mediocres contemplan una gama amplia de respuestas posibles. Kubrick (eso espero) está esperando la pelota correcta para golpear. Las otras no le interesan. ¿Hará la película?

Tony Frewin dice que sí, sin duda. ¿Qué más sabe Frewin? Ya veremos».

Fui a una reunión en el apartamento nuevo de John Schlesinger en Gloucester Road, justo a la vuelta de la esquina de nuestro piso. Antoine de Clermont-Tonnerre, uno de los productores de *Cloud on Sand* (¿qué demonios significa *Nube sobre arena*?), había llegado de París. Paul y yo nos habíamos reunido con él para otro proyecto en un enorme apartamento que De Clermont tiene en un *hôtel particulier* del 16ème *arrondissement*. Estuvimos con él aproximadamente una hora, y no nos ofreció siquiera un vaso de agua. Le dije que me alegraba mucho de volver a verle. A continuación me pidieron que les explicara qué creía yo que debía hacerse con *Cloud on Sand* para convertirla en una película. Incluso cuando les estás haciendo un favor, la gente consigue que los guionistas se sientan como si estuvieran pasando una prueba. Me comporté, al decir de T.E. Hume, «como un turco avanzando por el Bósforo», aunque con un toque de acritud. Admití que tal vez la novela había recibido buenas críticas (al menos eso proclamaba la sobrecubierta), pero les advertí que era tan mala que únicamente la amistad de Marty con el autor podía explicar que le gustara.

Por amistad con John, me avine —casi como si necesitara un trabajo— a escribir unas pocas páginas explicando por encima mis ideas sobre cómo fortalecer la trama. Mi excusa fue que todavía quería que John se comprometiera a dirigir mi guión de *El poder de las armas*, la película para la televisión que, según habían confirmado los productores no hacía mucho, tenía que rodarse en Toronto, cosa que a John no le gustó nada.

Durante la Navidad escribí una carta de cinco páginas a un espacio para que John se la enviara a Marty, donde explicaba cómo pensaba que podía separarse la nube de la arena. Siempre me divierte prestar servicios generosos sin ninguna necesidad. En una ocasión hice algo similar para Jo Janni, el productor de *Darling* y *Lejos del mundanal ruido*, cuyo reciente fallecimiento John, yo y otros, entre los que se encontraba Julie Christie —todavía bellísima—, recordamos por las mismas fechas en el centro cultural italiano. Una vez, cuando me negué a aceptar el sistema de pago que me proponía Jo por una corrección insignificante —muy complicado y «libre de impuestos», es decir, ilegal— y me ofrecí a trabajar a cambio de nada, Jo me dijo:

«Fred, en muchos sentidos nada es demasiado».

La secretaria de John telefoneó para dar acuse de recibo de la carta. Ni él ni Marty Scorsese me dieron las gracias. A pesar de las localizaciones canadienses, John aceptó dirigir mi pequeña película para la televisión, pero abandonó el proyecto en el último minuto porque se le presentó algo más interesante. Obviamente, lo comprendí.

Para Navidad Kubrick me regaló una edición de los cuadros de Van Gogh en dos volúmenes con estuche y encuadernación de lujo.

J.K.: Freddie, ¿puedes hablar?

J.R.: Ah, sí.

J.K.: Feliz Año Nuevo.

J.R.: Lo mismo digo.

J.K.: Y qué... ¿cómo va?

J.R.: No va mal.

J.K.: ¿Ya has visto la nueva de Woody Allen?

J.R.: ¿*Maridos y mujeres*? Sí, la he visto. Me gustó. Excepto por la bilis del principio. ¿Y a ti?

J.K.: Es una película bastante buena. ¿Te has fijado en una cosa?

J.R.: ¿Qué cosa?

J.K.: El tamaño del apartamento donde viven. Se supone que el tipo es una especie de editor literario o algo por el estilo y viven en un piso enorme. ¿Te fijaste en lo ancho que era el pasillo? Eso está muy bien para poder mover las cámaras pero parece demasiado caro para un editor. Será mejor que no cometamos el mismo error. ¿Sabes cuánto gana hoy día un médico como Bill en Nueva York?

J.R.: No, no lo sé. ¿Ciento cincuenta mil?

J.K.: Que el piso no sea demasiado grande. El servicio no debe vivir en la casa. A lo mejor una mujer que venga a echarles una mano. Que no sea hispana.

J.R.: Bueno. ¿Por qué no?

J.K.: Tenemos que pensar en la escena de la orgía. Porque, a ver, ¿qué pasa en esa casa? Arthur no nos explica gran cosa.

J.R.: No. Por la manera en que está escrita, es casi como un musical picantón. Las Rockettes sin bragas. El otro día estuve leyendo algo sobre una orgía.

J.K.: ¿De algún libro que tienes que reseñar?

J.R.: ¿Quieres que te lo envíe?

K.: Cualquier cosa que pueda ser de utilidad. En fin, oye... no tardes mucho en mandarme algunas páginas. Una docena por entrega está bien. No quiero que nos desviemos del camino. Y he estado pensando que quizás esas cuarenta primeras deberían reducirse bastante.

R.: Es lo que te dije en la carta.

K.: Entonces... ¿te importaría hacerlo? Y no dejes de contarme todo lo que se te ocurra.

(FAX) PARA STANLEY KUBRICK

Enero de 1995

El 31 de octubre de 1501 el duque de Valentino organizó una orgía en el Vaticano a la que asistió el papa Alejandro VI:

«Por la noche se sirvió una cena en la residencia del duque de Valentino, en el palacio apostólico, con cincuenta prostitutas respetables, llamadas cortesanas. Después de la cena bailaron con los criados y demás asistentes, primero vestidas y luego desnudas. Más adelante se retiraron los candelabros de las mesas y se colocaron en el suelo esparciendo castañas a su alrededor. Las prostitutas gatearon desnudas por entre los candelabros recogiendo las castañas. El papa, el duque y su hermana doña Lucrezia estuvieron presentes. Finalmente se ofrecieron premios en forma de jubones de seda, zapatos, sombreros y otras prendas para aquellos hombres que copularan con el mayor número de prostitutas. De acuerdo con los presentes, esto tuvo lugar en el salón público (es decir, en la Sala Regia, donde se celebran los consistorios públicos)».

Extracto de *Carne y piedra*, de Richard Sennett, y la cita es de *Courtesans of the Italian Renaissance (Cortesanas del Renacimiento italiano)* de Georgina Masson.

Quiero usar esto como base para un «juego de rol» que daría forma y un orden lógico a la visita a la fiesta de Long Island donde toca Nightingale, como en el original. Supongo que conoces la moda de los «juegos de rol», que últimamente ha ocasionado diversas muertes en Francia, sobre todo entre los adolescentes. Básicamente lo que ocurre es que un grupo de amigos adoptan el carácter de personajes de cómic —en Francia abundan los cómics góticos o eróticos para adultos— y cuando se reúnen continúan la historia. En ocasiones este «juego» se lleva tan lejos que la gente abandona el mundo real para convertirse en habitantes del «otro mundo», donde a menudo tienen identidades ficticias que son peligrosas y que pueden conducirlos al asesinato o (con mayor frecuencia) al suicidio. Me parece que esto nos funcionaría *a la merveille* (maravillosamente, como dirían en la Warner). Nightingale puede dar las explicaciones que sean necesarias antes y después de la celebración. Para nosotros la ventaja que comporta es que se trata tanto de un juego (y por consiguiente Bill puede jugarlo y largarse sin sentirse un completo cobarde)

como de una realidad ficticia en que la muerte de la condesa podría ser consecuencia de haberse tomado el asunto demasiado en serio. Créeme cuando te digo que esto no tiene por qué ser demasiado complicado (haré que resulte todo lo claro que haga falta), porque nos proporciona un drama central dentro de la historia, un sueño real, por así decirlo, que encaja perfectamente con el esquema de Arthur y sin embargo lo mejora (mucho). Sé que puede parecer arriesgado, pero eso es lo que me gusta de la idea. Proporciona a Bill esa sensación que todos conocemos de sobras —¿no crees? — cuando en un sueño todos los demás están listos para tomar parte en una obra que ya han ensayado y nosotros no sabemos qué decir y aun así debemos aparentar que estamos tranquilos y que no necesitamos el libreto. Créeme, maestro, esto proporcionará un núcleo radiante a la historia.

Podría haber resultado menos embarazoso no citar este fax, que Stanley contestó sin dar muestras de entusiasmo. Su tono casi aleccionador deriva, supongo, de la confianza despertada por su respuesta a las primeras cuarenta y dos páginas. Cometí la presunción de imaginarme que aquello me facultaba como su legítimo colaborador y que podría contribuir no solo en la elaboración del guión, sino también en la concepción de la película. Siempre que ellos puedan atribuirse el mérito, la mayoría de los directores se alegra de contar con guionistas muy productivos. Yo tenía la impresión, que se demostró acertada, de que Kubrick en realidad no quería saber qué tipo de historia intentaba explicar. Lo que le interesaba era la atmósfera erótica y la sexualidad peculiar del amor conyugal. Habló de seleccionar para el reparto a una pareja que estuviera casada en la vida real, tal vez a Kim Basinger y Alec Baldwin. La orgía ofrecía una oportunidad de oro para rodar el tipo de película erótica y elegante que una vez le había mencionado a Terry Southern, cuya novela *Candy* (escrita con Mason Hoffenberg) me envió Dick Zanuck cuando vivíamos en Roma. Dick tenía entendido que yo sabía cómo hacer la película. Pues había entendido mal. *Candy* era una loca sátira sesentera de tres al cuarto sobre la pornografía. Solo recuerdo una escena en la que la heroína, muy excitada, le pide a un enano jorobado que se la folle con la joroba. Yo veía con cierto escepticismo las posibilidades físicas de llevarlo a la práctica, pero aún me costaba más imaginarme la escena en una película.

J.K.: Terry y yo teníamos un despacho en Pinewood cuando estábamos trabajando en el guión de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*. En el mismo pasillo estaba el camerino de Romy Schneider, que también trabajaba por allí. Nos tenía bastante cabreados porque nunca saludaba ni nada. Pasaba de largo con la cabeza bien alta. Por aquel entonces Terry fumaba mucha hierba y decidió... bueno, decidió que tenía que hacer algo con aquella pose de estirada. De modo que me dijo que por qué no le escribíamos una carta de amor. Terry escribió la carta, que decía: «Si quieres que te lo chupen bien, pásate por la 221». Que era la sala donde

trabajábamos nosotros. Terry coló la carta por debajo de la puerta de su camerino.

R.: ¿Y se pasó por la 221?

K.: No mientras yo estuve por allí.

R.: ¿*Teléfono rojo*? es la mejor.

K.: Mucha gente la detestaba.

R.: Seguro que estabas encantado.

K.: ¡Qué dices! Pensaban que era un traidor. Casi no la estrenan, joder.

R.: Pero dijiste lo que querías decir.

K.: Muchos se negaron a proyectarla. Empezamos haciendo una película seria. ¿Lo sabías, verdad? Pero no pudimos. Terry y yo... Bueno, estábamos allí sentados y... No puedes tomarte estas cosas en serio. Pero era muy serio.

R.: Sellers está increíble. ¿Cómo lo conseguiste? ¿Estaba todo en el guión?

K.: Simplemente lo hizo así. ¿Sabes lo que hice? Sellers era genial, pero no podía repetir lo que improvisaba. Solo una o dos veces. De modo que monté unas seis cámaras. Cada mañana, antes que nada, Peter aparecía y cuando estaba listo nos avisaba y yo le dejaba hacer lo que le daba la gana.

R.: Yo lo conocí cuando solo era famoso en la radio. Un productor de la BBC me dijo: «¿No es una suerte que haya un medio donde un actor pueda actuar sin que le vean? Porque Peter es tan feo que nunca conseguirá un papel para actuar en público».

K.: Le dejaba seguir a su aire hasta que nos avisaba de que ya estaba y luego completábamos la escena.

R.: Y cuando dice «*Mein Führer*, ¡puedo andar!». ¿Eso estaba en el guión?

K.: ¿Has visto *Pulp Fiction*?

R.: Sí. Me gustó mucho. ¿Y a ti?

K.: Creo que debemos tenerla en cuenta.

R.: ¿Cómo lo hacemos? ¿Hacemos que digan joder todo el rato?

K.: Por la manera de explicar la historia.

R.: Me gustó, pero nuestra historia no necesita un bucle como ese, ¿no?

K.: El ritmo. Ten en cuenta el ritmo.

Dado que, por lo visto, le había proporcionado a Stanley el primer acto que quería reanudé la escritura del guión más seguro y tranquilo. Incluso lo adorné con uno o

dos comentarios ingeniosos. Por ejemplo, hice que la hija del senador muerto dijera de su padre que, incluso cuando era evidente que se estaba muriendo, seguía diciendo que se encontraba mucho mejor. La joven le decía a Bill: «Era un verdadero político. Se imaginó que mientras pudiera mentir, habría esperanza».

Cuando llegué a la escena de la prostituta, me pareció que debía desviarme del texto de Schnitzler, de su tono *gemütlich*. Como confiesa en sus memorias, Schnitzler sentía cierta debilidad por las putas jovencitas de Viena que se habían visto obligadas a degradarse de aquel modo. Explica que a los dieciséis años intentó «redimir» a la chica desnuda que se ofrecía ante él y que poco esperaba que su cliente, todavía imberbe, le diera una charla moralizante. Como no creía que por los alrededores de Time Square pudiera encontrarse *susse Madel* como aquella (una cosita tan dulce), convertí la puta de Bill en un personaje más comercial, moderno y agresivo. Mi puta neoyorquina tenía más labia que vergüenza, no era nostálgica, sino exigente (a la muchacha de Schnitzler le enternece tanto la amabilidad de Fridolin que decide no trabajar más esa noche). Me pareció que mi «Dame la pasta, tío» era una traducción, si no literal, sí plausible de la muchacha original.

A.K.: ¿Freddie? ¿Puedes hablar?

R.: Claro.

A.K.: Bien, mira... He recibido las páginas nuevas. ¿Estás bien?

A.K.: Es natural, inevitable, que a medida que avanzamos... Es posible que vayan surgiendo más cosas que me gustaría... comentar...

R.: Por supuesto.

A.K.: Porque no me gusta la escena con la puta. Habla como si fuera Barbra Streisand. ¿Comprendes lo que quiero decir? Como la Streisand haciendo de puta de Nueva York. El diálogo tiene todo el rato ese ritmo: bum-bum, bum-bum... y no me gusta. ¿Por qué no nos limitamos a seguir a Schnitzler?

R.: Estamos hablando de Nueva York, hoy en día. Sencillamente no creo que haya muchas sentimentales haciendo la calle.

A.K.: Tu diálogo tiene ese ritmo bum-bum y bum-bum y no quiero que suene así. Solo te pido que sigas a Schnitzler. Y otra cosa... la escena esa en la que Bill y el otro van dando un paseo. Dices que van charlando. ¿De qué hablan?

R.: Es el final de la escena y están muy alejados de la cámara. Solo quería indicar... pues eso... que se comportan como amigos...

A.K.: ¿Y de qué hablan?

R.: No lo sé. ¿De qué te gustaría que estuvieran hablando? Son un par de médicos, ¿no? Pues ¿de qué hablan los médicos? De golf, de la Bolsa, de las tetas de la

enfermera del turno de noche, eh... de las vacaciones...

A.K.: Un par de gentiles ¿no?

R.: Es lo que tú querías.

A.K.: Y un par de judíos como nosotros, ¿qué saben de lo que habla esa gente cuando están solos?

R.: Venga ya, Stanley, ¡esa gente! Claro que los has oído hablar. Hablan de las mismas cosas que nosotros, ¿no te parece? O sea, los habrás oído, seguro: en la mesa de al lado en un restaurante, sentados delante de ti en el teatro o en cualquier otro sitio. Yo los he oído y...

A.K.: Quizás, pero voy a decirte una cosa: siempre se dan cuenta de que estás allí.

R.: ¿Sabes qué, Stanley? Estás tan paranoico que hace que me sienta una persona completamente normal. No lo dirás en serio, ¿verdad?

A.K.: El Holocausto, ¿qué piensas de eso?

R.: Que qué pienso. Pienso que ahora mismo no tendría tiempo para...

A.K.: Como tema para una película. ¿Puede hacerse?

R.: Ya se ha hecho varias veces, ¿no?

A.K.: ¿Ah, sí? No lo sabía.

R.: ¿Has visto esa película de Munk —bueno, medio suya— que en inglés se estrenó como *The Passenger (La pasajera)*?

A.K.: ¿Esa no era de Antonioni? ¿Con Jack Nicholson?

R.: La de Munk es anterior. Me sorprende que no la conozcas. Porque tiene muchas imágenes congeladas. No porque Munk quisiera, sino porque murió a media película y dejó hecho el story-board con fotogramas de todas las escenas que tenía en mente. Cuando montaron la película pusieron los fotogramas donde creían que a él le habrían gustado, pero nadie sabía qué querían decir exactamente ni de qué formaban parte. Así que la película es una secuencia seguida de uno o dos fotogramas fijos, o tres, y después otra secuencia y así hasta el final. Resulta muy enigmática. Me parece recordar que iba sobre una mujer que reconoce a un hombre en un crucero, mucho después del final de la guerra, como uno de los sádicos vigilantes del campo en el que estaba detenida. La película tenía algunas escenas maravillosas. De una economía extraordinaria. Por ejemplo, había una escena en la que un hombre saca del patio una carreta tirada por un caballo. La carreta tiene los lados muy, muy altos, hechos de tablones de madera. No se puede ver lo que hay dentro. Pero puedes adivinarlo. Y entonces el conductor coge un palo muy largo que acaba en forma de Y, lo levanta hasta lo alto de la

carreta seguido por la cámara y usa el extremo del palo para atrapar un brazo blanco que cuelga inerte del lado de la carreta. Lo levanta y lo empuja de nuevo hasta el olvido que se esconde tras los tablones, y entonces comprendes que la carga que ese hombre está retirando del patio es una pila de cadáveres. También...

A.K.: Vale, ¿y qué más hay hecho?

R.: *Nuit et brouillard*. Que es una especie de documental, pero...

A.K.: ¿Alguna cosa más?

R. (*perfectamente consciente de adonde quiere ir a parar*): Bueno, está *La lista de Schindler*, ¿no?

A.K.: ¿A ti te parece que habla del Holocausto?

R.: ¿Ah, no? ¿De qué si no?

A.K.: Del éxito, ¿no crees? El Holocausto trata de seis millones de personas asesinadas. *La lista de Schindler* trata de seiscientas personas que no lo fueron. ¿Alguna otra?

Cuando Stanley murió, muy pocas necrológicas mencionaron que era judío. Quizás por delicadeza. En el mundo austrohúngaro de antes de la guerra del que provenía su familia —como la de Arthur Schnitzler— ser judío se consideraba un hecho tan vergonzoso que los gentiles tenían la costumbre de decir, incluso de quienes admiraban, «Il est —pardon!— juif». Sin embargo es absurdo intentar comprender a Stanley Kubrick sin reconocer que el judaísmo fue un aspecto fundamental de su mentalidad, por no decir de su obra en general.

Él mismo había dicho que en realidad no era judío, sino que se daba la casualidad de que sus padres lo eran. En ninguna de sus películas aparecen judíos; Kubrick desenmascaró, o al menos hizo hincapié, en muchos aspectos desagradables del comportamiento humano, pero nunca se enfrentó al antisemitismo. ¿Es excesivamente descabellado imaginar que el miedo y el horror le empujaron a afrontar en el arte la maldad que temía en la vida real? Lo bueno de la violencia en el cine, por muy escandalosa que sea, es que al menos el director la controla. Puede jugar brutalmente con la brutalidad sin salir herido.

