

RING LARDNER, JR.



Me,  
Odía  
Cada  
Mañana

El Hollywood de la «Caza de brujas»



Introducción de VICTOR NAVASKY

Lectulandia

Ring Lardner, Jr. alcanzó un éxito precoz como guionista en el deslumbrante Hollywood de finales de los años treinta y principios de los cuarenta. En 1942 ganó un Óscar por *La mujer del año*, la primera película del tándem Spencer Tracy / Katharine Hepburn, pero su carrera se truncó en 1947 cuando la Comisión sobre Actividades Antiamericanas decidió investigar a los sospechosos de militancia comunista en la industria cinematográfica. Lardner fue uno de los diez cineastas que se negaron a claudicar frente al celo inquisitorial que arrasaba Estados Unidos (directores como Herbert Biberman o guionistas como Dalton Trumbo formaban parte del selecto grupo). Proscrito en Hollywood, y tras cumplir diez meses de condena por desacato al Congreso, se vio forzado a trabajar bajo cuerda para la televisión. Tras dos décadas de oscurantismo, a finales de los sesenta llegó por fin su rehabilitación pública gracias a los nuevos vientos que soplaban en el país y en 1972 obtuvo un segundo Óscar por el guión de la comedia antibelicista MASH que dirigió Robert Altman.

*Me odiaría cada mañana* recorre con mirada irónica (aunque siempre benévola) el mundo del cine norteamericano desde los inicios del sonoro hasta las postrimerías del siglo xx; en sus páginas se recrean las gloriosas, ridículas y a veces miserables andanzas de personajes como Louis B. Meyer, Dalton Trumbo, Marlene Dietrich, Katharine Hepburn, Spencer Tracy, Bertolt Brecht, John Huston, Elia Kazan, Darryl F. Zanuck, Otto Preminger, Edward Dmytryk o Kirk Douglas. Pero estas memorias son también un ácido testimonio de una época dominada por el miedo durante la cual un Estado democrático trató de cercenar las libertades civiles de sus ciudadanos.

**El último de los Diez de Hollywood relata la historia de una época surreal.**

*New York Times*

**Las divertidas memorias de Lardner, que atrapan el lector hasta el final, cuentan una historia llena de detalles sorprendentes.**

*Time*

**Es fascinante.**

Carolyn See, *Washington Post*

**Una lectura irresistible.**

*The New Yorker*

**Lectulandia**

Ring Lardner Jr.

# **Me odiaría cada mañana**

**El Hollywood de la «Caza de brujas»**

ePub r1.0

Dr. Doa 25.11.14

Título original: *I'd Hate Myself in the Morning*  
Ring Lardner Jr., 2000  
Traducción: José Moreno Torres  
Diseño de cubierta: Dr. Doa

Editor digital: Dr. Doa  
ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

## A GUISA DE *TRAILER*



Una mañana de otoño de 1947 declaré en Washington ante la Comisión del Congreso sobre Actividades Antiamericanas (HUAC) como involuntario experto en el problema «la influencia subversiva en el cinematógrafo». Conducía la sesión de aquel día el presidente de la comisión y congresista por Nueva Jersey J. Parnell Thomas, un ex corredor de seguros bajo y rollizo. (...)

—Tengo la impresión —repliqué a Thomas— de que usted pretende utilizarme para desacreditar el Sindicato de Guionistas, y utilizar el Sindicato de Guionistas para desacreditar la industria cinematográfica, y menoscabar el ejercicio mismo de la libertad de expresión utilizando...

Iba a añadir algo sobre mi interpretación de la Primera Enmienda cuando volvió a interrumpirme.

—Déjese de impresiones —bufó Thomas—. Se le ha hecho una pregunta: ¿Es o ha sido usted miembro del Partido Comunista?

—Podría contestar —respondí— con la exactitud que usted me reclama, señor presidente...

—Se trata de una pregunta muy simple —continuó—. Cualquiera estaría orgulloso de contestarla; cualquier americano auténtico estaría orgulloso de contestar la pregunta «¿es ahora o ha sido en el pasado miembro del Partido Comunista?»; cualquier americano auténtico...