Stanley intentó, durante algún tiempo, llevar al cine una novela de Louis Begley titulada *Wartime lies* (*Mentiras en tiempo de guerra*), pero no consiguió «echarle mano». La novela de Begley es escueta y, en mi opinión, verosímil; explica la historia de una tía y su sobrino que se salvan de los nazis (y del más) mediante una serie de subterfugios que acaban convirtiéndolos en maestros del engaño. La rutina de mentiras de la novela debió de atraer a Stanley, quien mantuvo el excepcional prestigio que tenía en el mundo del cine creándose un personaje esquivo a quien nadie, ni siquiera los jefes de los estudios, se enfrentaba (no se atrevían). Su

necesidad de protegerse tanto como le fuera posible de las críticas y los intrusos indicaba algún tipo de paranoia suprema que le exigía ahorrarse la cháchara curiosa de los periodistas y los empujones de los aduladores. «Y un par de judíos como nosotros, ¿qué sabe...?». Podíamos saber muchas cosas, pero nunca cómo era en realidad «esa gente» cuando estaban solos planeando todo tipo de crímenes. Podíamos saber qué aspecto tenían, cómo se movían, cómo actuaban, cualquier cosa que no ocurriera en ese secreto insondable que constituían sus mentes. Kubrick enseguida perdió el interés por el análisis de personajes. ¿Cómo iba a conocer con seguridad los procesos mentales ajenos y los sentimientos que escondían? El amor nunca fue su tema preferido, si bien el deseo —también de dinero— aparece desde sus primeros trabajos. Nunca llegó siquiera a empezar a preguntarse si Bill y Alice se querían «de verdad». ¿Cómo íbamos a saberlo? ¿A quién le importa? Para él explicar las cosas con detalle, al igual que la sinceridad, no tenía ningún interés; conducía a horrores tan explícitos como *2010*, donde le explicaban a la audiencia qué estaba pasando «de verdad». Las galletitas de la fortuna de Kubrick no escondían máximas.

Mediados de enero de 1995. Entrada de diario: «Cuando telefonea tengo la impresión de que lo hace para asegurarse de que sigo trabajando. Casi como si pidiera disculpas, me habló de los supervisores de la MGM de cuando él trabajaba como escritor a sueldo y tenía que fichar a la entrada y a la salida.

Se mofó de lo absurdo de tener un horario de fábrica y casi admitió que él estaba jugando a comprobar si yo fichaba. Como para demostrar que ahora somos grandes amigos, usa mucho la palabra “coño”. Me habló de “un coñazo de historia” cuando le perfilé mi idea del juego de rol como escenario para la orgía. Regresa constantemente a la escena de la fiesta. No creo que el guión pueda darle lo que quiere, pero quiere que lo redacte y no para de pedirme que piense sobre el tema».

El mito de Kubrick ha suscitado la idea de que de una u otra forma él quedó exento de los trabajos de aprendizaje habituales. En realidad, y no me sorprende, también tuvo que soportar rechazos y humillaciones. Cuando trabajaba de guionista en la MGM, oficio que nunca deseó y que ni siquiera imaginó que desempeñaría, intentó desarrollar ideas que después pudiera dirigir. Envió uno de esos proyectos a Greory Peck, que por entonces era una gran estrella. Si lo que Kubrick esperaba eran ánimos, no los obtuvo. «¿Sabes qué pasó? Me lo devolvió con una nota en la que decía que no debería escribir ese tipo de cosas ni enviárselas. Como si le hubiera insultado».

Nunca le pregunté a Stanley qué películas había escrito para la MGM. Es poco probable que alguna de ellas llegara a rodarse o, si alguna se filmó, que él quisiera que se reconociera su autoría. En los años cincuenta se paseó por Hollywood con otros jóvenes de la época. Uno de sus amigos, D.P., acabó convirtiéndose en un productor de televisión de enorme éxito. En el ínterin Stanley descubrió una novela de Lionel White, titulada *Clean Break (Cortar por lo sano)*, de donde sacó la idea

para *Atraco perfecto*, la primera película suya que atrajo la atención de la crítica y los profesionales del cine.

A pesar de ser una película de serie B y de haber contado con un presupuesto pequeño, *Atraco perfecto* era original por su forma de articular el tiempo y por la variedad de puntos de vista. Como terminaría convirtiéndose en característico de Kubrick, era salvajemente frívola: las máscaras de payaso que se ponen para dar el golpe se volvieron un cliché después. La banda de drugos de *La naranja mecánica* tenía algo de la misma frivolidad cruel. El giro inesperado y ácido en *Atraco perfecto* era, claro está, que asesinaban a un caballo. Era la derrota dulce y cruel de las expectativas habituales. Solo al trabajar con Stanley descubrí la ternura especial que sentía por los animales. Hasta a los ejecutivos de la Warner Brothers se les saltaban las lágrimas al explicar cuánto quería a sus patos.

En *Atraco perfecto* lo descarnado de las ambientaciones, así como la nobleza resignada de Hayden cuando su última esperanza de conseguir dinero sale, literalmente, volando, trascienden el género de la serie B (que más tarde veneraría *Cahiers du cinéma*) al que pertenecía la película. La primera película de Kubrick inequívocamente kubrickiana convirtió a su joven director en el blanco de numerosas ofertas. Como suele ocurrir en estos casos, no todos sus colegas se alegraron de todo corazón. D.P. le preguntó: «¿Por qué de repente recibes todas esas llamadas? La única diferencia entre tú y yo es *Atraco perfecto*».

Kubrick recuerda con más precisión los desaires que las alabanzas, y con un rencor vengativo. D.P., me dijo, era un tipo que cuando podía permitírselo llamaba a una puta para que se pasara por su casa a las seis de la tarde para echar un polvo antes de salir en dirección a alguna cita, previendo la posibilidad de que esa noche no pudiera hacerlo. Como el héroe de Schnitzler, S.K. se sentía fascinado y horrorizado por las cosas que veía pero que no era capaz de hacer. El *voyeur* piensa que se mantiene inmaculado porque se limita a mirar lo que otras personas hacen.

Stanley le había dicho a Tony Frewin que me enviara un lote de fotografías eróticas de Helmut Newton con el fin, supongo, de alimentar mi imaginación. Era curiosa (y apetitosa) la gran cantidad de fotos que mostraban a mujeres acariciando a otras mujeres. Cuando en una de las escenas entre Alice y Bill hice que ella le preguntara si alguna vez se había imaginado que ella era un chico, Stanley rechazó el intercambio como si le diera asco. Las fotografías de Newton se dividían en fantasías ambientadas en entornos extremadamente elegantes, e imágenes de mujeres con aire de putas al estilo de los documentales sobre los bajos fondos. En ocasiones sus ganas de ser perverso resultaban cómicas: una morena desvergonzada, levantándose de una cama toda revuelta, sonreía seductora al fotógrafo apoyada en un bastón negro, usaba collarín y llevaba la pierna izquierda escayolada. Newton parecía obsesionado (o esperaba que su público lo estuviera) por los *voyeurs*: sus fotomontajes a menudo mostraban una o varias mujeres desnudas observadas por hombres vestidos de

etiqueta. El descaro de las mujeres contrastaba con la solemnidad sospechosa de los hombres que las miraban (ni una sola polla a la vista).

Las mujeres muchas veces llevaban tacones como única ropa. Su desvergüenza ilustraba, por lo visto, la liberación de las ataduras de la ausencia de pene; no tenían nada que ocultar, y no lo ocultaban. Una de las fotografías más extrañas era la de una mujer desnuda, esbelta y de grandes pechos, inclinada para pintarle los labios a un hombre sentado que iba vestido con un traje muy decente (pero con la corbata aflojada). El hombre miraba hacia otra parte en lugar de a los pechos cónicos de la mujer. Podría haber estado en la consulta del dentista.

Además de las fotografías, recibí un fajo de reproducciones de pinturas y dibujos de Egon Schiele y Gustav Klimt, todos los cuales, como le aseguré a Stanley, me eran conocidos. Aunque agradecí el aluvión de obsequios eróticos, no tenía claro que fuesen a aportar nada más a lo que ya surgiría de Schnitzler o de mi propia imaginación (y la de s.k.). ¿De verdad quería Stanley que su película recordara a Newton? Seguro que no era prudente buscar soluciones fuera de lo que el propio mito de Schnitzler sugería por sí mismo. ¿Era una modestia equivocada por parte de Stanley lo que a veces le llevaba a buscar respuestas chic en el trabajo de otras personas? El punto flaco de *La naranja mecánica* era el decorado de la secuencia inicial, en la que aparece una cafetería amueblada con mesas de plástico en forma de mujer desnuda y con parafernalia sadomasoquista. Se lo encargó a un diseñador de moda en los setenta y hoy en día solo sirve para anclar la película en una época en la que ni siquiera transcurre la acción. Helmut Newton no tenía que contar para nada en nuestra película.

Seguí trabajando sin parar y enviándole páginas a Stanley hasta que, llegado cierto punto, le propuse continuar directamente hasta el final para hacernos al menos una idea de lo que teníamos. Stanley estuvo de acuerdo. Unas pocas semanas después escribí en mi libreta lo siguiente:

«¡Uf! He escrito FIN después de 172 páginas, completando así una pequeña, pero importante, obra de traducción. No me hago ilusiones, no he creado una obra de arte, pero le sobra ingenio. Podría servir de base para algo asombroso, pero nunca será asombrosa por sí sola: si Stanley no rueda la película, habré estado perdiendo el tiempo. Tengo una sensación de que algo se me escapa, se me niega, que recuerda a lo que siente Bill cuando huye de su propio sueño. s.k. ya no se muestra tan distante. Ahora parece haber desarrollado algún tipo de dependencia cautelosa hacia mí, o hacia mi colaboración profesional (no quiere hacer nada con nadie más).

»El guionista interpreta el papel tradicional de la mujer; pueden divorciarse de él (como de una judía ortodoxa) solo con una frase, y él no puede apelar. (Creo que los judíos ortodoxos tienen que repetir tres veces “Me divorcio de ti”, que es más cortesía de la que suelen mostrar los productores). Hay cierta libertad en este sometimiento “femenino”; un poco como la puta de Kipling, el guionista tiene obligaciones pero no

responsabilidades.

»Ni siquiera ahora puedo predecir si a s.k. le gustarán las páginas nuevas (he roto todas mis reglas y se las he ido enviando por partes, reescribiéndolas una y otra vez, hasta el tirón final) o si, en el caso de que le gusten, se las apropiará —puesto que contractualmente puede hacerlo— y se despedirá de mí, agradecido o no. A mí me parece que le gusta mi conversación tanto como mis diálogos, pero ¿quién sabe? s.k. tiene un talento y una capacidad únicos para granjearse el respeto de individuos que normalmente no respetan nada ni a nadie, pero eso no evita que se contagie de su crueldad, hasta puede que le haga incorporarla a su sistema de defensa contra las intrusiones groseras (mantiene su alambrada en muy buen estado, aunque al final siempre me manda a buscar... al menos hasta ahora).

»¿Yo estoy dentro o fuera? ¿Qué otra utilidad me va a encontrar? ¿Acaso importa? Vanidad, ambición profesional y avaricia se amontonan a la vuelta de la esquina. Me gustaría ver la película acabada, tanto porque s.k. es un genio como porque quizás entonces estaré libre para crear películas mejores; sería un pequeño triunfo que se hiciera la película aunque mi nombre solo apareciera (como es probable que ocurra) acompañando al de s.k. Desconozco cuáles son sus esperanzas y sus intenciones. Ni siquiera puedo saber con seguridad si, cuando me digo a mí mismo que s.k. me gusta, lo que siento es aprecio, interés o simplemente alivio porque parece que le gustamos yo y mi trabajo. De este modo s.k. se me hace menos excepcional y más accesible; no obstante, él sigue siendo el héroe y yo sigo siendo su valet. Me gustaría pensar que me estoy revelando como un Fígaro que piensa por sí mismo, pero estoy aquí para servirle y todo lo que no sea de su agrado, por mucho que a mí me guste, tiene que ser eliminado. Sin embargo, ahora es más confiado, aunque no desprevenido. Ayer describió a un especialista en cirugía como “un gentil con traje rayado de diplomático”».

Mientras esperaba la reacción de Stanley al montón de páginas que le había enviado, me entretuve con otra historia para el decálogo secreto, sobre el que me gustaba imaginar que alguna vez lo dirigiría s.k. Estaba basada en un *fait divers* de la prensa francesa. En Marsella un joven había sido acusado y condenado por violación basándose en pruebas circunstanciales. Mi amigo el helenista Pierre Vidal-Naquet y otros formaron un comité de apoyo para el excarcelamiento del joven que parecía haber sido condenado injustamente. Los esfuerzos del comité tuvieron éxito y se anuló la sentencia. El joven salió de prisión y casi inmediatamente violó a una estudiante norteamericana. Esta vez, las pruebas no dejaban dudas sobre su culpabilidad. Podía imaginarme a Kieslowski, o a Kubrick, convirtiendo una historia así de irónica en una película salvajemente ingeniosa (quizás el joven empezó a sentir el deseo de convertirse en ese violador que injustamente le acusaban de ser). Si mi guión completo recibía la misma respuesta que las primeras cuarenta páginas, podría volver a mi *décalogue* antes de que acabara febrero.

No fue así. La oleada de entusiasmo que me había empujado a hacer una entrega tan copiosa no fue apreciada. Stanley no se mostró ni agradecido ni lleno de reproches. Yo había sido como una Penélope que había decidido completar el tapiz y enviarlo al diablo. Y s.k., sencillamente, no estaba interesado en los ataques de inspiración románticos. Nunca, ahora me doy cuenta, podría interesarle ninguna de mis ideas que destacara por encima de su película; todo lo que fuera genuinamente mío podría restarle méritos a él (le habían molestado las declaraciones de Terry Southern exigiendo ser reconocido como el autor de *¿Teléfono rojo?*, aunque Kubrick nunca negó que Terry había hecho un trabajo muy valioso). Cuando Stanley me llamó, me sugirió discretamente que retrocediera hasta el punto donde, en su opinión, las cosas habían empezado a descontrolarse (lo que, por supuesto, quería decir escaparse de su control). Más que sorprenderme, me decepcionó; yo no veía ninguna diferencia cualitativa entre la primera parte, que todavía le gustaba, y la última, que había rechazado. Sin embargo, no valía la pena discutir; él tenía la obligación de estar en lo cierto, o al menos de comportarse como el jefe aunque se equivocara.

Nada de esto implicaba una crisis de conciencia; Sísifo se define por su actividad de empujar constantemente la roca. Suspiré y volví a arrastrar mi roca colina arriba otra vez. Esta vez le entregué a s.k. fajos de páginas para no precipitarme a conclusiones demasiado entusiastas. En otras circunstancias, casi con toda seguridad habría insistido en que haber escrito un guión bastante largo (con todos los detalles novelísticos exigidos) me liberaba por completo de mis obligaciones contractuales relativas a la «primera versión». Lo que me estaba pidiendo era una nueva versión que colara como parte de la primera. No discutí, no por cobardía, sino porque estaba decidido a continuar con Kubrick hasta el final, si es que podía. Acepté volver a St. Alban's para consultarle qué cambios debían añadirse a los últimos cambios para que s.k. diera por terminado el primer borrador. No mencionó explícitamente las cláusulas contractuales, pero ambos sabíamos que me aproximaba al final del primer tramo de cuerda que me ataba al proyecto.

Marzo de 1995. Anotado en una libreta: «s.k. había preparado un buffet en mis dos primeras visitas. El sábado pasado fue menos generoso; me recibió en la sala de billar con dos pilas de sándwiches de atún, unos con mantequilla y otros sin, pero todos con corteza. Su mujer había organizado una sesión de serigrafía sobre seda, que había atraído hasta la casa a varios amigos de los alrededores con Range Rover y Mercedes. Nos bebimos una jarra de vino blanco y, a su debido tiempo, una rubia norteamericana sin diálogo en la escena nos sirvió el café.

»Apenas recuerdo el aspecto de s.k. (como si no tuviera ninguno) salvo por la elegancia de sus manos blancas y delicadas, con los dedos abiertos al máximo cuando gesticulaba. Parecían anunciar una personalidad diferente (todo lo que queda del niño Kubrick), ajena al duro y difícil mundo del cine. Están a salvo de los tentáculos y las ampollas de las luchas internas de Hollywood. (Hubo una famosa princesa española

que de vieja pensaba que sus brazos no presentaban las manchas de la edad y no dejaba que el pintor de la corte le viera ninguna otra parte del cuerpo).

»La ropa vaquera y el aspecto desaliñado del personaje público podrían ser una aproximación —o incluso una especie de expiación— de su evasivo talante íntimo. S.K. no pretende que lo juzguen, ni siquiera intenta revelar nada. Es demasiado arisco o tal vez demasiado inteligente como para tener una meta o un programa. Ya tiene bastante con imaginar obras maestras o con mostrar como si fueran burdas mentiras aspectos de lo que él considera que es la verdad. ¿Qué quiere decir esto? Bajo el pretexto de buscar el éxito, lo que realmente anhela es introducir el contrabando de la verdad en su medio corrupto, el cine, el único donde puede aspirar a mantener su reputación como artista. Tiene una curiosidad inmensa, pero le falta la confianza que podría ordenarla y convertirla en sabiduría. También finge la meticulosidad de los académicos a cuyas clases asistía antaño (aunque él no es uno de ellos, se parece a los académicos en que siempre está haciendo comprobaciones a fin de que sus errores no vuelvan a producirse). Su soledad nace de la presión que recibe por dos lados: puede que sea un genio, pero tiene miedo de hacer el ridículo. De algún modo es lo bastante inocente como para ser ambas cosas.

»Una vez me dijo, bastante en serio, que siempre lograba hacer ver que sabía hablar francés solamente diciendo “Ca-tu-dí”. Asombrado, le pedí que repitiera esa frase mágica. Él repitió: “Ca-tu-dí”, como si empezara a poner en duda que yo supiera una palabra de francés. Yo le dije: “Dios mío, quieres decir *Qu’as-tu dit?*”. “Exacto: Ca-tu-dí”. Estuve a punto de avisarle de que en Francia no se tutea a todo el mundo, pero si alguien podía hacerlo, ese podía ser Stanley Kubrick.

»Me resulta muy difícil relacionarme con un hombre como Kubrick, o tal vez con cualquiera, sin esperar de él todas aquellas afinidades que me hagan creer que, en general, tenemos mucho en común. Debo pensar que él cree que tengo más instinto cinematográfico que ningún otro de sus empleados. Sus halagos anteriores parecían indicar que dicho reconocimiento era *chose faite*. Después de todo, yo había sido el primero en bajar la guardia al permitirle saber cuánto me ilusionaba trabajar con él. Cuando me dijo que estaba “entusiasmado”, me pareció que nuestra alianza se equilibraba. Puesto que yo nunca dije, ni siquiera para mis adentros, que el grueso guión que le había enviado estaba “bien”, no tenía motivos para que me molestara la recepción que había tenido. Lo que resulta un poco triste, esta espléndida mañana de marzo, es la sensación que tengo (y probablemente debería haber tenido siempre) de que él no quiere, ni ha querido nunca, un colaborador, sino un mecánico hábil que sea capaz de extraer la basura que después él transformará en oro».

La dificultad de trabajar más o menos escena por escena, como quería Stanley, no radicaba solo en que para mí la rutina es una tortura. Sino que, y esto era más determinante para la película, prestábamos tanta atención a los árboles que no le estábamos dando al bosque ninguna forma definida. Jean-Luc Godard se había

mofado del viejo principio aristotélico al afirmar que tenía que haber un principio, un desarrollo y un final, claro, pero no necesariamente en ese orden. Pero no demostró que el principio de Aristóteles fuera inútil. Yo seguía convencido de que, por ejemplo, tenía que existir un nexo entre la escena de la fiesta inicial al principio de la película y la orgía y sus consecuencias. De otro modo podía conseguirse una concatenación de acontecimientos, pero sin progresión y sin un cierre convincente. El *Relato soñado* de Schnitzler carecía de una explicación plausible porque explicar un sueño es racionalizarlo. Sin embargo, puesto que Stanley no quería que la película fuera otra cosa que un sueño, resultaba esencial darle cohesión.