—Depende de las circunstancias —le dije—. Podría contestar, pero si lo hiciera me odiaría cada mañana.

—Abandone el estrado— ordenó. (...)

Fue mi primer (y tenía sobrados motivos para suponer que último) encuentro con el congresista Thomas. Tres años después, sin embargo, volvimos a toparnos como reclusos en la Prisión Federal de Danbury, Connecticut, donde yo cumplía una condena de un año por el delito de no responder satisfactoriamente a sus preguntas.

El uniforme azul de la cárcel colgaba con holgura del individuo maltrecho y sudoroso a quien vi cruzar el patio. Pese a llevar la misma ropa, pensé que yo tenía un aspecto algo más atildado tras ocho leves horas de actividad taquigráfica en la Oficina de Clasificación y Libertad Condicional. Su trabajo como encargado del gallinero, aunque no especialmente arduo, le mantenía toda la jornada bajo el sol de agosto. Había perdido bastante peso y su cara, tan lustrosa en nuestro encuentro anterior, estaba ahora muy cetrina y arrugada, por lo que parecía diez años más viejo. De todas formas lo reconocí, y él a mi, pero no hablamos. ¿Cómo podíamos retomar nuestra plática donde la habíamos dejado? Desde mi condena por desacato al Congreso en compañía de otros nueve guionistas y directores de Hollywood había perdido un recurso y el Tribunal Supremo se había negado a examinar las implicaciones constitucionales de nuestro caso.

Durante ese período, Thomas fue procesado por incluir a trabajadores inexistentes en la nómina de la administración y apropiarse luego de sus salarios.

## INTRODUCCIÓN

El escritor Budd Schulberg, viejo colega de Ring Lardner, Jr. en Hollywood, debió de sentirse bastante desconcertado cuando tropezó con los Lardner en el restaurante Sardi a mediados de los sesenta. La actriz Frances Chaney, esposa de Ring, que no se habla con los chivatos, le volvió la espalda, pero su marido, a quien Budd había reclutado para el Partido Comunista en los años treinta y a quien delató ante la Comisión sobre Actividades Antiamericanas (HUAC) en los cincuenta, le tendió la mano brindándole un amistoso saludo.

Años después, cuando le comenté a Lardner el episodio, se limitó a decir: «No creo en listas negras». Ring Lardner es, podríamos decir, inmune al rencor, y esa falta de afán justiciero y de amargura se percibe en la atmósfera de modesta autenticidad que impregna las memorias de este hombre.

Ring Lardner y Dalton Trumbo son, probablemente, los miembros más famosos del grupo conocido como «los Diez de Hollywood», los diez testigos desafectos que fueron enviados a la cárcel por desacato al Congreso cuando rehusaron responder lo que por entonces se conocía como la pregunta del millón de dólares: «¿Es o ha sido usted miembro del Partido Comunista?». Ring Lardner le debe la fama tanto a su padre, un gran periodista deportivo y humorista americano, como a sus propias películas, dos de las cuales obtuvieron sendos Óscares al mejor guión (en 1942 por *La mujer del año*, primer vehículo de la pareja Spencer Tracy / Katharine Hepburn, y en 1970, tras quince años proscrito en la lista negra, por *MASH*, la hilarante sátira sobre el personal sanitario estadounidense en la guerra de Corea).

Sin embargo, entre los no apolíticos era aún más célebre por la frase que da título a este libro. Nadie sabe lo que haría si un comité inquisitorial lo pusiera ante el dilema de traicionar sus propias creencias y a sus antiguos camaradas o renunciar a su propio estilo de vida. La respuesta de Lardner encaja a todas luces con la definición de coraje propuesta por Hemingway: ingenio en circunstancias hostiles. «Podría contestar, pero si lo hiciera me odiaría cada mañana», replicó al presidente de la comisión J. Parnell Thomas. No ha habido una frase mejor desde la que escribiera el propio padre de Ring Lardner: «Cierra la boca, argumentó».

Lo más significativo de los Diez de Hollywood fue su resistencia al macartismo en el decisivo momento histórico anterior a la aparición en escena del propio McCarthy. El interrogatorio fue en 1947 y sólo cuatro años después pronunciaría el senador su famoso discurso de Wheeling, Virginia, sobre los comunistas infiltrados en el Departamento de Estado. Trumbo y Lardner demostraron que es posible resistir sin someterse. En aquel tiempo, naturalmente, su comportamiento tuvo un significado



radicalmente distinto: en el contexto extremadamente enrarecido de la Guerra Fría, la cárcel podía ser el precio a pagar por ejercer los derechos consagrados en la Primera Enmienda. Los diez declinaron responder a las preguntas de la HUAC acogiéndose a ella, pero la mayoría de los testigos desafectos posteriores, ya escarmentados por la experiencia de los Diez, apelaron a la cláusula de la Quinta Enmienda contra la autoinculpación y lograron librarse de la cárcel, aunque no de la lista negra.

El capítulo final de este libro se titula «Único superviviente», y Lardner fue, de hecho, el último superviviente de una familia de cuatro hermanos y un padre famoso, y también de los diez represaliados de Hollywood; además es de los pocos supervivientes de una época en que las personas dispuestas a ir a la cárcel por sus creencias fueron barridas de la vida social, cultural y política (y, en cierto sentido, de nuestra historia). Se ha escrito ampliamente sobre la «generación perdida», el cortejo de seguidores que emigró a Europa en la década de los veinte tras la estela de Hemingway y Fitzgerald, pero las memorias de Lardner deberían recordarnos que él y sus compañeros, los directores, guionistas y otros profesionales de Hollywood, y también los bibliotecarios, maestros, científicos, diplomáticos, sindicalistas o abogados perseguidos durante la gran purga anticomunista de los años cuarenta y cincuenta, fueron nuestra auténtica generación perdida.

Los costes culturales del macartismo nunca fueron, y quizá no puedan ser, calculados. ¿Cómo se puede no ya contar sino valorar el mérito político, cultural o incluso comercial de obras y guiones no escritos, carreras no realizadas o segadas nada más gestarse, familias y mentes machacadas por las presiones de la incertidumbre sumadas a la realidad del desempleo? ¿Cómo cuantificar el coste de inventos no inventados, ideas sin explorar, hipótesis sin verificar? La televisión misma nació, se desarrolló y maduró en un contexto social dominado por el macartismo, cuando un tendero desquiciado de Syracuse, Nueva York, dedicado a registrar los nombres de presuntos rojos, podía imponer sus criterios de empleo a los directivos de las cadenas. ¿Quién sabe hasta que punto contribuyó aquella atmósfera de miedo a la cultura televisiva pacata y conservadora que sigue imperando hoy día?

Aunque éstas tal vez no sean las cuestiones que preocupaban a Ring Lardner en sus memorias, con ellas nos proporciona un instrumento notablemente personal para revivirlas. J. Parnell Thomas impidió que Lardner finalizara su declaración ante la HUAC. Aunque ésta, aquí recogida, resulta elocuente, es el propio libro, trayectoria vital de un comunista hollywoodense, la verdadera respuesta a la pregunta de la comisión. Es esa trayectoria lo que rememora un hombre que ni pide perdón ni alberga grandes ilusiones.

Lardner deja claro que, lejos de resultar fascinante, la vida de un camarada hollywoodense era a menudo tediosa y repetitiva. La ideología sólo aparecía en escena ocasionalmente. Como cuando Lardner aconsejó a David O. Selznick que no adquiriera los derechos de Lo que el viento se llevó porque tenía «objeciones políticas a la exaltación de los negreros y el Ku Klux Klan». Dada la presente escasez