Le expliqué que era un error presentar al personaje de Ziegler, como propuse llamarle (recordando sin cariño a Ziggy, un charlatán que tuve por agente en California), al principio de la película y que ni él ni la chica semidesnuda que Bill atiende en la fiesta volvieran a aparecer. Stanley se burló de mis ansias de claridad argumental, pero volví a la carga, de nuevo inútilmente, en mi siguiente visita. Si la película hubiese sido un guión mío original (en cuyo caso dudo que a Kubrick le hubiese interesado), mi opinión habría tenido más peso en todo el asunto. Pero en mi situación podía persistir, no insistir. La diferencia entre escribir libros y guiones nunca fue más manifiesta que en aquellos días en que tuve que aceptar a la fuerza la «trama» de Arthur Schnitzler.

Empecé a temerme que Kubrick haría otra película como *La chaqueta metálica*, compuesta por elementos brillantes pero incapaces de formar una unidad. ¿Estaba tan decidido a echar por tierra las expectativas del público que eso era lo único que le importaba? Negar a la audiencia la satisfacción de una conclusión final sería un giro inesperado pero insípido. La única respuesta a mi alcance era la disidencia obediente. Durante los días siguientes, escribí, reescribí e insistí con diplomacia en mi idea de que la película no podía acabar con un final tan misterioso como el principio sin dejar cierto sentimiento de frustración. Kubrick me escuchaba, pero continuó sin cambiar de opinión. «Cíñete al ritmo de Arthur», era una especie de máxima fundamentalista que, de momento, no prohibía el libre discurrir de la imaginación.

El principio consistía en que yo era libre para volver a hacer las cosas, pero no para hacerlas libremente. Stanley prestaba atención a las páginas que le escribía, alerta por si había algo que no le gustaba, pero admitía que él no estaba haciendo ninguna aportación: «Me gustaría poder darte material, pero no puedo. No soy escritor».

No parecía muy interesado en las palabras. Tal vez admirara la agudeza de mi conversación, pero eso no quería filmarlo, y filmar era la única forma de arte que practicaba. A menudo me insistía en que recurriera a la voz en off para explicar algo que de otro modo requeriría más diálogo del que él quería. La ventaja de este método para un director como Kubrick, a quien le importan más las imágenes que el texto, es que el narrador no implica la existencia de un esquema previo de lo que ocurre en la pantalla. Stanley prefería la voz en off porque evitaba tener que recurrir a los diálogos

para expresar los sentimientos de los personajes o sus motivaciones. El narrador podía afirmar sin rodeos lo que a Kubrick le fastidiara hacer explicar a los personajes mediante diálogos. El artista siempre busca minimizar aquellos aspectos del medio en que trabaja que le impiden emplear el espacio disponible para lo que él considera el núcleo del asunto. Kubrick quería mostrar, no explicar. Prefería dejar que el espectador adivinara las motivaciones y la «psicología» de los personajes. Nunca hacía explícito lo que «quería decir». Esta ambigüedad le daba libertad de movimientos y le evitaba responsabilidades.

Poco a poco comprendí que Kubrick no solo no quería bromas en el guión, sino que ni siquiera le preocupaba que los personajes tuvieran o no una personalidad definida: lo mismo le daba tener tipos que individuos con unas historias particulares (mi secuencia para los créditos iniciales, donde sugería un trasfondo freudiano del personaje de Bill, enseguida fue eliminada). Kubrick no quería que las escenas tuvieran las huellas de un autor que no fuera él. Si yo le estaba preparando el camino para que él realizara su trabajo, todo aquello que fuera inequívocamente mío Kubrick nunca iba a utilizarlo.

Mostraba una paciencia educada y al mismo tiempo implacable: yo no le veía final. El guionista de una película es como el que corre la primera vuelta en una carrera de relevos. Tiene que salir a toda velocidad mientras todos los demás esperan por los alrededores preguntándose si va a valer la pena que se quiten el chándal. Yo corría mi vuelta, llegaba exhausto, y enseguida me pedían que volviera a correrla una y otra vez.

K.: ¿Freddie? Soy Stanley. ¿Puedes hablar?

R.: Claro.

K.: Bien, la escena en el depósito de cadáveres. Creo que casi la tienes, pero... a lo mejor es un poquito larga, demasiado complicada...

R.: Se parece mucho a la que escribió Arthur.

K.: ¿Sabes dónde está el tanatorio de Nueva York?

R.: No.

K.: Será mejor que lo averigüe. Podría sernos de ayuda.

R.: Stanley, más o menos toda la secuencia transcurre en el interior. Quiero decir que, bueno, busca lo que quieras, pero...

K.: Conozco un médico en Nueva York con el que podría hablar.

R.: Bueno. Dudo que cambie gran cosa saber la dirección, pero...

K.: Podría valer la pena.

Al día siguiente volvió a telefonar para decirme que el tanatorio estaba en la calle Treinta con, creo que dijo, la Tercera avenida. A mí no me pareció que saberlo afectara en modo alguno las correcciones que había que hacer en la escena. Sin embargo, dio a las acotaciones una autenticidad que convenció a Stanley. Me dio permiso para pasar a la escena siguiente. Kubrick siempre sabía lo que no quería en el guión, nunca lo que sí quería. Cuando le enviaba otro fajo de páginas solía dejarme sin noticias suyas durante un período de tiempo indeterminado, mientras las sopesaba. Presa de mi euforia inicial, me imaginé que poseía algún tipo de conocimiento casi intuitivo de lo que le gustaba a Stanley. Esta confianza fue desapareciendo a medida que pasaron las semanas. Incluso después de leerlo todo, era incapaz de adivinar qué alabaría y qué me pediría que reescribiera. A veces me dejaba con la duda durante varios días. Iban pasando los días y las semanas y yo escribía, esperaba y volvía a escribir. ¿Era una política deliberada que buscaba reducir mi independencia al simple servicio de sus deseos? Dudo mucho que necesitara un plan consciente para comportarse de forma tan caprichosa: para los directores, buenos y malos, es natural intentar convertir a los guionistas en criaturas de su propiedad. La rana y el escorpión nunca pueden escapar de los papeles que les han sido asignados.

K.: ¿Freddie? *Ici* Kubrick. ¿Cómo va?

R.: *Seega, seega*, como dicen los griegos.

K.: ¿Eso dicen? ¿Y qué quieren decir con eso?

R.: Lento, pero seguido.

K.: ¿Cuánto crees que gana al año un médico como Bill en Nueva York?

R.: Eso ya me lo preguntaste.

K.: ¿Crees que llega a doscientos mil dólares?

R.: Con el tipo de consulta que tiene Bill, sí, creo que sí.

K.: ¿Podrías averiguarlo?

R.: ¿Por qué no llamas a aquel médico amigo tuyo? El que te pasó la dirección del tanatorio. Seguro que lo sabe.

K. (*después de una pausa*): Ya no le hablo.

R.: ¿Te has peleado con él?

K.: Ya no nos hablamos. No le preguntes a tu agente. ¿No conoces a nadie más en Nueva York?

R.: Siempre queda Stanley Donen.

K.: ¿Cómo está?

R.: Creo que bien. Con ganas de dirigir una película. ¿Por qué no le llamas? Le gustará tener noticias tuyas.

K.: Stanley me gusta.

R.: Llámale.

K.: Hace mucho tiempo que no hablo con él. ¿Crees que un médico así llega a los doscientos mil? Yo diría que sí. Que el piso no sea demasiado grande, ¿vale? Ah, oye, ¿podrías mirarte otra vez la escena del sueño? No estoy seguro de que no resulte demasiado farragoso, de que no siga demasiado literalmente el texto de Arthur.

R.: Eso ya te lo dije.

K.: ¿Podrías volvértelo a mirar? Mira si puedes hacer algo más... sexy... y contemporáneo, tal vez.

Intentar sustituir un sueño por otro es un ejercicio muy duro. ¿Cómo puedes estar seguro de que no hay otro mejor? Construí una secuencia basándome en unas vacaciones que pasé con Sylvia en la Martinica. Una tarde yo tenía fiebre y me quedé en cama mientras ella se iba a la playa. La pareja de al lado, a quienes no había visto nunca, entró en su habitación y empezaron a hacer el amor. Yo únicamente podía oír lo que decían, aunque con mucha claridad, e imaginarme lo que estaban haciendo. El hombre se comportaba de forma bastante violenta con la mujer, pero los gritos de ella eran de placer. Me imaginé una mujer joven y bella con un amante implacable y apasionado, y me quedé tumbado escuchando sin avergonzarme (puesto que no tenía opción) los jadeos rítmicos que anunciaban el final de la actuación. Poco después, la pareja salió de la habitación. No pude resistirme y me asomé a la ventana para echarles un vistazo de camino hacia la playa. Cuando salieron del edificio resultó que era una pareja de mediana edad, nada guapos y sin nada de particular. El hombre se mostró muy atento y ayudó a su mujer a bajar por el desnivel de piedras del sendero. Le presté mi experiencia a Alice y la hice soñar con una especie de pared líquida que la separaba de la seductora pareja de la puerta contigua.

Hacia finales de marzo de 1995, llegué de nuevo a la última escena y me dije que ya había vuelto a terminar la primera versión de la película de Stanley, que seguía sin título. Esta vez tenía la intención de dejar bien claro que era hora de que me pagaran. Virginia Woolf se mofaba de Somerset Maugham porque «tenía que escribir por dinero», pero así es como algunas personas nos ganamos la vida.

Siguiendo mi rutina habitual envié el guión a la oficina de William Morris en Londres y le pedí a Jane Annakin (que ya estaba de vuelta de la operación) que hiciera unas copias y las enviara a Stanley, a Ron Mardigian —en California— y a mí

mismo. De esta manera, Ron tendría una prueba irrefutable de que me correspondía cobrar. Como dijo una vez Woody Allen, el negocio del espectáculo es un negocio, si no se llamaría el espectáculo del espectáculo.

Una vez confirmado que el guión ya estaba en Londres, Sylvia y yo nos fuimos a pasar diez días a Venecia, Asolo (donde vivió Robert Browning al poco tiempo de fugarse con Elizabeth Barrett) y Trieste, una ciudad que había querido visitar desde que Jo Janni me regaló las obras completas de Italo Svevo, seudónimo con el que escribía un hombre de negocios llamado Ettore Schmitz. Schmitz y Schnitzler no están muy alejados fonéticamente, y tampoco lo estuvieron en el tiempo y en el espacio. Nacieron con un año de diferencia y los dos vivieron bajo el ancho manto imperial de Francisco José I, cuya longevidad llevó a creer que su monarquía sería eterna.

Trieste fue en su momento el *entrepôt* de Viena. Fue una ciudad floreciente — aunque rebelde— del imperio austro-húngaro hasta su anexión a Italia como resultado del tratado de Versalles. También era un lugar ideal para intentar olvidar que Stanley estaba leyéndose mi guión. Manteniéndome fuera de contacto un par de semanas, estaba seguro de dejarle tiempo más que suficiente para pensar y repensar lo que quisiera.

Trieste es una ciudad burguesa y comercial. Sus canales carecen del encanto de los venecianos y la única señal de la influencia bizantina es la nueva catedral ortodoxa serbia, con su olor acre a incienso y sus iconostasios. La ciudad parece tan seria y poco amiga de la imaginación como los comerciantes que la habitan. A diferencia de las de Viena y Alemania, la sinagoga de Trieste (tal vez la mayor y la más fea de Europa) sobrevivió a la guerra y todavía se levanta, un monumento gris a la respetabilidad, no demasiado lejos de la Bolsa por donde iban y venían los conciudadanos de Ettore Schmitz y sus personajes de ficción. El propio Svevo era un judío secular que se casó con una gentil perteneciente a una familia de fabricantes de pintura. Al faltarle la autoridad que la condición de médico le proporcionó a Schnitzler, Svevo tenía un estilo irónico y despectivo para consigo mismo, pero contemplaba las debilidades humanas, y las suyas propias, con algo del conocimiento del mundo tristemente certero de Schnitzler.

Svevo decidió mejorar sus conocimientos de inglés con el objeto de ampliar sus contactos comerciales. Su profesor fue un exiliado irlandés que residió un tiempo en Trieste y que se llamaba James Joyce. De esta forma Svevo se convirtió en la inspiración, al menos parcial, para el Bloom de James Joyce (su mujer también fue inmortalizada, como Arma Livia Plurabelle). Al descubrir que su profesor era novelista, el tímido Svevo le pidió a Joyce que leyera algo de lo que había escrito. Joyce, que esperaba las embarazosas efusiones típicas de un simple aficionado, quedó sorprendido por la seguridad innovadora de su alumno.

Cuando Joyce alcanzó la fama, ensalzó la obra de Svevo en los círculos literarios de París. Gracias a sus alabanzas, la tercera novela de Svevo, *La conciencia de Zeno*

—uno de los primeros libros en adoptar la forma de una «cura» psicoanalítica—, le hizo famoso. El antihéroe de esta novela es *un homme moyen sensuel* que trata desesperadamente de dejar el tabaco; se fuma su último cigarrillo una y otra vez. Invitado por Joyce, Svevo fue a París a hablar sobre su trabajo. De regreso a casa tuvo un accidente de coche cerca de Trieste. Herido de muerte, Svevo fue acostado a un lado de la carretera en espera de la ambulancia. Mientras yacía en la cuneta, alguien le preguntó si quería alguna cosa.

—¿Por casualidad no tendrá un cigarrillo?

—Me temo que no.

—Es una lástima —dijo Svevo—, ese sí habría sido mi último cigarrillo.

Murió poco después.

Richard Burton (el arabista, no el actor) fue cónsul británico en Trieste durante muchos años. El conde de Derby había oído decir que el cargo estaba vacante y que, en los días en que la libra aún era la moneda soberana, conllevaba un sueldo anual de seiscientas libras y ninguna obligación. «He pensado en ti inmediatamente», le dijo Derby a su protegido. A veces los productores dicen lo mismo para adular a los guionistas, pero siempre hay obligaciones.

Disfrutamos tanto de la magnífica sencillez de Trieste que casi llegamos a olvidarnos de Stanley Kubrick. Pero compré *Il mito Absburgico nella letteratura Austriaca moderna* de Claudio Magris y me encontré leyendo de nuevo sobre Arthur Schnitzler. No pude evitar preguntarme si Kubrick me invitaría a seguir adelante con la segunda versión y cuánto trabajo comportaría. Deseaba de él una respuesta favorable, pero más porque odio perder que porque tuviera la impresión de estar trabajando en una verdadera obra de creación. Incluso aunque deseara verme de nuevo sometido a aquella esclavitud, también anhelaba recuperar la independencia de que goza el novelista. Sin embargo, le había prometido a mi hijo Paul que, cuando estuviera libre, escribiría el guión de *Filosofía a mano armada*. ¿Heracles habría sido feliz sin sus trabajos?

La primera cosa que vi en la pila de correo que nos esperaba en casa fue una enorme copia del guión enviada por la oficina londinense de William Morris. Me sorprendió, incluso me asustó, verla dentro de una carpeta azul con el logotipo WM bien visible. Debajo había un sobre con matasellos de St. Alban's. Contenía solo una hoja amarilla. Al leerla me sentí furioso y asqueado.

Se la enseñé a Sylvia.

—Ni siquiera lo ha leído —dije—. Dos putas semanas y ni siquiera se lo ha leído.

—Tus agentes están locos, ¿o qué?

—Locos y qué. ¿Cómo han podido hacer esto? ¿Cómo han podido?

La nota de Kubrick decía que al encontrar el guión en una carpeta de William Morris quedó demasiado trastornado («Apenas pude creer lo que veían mis ojos») para poder leerlo. Había preferido dejarlo a un lado antes que empezar con «una

predisposición negativa». Me pedía, con precisión fríamente desglosada, que averiguara quién había leído el guión aparte de Mardigian, cuántas copias se habían sacado y a quién se habían enviado «en Londres, Nueva York y Los Ángeles».

Al cabo de diez días de lo que ahora sabemos que fue un suspense inútil, yo estaba tan consternado y decepcionado como para no entender siquiera la preocupación de S.K. Sabía que para Kubrick el secretismo era fetiche, pero a duras penas comprendía la intensidad de su obsesión por el hermetismo. Me sentía furioso ante la ineptitud de quienquiera que hubiese sido el idiota que había enviado el guión en una carpeta de William Morris, pero mi primera reacción con Stanley fue sorprendente (vista con la perspectiva del tiempo) porque ni se me pasó por la cabeza disculparme:

Querido Stanley:

Acabamos de llegar a casa después de pasar unos días en Italia y hemos encontrado tu «carta». Una gran bienvenida. Déjame que vaya al grano: cuando termino un guión tengo por costumbre enviar una copia a mis agentes de Londres para que la envíen a L.A. Lamentablemente me olvidé de esas horribles carpetas azules que usan... Le dije a la ayudante de Jane que solo tú debías recibir una copia, además de Mardigian... Mardigian es un hombre de palabra, un gran amigo y... se encarga de mis negocios. No puedo aceptar que se me prohíba entregarle un texto a un amigo íntimo y consejero en prueba de lo que he hecho como resultado de un trato que él ha negociado. Sería... ajeno al carácter de Ron y a su naturaleza discreta enseñar a nadie un guión en proceso de escritura. Así pues: *nadie más ha visto el guión y no existen más copias que las ya mencionadas*: tú tenías una, ahora yo tengo dos... y otra está archivada en California en manos de un agente en el que confío desde hace veinte años.

Todos tenemos nuestras manías y las tuyas, en este caso, son comprensibles y de importancia primordial... Tal vez confiaba en que la seriedad que he demostrado en este trabajo... podía eximirme de ser acusado de traición o mala fe...

Estos últimos días he esperado con una ilusión más bien patética que me comunicaras los nuevos retoques que necesita el guión. En cambio, me encuentro con que he cometido un «crimen» tan involuntario como bienintencionadas eran las adoraciones de Azarías por las que Dios lo mató. Siempre me dio lástima Azarías, y ahora resulta que me he convertido en Azarías. Si te hubiera enviado mi única copia y me hubiera arriesgado a perderlo todo, quizás ahora estaría sonriendo. Pero no...

Al volver a leerla, no parece la carta apropiada. Es al mismo tiempo demasiado desafiante y autocomplaciente. No obstante, es la que escribí. A pesar de que en aquel momento la leí con otros ojos, Stanley me respondió al instante en un tono extraordinariamente paciente y amistoso. Negó, con toda justicia, haberme acusado de traición. Su temor a que en California se descubrieran la naturaleza y la fuente del

proyecto era, ahora me doy cuenta, fundamentado (aunque no llegó a pasar). Yo podía asegurarle, como hice, que no había ningún peligro de que alguien de la oficina de William Morris hubiese leído el guión, puesto que nunca había visto ningún indicio de que lo hicieran, pero había subestimado la curiosidad que despierta todo lo relacionado con Kubrick. Él temía que hubiese «puesto en dificultades sus negociaciones y la selección de actores para la película». Me sentí como si me hubieran echado un rapapolvo, pero también secretamente feliz de saber que se proponía llevar adelante el proyecto.

Es más, me decía, «incluso aunque no entiendas el porqué de todo esto», él creía que sus credenciales como productor le daban derecho a que sus «manías» no fueran desestimadas a la ligera. A continuación me reprochaba, en términos que ahora me parecen bastante moderados, que hubiera enviado el guión de la película a California sin que él lo supiera, sin su consentimiento y antes incluso de que lo hubiera leído, Ninguno de los guionistas con los que había trabajado con anterioridad había hecho nada parecido. «Freddie —proseguía—, todo esto no es, ni mucho menos, una manía». Si él hubiera sabido lo que yo tenía intención de hacer, no habría ni empezado a trabajar conmigo. No obstante, estaba «dispuesto a dejar todo esto atrás si...». A continuación venía una tripleta de condiciones que me obligaban a mantener el secreto en adelante. Firmaba el fax con «Un saludo», no como los que habían precedido a la estupidez cometida por William Morris, que siempre habían terminado con «Un abrazo».