de marxistas en Estados Unidos, parece sin duda curioso que este relato sobre la vida antes, durante y después de la histeria anticomunista dominante en la cultura política de los años cuarenta y cincuenta tenga tantas resonancias en la actualidad. Se diría que, acabada la Guerra Fría y ante la ausencia de una amenaza comunista en el siglo XXI, una nueva generación de aspirantes a cazarrojos hubiera decidido rehabilitar a la anterior. Estos anti-anti-anticomunistas (citando tanto unos cables ahora públicos que Moscú envió a sus agentes en Estados Unidos y que fueron interceptados durante la guerra mundial como ciertos informes del KGB que salieron a luz recientemente) parecen en efecto sostener que McCarthy y compañía siempre tuvieron razón, que esos nuevos documentos confirman la existencia de una auténtica amenaza roja dentro del país, que Washington era un nido de espías, que quienes consideraron la investigación del Congreso una caza de brujas (como hizo el antiguo director de *The Nation*, Carey McWilliams) eran unos ingenuos o unos sinvergüenzas que esgrimían una metáfora imprecisa o insidiosa. Jamás hubo brujas en Salem pero hubo sin duda comunistas en Washington.

Parece no importar que haya numerosos interrogantes en torno a esos cables que, tal como fueron descifrados, resultan incompletos y fragmentarios, incluyen identificaciones falsas, anacronismos e incongruencias y no distinguen entre fuentes voluntarias e involuntarias, por mencionar sólo algunos de los problemas; que la interpretación dada a muchos de los documentos exhumados en los archivos del KGB sea una versión actualizada de la vieja ecuación macartista: los liberales son izquierdistas y por lo tanto comunistas y por lo tanto espías; que cualquier lectura razonable de las nuevas pruebas apunta en más de un dirección y que, aun así, se sigue juzgando al Partido Comunista estadounidense por su relación con el espionaje soviético. Tampoco importa que sólo una parte infinitesimal de los comunistas que, efectivamente, había en el país mereciera la etiqueta de espía o traidor. (Por cierto, Lardner deja bien claro que indudablemente existía espionaje por ambas partes; de hecho, trató de servir en la OSS y escribió un guión para una película en tiempos de guerra protagonizada por Cary Cooper como agente de aquella CIA en ciernes). El frenesí irrazonable y ahistórico de la renovada condena contra la izquierda americana a partir de pruebas medio amañadas sugiere la debilidad de los que han vuelto a picar en el anzuelo de una histeria roja de nuevo cuño y nos recuerda la demencia política de un pasado tan distante como para parecer antiguo.

Finalmente, la HUAC fue derribada por la historia —con cierto concurso del movimiento yippie—, y esta caída se apoyó en la tradición de Lardner y Trumbo, fiel a lo que Mark Twain llamó en su momento «el asalto de la risa». Jerry Rubin apareció ante la comisión ataviado de Santa Claus y Abbie Hoffman lo hizo con una camiseta roja, blanca y azul debidamente desgarrada por la policía y por manifestantes alborotados deseosos de un recuerdo de época. Cuando el juez le preguntó si tenía algo que declarar en su favor replicó: «Sí señoría. Lamento no tener más que esta camiseta para entregar a mi país». Por entonces, 1968, ya era posible

reírse de la HUAC y del circo que había montado.

En estas memorias tragicómicas, envueltas tanto en un fabuloso encanto hollywoodense como en un desencanto político algo resignado, Lardner subraya que se le preguntaba con frecuencia si aquello podría volver a suceder. Su respuesta era: «Sí, pero no del mismo modo». Estoy de acuerdo. Entre otras razones porque Lardner, su amigo Trumbo y una reducida hueste de resistentes cimentaron durante largos años esa inviabilidad.

VICTOR NAVASKY

octubre de 2000

## Contra las cuerdas

Una mañana de otoño de 1947 declaré en Washington ante la Comisión del Congreso sobre Actividades Antiamericanas (HUAC) como involuntario experto en el problema «la influencia subversiva en el cinematógrafo». Conducía la sesión de aquel día el presidente de la comisión y congresista por Nueva Jersey J. Parnell Thomas, un ex corredor de seguros bajo y rollizo. Su servicial asistente le había colocado en la silla una guía de teléfonos y un cojín de seda roja que, por un lado, lo situaban convenientemente a la vista de una sala atestada de reporteros, fotógrafos, comentaristas de radio, cámaras y espectadores y, por otro, le otorgaban al menos paridad física con sus colegas, un panel de indagadores siempre atentos a su imagen pública. Entre ellos estacaba el joven Richard Nixon.