Ya que yo nunca había tenido la más mínima intención de romper la nube de silencio que Stanley había extendido sobre el proyecto, para mí no fue ninguna humillación, sino un alivio, amoldarme a sus demandas. Y aunque me apresuré a pedirle disculpas, no renuncié completamente a mi derecho de actuar en mi propio interés. El hecho de que Stanley se hubiera referido a sí mismo como el «productor» me empujó a añadir una cláusula adicional a mi respuesta:

R.M. puede que ostente el odioso título de «agente», pero nunca ha faltado a mi confianza... Me gustaría poder decir lo mismo de los productores, ejecutivos y directores (me han estafado reconocimiento y dinero). Cuando le envié el guión a Ron, fue como prueba de que había cumplido con las obligaciones que estipula el contrato. Este tipo de detalles no forman parte de lo que me interesa trabajar contigo, pero la vida nos ha enseñado sus lecciones a los dos, aunque no siempre las mismas, y es difícil olvidarlas...

Para mí, la mejor frase de tu carta es «Estoy dispuesto a dejar todo esto atrás». Como podrás imaginar, yo pienso lo mismo.

Stanley respondió que quería ver todas las copias que se habían sacado y estar seguro de que no quedaba ninguna en los archivos de las oficinas de William Morris. A continuación me preguntaba qué ordenador utilizaba para poder explicarme cómo

hacer copias de seguridad («que de todos modos deberías hacer porque los componentes pueden fallar y entonces perderías todos los datos»). Después me prometía que se leería las páginas nuevas y que consideraría detenidamente todo el guión. «Supongo que deberíamos hablar sobre el tema a finales de semana...». El augurio más feliz que contenía la carta venía al final. Volvía a estar firmada «Un abrazo».

Desde luego debería haber adquirido el hábito que Stanley me recomendaba y hacer copias regulares de todo. Pero yo soy aplicado, no eficiente. El disco duro de mi ordenador falló dos años más tarde y perdí muchos archivos que me habría gustado conservar. La pericia de Stanley en el campo de la electrónica era legendaria; su casa estaba llena de los equipos más modernos. Hacia el final de nuestra colaboración, Kubrick me pidió que le enviara un disquete con lo que tenía hecho del guión, para ir metiendo sus propios cambios. Hice lo que me pedía. Poco tiempo después me pidió que le pasara por fax unas páginas con algunos pequeños cambios. Me sorprendió.

—¿Por qué no ahorramos tiempo y los introduces tú mismo en el archivo? Recibiste el disquete que te envié, ¿no?

—Sí, pero... Bueno, lo he perdido.

Cuatro días más tarde me llegó otra carta, escrita a mano. Comenzaba así: «Es la primera vez que trabajo con alguien desde tan lejos y de una forma tan de productor, tan distante, y teniendo en cuenta todo esto creo que la primera versión del guión es bastante sorprendente, con algunos detalles absolutamente brillantes...». Seguía diciendo que la segunda versión iba a ser mucho más que un simple retoque y que quizás fuera necesario trabajar de un modo un poco diferente. Normalmente con otros guionistas, una vez tenían una estructura general, escribían las escenas una a una, discutiéndolas profusamente antes y después de escribirlas, y hasta que no era correcta no pasaban a la siguiente. Era consciente de que ese sistema no era exactamente «el sueño de ningún guionista», pero así iban a ir las cosas. Si íbamos a continuar juntos, me haría notas detalladas y podríamos reunirnos para comentarlas. Eso, decía, debería darme una idea bastante aproximada de lo que podía quedarnos por hacer. El contrato, me recordaba, le dejaba cuatro semanas para decidir si todavía requería mis servicios, pero le parecía que no iba a llevar tanto tiempo hacer las notas y comentarlas. Sin embargo, si yo no quería trabajar de la forma que me proponía, no volvería a llamarme. Por supuesto, informaría a Warner Bros de que yo había completado la primera versión del guión y que debían pagarme lo que en tal caso estuviera estipulado.

A pesar del tono afectuoso, seguía preocupado por la copia del guión que había recibido Mardigian y que todavía no le habían enviado desde L.A., pero de todos modos firmó con «Un abrazo». Lógicamente la alegría que me produjeron sus comentarios se multiplicó ante la perspectiva que prometían. Kubrick no volvió a

mencionar el incidente de las copias, aunque en adelante siempre se refirió a Mardigian como «el leal Ron».

No me entusiasmó la idea de ir hasta St. Alban's a diario, ni semanalmente, para destrozar escenas cara a cara, pero me mostré dispuesto a hacerlo. Pero llegado el momento, Stanley resultó tan poco amigo de sacrificar su intimidad como yo. Continuamos charlando con frecuencia, pero a distancia.

Mayo de 1995. Anotado en una libreta: «Acordamos mantenernos en contacto regularmente, incluso diariamente, mediante fax o teléfono. Libre de la tortura de los viajes, retorné al yugo de la rutina diaria. Eran ya unas cuatro semanas de lo mismo. Como con la primera versión, las cosas empezaron bien. S.K. había decidido, y me había pedido que lo aceptara como condición para continuar, que las cuarenta y dos páginas que tan incondicionalmente había admirado antes de Navidad, ahora, lamentablemente, resultaba que ya no estaban cortadas por el mismo patrón que la historia de A.S. y debían ser reconsideradas, si no desechadas (casi fueron desechadas)».

Stanley admitía que su cambio de opinión respecto a las secuencias iniciales podría resultarme, como le había ocurrido a él, «una sorpresa tremenda». Insistía en que la calidad del producto no se ponía en cuestión, únicamente el efecto descompensador que esas secuencias tenían sobre el resto del guión. Comprendí el sentido de su razonamiento y ni me ofendió ni lo puse en entredicho. La razón tiene su lugar, incluso entre los intelectuales.

S.K.: Esto no tiene nada que ver con que no me guste lo que habías escrito antes, es solo que tal vez era, en fin, demasiado bueno. Quiero decir que no queremos que la cosa arranque tan bien que luego no podamos mantener el nivel. Si sexualmente Alice está tan, bueno, adelantada como tú la hiciste, después no tiene hacia dónde avanzar.

R.: Entendido.

S.K.: A lo mejor toda la sección es demasiado buena. A lo mejor no podemos mantener las cosas al mismo nivel. A lo mejor no debería ser así de buena.

R.: No me estarás sugiriendo en serio que deberíamos empeorarla a propósito.

S.K.: No sé.

R.: Stanley, entiendo lo de Alice. Lo que me preocupa no es cambiarlo, pero la idea de que empeorar toda la secuencia va a hacer que lo siguiente sea mejor... francamente, es de locos. Lo que tenemos que hacer es empezar bien y seguir mejor.

S.K.: Si podemos.

R.: Tenemos que creer que podemos hacerlo.

K.: Bueno, oye, ¿podrías rehacerla? O sea, acórtala y haz a Alice más...

R.: Te he dicho que lo haría. Lo haré. Lo intentaré y hoy a última hora te pasaré un fax con lo que tenga.

K.: Mañana hablamos.

Stanley había sido más diplomático de lo habitual —casi pidió disculpas— al dejar escapar su «sorpresa tremenda». Probablemente tenía miedo de que recurriera a su entusiasmo previo para refutar sus argumentos. Había tratado por todos los medios de comunicar las malas noticias con tacto y yo acepté su argumento. Pronto recuperó su *attentisme* habitual: sin ideas propias, seguía mostrándose reacio a aprobar las mías. Esta actitud de censura desde la pasividad, ¿derivaba de sus experiencias como fotógrafo? No hay nada que un fotógrafo serio deteste más que una modelo sonriente. Al contrario, espera que los sujetos de sus fotografías carezcan de personalidad. Fotografía una y otra vez hasta que revelan su verdadero aspecto porque ya no les quedan energías ni ganas para poner buena cara.

A Stanley le gustaba sorprender y —a veces— que le sorprendieran, pero no quería un guión adornado con bromas. Esperó a que una suerte de agotamiento produjera escenas mucho más esqueléticas de las que yo habría escrito por propia iniciativa. Como muchos actores (y sobre todo actrices), le preocupaban menos los sentimientos de los demás que la satisfacción de sus propias necesidades. Comprendí que para la visión del cine que tenía Kubrick la imagen fija —o casi fija— era fundamental. La densidad y el cuidado con los que componía los fotogramas, tan frecuentes en sus obras, tenía muy poco que ver con ningún anhelo de movimiento. Algunos de los momentos más memorables de *Barry Lyndon*, por ejemplo, eran estáticos: el salteador y su compinche observando a Barry desde fuera de la posada que hay al borde del camino; Barry con las dos putas —una escena tomada astutamente de Hogarth—; Marisa Berenson en la terraza cuando Barry le declara su amor. Decir que *Barry Lyndon* es aburrida es admitir que no tienes ni idea.

Pero en una obra de arte no todo es previsible. Como me confesó Stanley, nada en el story-board de *Barry Lyndon*, menos aún en la esquemática caracterización de los personajes secundarios, hacía presagiar la brillante creación de Leonard Rossiter interpretando al capitán Quin. De las virtudes desconocidas de Stanley, la menos importante no era la de dejar espacio libre para que floreciera el genio de los otros. Aunque no tenía paciencia con la mediocridad, podía mostrar una deferencia complaciente cuando se trataba de un talento que admiraba. Kubrick admitió que Rossiter había creado una interpretación inolvidable a partir de un personaje de cartón. Los actores podían sentirse maltratados o trabajar hasta el agotamiento, pero Kubrick nunca los vio como Hitchcock, nunca le parecieron «ganado».

El director puede controlar las imágenes de forma más eficaz si estas tienden hacia lo estático. La vigilancia conformaba el mundo de Stanley: leía los contratos y medía los anuncios con la misma meticulosidad con que volvía a rodar o a recortar una escena. Como el fotógrafo, siempre tenía la esperanza de que saliera algo mejor de la repetición. Era un cazador que observaba, esperaba, pero no sabía exactamente qué. Me pidió que reescribiera escenas sin darme indicaciones precisas de lo que quería, no por sadismo, sino porque Kubrick disponía de todo el tiempo del mundo para esperar encontrar algo mejor. Nunca he conocido a nadie del cine menos angustiado porque el proceso se alargara demasiado. Podía estar enterado de lo que estaban haciendo otros directores, y de lo prolíficos que eran, pero no manifestaba ni envidia ni intenciones de igualarlos. Jugaba al ajedrez sin reloj. A veces se dice que los judíos viven en un mundo ajeno a la esperanza de la que gozan los cristianos: en el judaísmo la salvación tiene sus leyes, pero no un horario.

Libreta, mayo de 1995: «s.k. tiene cierta tendencia a la burla y parece una persona “intuitiva”. No siempre me divierten sus constantes referencias a B. Streisand y a mi supuesta facilidad para el diálogo entre norteamericanos. No es desagradable, pero sí un poco sarcástico... Nunca se me ha dado bien la táctica de las relaciones personales; como demuestra mi mal perder, soy terriblemente sincero. Siempre tiendo a pensar que si soy cándido y apasionado, todo irá bien. Sin embargo, las dos últimas semanas he tenido que ser más calculador. Cuando s.k. actúa con indiferencia, soy muy parco al teléfono; dejo de enviarle notas amistosas con las páginas nuevas del guión; hago huelga de celo. Ya veremos si te gusta, chaval».

s.k.: ¿Freddie?

R.: Ah, hola, Stanley.

s.k.: ¿Estás bien?

R.: Sí.

s.k.: ¿Sí? Lo pareces. Tengo las páginas. ¿Freddie?

R.: Te escucho.

s.k.: ¿Llamo en mal momento?

R.: No.

El tono frío de mis respuestas le hacía volverse amable enseguida. Empezamos a obtener progresos más rápido. Yo me temía que escribir esta película, que seguía sin tener título, iba a llevarnos más tiempo que la guerra de Troya, pero la pila de escenas aprobadas creció cada vez más rápido. Preocupado porque aún no teníamos el título, le envié una propuesta por fax: EL SUJETO FEMENINO. No se dio por enterado. Unos días más tarde Stanley propuso EYES WIDE SHUT. Mi única respuesta fue abstenerme

de dar respuesta. Era su película.

12/5/95. Anotado en una libreta: «Uno de su séquito le llama la “deidad de la empresa”; nunca se equivoca y no se le puede llevar la contraria. No le interesa la “psicología” (lo cual me parece bien) y no quiere admitir que la forma de una película se basa en una estructura meditada, lo cual no me parece tan bien. A pesar de que respeta a “Arthur” lo suficiente para no cuestionar nunca sus decisiones, la forma en que Stanley elimina todas las mejoras del original excede cualquier sentido crítico mínimamente articulado. Conviene imponer la fidelidad. En tanto que ex ajedrecista, cabría esperar de él un respeto nabokoviano por el arte del juego como un conjunto de estrategias que se va desplegando paulatinamente, pero S.K. tiene suficiente de norteamericano medio para no atreverse a admitir que es un artista o que tiene una teoría acerca de algo. Es un tipo raro pero necesita seguir siendo normal, incluso vulgar, porque teme convertirse en el nuevo Orson. Es tan distinto de Welles que evita cualquier alarde público de fama; no concede entrevistas y apenas sale de su finca. (Cuando A.F. me telefona para pasarme algún mensaje, a veces dice que S.K. ha tenido que salir, pero sospecho que se trata de un convencionalismo, como decir que la señora no está en casa).

»S.K. es poco generoso con los elogios y nunca le gusta una parte de una escena: la acepta al completo o, salvo detalles nimios, la rechaza entera. Cuando dice “No” se muestra más tímido que enérgico, pero nunca pregunta qué quería decir yo con aquella escena ni pide una interpretación ni una aclaración. Mientras él sea solo un productor, yo seré indispensable (quizás); cuando se convierta en director, ¿cuánto tiempo sobreviviré?».

S.K.: ¿Has visto el juicio?

R.: Un trozo, sí.

S.K.: Has visto el testigo ese, ¿cómo se llamaba? Shipp, ¿se llamaba así? Uno que se pasaba mucho por casa de O.J., en Kockingham. ¿Le has visto en el estrado?

R.: Sí.

S.K.: ¿Y qué te ha parecido?

R.: Triste. Creía de verdad que O.J. le apreciaba y... dudo mucho que lo hiciera.

S.K.: La forma como ha dicho «Lo siento, O.J.», ¿te has fijado?

R.: Es comprensible.

S.K.: ¿Tú crees? Apuesto a que el tipo era un «esclavo servil». Ese tío es un pelota, ¿no te parece?

R.: O.J. era su dios. ¿Crees que lo hizo él?

S.K.: Pues claro, como todo el mundo, ¿no? Todo el mundo piensa lo que nadie dice.

R.: Otra vez el antisemitismo.

S.K.: ¿Has pensado algo más para la orgía?

R.: Algo.

S.K.: ¿Y los romanos? ¿No celebraban muchas orgías?

R.: Creía que ese era De Mille.

S.K.: En alguna parte tiene que haber descripciones de orgías romanas. ¿Por qué no lo compruebas?

R.: En realidad no tienes la intención de enseñar la orgía, ¿verdad?

S.K.: No lo sé. Y me gustaría saberlo. Mira qué se te ocurre. Deja volar tu imaginación.

Seguimos avanzando, escena a escena, hacia una parte en la que yo estaba convencido de que íbamos a necesitar un clímax que uniera la película y le diera continuidad narrativa, Admiraba a Schnitzler, pero no de forma tan incondicional como a S.K. le habría gustado. Cuanto más nos acercáramos a la orgía y las escenas siguientes, menos productivo nos iba a resultar trabajar paso a paso.

Si la cosa tenía que tener una forma de conjunto, el final tenía que guardar alguna relación con el principio. *La chaqueta metálica* se había apoyado en el giro de la francotiradora y su muerte. Matar a otra mujer no iba a ser suficiente para (el título ahora parecía definitivo) *Eyes Wide Shut*. Día tras día, Stanley se mofaba de mi obsesión porque las cosas tuvieran forma. Yo no sabía cómo íbamos a acabar el guión si no nos poníamos de acuerdo acerca de qué forma debía tener. A mi deseo de hacer lo que me parecía correcto y necesario se unían mis ansias por escapar de la tortura en la que me había embarcado. ¿«Por el dinero, por las alabanzas, por la gloria»? ¿Quién lo sabía?

Mayo de 1995. Anotado en una libreta: «Tiene un miedo enfermizo a desvelar cualquiera de sus secretos, el mejor de los cuales quizás sea que no guarda ninguno. Posee una técnica muy técnica; fue un pionero del uso de los ordenadores y su fanatismo informático concuerda con su deseo de considerar todas las posibilidades de una situación. Lo que, sin embargo, no puede ser analizado como una mera serie de elecciones es la originalidad, que sigue siendo la propiedad juguetona del genio inquieto. Por este “motivo” soy conveniente (puesto que apporto unos diálogos que a menudo le complacen) y al mismo tiempo una amenaza, ya que mis opiniones podrían echar por tierra la idea de que puede fabricarse una obra de arte a partir de elementos finitos y manipulables. Enfurezco a S.K., sin que sea una cuestión personal, al recordarle que las lecturas y versiones posibles de cualquier anécdota, por muy

“perfecta” que parezca, son legión, si no infinitas. Detrás de tanta cautela se esconde el miedo a que una historia pueda escapar de su control; escapar de un hombre que toma interminables precauciones para evitar los imprevistos. No quiere que nada se le escape. Este deseo le convierte en prisionero de sus temores sin acabar con ellos. El recluso imagina que si consigue reducir las posibilidades de que algo le sorprenda, el mundo se volverá ordenado, pero cuanto más orden se ingenia, más vulnerable se hace al azar. El deseo de eliminar la suerte conduce a la locura, cuyo síntoma es el método. Por culpa de la meticulosidad con que realiza sus inspecciones y el cuidado con que se asegura de que ninguna eventualidad le afecte, s.k. se convierte en un Damocles sin espada, un hombre amenazado por un hilo del que no cuelga nada.

»Evita el contacto pero no puede controlar su curiosidad; sabe la tarifa de las putas de todas partes sin haberlas frecuentado. El conocimiento del mundo del recluso es una función de su miedo a echar de menos las cosas que él mismo ha excluido de su vida. La obsesión de s.k. por la “seguridad” le hace sentir completamente inseguro y para él significa vivir bajo vigilancia continua. Cuando me dicen “Se ha escapado un momento”, la frase capta de maravilla su anhelo inconfesado de escapar del régimen que se ha autoimpuesto. En términos creativos, ha hecho algo similar: para no ser contaminado por contribuciones externas incontrolables, se hace inaccesible a las ideas que pudieran entrar en conflicto con las suyas.

»El tirano es un hombre tan amenazado por el temor a ser derrocado que debe reducir a todos los demás a la impotencia. En el proceso de evitar el engaño, repudia todo consejo y considera desinformación todo aquello que preferiría no escuchar. La comedia de s.k. es la de un hombre aislado tan herméticamente del contacto no deseado que tiene que “escaparse” para poder disfrutar de alguna experiencia inesperada. Su curiosidad, incluso en el reino de la inteligencia rutinaria, se ve limitada por el aislamiento y, en consecuencia, excitada.

»El autoanestesiado padece los mismos tormentos que el autotorturador, pero no disfruta de la cruel satisfacción de sentir algo. Es al mismo tiempo distante y tímidamente ordinario, como si intentara escapar de su reputación. s.k. me explicó que el productor M.N., casado con una estrella con fama de “difícil”, le dijo una vez al director con el que ella tenía problemas que todo lo que necesitaba su mujer era “un buen lametón en un sitio concreto”».

s.k.: ¿Freddie? Soy Stanley. ¿Puedes hablar?

r.: Claro.

s.k.: ¿Estás viendo el tenis?

r.: No mientras trabajo.

s.k.: Escucha, eh, el guión... parece que tiene muchos, bueno, ladrillos de texto,

acotaciones, que me cuesta leer. Ocupan toda la línea y son párrafos muy largos.

R.: Me pediste que te explicara todo lo que se me ocurriera que pudiera ser pertinente. Puedo dejar de hacerlo.

K.: Me cuesta mucho leer esos fragmentos.

R.: Créeme, no es algo que haga por placer.

K.: ¿Sabes qué? En cierto modo me gustaría que en los guiones la gente escribiera los diálogos ocupando toda la línea, como hacen con las obras de teatro, y que las acotaciones fueran, no sé, estrechas y centradas como hacen con los diálogos.

R.: Supongo que podría hacerse. Romperé las costumbres de toda una vida, pero...

K.: Si al menos partieras esos tochos enormes que has hecho.

R.: De acuerdo.

K.: ¿Ya tienes algo sobre orgías romanas?

R.: Te lo pasaré por fax. ¿No rodaste una orgía para *Espartaco*?

K.: Mira qué puedes encontrar. ¿Has leído una novela que se titula *Un soldado de la Gran Guerra*?

R.: He oído hablar de ella, pero no la he leído. ¿Por qué?

K.: Me gustaría conocer tu opinión. Te la enviaré.

R.: Pero ya hiciste la Gran Guerra.

K.: Hace mucho tiempo.

R.: Créeme que la hiciste. Nunca he visto unas escenas de batalla más creíbles, excepto en los noticiarios. ¿Dónde las rodaste?

K.: En Alemania.

R.: ¿Alemania?

K.: Sí. No nos habrían dejado rodarlas en Francia. Era más barato hacerlo en Alemania.

R.: ¿De dónde sacaste todos aquellos soldados?

K.: Tenía un director de producción alemán que lo organizó todo para conseguirmos las fuerzas especiales de la policía. Por aquel entonces los alemanes no tenían un ejército oficial, pero... Tenían eso... El tipo lo organizó. Y también encontró el campo de batalla. Tenía muy buen ojo. Un día salimos a buscar localizaciones con nieve. De repente frenó el coche y salió afuera, creo que estábamos cerca de Dachau, y encontró justo lo que necesitábamos. La hondonada y la colina a lo lejos. Tenía buen ojo.

R.: ¿Cuánto tardasteis en rodar la escena?

K.: Costó mucho organizarlo todo.

R.: Apuesto a que sí. ¿Con cuántas cámaras?

K.: Puede que seis. Fue bastante complicado.

R.: ¿Cuántas veces tuviste que repetirla?

K.: Se me ha olvidado. Pero más de una. La primera vez, teníamos todo montado, todas las cámaras que iban a tomar el avance de las tropas acercándose. Les hice la señal y salieron de las trincheras, cruzaron la tierra de nadie y, sin darme tiempo de hacer nada, siguieron adelante y tomaron el... ya sabes...

R.: Hormiguero.

K.: Imposible detenerlos. Así que les hice retroceder hasta las trincheras y le dije a aquel tipo alemán que les explicara, porque yo no sé alemán, que se suponía que eran de la infantería francesa, ¿no?, y que no tenían que subir la puñetera colina y tomar el... eso. Tenían que moverse más despacio para que las cámaras pudieran cogerlos y al final, bueno, tenían que ir más lentos hasta casi pararse y luego...

R.: Tenían que replegarse, ¿verdad?

K.:... replegarse. Así que le pedí al tipo que se lo explicara a las fuerzas esas especiales de la policía. Él se fue hasta ellos y empezó a explicárselo y de repente se echaron todos a reír.

R.: ¿A reír?

K.: Le pregunté al tipo qué era eso tan divertido y me dijo que solo les había explicado que tenían que avanzar como los soldados franceses. Y eso es lo que hicieron la siguiente vez, salieron más o menos lentamente y... y así rodamos la escena. Déjame que te diga una cosa: rodar en un campo de batalla no es ninguna broma.

R.: ¿De verdad hicisteis todo lo de Vietnam en Inglaterra?

K.: Claro. ¿Por qué no? Con eso el problema fue otro.

R.: ¿Qué pasó?

K.: El problema no fue el rodaje. Eso fue bien. Conseguimos que nadie se metiera por medio, sin problemas. El problema era de noche, cuando no había nadie. Teníamos que dejarlo todo como estaba, aquel trozo enorme de tierra baldía. Y lo que pasó fue que los chavales de por allí se colaban en el campo de batalla y lo destrozaban. Cuando llegábamos por la mañana se habían cargado el campo de batalla.

R.: ¿Y qué hicisteis?

K.: Vallarlo. Vallamos todo el puñetero campo. Te enviaré el libro de Helprin.
¿Cuándo me pasarás algo sobre orgías?

16/5/95

Querido Stanley:

Suetonio solo cotillea sobre las prácticas sexuales de los emperadores que quiere ridiculizar o menospreciar. No describe lo que hacen, o lo hace muy brevemente. Se dice que a Tiberio le gustaba que se la mamaran niños pequeños en su piscina de Capri. Nerón se follaba a su madre y luego, eso dicen, la hizo asesinar. Calígula hizo muchas cosas de naturaleza políticamente incorrecta, pero no podemos admirarlo incondicionalmente por esa razón. La mujer de Claudio, Mesalina, como nos recuerda Robert Graves, se prostituía en burdeles de baja estofa porque el lecho imperial no daba la talla.

La «orgía» romana es una fantasía hollywoodiense, puesto que en cuestiones de sexo los romanos ricos siempre pudieron hacer lo que les apeteció con sus esclavos y por tanto no necesitaban a ningún Hefner que les organizara sus placeres. Las diversiones organizadas de los romanos solían ser de tipo gastronómico y desagradables. Los mejores «relatos» sobre las prácticas sexuales romanas son visuales (por ejemplo, las pinturas murales de Pompeya, especialmente el burdel donde se ilustran varias posturas en el techo de los cubículos, un poco al estilo de esos cafés de la Costa Brava con menús ilustrados para cerdos que solo son capaces de señalar pero no de leer).

La «orgía» de Petronio en *El Satiricón* creo que únicamente se describe porque es un esclavo con ínfulas y por tanto se trata más de una sátira social que de un texto erótico (compáralo con el chiste judío sobre el portero de la sinagoga que por casualidad oye el sermón del rabino a sus ricos feligreses recordándoles que, por mucho que ostenten, «no somos nada»; el portero grita desde el fondo del vestíbulo: «Tiene razón, rabino, ¡no soy nada!», a lo que el rabino contesta, señalándole con el dedo: «¡Mirad quién quiere ser nada!»).

Los romanos ricos hacían siempre lo que querían. Cicerón señaló escandalizado a Clodia, en el *Pro Milone*, pero solo para ganarse el favor del tribunal y porque él era un advenedizo de clase media sin la confianza, la virilidad ni la posición requeridas para acceder a las mejores mujeres...

Sugerí que la orgía podía tomar la forma de una suerte de centro de comercio sexual, puede que en la biblioteca de la casa grande. Tenía en mente una habitación enorme parecida a la biblioteca vieja del St. John's College de Cambridge, que tenía «bahías» con mesas de estudio. También insistí en la cuestión del argumento. Iba a ser muy

poco convincente a no ser que, por ejemplo, el hombre que había llamado Ziegler estuviera involucrado de algún modo tanto en la orgía como en la huida de Bill del peligro. Pero no dar una solución a la cuestión simplemente porque Schnitzler la había dejado en el aire sería cometer el mismo error que Antonioni en el final de *Blow up*, cuando nos deja sin saber por qué alguien ha sido asesinado y quién lo hizo.

K.: ¿Freddie? ¿Puedes hablar?

R.: ¿Qué ocurre?

K.: Escucha, a ti te gusta que las cosas tengan su forma, ¿verdad?

R.: Creo que ya te lo había dicho. Sí, me gusta. Así demuestras que no es... una tomadura de pelo.

K.: ¿Tú crees?

R.: Yo creo que sí. Y Aristóteles también. Tú no.

K.: Mira, supongamos que lo intentas a tu manera. Haces que Ziegler sea el tipo de la fiesta y... ya sabes qué, ¿no? Necesitaremos toda una escena nueva, al final de la película, antes de que Bill vuelva a casa la última vez, cuando se enfrenta a Ziegler por lo de la baronesa, o lo que sea que vaya a ser ahora la mujer, y Ziegler le explica toda la historia y... si es que eso es lo que quieres que haga.

R.: Desde luego que sí. Siempre lo he querido. Creo que debería regresar a su casa sabiendo que... O mejor, llaman a Bill para ir a ver a Ziegler y...

K.: Te gusta que las cosas tengan forma. Dales forma y luego veremos. Freddie...

R.: ¿Sí?

K.: ¿Puedes darme alguna pista de quién participa en la orgía? Algún tipo de contexto, para que pueda creer en lo que hacen.

No mucho tiempo después, le envié a Stanley por fax un documento que, supuestamente, era un extracto de un informe de alto secreto del FBI sobre una asociación que tenía su origen en un grupo de seguidores de Kennedy. Se afirmaba que la mayor parte de esta gente eran ricos contrarios a la línea que había seguido el partido demócrata tras haber caído en manos de «paletos». La confraternidad admiraba la rebeldía insolente de JFK contra la moral pública a la que, sin embargo, simulaba amoldarse y se unió a un grupo cuyas costumbres eran aparentemente conformistas pero que, al mismo tiempo, practicaba entre ellos un tipo de vida plenamente hedonista. El lema del grupo era: «Nunca es bastante». Se llamaban a sí mismos «Los Libres».

La principal forma de expresión de esta libertad era de carácter sexual: los miembros se reclutaban solo entre amigos y conocidos y su adhesión comportaba el

compromiso de perseguir el propio placer y no denegárselo al resto de los miembros de la confraternidad. Los fundadores del club eran solo hombres y en un primer momento contrataron mujeres para participar en sus juergas, que se celebraban siempre en residencias privadas. No se admitían periodistas en el grupo, aunque algunos miembros eran dueños de periódicos (lo que garantizaba que no se publicara nada sobre sus actividades).

La decisión de no seguir recurriendo a prostitutas la tomó el «Senado» del club a raíz de un escándalo en el que una prostituta rompió el código de secreto y vendió una entrevista a una televisión local que, afortunadamente, pertenecía al estado de Arkansas, donde el grupo pudo «encargarse» de la mujer y el escándalo. El grupo comprendió que en los años ochenta la prostitución había entrado a formar parte del mundo del espectáculo y, por tanto, ya no podía confiarse en la discreción de las putas.

En consecuencia se empezaron a admitir mujeres como miembros de pleno derecho del club. «Afortunadamente» esto coincidió con el «movimiento de liberación de la mujer», que parecía amenazar los valores falócratas de los Libres; en realidad, el movimiento liberó a toda una generación de mujeres que compartían el ideario del grupo. El reclutamiento de mujeres «libres» no presentó ningún problema y fomentó la formación de una sociedad cerrada de ricos/triunfadores cuya sofisticación se traducían en un voraz apetito de placeres secretos.

Los Libres no eran ni un culto ni una secta. La responsabilidad de encargarse de las fugas a la prensa o a la policía local recaía sobre los «Fontaneros», que sellaban todos los escapes de información y que, en caso de posibles situaciones bochornosas, actuaban con la inteligencia y los fondos necesarios para minimizar el peligro. La norma era no hablar nunca de los Libres entre los Esclavos (quienes acataban la moral convencional por miedo o conformismo). La «Libertad» dependía de la exclusividad y de la más absoluta lealtad. Era importante investigar atentamente a los miembros nuevos, pero la novedad era esencial para reavivar el apetito.

Había cuatro «libertades» sagradas. Los miembros del grupo vivían: libres de la democracia, de la corrección, de la publicidad y del amor.

Seguía explicándole que se creía que los Fontaneros, como el consejo nocturno de Platón, no tenían que dar explicaciones a nadie. Corrían rumores de que las transgresiones se solventaban mediante procesos sumarios. Sin embargo no existían pruebas que implicaran a los Fontaneros con la muerte de Frannie de Zoete (muerto en un hotel de Palm Beach), de Leslie van der Groot (ahogado en un coche propiedad de un senador). Ocasionalmente el Senado ponía a prueba la vigilancia de los Fontaneros con la participación encubierta de un desconocido en una de las reuniones (los asistentes siempre iban enmascarados). La expulsión del intruso servía también de recordatorio para los miembros de la necesidad de guardar discreción. A menudo el intruso era un candidato a miembro del grupo y toda la operación venía a ser una «farsa escalofriante».

Los dos miembros de un matrimonio nunca eran reclutados juntos, y si ambos cónyuges querían asistir al mismo seminario tenían que hacerlo por separado y, en caso de reconocerse, debían comportarse como extraños y, por supuesto, tenían prohibido inmiscuirse en las actividades de su pareja. Este punto nunca había causado problemas.

Los Libres no tenían vínculos conocidos con extremistas políticos o religiosos, y tampoco formaban un grupo exclusivo para demócratas. La unión del Club se basaba en su desprecio de la moral pública y sus finalidades benéficas. Se dedicaban al placer, a la búsqueda del placer. En ese sentido el Club era «altamente constitucional». Predominaba el esnobismo, pero no la estrechez de miras. Los Libres hacían todo lo posible para no ser descubiertos, aunque ese riesgo también formaba parte de la diversión: el miedo a ser descubiertos aumentaba el placer del secreto. La vida era un juego que nada tenía que ver con la moralidad.

K.: ¿Freddie?

R.: Hola, Stanley.

K.: ¿Puedes hablar?

R.: Claro. ¿Has recibido lo que te envié por fax?

K.: De eso se trata. ¿De dónde lo has sacado?

R.: ¿Lo de los Libres? ¿De dónde te parece a ti?

K.: Es información secreta, ¿cómo la conseguiste? Necesito que me lo digas.

R.: Estás de broma.

K.: Me parece que no. ¿Dónde encontraste todo eso? ¿Te has introducido en algún ordenador del FBI por casualidad o qué?

R.: ¿Introducirme en un ordenador? ¿Estás loco? No puedo introducirme ni en el mío propio sin que me ayuden. Me pediste que te diera información sobre Ziegler y compañía. Pues te la he dado.

K.: Freddie, necesito que me digas con toda sinceridad de dónde has sacado la información. Esto podría ser...

R.: Stanley, sinceramente, lo he sacado de donde lo saco todo: de mi cabeza.

K.: ¿Me estás diciendo que te lo has inventado todo?

R.: Te lo digo porque es cierto. Tú me lo pediste, y lo he hecho. Y la verdad es que me lo he pasado bien.

K.: ¿No tiene ninguna base real?

R.: Stanley, me lo he inventado, ¿de acuerdo?

K.: ¿Cómo lo has hecho?

R.: Inventarme cosas es lo que hago para ganarme la vida. Apenas hago otra cosa. Escribo ficción. Me invento cosas. Observo el mundo y hago suposiciones. No arreglo enchufes ni motos acuáticas ni tengo un plan de pensiones. Lo he inventado. Ha sido divertido; mucho más divertido que...

K.: Bueno, mientras no estemos... moviéndonos por terreno peligroso. Resulta muy creíble, ¿sabes?

R.: Eres muy amable. Piensa en esto como en un ejemplo de lo que hago cuando tengo libertad para moverme a mis anchas. Es un regalo.

K.: Dices que no lo has sacado de ningún sitio que pueda ser... bueno... embarazoso, ¿verdad?

R.: Mira, lo he sacado de mi cabeza, todo. ¿Eso te resulta embarazoso? Me he inventado toda la puñetera historia. Tampoco ha sido tan difícil.

K.: ¿Cuánto tiempo has tardado?

R.: Puede que una hora, pero no te lo pienso decir.

K.: Bueno, así que... ¿ahora vas a continuar con la siguiente escena?

Anotado en una libreta, finales de mayo de 1995: «Los directores nunca se creen que haya gente a la que le resulte más fácil inventar cosas que apropiárselas. Podría dañar sus ínfulas de omnipotencia. Sospecho que los halagos que recibo de Stanley en ámbitos ajenos al cinematográfico son un sustituto para no tener que ofrecerme su confianza en lo que afecta a este proyecto. Las alabanzas, incluso la deferencia, a mi obra literaria son únicamente una compensación por excluirme del núcleo creativo de la película. Al final me he dado cuenta, muy a mi pesar, de que estoy aquí para darle un guión al que luego pueda dedicarse sin contar conmigo. No tiene el más mínimo interés por lo que yo piense de Schnitzler ni por las contribuciones que podría aportar fuera de las palabras que escribo en el papel, un cianotipo para representarlo y fotografiarlo. Ni siquiera está preparado para escuchar lo que pienso, desde un punto de vista crítico, de mi propio trabajo. Piensa y luego mueve pieza. Yo muevo la mía; y él me responde. Todo lo que necesita de mí es un texto que pueda hacerse audible y visible.

»Antes creía que lo que le interesaba era el escándalo. Y esto es cierto solo en parte: lo que le “divierte” del escándalo es la capacidad de la cámara para enfrentarse a las atrocidades sin pestañear, su incapacidad mecánica para distinguir entre lo humano y lo inhumano. La cámara está libre por igual de escrúpulos y sentido ético; gracias a su frialdad natural, nunca se resiste a nada que sea visible. A Kubrick le gustaría ser así. Eligiendo cosas que deberían resultarle repugnantes está encantado

de escandalizar, asustar o excitar a la audiencia mientras él permanece impasible. Le gusta ser “clínico” (su padre era médico). ¿Se aferra a lo atroz porque se ha hecho inmune a las sensaciones directas y tiene que ser estimulado por el impacto que causa en su audiencia? El placer de *voyeur* no radica en lo que fotografía, sino en observar (o incluso, mediante las cifras de taquilla, en contar) las respuestas escandalizadas de los demás. Sencillamente sospecho que para Kubrick el único escándalo de verdad es el Holocausto, razón por la que no quiere, o no puede, tratarlo.

»¿Podría argüirse (si valiera la pena) que las películas de S.K. “tratan” el desmoronamiento de las salvaguardas tradicionales contra la violencia “injustificada”, contra la crueldad impune? Sus películas tienden a tratar la inocencia como un crimen (esto empieza con *Senderos de gloria*); la confianza solo autoriza la deslealtad; la inocuidad provoca el daño. Cualquier remedio contra el mal es descrito, como en *La naranja mecánica*, como otro mal en sí mismo, o incluso como la culminación del mal (*très Foucault!*). De este modo la “moral” —y en consecuencia la supuesta ley divina— puede leerse como una excusa para tratar los males mundanos de incurables. Cualquier tentativa humana de controlar el mal conduce a crueldades mayores o a males peores.

»¿S.K. se ve a sí mismo como víctima de la injusticia? A diferencia de los llorones habituales ha evitado quejarse de no haber recibido un Oscar. ¿Le molesta que el mejor director nunca haya recibido el Oscar al mejor director? A modo de pobre consuelo dirige su negocio controlando hasta el más mínimo detalle. Por lo demás, mantiene su llamativo silencio y evita las muestras de generosidad simpáticas. Sin embargo, es un gran amante de los animales, sobre todo de los perros, cuyas muertes siente como las de un ser querido. Recientemente, tras la muerte de uno de sus animales de compañía a causa de un cáncer de pulmón, me confesó que no se sentía “él mismo”; S.K. cuidó del animal hasta el último momento y enumeró con mucho dolor todos sus síntomas terminales.

»S.K. me dijo, no mucho después del cumpleaños de Hitler, que A.H. “tenía razón en casi todo”, un comentario que, visto desde la más cordial de las perspectivas, contiene todos los elementos de atrocidad, reto y horror que se encuentran con abundancia en sus películas. ¿Estaba desafiándome a expresarle mi acuerdo o mi desacuerdo? ¿Qué se suponía que quería decir, o dejar de decir, con semejante comentario? Me acuerdo de un niño judío de mi colegio que, en un partido de fútbol, me susurró al oído “¡Judío!”. Supongo que S.K. estaba haciendo algo parecido. Entre judíos no hay nada que otro judío no se atreva a decir; el matón y la víctima comparten crueles afinidades. En cierto sentido me encontré en una encrucijada: si no me molestaba, estaba dando por bueno el destino que entonces tanto S.K. como yo podríamos “merecer”; si disentía, estaría demostrando que era incapaz de quitarle importancia al comentario. Al final fui ambas cosas, fui cobarde y despectivo; tomé su comentario como una broma sin gracia. Dando muestra de un conocimiento despiadado de sí mismo, Arthur Schnitzler dijo una vez que “la verdad eterna es que

ningún judío respeta de verdad a otro judío, nunca”. Sería bonito creer que con la fundación del estado de Israel (propuesto por vez primera —tras el fracaso de su carrera como escritor— por Herzl, el amigo de Schnitzler) ese desprecio mutuo ya no es la norma. No estoy seguro de que sea así.

»S.K. ha dicho en más de una ocasión: “¿Qué sabemos nosotros de lo que sienten los gentiles?”. Sin embargo quiere eliminar de nuestra historia toda alusión manifiesta al judaísmo. Le divierte todo lo subrepticio. El arte y la ocultación son viejos asociados (el celoso Dédalo mató “accidentalmente” a su brillante sobrino empujándolo por un acantilado) y no me cabe duda de que, *le moment venu*, yo podría ser víctima de un empujón similar. El hecho de ser judío no es algo que nos una, al contrario, le autoriza para tratar conmigo libre de todo cargo de conciencia. A menudo los judíos solo son verdaderos judíos entre ellos. Los gentiles ni lo sospechan. Nos acusan de tener un plan secreto común: el único secreto es que nos infligimos unos a otros hostilidades, traiciones y crueldades que no nos atreveríamos a practicar con nadie más. ¿Exagero? Veremos.

»S.K. avanza dando rodeos, quién sabe hacia dónde, y aún menos por qué. El encanto anárquico del cine es que el porqué importa poco. Solo los tontos y los ejecutivos se preocupan por las motivaciones. La razón por la que la gente hace las cosas puede explicarse plenamente, por fin, únicamente a través de la historia completa de la raza humana hasta hoy. La obra de S.K. podría considerarse, esquemáticamente, como una forma de dar respuestas distintas a lo inefable (lo que queda fuera de la explicación verbal). ¿Qué tiene esto que ver con *Barry Lyndon*? Críticos norteamericanos como Stephen Farber dieron con una respuesta al condenar la película por ser una declaración de secesión de su mundo y de adhesión a Europa, la prueba de que S.K. emigraba a otro país. Le vieron como a una suerte de Benedict Arnold, que abandonaba desagradecido el presente en favor del mundo antiguo de los clásicos europeos.

»Hay una obstinación en S.K. que le impide admitir el error. Por ejemplo, de repente me acusó de ser demasiado prolijo, casi como si él mismo no me hubiera pedido que lo fuera al encargarme que el guión fuese “más como una novela”. Es incapaz de admitir que no me había excedido. No le gusta la gente que hace las cosas que él pide, es la marca del sadomasoquista: lo que es capaz de decir que quiere nunca es exactamente lo que quiere en realidad. No persigue ni lealtad ni intimidad, una y otra hacen más probable la traición. Nada le resulta más embarazoso que la sinceridad. La vida es una cuestión de poder, no de sinceridad. Si decido ser frígido, entonces se calienta. *Che noia!*».

He incluido citas de mis libretas no tanto con el objeto de revelar mis verdaderos sentimientos hacia Stanley como para recordarme a mí mismo lo exasperante que podía llegar a ser. Para un escritor es poco habitual recurrir a sus confesiones íntimas privadas para explicar la ambigüedad del cariño que siente por otras personas.

Durante las largas semanas de trabajo en *Eyes Wide Shut* (como se titulaba definitivamente la película), fui un disidente entregado. Stanley era el Euristeo de mi Heracles, el patrón por el que estaba cumpliendo un contrato no especificado de servidumbre. ¿Por dinero? Me pagaban, pero sin pasarse. ¿Por las alabanzas? Se me ofrecían a regañadientes y rara vez por cosas de las que me sintiera orgulloso. ¿Por la gloria? Seguía sin tener muchas esperanzas de que se hiciera la película.

Sentía ramalazos de desilusión porque Kubrick había sido incapaz de ser un verdadero compañero y oleadas de afecto protector. Stanley estaba tan decidido a mantenerse distante y frío que me daba lástima. Por momentos todavía era el niño del recreo al que nunca elegían como primera opción para jugar. Su temprana afición a la fotografía le permitió espiar ese mundo que había decidido excluirle. La fotografía exige tener dos caras; su cámara oculta —esconderla en una caja de zapatos fue una de sus primeras artimañas— proporciona al espectador, aparentemente inocente, un insospechado tercer ojo. La venganza del conocedor del secreto (fotográfico) es ser un monstruo capaz de grabar subrepticamente aquello que, a simple vista, parece no dejar ninguna huella.

La peculiar posición en la que se encontraba Stanley tal vez resultara más evidente para los demás que para él. Había conseguido la independencia mediante una diplomacia perspicaz, no solo gracias a su genio cinematográfico. La gente imaginaba que Kubrick podía hacer lo que quisiera, pero había conocido más desengaños que cualquier otro. Había abrigado muchos proyectos que nunca llegaron a fructificar. Para su proyecto abortado de rodar una película sobre Napoleón, había llegado a acumular una biblioteca con unas veinte mil fotografías de localizaciones donde el emperador había pasado alguno de sus días. Kubrick tenía la intención de reconstruir las más importantes en Inglaterra, pero otras películas sobre Napoleón se convirtieron en su propio Waterloo.

R.: ¿Nunca has querido rodar un western?

K.: ¿Qué quieres decir?

R.: ¿Te gusta Sergio Leone?

K.: ¿A ti?

R.: Sí, a ratos. ¿O es Morricone el que me gusta? Ambos.

K.: Me pasé dos años intentando hacer un western, con Marlon.

R.: ¿Qué western?

K.: *El rostro impenetrable*. Perdí dos años.

R.: ¿Qué pasó?

K.: Marlon iba a ser el protagonista y el productor.

R.: ¿No os llevabais bien?

K.: Yo pensaba que sí.

R.: ¿Qué ocurrió? ¿No te gustó Marlon?

K.: Es un gran actor. Pero también era el productor. Era incapaz de tomar decisiones y tampoco dejaba que las tomaran los demás. Nunca consiguió aclararse con la historia. No se aclaró con nada. Uno empieza con estas cosas y... luego ya no sabe parar. Al cabo de dos años, de repente Marlon decidió mostrarse expeditivo. Llamó a todo el mundo y nos reunió alrededor de la mesa. Había traído un cronómetro. Lo colocó sobre la mesa y sin previo aviso nos dijo que teníamos que decidir ciertos asuntos para que la cosa siguiera adelante, de modo que iba a dejarnos hablar tres minutos a cada uno para que le explicáramos qué problemas había y así tendríamos un plan de actuación y podríamos decidir qué había que hacer. Empezó la ronda. Yo estaba sentado a su lado, de manera que era el último en hablar. Primero habló el cámara, luego el director de localizaciones y luego el de cásting, y en cada caso, en cuanto pasaban los tres minutos, sonaba la alarma y ¡ups!, ¡se acabó su tiempo!, no importaba si ya habían acabado o no. Así dio toda la vuelta a la mesa hasta que Marlon me miró y me dijo: «Stanley, ¿qué problemas tienes?». Y apretó el botón. «Tienes tres minutos». Le dije: «Venga ya, Marlon, esto es una estupidez». Me contestó: «Ahora te quedan dos minutos cincuenta segundos». Así que empecé explicando lo que me parecía que había que hacer con la página uno, con la dos y puede que estuviera en la cinco cuando dijo: «Ya está, se acabaron tus tres minutos». De modo que le contesté: «Marlon, ¿por qué no te vas a tomar por el culo?».

R.: Apuesto a que sí, y él ¿qué respondió?

K.: No dijo nada. Simplemente se levantó... estábamos en una especie de bungalow... se levantó y se metió en la habitación de al lado dando un portazo. Yo les dije: «¿Qué puede hacer? Bueno, se ha ido. Antes o después tendrá que volver». Alguien me contestó que no debería haber dicho lo que le había dicho, pero ¿qué otra cosa puedes decir cuando la gente se comporta de aquel modo? Marlon tenía que volver.

R.: ¿Y volvió?

K.: No. No salió de la habitación. Estuvimos sentados un rato y después nos fuimos todos a casa. Yo suponía que llamaría, pero no lo hizo. La verdad es que todo había sido un montaje. Marlon quería dirigir la película, y al final lo consiguió. Quería que me largara y no se le ocurrió otra manera de conseguirlo. Marlon era así.

Un director de cine, por muy importante que sea, siempre está a merced de las

circunstancias, a no ser que él mismo sea las circunstancias. ¿Por qué motivo iba Stanley a verme como otra cosa que un medio para un fin que no tenía nada que ver conmigo? Casi me dio lástima la paciencia nerviosa con la que tenía que esperar las páginas que le permitirían independizarse de cualquier otra inteligencia creativa; eso dando por sentado que había contratado la mano adecuada para escribirlas. Cuanto mejor es el director, más posibilidades tiene de sentirse frustrado por necesitar de otra persona, aunque solo sea con carácter temporal.

K.: Ese par de escenas que me has enviado son bastante buenas. No cabe duda de que sabes cómo tratar las relaciones entre maridos y mujeres.

R.: Lo hago lo mejor que puedo.

K.: Ya. Hasta cierto punto.

R.: ¿Perdona?

K.: Venga ya, Freddie. No me malinterpretes. Sé que has trabajado mucho. Pero ¿sabes qué pasa? Pues que no creo que un buen escritor pueda hacer su mejor trabajo con un guión. Al menos no para otra persona.

R.: ¿De qué va todo esto?

K.: ¿Estás viendo el tenis?

R.: No, estoy trabajando en el guión.

K.: Freddie, vamos... Solo quería decir que ningún escritor que sea bueno de verdad va a invertir todo su ego en un trabajo que dirigirá otra persona. Es psicológicamente imposible. No es cuestión de si trabajas mucho o no, siempre te reservarás alguna cosa.

R.: Es verdad. Pero yo nunca he dicho eso.

K.: Si yo fuese escritor, haría lo mismo. Freddie, ¿puedo preguntarte una cosa?

R.: Claro.

K.: ¿Por qué no pones la fecha en las páginas?

R.: Ya se la pongo a los faxes, ¿no?

K.: Te agradecería mucho que pusieras la fecha en cada página.

R.: ¿Y a quién le importa la fecha?

K.: Puedes hacer que el ordenador la ponga automáticamente.

R.: No. Tú puedes hacer que mi ordenador la ponga automáticamente. Yo ni siquiera consigo numerar las páginas.

K.: Aprietas Mayúsculas F8 y se despliega el menú. Pon la fecha en cada página y así

puedo consultarlas cuando quiera. De otro modo no sé cuál es cuál. ¿Podrías hacerme ese favor?

R.: Veré lo que puedo hacer.

K.: Enciende la tele, anda. Agassi lo está destrozando.

Trabajar todos aquellos meses con Stanley fue como estar encerrado e incomunicado pero sin el consuelo de estar solo. Nuestras largas conversaciones a veces se parecían a las que el Rubashov de Arthur Koestler mantenía con el prisionero de la celda contigua en *Darkness at Noon*; otras veces eran como sus terribles entrevistas con sus inquisidores. Yo tenía el dudoso honor de ser la mano derecha del «Presidente Stan», como había oído llamarle. Mi deber, como el de Rubashov, era brindar mi sumisión completa a las necesidades del líder. En cambio, en otras ocasiones la inicial K. me recordaba a Kafka. Quizás había sido condenado a cumplir mi castigo en el ala lujosa de su penitenciaría, encerrado a solas junto a un ordenador personal que solo imprimía revisiones y una línea de fax que conectaba exclusivamente con S.K.

Pero no exageremos: seguía entusiasmado de poder trabajar con el único director por el que estaba dispuesto a soportar aquellas condiciones. Continuamos manteniendo largas conversaciones sobre muchos temas ajenos a la película. Después de clase, por decirlo así, me pedía mi opinión casi como a un oráculo venerable. Cuando le decía que había estado leyendo a algún escritor extranjero, por ejemplo, a Claudio Magris, me preguntaba con aprensión en qué lengua lo leía. No era su estilo ser vanidoso, nunca se refería a sus obras con complacencia y a menudo alababa las de los demás (sigo sin ser capaz de comprender qué le veía a una película española llamada *La ardilla roja*). Podía ser despiadado, pero no presuntuoso. Cuando le confesé que me parecía brillante que hubiera dejado crecer la pasión entre Ryan O'Neil y Marisa Berenson en un silencio casi absoluto y que esto hacía a Marisa mucho más deseable, me contestó: «¿Has oído cómo hablaba cuando tenía que hacerlo? ¿La escena en que iba al pueblo cuando el niño estaba a punto de tener un accidente?». Stanley se burló de las cadencias americanas de la voz de Berenson lo bastante como para dar a entender que todavía le molestaba pensar en el tiempo que había perdido intentando que pareciera europea.

—¿Qué otra cosa podía hacer sino mantenerla callada?

—Supiste sacar provecho de su incapacidad.

—Debes trabajar con lo que tienes, no con lo que te habría gustado tener.

Aunque en ocasiones nos comportábamos como grandes amigos, entre nosotros había una intimidad sin compromisos y, a ratos, acaloramientos sin calidez. El guionista es primo hermano del K. de Kafka, quien, acusado de delitos que no ha cometido y de haber traicionado una causa que no es la suya, ya solamente espera, sin ofrecer ninguna resistencia, a que lo acosen hasta hacerlo desaparecer «como un perro».

31/5/95. Anotado en una libreta: «Hasta ahora le he enviado noventa páginas (de lo que calculamos serán entre ciento veinticinco y ciento treinta). Imagino que pronto se acabarán las clases. Lo que resulta más incierto es si habrá otro trimestre más o si seguiré siendo de los primeros de la clase. Si coincide conmigo en que ahora tengo una orgía casi de primera, las vacaciones no pueden estar lejos, pero no sería prudente ponerse a contar los días que faltan.

»Nunca había conocido a nadie que me inspirara unos sentimientos tan contradictorios. Creo que todavía le admiro, pero he empezado a percibir las limitaciones de una forma de dirigir que revela una falta de interés, casi solipsista, por la psicología. Sus películas son “sobre” situaciones, nunca sobre personas. Se parecen a las novelas de Anthony Burgess, quien —según S.K.— “repentinamente” empezó a criticar *La naranja mecánica* después de haberla elogiado efusivamente durante bastante tiempo. Nunca hace la misma cosa dos veces, pero nunca supera sus logros y, en consecuencia, solo despliega una versatilidad monótona. Como Kubrick, es un Proteo que incesante y obsesivamente evita ser él mismo. La personalidad suprema teme a los demás en tanto que pantalla donde se reflejan su miedo al enemigo último, su naturaleza mortal.

»Debo seguir creyendo que Kubrick es un genio (signifique lo que signifique incluir a una persona en esa categoría). ¡Imagina que todos estos meses de sometimiento no han sido en servicio de un talento trascendente! Sin embargo, cada vez tengo más presente que ha construido su infalibilidad en torno a una incapacidad premeditada para tomar en consideración ideas que podrían exigir replantearse las suyas. Depende de habilidades que envidia, de las que se siente celoso, y eso lo coloca en la situación habitual de los directores que no escriben. El no poder deshacerse de mí después de que la oficina de William Morris la jodiera supongo que fue el mayor cumplido que voy a recibir de él.

»Lo conozco más que en Navidad, pero no mejor. Tal vez es un enigma sin secreto, un hombre que ha abandonado las motivaciones: no tiene sentido intentar adivinar el maquillaje psicológico de alguien que ya no se interesa a sí mismo. Limita el conocimiento de sí a fijarse ambiciones inamovibles. No tengo la esperanza de que hacer esta película sea una de ellas. ¿De verdad es capaz de creerse que *Eyes Wide Shut* es un título “poético”? Quizás su encanto resida en que no cabe duda de que es de su invención. Si lo motiva para rodar la película, bienvenido sea. Esperemos que todavía no haya alcanzado el estado que redujo a Jack Clayton a la impotencia total. Han pasado siete años desde *La chaqueta metálica*, un título del que parece demasiado orgulloso, aunque solo sea por lo críptico que es (en la misma línea resulta pueril lo orgulloso que se sentía Nabokov de componer anagramas incomprensibles). *La chaqueta metálica II* no sería un mal título para el propio S.K. Después de tanto tiempo todavía lleva su caparazón impermeable. No sé si le gusto yo o le gusta mi trabajo (menos aún, hasta qué punto). Puede esforzarse mucho para resultar amistoso y cortés.

»No explica nunca por qué no le gusta una escena, sobre todo cuando no tiene más remedio que admitir que es bastante divertida. He llegado a la conclusión de que desconfía de mis bromas —de cualquier broma—, probablemente porque un pasaje de diálogo bien escrito que haga presagiar un clímax cómico exige que la escena se ruede exactamente para llegar a ese fin. Joe *Eva al desnudo* Mankiewicz solía decir que en cierto modo un buen guión ya había sido dirigido. Kubrick nunca querría ese tipo de guión. Todo lo que esté demasiado acabado le deja con la obligación de obedecer. De hecho, él es solo de una clase de rebeldes, un rebelde que no quiere que le digan lo que tiene que hacer. No se me ocurre nadie más distinto a Stanley Donen, para quien sus logros fueron el resultado de saber valorar el talento de los demás. Es como un gran director de orquesta que no necesita convencerse regularmente de que también ha sido compositor.

»Kubrick es un creador que puede reclutar a los mejores acólitos que es capaz de encontrar, pero que no puede garantizarles libertad para actuar y, menos aún, permiso para mejorar lo que él hace o para compartir su soledad. En esta teología no hay trinidades. Se puede bromear con él, pero no puede cuestionársele (a las putas que contrataban para el emperador Luis Napoleón les decían que podían besarle en cualquier parte excepto en la cara). Esa maraña de barba protectora mantiene la cara de los demás lejos de la suya. Se esconde en un matorral anónimo. Quizás no siempre ha sido tan dado a recluirse, pero ahora su agorafobia es tan pronunciada que es más fuerte que él. A lo mejor lucha contra ella, pero en vano. Le envié una invitación y un catálogo para la exposición de Sarah en Agnew's. Me llamó un día después de celebrada la exposición y dijo que no podía ir. Aunque los cuadros de mi hija le parecían bastante interesantes. Hasta se tomó la molestia de escucharla en una entrevista de *Woman's Hour* y me dijo que mi hija tenía una voz preciosa. Encantador.

»Me preguntó por mis experiencias con putas y en orgías. En ambos temas no pude sino decepcionarle. No obstante, lo que le interesa siempre es el decorado, la mecánica de las cosas, no lo que uno pueda sentir (porque ¿cómo fotografías los sentimientos?). Se burló de que quisiera darle una forma al guión —que al final sí va a tener—, pero la forma (y su deformación, como en *La chaqueta metálica*) es la única defensa de Kubrick frente al caos y la indecisión. Se ha convencido de que nuestra salvación está en seguir el “ritmo de Arthur”; si algo va mal, la causa tiene que ser que nos hemos alejado de Arthur. Al comienzo daba la impresión de que se podían añadir todo tipo de elementos (hasta la ruptura entre Bill y Alice), pero ahora que ha agarrado el injerto en Nueva York, quiere una traducción lo más directa posible. Quiera Dios que no decida recuperar la escena culminante entre Bill y Ziegler con la que estuve presionándole. A veces (es decir, muy a menudo) tengo la sensación de que me han pedido que lleve en coche a un hombre que dice admirar mi pericia como conductor y la potencia de mi vehículo pero que después, cuando piso el acelerador, me pregunta que por qué he soltado el freno de mano».

K.: ¿Freddie? Soy Stanley. ¿Puedes hablar?

R.: Claro.

K.: ¿Estás bien?

R.: ¿Qué problema hay, Stanley?

K.: Bueno, mira... Tengo tus páginas. Has escrito una escena final entre Bill y Ziegler bastante divertida.

R.: No intenta ser solo divertida. ¿Te parece que funciona?

K.: Si pudiera conseguir a los actores adecuados sería una gran escena.

R.: ¿En quiénes estás pensando?

K.: En Bogart y Greenstreet. Si pudiera conseguirlos te diría que esta es justo la escena que necesitamos. Pero no puedo. De modo que... ¿podrías repetirla?

R.: No puedo creer que sea imposible encontrar actores capaces de hacer la escena. En realidad una buena escena no depende de unos actores concretos, ¿verdad?

K.: Tiene ese ritmo que, bueno... pide a Bogart y a Greenstreet. Yo no creo que tengamos actores capaces de hacerla tal como la has escrito.

R.: ¿Quieres que la haga más... sosa? No puede limitarse a una explicación, ¿no crees? La escena también tiene que hablar de algo más, ¿no?

K.: No lo sé.

R.: Tiene que ser teatral.

K.: ¿Teatral? ¿Cómo?

R.: Stanley, no te preocupes, la volveré a hacer, ¿de acuerdo? Eso no es problema. Pero a mi modo de ver no puede reducirse a que Ziegler le explique a Bill que se ha encargado de todo y que no tendrá más consecuencias porque le debe...

K.: ¿Qué quieres decir?

R.: Está bien. Para no andarnos con rodeos, la veo como una especie de escena de amor. No quiero decir que no se tengan que... aclarar las cosas, con respecto a la trama, pero al mismo tiempo puede ser una escena de amor. En el sentido de que entre Ziegler y Bill hay algo edípico. Ziegler es el padre exigente, protector, castrante.

K.: ¿Te importaría hacerla de nuevo?

La rehíce, varias veces. La cuarta o quinta versión, claro, ya había perdido prácticamente toda la ambigüedad que en mi opinión daba vida a la escena. De nuevo

me encontraba compilando un libro para colorear al que Stanley añadiría sus tonos característicos. Él quería que los espacios en blanco tuvieran perfiles atractivos pero que no incluyeran instrucciones sobre cómo colorearlos. No estaba dispuesto a dirigir su película uniendo numeritos con una línea. Otros directores habrían preguntado: «¿Cómo la hacemos? ¿Cómo la hacemos?». Stanley no. Si no sabía cómo hacerla, no la haría; porque si no, no sería suya.

Desde el momento en que finalmente Henry James aceptó que nunca sería rival para Oscar Wilde (el triunfal estreno de *La importancia de llamarse Ernesto* coincidió con la catastrófica primera noche de *Guy Domville*), recordó su fracaso teatral con tristeza. Un amigo le preguntó si sabía explicar la causa de que sus obras teatrales no tuvieran éxito, si tal vez era porque resultaban excesivamente intelectuales. James no creía que ese fuera el motivo. «Después de todo —dijo—, me he esforzado de veras por ser populachero».

En el caso de quienes escriben para la escena y para la imprenta, la populachería no consiste más que en cederles a otros la última palabra. Cuanto más se reescribe una escena, más dispuesto está uno a darle (¡a quien sea!) lo que quiere. La euforia que sentí la primera vez que Kubrick me llamó fue debida, en gran medida, a que supuse que solo aceptaría mi mejor trabajo y que se acercaría a mí libre de prejuicios sobre la película. Hacia el fin de un período de más de siete meses, comprendí que hasta entonces Kubrick solo se había comportado como su propio productor; el guión todavía no había sido acoplado, por así decirlo, a su inteligencia directora. Su genialidad solo se reveló en su infinita capacidad para hacerme trabajar. De vez en cuando, me pasaba una tabla hecha por ordenador con el horario de mi siguiente trimestre de esfuerzos. Si me desviaba aportando invenciones de mi cosecha, sonaba la alarma y me hacía regresar a la línea estipulada. Aunque nos habíamos puesto de acuerdo sobre el final, me pidió que «siguiera el esquema de A.S.».

A mediados de junio, parecía que me quedaría parte del verano libre de ataduras. Habíamos repasado una y otra vez el guión. No me atrevía a dar la vuelta al estadio después de mi segunda maratón consecutiva y que me atacara el síndrome de abstinencia si no me pedían que corriera la tercera. Los faxes de Stanley rozaban el entusiasmo: «Gracias por las páginas, que están están (*sic*) bien, salvo por el sueño, que parece un poco recargado. Léelo en voz alta como si lo interpretaras...».

Fue un buen consejo; me gustaría que los ejecutivos lo siguieran más a menudo. Así leerían las escenas sin prestar atención al trasfondo. Una vez John Malkovitch se me quejó de que en una escena determinada su personaje decía lo que sentía de verdad. Le resultaba imposible actuar a no ser que las palabras que pronunciaba fueran contrarias en algún sentido a lo que el personaje sentía o quería decir en realidad. Aunque el plan de Kubrick nunca fue darles conscientemente a los actores oportunidades que escaparan a su control, también era consciente del peligro de atiborrarles la boca de palabras. ¿Había aprendido la lección de *Lolita*, la única de sus películas verdaderamente decepcionante? A mi parecer en *Lolita* había seguido

demasiado incondicionalmente el juego verbal de Nabokov. Ni el dulce Humbert Humbert de James Mason ni las payasadas de Peter Sellers como Clare Quilty consiguieron convertir tanta verbosidad en una película. Stanley me explicó que la aparente facilidad de la interpretación de Mason era el resultado de un esfuerzo intenso y angustiante. Durante el rodaje de *Lolita* cogió la costumbre de cerrar los puños tan fuerte que al acabar el día le sangraban las palmas de las manos porque se había clavado las uñas. Mason lucía el estigma de su genialidad. Que yo sepa, ninguna actriz ha despertado tanta admiración en Kubrick como Sellers, Mason o Rossiter. Las vacas sagradas de Stanley eran todas toros. En una ocasión me preguntó si había visto *Lo que el viento se llevó*.

—Sí, claro. Todo el mundo la ha visto, ¿no?

—¿Has visto alguna vez una interpretación peor que la de Vivien Leigh en *Lo que el viento se llevó*? Tiene que ser una de las peores interpretaciones de la historia. ¿Sabes una cosa? Es una película horrible.

Puede que cuando empecé a trasladar a Albertina y Fridolin a Nueva York, Kubrick quisiera que le explicara todo lo que fuese capaz de imaginar, pero paulatinamente fue perdiendo la paciencia para leer toda aquella verborrea. Se dice que Giacometti intentó varias veces cambiar de hábito y hacer esculturas con más cuerpo. Siempre acababa reduciéndolas (a veces en el último momento) a proporciones anoréxicas. Kubrick ahora quería un guión sin el relleno de una novela. Su curiosidad se saciaba enseguida si lo que le decías, o lo que hacías para él, no coincidía con sus peculiares deseos.

Aunque ansiaba verme libre de todo aquello, el honor profesional me impedía demostrarlo. Un poco como Malkovitch, me consolaba diciendo lo que no pensaba, incluso que me apetecía mucho rehacer una escena. No fue hasta finales de junio cuando le envié el último fajo de páginas. Adjunté una carátula de fax más informal de lo habitual. Terminaba diciendo: «¿Conoces la historia del hombre que encargó unos pantalones a un sastre judío y no se acababan nunca? Dos meses, tres meses, seis meses. Al final le dijo al sastre: “El Señor creó el mundo en seis días y ¿a usted le lleva seis meses hacerme unos pantalones?”. Y el sastre le contestó: “Mire el mundo y mire estos pantalones”. ¿Por qué se me ocurre esta historia en este momento? Saludos, Freddie».

K.: ¿Freddie? ¿Qué tal?

R.: Bien.

K.: Creo que al final es una buena escena.

R.: ¿Sí? Siento que no pudieras conseguir a Bogart y a Greenstreet.

K.: Me parece que ya lo tenemos. Yo diría que ya has terminado, ¿verdad?

R.: Si estás seguro de que te quedas contento con lo que hay.

K.: Les diré a los de la Warner que te paguen lo que te deben. ¿Vas a ir a Wimbledon?

R.: Nos vamos a Francia. ¿Qué vas a hacer este verano?

K.: Supongo que será mejor que intente sacar la película adelante.

R.: Fantástico. ¿Cómo lo harás?

K.: Le daré vueltas y vueltas hasta que me parezca que... ya tiene la forma adecuada. Y luego lo que haré será llamar a Terry Semel y pedirle que se venga.

R.: Y luego ¿qué pasa?

K.: Pasa que viene en avión, lo instalo en un hotel de Londres y no le llamo durante veinticuatro horas. Así se queda descansado y un poco...

R.: ¿Nervioso?

K.: Impaciente. Digamos que impaciente. Y luego lo que hago es: le envío un coche para que lo traiga a casa y lo siento en una habitación y le doy el guión para que se lo lea y le digo que esa es la película que quiero hacer. ¿Qué quieres que haga el hombre? Ha venido hasta Inglaterra, está sentado en mi casa, ¿qué puede hacer?

R.: Si me necesitas para algo, ya sabes dónde encontrarme.

—Supone que lo mejor será que intente sacar la película adelante. Es la primera vez que dice algo sobre hacer la película.

—Espero que haya valido la pena —dijo Sylvia.

—Dios quiera que mi epitafio no sea solo «Trabajó con Stanley Kubrick. Una vez».

—Y Dios quiera que no diga «dos veces».

—Es el mejor.

—Mejor que lo sea.

—¿Qué te parece salir a cenar fuera? Hay que celebrarlo. Aunque no sé muy bien qué.

—¿Que has sobrevivido?

Se acabaron las clases. Casi las echaba de menos. Sin el acoso de las llamadas casi diarias de Stanley, Sísifo no sabía muy bien hacia dónde empujar la roca. Cuando sonó el teléfono y no era el tanto tiempo temido Stanley, casi me llevé una desilusión. Mi carga había sido un privilegio; el esclavo liberado echaba en falta sus cadenas. Echaba de menos pasarme horas y horas conversando en privado con un hombre al que muy pocas personas habían tenido acceso. Nunca cupo la menor duda sobre quién era el cortesano y quién el rey, pero ¿acaso Voltaire no había disfrutado de la

misma intimidad desigual con Federico el Grande?

Por fin libre y aliviado, retomé la novela que había tenido que dejar de lado. Un día recibí un fax escrito a mano de Stanley diciéndome que se le había ido el tiempo en preparativos pero que «todo iba bien». Me deseaba lo mismo. Cuando me puse a adaptar *Filosofía a mano armada* fue como si algún recoveco de mi mente se hubiera quedado con él: muy a mi pesar, no paraba de preguntarme si a Stanley le gustaría lo que estaba haciendo.

A medida que pasaban las semanas y los meses sin noticias tuyas, empecé a pensar que todos aquellos cientos y cientos de palabras habían sido escritas en vano. Quizás Stanley había decidido dedicarse a otro proyecto: tal vez sobre una Nueva York submarina.

A principios de otoño un pajarito de la William Morris me chivó que Tom Cruise y Nicole Kidman habían sido «aprobados». ¿Stanley seguiría buscando o la cosa iría para adelante? Decidí tomármelo, literalmente, con filosofía: junto a Ray Monk, el biógrafo de Wittgenstein y Bertrand Russell, emprendí la publicación de una serie de monografías sobre grandes filósofos. Un grupo de académicos y escritores muy competentes respondieron a nuestra llamada y enseguida me dediqué a hacer de vulgar lector para sus textos especializados.

A mediados de diciembre recibí un fax de Stanley diciéndome que ya había acabado su trabajo con el guión, cerrado un trato con Warner y seleccionado a Tom Cruise y Nicole Kidman. Añadía que aunque un par de personas de W.B. sabían el título y el autor del libro, todavía no se daría a conocer públicamente. De modo que nos quedaría muy agradecido si yo y el «leal Ron» seguíamos «observando fielmente esta restricción». A continuación me preguntaba si en vacaciones podía pasarme por su casa a comer y a sentarme en una habitación con té y galletas durante aproximadamente una hora para leer lo que había estado haciendo con el guión. «Un abrazo, Stanley».

En la nota me pareció tímido, no brusco. Comunicaba las buenas noticias como un niño que confiesa, nada enfurruñado, que es el primero de la clase. Me pregunté qué tipo de trabajo habría hecho con el guión y, casi sin interés, en qué tipo de trabajo lo habría convertido. ¡Cruise y Kidman! ¡Vaya!

Encontré una edición de las *Vidas de los doce cesares* de Suetonio (en la que, por supuesto, no aparecía Julio César) publicada por la Folio Society y la envolví para regalársela. Una vez más un taxi de St. Alban's pasó a recogerme a mediodía. Una vez más tomamos la sinuosa carretera que lleva hasta la casa de Kubrick.

INT./EXT. EL TAXI. HERTFORDSHIRE. DÍA.

F.R. —con pantalones de pana, cazadora de piel y camisa con el cuello abierto— se sienta en la parte de atrás del taxi. ¿Podemos deducir de su postura o de la leve sonrisa que se insinúa en sus labios cómo se siente ante esta cuarta visita a la casa

de Kubrick? ¿Espera encontrarse con problemas o decepciones? ¿Ha hecho bien en no haber comido antes de salir de Londres?

Mira por la ventana mientras el taxi gira a través de las verjas recargadas y lo que una vez le sorprendió, ahora le resulta familiar. Hay algo cómico, nada impresionante, en las señales de advertencia, la banda rugosa y la cancela que obliga al CONDUCTOR a bajarse para apretar unos cuantos botones.

¡Ya estamos aquí otra vez! La sensación de familiaridad no le causa desdén, solo asombro, porque Kubrick, de todos los lugares posibles en el mundo, ha elegido vivir en ese y esa atmósfera de miedo consentido. ¡Qué grandilocuente y qué sencillo! F.R. piensa en la estación espacial que Bill Sylvester visita en 2001.

EXT. LA CASA DE KUBRICK. DÍA.

F.R. baja del taxi y camina por el patio de grava hasta la puerta principal con un maletín en la mano mientras el taxi da la vuelta y se aleja.

F.R. llama a la puerta. Unos segundos después S.K. la abre. Lleva su conjunto vaquero habitual y la barba descuidada. Le ofrece una mano pequeña y blanca.

S.K.: Hola, Freddie. ¿Todo bien?

F.R.: ¿Qué tal, Stanley?

S.K.: Podemos ir por aquí.

Abre la marcha por la casa que parece aún más que antes un enorme almacén. Las Navidades mantienen atareado al personal, que se comporta con tanta discreción que es como si F.R. estuviera a solas con S.K. a pesar de que se oyen ruidos de actividad.

S.K.: ¿Has estado trabajando?

F.R.: Demasiado. Tú también, ¿verdad?

INT. SALA DE BILLAR. EN CASA DE KUBRICK. DÍA.

No hay diarios por el suelo y debajo de la rejilla vacía de los tacos ha aparecido equipamiento electrónico nuevo que todavía está a medio desembalar.

Sobre la larga mesa negra de refectorio hay una bandeja con sándwiches y un taco de hojas encuadradas con una espiral de plástico negro y cubiertas de plástico transparente que dejan ver un guión sin título.

S.K.: ¿Te van bien de pollo?

R.: Sí, de pollo está bien.

K.: ¿Quieres un café?

R.: ¿Tú ya has comido?

K.: Por mí no te preocupes.

R.: Me tomaría un café, sí. Así que ya tienes el reparto.

K.: ¿Tienes ganas de leer lo que he hecho con el guión?

R.: Para eso estoy aquí, ¿no? ¿Ellos lo han leído? ¿Cruise y Kidman?

K.: Vinieron aquí, a casa. En helicóptero.

R.: ¡No!

K.: En serio. Aterrizaron justo allí delante, en el césped.

R.: ¡Qué sencillos!

K.: Se sentaron ahí mismo mientras les explicaba de qué va la película. Cogidos de la mano. Fue muy tierno. De vez en cuando se hacían consultas. Él la miraba, ella le miraba y él decía: «¿Vale, Nic?», y ella le contestaba: «Si a ti te parece bien...». Son un matrimonio de verdad. Fue casi conmovedor. Kidman me concedió un par de días para los desnudos. Supongo que cerraremos el plató. Podría ser un buen día para dejarse caer por el estudio, si quieres.

R.: Muy tentador, pero no creo que lo haga. Soy un poco... tonto, pero es como aprovecharse, ¿me entiendes? Una vez lo hice con otro de mis guiones... una mujer muy guapa, pero...

Se acuerda de cuando estaban rodando The Glittering Prizes y Barbara Kellerman dijo: «¿Que se vean pelos de coño y todo eso?». Podría haberse quedado a mirar sin ningún problema, pero no lo hizo.

K.: En fin... sobre el guión...

R. pone cara de diversión asegurada. Nota que S.K. está un poco nervioso y, educadamente, no hace nada para facilitarle las cosas. ¿Por qué debería hacerlo?

K.: Esto es... lo que he hecho en verano, ¿sí?

R.: Bien.

K.: ¿Le echarás un vistazo y me dirás qué te ha parecido?

R.: Lo haré encantado.

K.: Será mejor que te deje solo.

F.R.: Seguramente.

S.K.: Así que esto es lo que voy a hacer: aquí tienes unos números para que me llames cuando... hayas terminado. Si... es que hay algo que quieras decirme. ¿Estarás bien?

F.R.: Seguro.

S.K.: Encontrarás algunas cosas que son... algo... duras.

F.R.: No importa.

S.K.: Bueno, pues estos son los números para que me llames cuando esté listo. El café. Me... me encargaré de que te lo traigan.

F.R. le sonrío con ternura. Quizás por primera vez puede imaginarse que sabe exactamente cómo se siente el gran director. Su nerviosismo brusco tiene algo de conmovedor.

S.K. *(Desde la puerta)*. Tómate todo el tiempo que necesites.

F.R. asiente con un movimiento de cabeza. La puerta se cierra detrás de S.K. F.R. estira de la carpeta de plástico hacia él. No es muy gruesa: menos de cien páginas. No está escrita siguiendo la disposición de un guión. La historia de Schnitzler ha vuelto a convertirse en un relato en prosa. F.R. sonrío, levemente, con tristeza (?), ante el efecto Giacometti: los centenares de páginas que escribió han sido reducidos, como la salsa de un gran chef a una escasez densa.

Entra una chica rubia con una cafetera, leche y azúcar. F.R. le da las gracias con aire divertido, como si ella debiera estar enterada de lo cómico de la situación, de haber sido invitado a juzgar a S.K. La chica no da muestras de complicidad.

F.R. lee rápido, como se leería una reseña, deseoso de encontrar buenas noticias, y temiendo las malas. ¿Cuánto queda de sus diálogos? ¿Hay señales evidentes de genialidad en el texto de S.K.? F.R. empuja el émbolo de la cafetera y decide comerse un sándwich bien gordo.

Sonríe. Suspira. Mueve ligeramente la silla. ¿Le desagrada lo que lee? Se siente aliviado porque no le impresiona ni le ofende demasiado. Reconoce restos de sus diálogos y encuentra poco que admirar allí donde S.K. los ha cortado o simplificado. Tampoco encuentra grandes motivos de alarma ni muchos para la admiración. Las ochenta y cinco páginas más o menos son un cianotipo para una película. Contienen solo las palabras imprescindibles para recordarle al director lo que trata de hacer o lo que quiere que digan los actores.

F.R. lee con el bolígrafo en la mano. De vez en cuando, dibuja un signo de admiración

al margen. De vez en cuando, hace un gesto de desaprobación y escribe: «¿Es necesario? ¿De verdad? ¿De verdad?», etc.

F.R. acaba su primera lectura en media hora, incluido el tiempo que le lleva comerse los sándwiches y beberse el café. Mira afuera por la ventana, al caer de la tarde invernal.

NARRADOR: *¿Está pensando en los meses pasados esforzándose por agradar y sorprender? ¿Hasta qué punto valió la pena tanta dedicación? Kubrick ha mantenido algunas de las ideas y líneas de diálogo de F.R., pero ha sustituido otras tantas con banalidades. F.R. no está ni contento ni descontento. Kubrick se ha tragado todas las versiones, las ha digerido y las ha regurgitado.*

F.R. mira el teléfono y los números que S.K. ha dejado para que le llame. Aparta los números y respira hondo. Se imagina a S.K. en alguna parte de la casa enorme. ¿Está esperando angustiado la llamada de F.R.? ¿Finge que está demasiado ocupado y que es demasiado brillante para que le preocupen las opiniones de F.R.?

NARRADOR: *F.R. no suele hablar consigo mismo. Hace pocos planes y no acostumbra a controlarse. Pero ahora se dice para sí, meditada y deliberadamente, que será mejor pensar en lo que va a decir antes de llamar a Kubrick. ¿Para qué le han llamado? ¿Qué quiere Kubrick de él? ¿Qué quiere él de Kubrick? El guión es un texto vacío y sin ninguna gracia literaria. Es tan sencillo que casi resulta torpe. En ciertos momentos, hasta algo embarazoso. F.R. no se complace en verlo de ese modo, pero tampoco tiene intención de disfrazar sus críticas. Es, al menos por esta tarde, el juez de Kubrick. Le toca el papel del productor y al productor, el suyo. Es una breve Saturnalia en que el amo se convierte en esclavo y viceversa. No siente ninguna prisa por liberar a Stanley de su angustia.*

F.R. se acerca la carpeta y vuelve a sacar el bolígrafo. Se prepara para volver a leer el texto y esta vez no duda en profanarlo con signos de admiración, interrogantes y monosílabos. Decidido a encontrarle todos los fallos que pueda, sustituye diplomacia por sinceridad. ¿Para qué si no ha venido? S.K. tiene que saber que todavía queda mucho trabajo por hacer. ¿Quiere que lo haga F.R. o no? F.R. disfruta del placer de darle jaque al amo.

Mientras F.R. mastica con parsimonia premeditada su último sándwich y se bebe el café tibio, recuerda parte de una de aquellas largas conversaciones telefónicas:

F.R.: He hablado con un hombre que dice haberte visto jugando al ajedrez en Nueva York.

S.K.: ¿Sí?

R.: Dice que te vio jugando con una niña de cuatro o cinco años en una calle del Village.

K.: Lo dudo.

R.: Pues jura que eras tú y que la niña estaba en el movimiento doce, o así, de una apertura de primera y que te lo estaba poniendo difícil.

K.: No recuerdo haber jugado en la calle en Nueva York.

R.: ¿Todavía juegas?

K.: Lo dejé. A veces juego con el ordenador, pero... ya no juego con... bueno... con otra gente.

R.: Pero antes sí lo hacías, ¿no?

K.: Sí. Durante algún tiempo me dediqué al ajedrez bastante en serio.

R.: En serio, ¿hasta qué punto?

K.: Depende de lo que entiendas por serio. Una vez jugué con un príncipe árabe. Fue bastante serio. Llevaba un revólver de marfil en el cinturón. Había oído decir que yo jugaba al ajedrez, así que me retó a una partida.

R.: ¿Qué pasó? ¿Aceptaste?

K.: Estábamos en su casa y rodeados de gente, era un poco difícil negarse. Sí, acepté. Él decía que era bastante bueno. Me llevó a la habitación de al lado y allí tenía un juego de ajedrez de lujo.

R.: A los buenos jugadores no les gusta mucho jugar con piezas muy decoradas, ¿verdad?

K.: Supongo que no. Pero el tipo tenía ese juego extravagante con el que le gustaba jugar. Cerró la puerta y jugamos una partida. No era malo, pero tampoco era bueno.

R.: ¿Le ganaste?

K.: Gané bastante rápido.

R.: Y entonces ¿qué ocurrió?

K.: Quiso jugar otra partida. ¿Qué podía hacer yo? Volvimos a jugar. Supuse que el tipo no quería regresar a la otra habitación demasiado pronto.

R.: ¿Qué pasó la segunda vez?

K.: Cometí un error...

R.: ¿Y le dejaste ganar?

S.K.: Y no lo hizo.

R.: ¡Volviste a ganar! ¿Y te pareció prudente?

S.K.: Imagino que no. Pero... es lo que pasó.

R.: ¿Y él qué hizo?

S.K.: No es que sacara la pistola exactamente, pero... Me la enseñó. Hizo... que me diera cuenta de que la tenía. Y luego sonrió, no mucho, y dijo que ya podíamos pasar a la otra sala con los demás. Yo no me sentía muy... cómodo con su actitud, pero él parecía a gusto. Cuando le preguntaron quién había ganado, me miró y contestó: «Una partida cada uno». No le llevé la contraria. Cualquiera que supiera algo de ajedrez sabía que aquello era ridículo. Y el que no, ¿qué más daba?

R.: ¿Conoces la historia esa entre Greg Peck y Willie Wyler?

S.K.: Me parece que no.

R.: Peck era el productor y el protagonista.

S.K.: Ajá.

R.: Y el primer día, Peck le sugirió a Willie que le sacara un primer plano. La historia me la explicó Stanley Donen. Willie dijo que no necesitaba un primer plano, y Greg que sería una buena idea rodarlo por si acaso. Willie dijo que ya lo tomarían cuando tuvieran tiempo. Siempre lo iba dejando para luego hasta que al final Greg, como era el productor, le amenazó con cargarse la película si Willie no rodaba ese primer plano. La gente del estudio bajó al plató y le rogó que no pusiera en peligro toda la película, de modo que Willie cedió y dijo que lo haría antes de acabar la filmación. Greg dijo: «¿Me das tu palabra? Porque si no es así, ahora mismo abandono este rodaje». Y Willie le contestó que le daba su palabra. Continuaron la película sin problemas hasta que llegó el último día de rodaje y todavía no habían rodado el primer plano. Fin del rodaje. Greg no podía creerse que todavía no tuviera su primer plano. Willie le dijo que era demasiado tarde. Greg le dijo: «Lo prometiste. Me diste tu palabra. ¿Cómo puedes hacerme esto?». Y Willie le contestó: «¿Sabes una cosa, Greg? Si un hombre me apunta a la cabeza con una pistola, le prometería cualquier cosa».

S.K.: Eso es cierto. En fin, oye, te llamo mañana, ¿de acuerdo?

R. se ha acercado el teléfono y pulsa los números que S.K. ha dejado escritos en un trozo de papel.

R. (Al teléfono). Bueno, ya lo he leído.

R. se imagina a S.K. cruzando la casa en dirección a la sala de billar. ¿Qué espera

que le digan? ¿Qué le dictan la diplomacia, el interés, o ambos?

F.R. abre las páginas por un punto donde no escasean los garabatos al margen ni en el cuadro de texto.

S.K. entra. ¿Podría vérselo como al alumno barbudo que visita a su tutor? ¿Por qué no?

F.R.: Me parece bien. En general. ¿Qué hacemos? ¿Quieres que lo repasemos todo o qué prefieres? Porque...

A F.R. le gusta creer que su voz suena dulce pero implacable. S.K. se sienta a su lado.

F.R.: No sé qué querías que hiciera exactamente, pero he hecho muchas anotaciones. Hay cosas que... creo que yo no haría.

S.K.: Mira, yo no soy escritor. Eso ya lo sé.

Tuve mi momento de dominación, pero no lo prolongué; tampoco podía. No me hacía la ilusión de tener una pistola en el cinturón con la que pudiera apuntar a Kubrick a la cabeza. Repasé el guión página a página y, sin tonterías ni gestos innecesarios, destacué sus puntos flacos y las líneas de diálogo que no funcionaban bien. Le recordé que en una ocasión me había recomendado, muy acertadamente, que leyera en voz alta los diálogos interpretándolos. Kubrick escuchó con atención y, por lo que yo sé, sin resentimiento. Cuanto más hablábamos, más cosas surgían en el texto que necesitaban una corrección. Al final, terminé tranquilizando a Stanley porque la línea argumental estaba clara y bien definida y no tenía nada que objetar respecto a la forma del conjunto. Después de todo, había discutido largo y tendido con él para defender el desenlace que Kubrick al final no había modificado demasiado, a pesar de que Bogart y Greenstreet no estaban disponibles. Me pareció aliviado. Me preguntó, casi con humildad, si quería hacer una nueva versión.

—Claro que sí —dije—. ¿Quieres mantener esta disposición narrativa?

—Me resulta más real cuando no se lee como un guión. Por eso lo hago...

—Lo haré igual que tú. Esta vez sin alargarme, ¿verdad? —¿Crees que podrás hacerlo?

—Creo que sí.

—¿Cuándo podrías empezar?

—Justo después de Navidad. Si no tengo que ir enviándote páginas regularmente, iré más rápido que...

—De acuerdo. Entonces se te debe otro pago. Me encargaré de que lo arreglen inmediatamente.

Me pareció aliviado, incluso agradecido. Yo no me sentía agradecido, pero sí aliviado: realmente Kubrick había digerido mi trabajo, pero la forma y gran parte de

los detalles seguían presentes en su versión. Comprendí perfectamente, y sin rencor, que él tenía que tomar posesión del guión (como hacen los caníbales con la fuerza de los enemigos que más temen) tragándose. Podría ser divertido, y a menudo muy fiel a la realidad, representar a los directores como depredadores presuntuosos, pero Kubrick tenía que convencerse a sí mismo de que lo que iba a filmar era compatible con su personalidad creativa; tenía que pasar por su intestino, por así decirlo.

Le dejé las *Vidas de los doce cesares* y recibí un paquete muy grueso y muy bien envuelto. Cuando me fui me pareció que era más Navidad que a mi llegada. Stanley salió al patio delantero al tiempo que el taxi franqueaba las últimas barreras eléctricas.

—Pues gracias por... venir hasta aquí —dijo—. Y por todo lo que has hecho.

—Y lo que haré.

—Nos las hemos arreglado bastante bien, ¿verdad? —Me pasó el brazo por el hombro. Noté la mano blanca y pequeña brillando a la luz de la puerta principal. El mundo del espectáculo está lleno de achuchones poco sinceros, muchos dejan dentelladas. Kubrick nunca había sido efusivo. Era la primera vez que había hecho algo más que estrecharme la mano apresuradamente. Recordé la mirada que Peter Sellers, en su papel de capitán Lionel Mandrake, le echa a la mano de Jack D. Ripper cuando le aprieta el hombro. Yo sentí afecto, no aprensión. Había cierta calidez cautelosa en el abrazo de Stanley y por eso su gesto me pareció más abierto y halagador que cualquiera de los comentarios que me había hecho.

—No me lo habría perdido por nada, Stanley —dije.

Me metí en el taxi y salimos hacia la primera verja. Entonces me di cuenta de que no llevaba su texto conmigo. Bajé del coche, regresé corriendo a la casa y llamé al timbre. Stanley abrió la puerta.

—Me he olvidado el guión.

—Te lo he traído.

—Podríamos analizar eso —dije—. Pero no queremos hacerlo, ¿verdad?

—Me parece que no.

Sonrió y yo regresé al taxi y me metí dentro. Le dije adiós con la mano por la ventanilla como si, aunque no debiera explotarlo, ahora fuésemos íntimos amigos. Nunca volví a verle.

A pesar de haber realizado innumerables revisiones, atacé lo que Stanley me había entregado con fervor. Era una buena oportunidad para ser útil sin remilgos. Lo que había escrito le había dejado a merced del desprecio, o al menos de la condescendencia, y por eso creo que se sintió aliviado al ver que yo había preferido ser constructivo. Por encima de todo, yo estaba muy contento de que fuera a hacerse la película. Cruise y Kidman significaban que se vería en todas partes, pero Stanley no los había seleccionado solo por la taquilla. Admiraba a Cruise sobre todo por su interpretación en *Nacido el cuatro de julio*. Tom tenía la dedicación ambiciosa de

Kubrick: para ambos no había comparación entre hacer las cosas lo mejor que podías y cualquier otra posibilidad.

El esmero con el que revisé y amplié el guión excedió el «retoque» estipulado en el contrato. Para mí fue una liberación sobrepasar los límites del deber. Mientras trabajaba, le envié a Stanley una copia del guión de *Filosofía a mano armada*, que había terminado el verano anterior.

K.: ¿Freddie? ¿Puedes hablar?

R.: Hola, Stanley. ¿Cómo va?

K.: Tengo un montón de trabajo por hacer, te lo aseguro.

R.: ¿Cuándo tienes pensado empezar el rodaje?

K.: ¿Cómo lo llevas?

R.: Bastante bien. Podré enviarte un buen fajo de aquí a una o dos semanas.

K.: Porque, bueno, tenemos que hacer un montón de cosas.

R.: Lo sé.

K.: He leído el guión que has hecho para tu hijo.

R.: ¿Sí?

K.: Muy buenos, los diálogos.

R.: Sí, bueno...

K.: Creo que vas a sacar un montonazo de pasta con ese guión. Si la decisión fuera mía, le daría luz verde ya mismo.

R.: Es agradable oír eso.

K.: ¿Cómo se llama ese actor francés? ¿Duper-du?

R.: ¿Duper-du? ¡Depardieu!

K.: Gerard, ¿no? Tú ¿cómo lo pronunciarías?

R. (*très à la française*): Gerard Depardieu.

K. (*tras una pausa*): Bueno. ¿Y yo cómo lo pronunciaría?

R.: Supongo que probablemente dirías Gerard Depardu.

K.: Pues ese es el que necesitas. Y quizás Tony Hopkins.

R.: Y Miou-Miou. ¿La conoces?

K.: Le daría luz verde al proyecto inmediatamente. Díselo a tu hijo.

R.: Estará encantado, y muy agradecido. Y yo también.

K.: Si quieres que hable con alguien, lo haré. Díselo.

R.: Eres muy amable.

K.: Bueno, ¿cuándo puedes pasarme unas cuantas páginas?

Leer los guiones de otra gente pocas veces es un placer. Kubrick fue muy generoso al leerlo tan pronto y al animarme. Tal como han ido las cosas, Paul y yo no tuvimos ocasión de aceptar su ofrecimiento y pedirle que hablara a nuestro favor. Por culpa de un fallo nuestro al no renovar la opción de compra sobre la novela de Tibor Fischer y su negativa a permitirnos subsanar ese error, perdimos los derechos y sin ellos el guión no tenía ningún valor. Tibor, por supuesto, estaba en su derecho, pero la legislación le prohibía utilizar mi guión (que había apoyado con entusiasmo). Tal vez pensó que le sería más sencillo procurarse otro guión basado en su novela picaresca. Quizás tenga razón.

Le envié a Stanley el guión completamente revisado y solo me pidió que le añadiera pequeños cambios sin importancia. Supongo que a esas alturas su interés se concentraba en la logística de la producción y la dulce carga de seleccionar el reparto y diseñar su película tanto como en el texto. Tras nueve años de escasez, volvía al negocio como director. El proyecto ya no era algo que nos íbamos pasando el uno al otro. Me hablaba menos angustiado. Nuestro largo secreto y la lucha, ahora parecía que fructífera, para hacer una película viable con la obra de Schnitzler nos habían convertido en tal para cual, en un par de amigos. Eramos unos veteranos en el proceso de atar cabos con el que el Ed de Peter Pieter me había amenazado en París.

Pasaron varios meses de trabajo hasta que Stanley me llamó, a principios de junio de 1996, después de que le mandara las revisiones revisadas de la última parte del guión. Habíamos continuado hablando con regularidad, y sin problemas, pero ahora volvía a mostrarse tímido.

K.: Realmente se te dan bien estas cosas, ¿eh?

R.: ¿Estás seguro de que esa última escena es lo que quieres?

K.: Se aproxima mucho. Tengo la impresión de que casi has acabado ¿verdad?

R.: La repetiré, si quieres.

K.: Les diré que te pasen el último pago, ¿de acuerdo?

R.: Esa no es la cuestión. Si no te gusta la escena, la haré de nuevo.

K.: ¿Lo harías?

R.: Stanley, dejemos las cosas claras: si quieres que haga algo más, lo haré. Es una cosa completamente diferente escribir un guión antes de saber si alguien va a querer hacer la película de... tal como están ahora las cosas.

K.: ¿Verdad? Sí, realmente es otra cosa.

R.: ¿Cuándo tienes pensado empezar?

K.: Tal vez en agosto.

R.: ¡Dios!

K.: Sí, ya.

R.: Mira, ya sabes dónde estoy. Si me necesitas para cualquier cosa del guión, cuando sea, llámame.

K.: Primero tengo que repasarlo todo, pero podrás verlo enseguida.

R.: Si quieres hacer una gran película, eso es lo que toca.

K.: Primero hay un montón de trabajo que hacer, te lo aseguro.

R.: No me das lástima.

K.: No. Después de todo no es tan malo ser director de cine, ¿verdad?

R.: Yo diría que no.

K.: Ni tampoco ser guionista.

Finalmente el rodaje de *Eyes Wide Shut* comenzó en noviembre de 1996, dos años después de que yo empezara a trabajar en la primera versión del guión. Stanley había pasado casi un cuarto de siglo buscando la manera de trasladar la historia de Schnitzler a la pantalla. Me mantuvieron informado de lo que ocurría extraoficialmente, pero Stanley no volvió a llamarme. A pesar de lo que me había dicho (cuando me dijo que yo era un director tan bueno que no me iba a dejar pasar por su plató), estoy convencido de que habría sido bien recibido. Sin embargo, siempre me ha dado vergüenza aparecer por sitios donde no tengo nada que hacer.

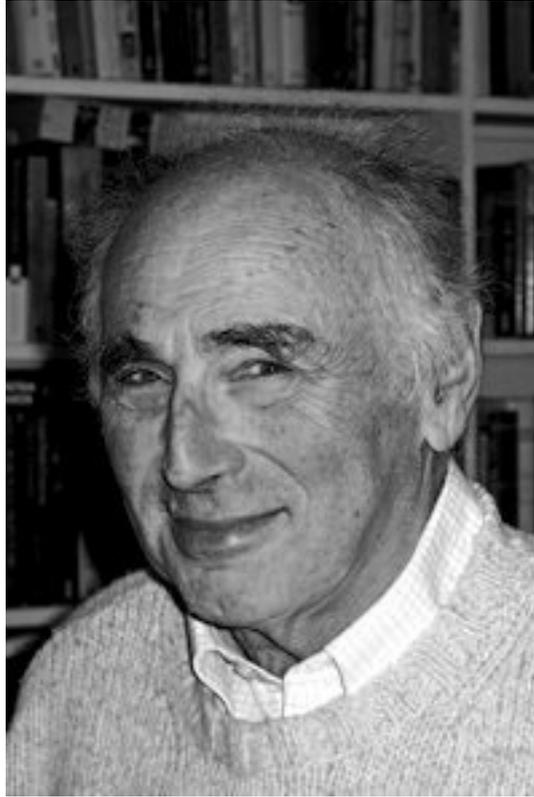
Gracias en gran parte a Kubrick, empecé a recibir muchas llamadas desde California, cada vez más apremiantes, de productores explicándome que habían pensado en mí desde el primer momento, igual que el conde de Derby se lo había dicho a Richard Burton. Lo que más placer me produce cuando miro atrás y recuerdo la larga y ardua experiencia de trabajar en *Eyes Wide Shut* es que ayudé a que Stanley Kubrick pudiera hacer otra película.

No tuve noticias suyas hasta el invierno pasado, cuando ya casi había terminado de montar la película. Me escribió invitándome a pasar por su casa en breve para enseñarme qué había decidido rodar finalmente. Le contesté que, como de costumbre, estaría listo cuando le fuera bien. Saqué tiempo para releer la conversación entre César y Vercingetórix.

En Navidad, me envió un enorme libro de fotografías de Lartigue. Incluía una tarjeta que decía: «Querido Freddie: Tengo muchas ganas de verte. Con mis mejores

deseos, Stanley».

A primeros de marzo encendí la televisión para comprobar si el Newcastle había ganado al Everton en la Copa. Había ganado. Sobreimpreso en las imágenes de la victoria del Newcastle pasaron el anuncio de la muerte de Stanley Kubrick. Los seres inmortales también mueren.



FREDERIC RAPHAEL. Nació en Chicago en 1931. De entre sus diecinueve novelas tal vez la más conocida sea *The Glittering Prizes*. En 1965 ganó el Writer's Guild Best Comedy Award por *Nothing But the Best*, y otro Writer's Guild Award y un Oscar por su guión *Darling*, en 1966. Su guión de *Dos en la carretera* también fue nominado para ambos premios. En 1976 ganó el Premio al escritor del año de la Royal Television Society.

Lectulandia

Visit Grundarfjörður · IS