El lánguido y oficinesco Robert Stripling, letrado de la comisión, se encargaba de los interrogatorios, pero Thomas tenía la costumbre de intervenir cuando percibía que el testigo no colaboraba adecuadamente, cosa que, con buenos motivos, percibió en varios momentos de mi testimonio.

—¿Acaso no ha venido aquí como testigo? —inquirió Thomas finalmente.

Admití que así era, y nuestro diálogo continuó de este modo:

THOMAS

Pues bien, una comisión del Congreso le está preguntando:

¿Pertenece usted al Sindicato de Guionistas?

Responda «sí» o «no».

YO

Estoy diciendo que para contestar a eso...

THOMAS

De acuerdo, pasemos a la siguiente pregunta.

Proceda con la pregunta del millón.

YO

No he...

THOMAS

Pase a la siguiente pregunta.

STRIPLING

Señor Lardner,

¿es o ha sido usted miembro del Partido Comunista?

YO

Digamos que también me gustaría responder a esa pregunta.

STRIPLING

Señor Lardner, ante esta comisión se ha denunciado que en el Sindicato de Guionistas, al que según los informes usted pertenece, hay algunos individuos que militan en el Partido Comunista. Esta comisión trata de determinar el alcance de la infiltración comunista en el Sindicato de Guionistas y en otros sindicatos de la industria cinematográfica.

YO

Sí.

STRIPLING

Y la pregunta de si usted pertenece o no al Partido Comunista es sin duda muy pertinente.

Veamos, ¿es o ha sido usted miembro del Partido Comunista?

Al reconstruir nuestro encuentro más de medio siglo después, debo expresar mi gratitud a las actas de la comisión por los detalles verbales que proporcionan. No es fácil recrear el talante que se había impuesto en el país (y sobre todo en su capital) apenas concluida la gigantesca conflagración conocida como Segunda Guerra Mundial.

La depresión y la guerra, pese a todo el sufrimiento que causaron, tuvieron un efecto tónico en muchos miembros de mi generación. Esperábamos grandes cosas de la posguerra. La victoria sobre el fascismo se debía principalmente a dos superpotencias, una democrática y otra comunista, que habían logrado combatir

unidas por ideales que considerábamos comunes; y los dirigentes de ambas naciones parecían advertir que la aparición de armas atómicas hacía inconcebibles las futuras contiendas. La inculpación del racismo y el fanatismo nacionalista se había hecho en términos inequívocos, y buena parte de nuestro país había asumido tras el *New Deal* la necesidad de aliviar con urgencia el impacto de la pobreza o el desempleo y de hallar a largo plazo soluciones sociales y económicas más igualitarias.

Éramos jóvenes, como he dicho, y tal vez olvidábamos la represión y el odio sistemáticos que los radicales norteamericanos habían padecido sólo veinte años antes, cuando las autoridades encarcelaban o deportaban por centenares a los presuntos «rojos» o electrocutaban con fútiles pruebas a Sacco y Vanzetti, que tenían la desventura de ser inmigrantes aparte de anarquistas. Desde los años treinta, tanto las circunstancias sociales como la personalidad y popularidad de Franklin Roosevelt habían parado los pies a los reaccionarios y sus actitudes. Pero ahora, apenas dos años después de su muerte, Roosevelt era acusado de «entregar» la Europa oriental en la Conferencia de Yalta como si Washington hubiera tenido jamás la posibilidad de controlar el destino de una parte del mundo sólidamente ocupada por las fuerzas soviéticas que habían empujado al ejército de Hitler de vuelta a Berlín, tras sufrir unos veinte millones de bajas en una contraofensiva que, como mínimo, había contribuido a la victoria en Europa tanto como la invasión aliada de Francia (Una imputación no menos pintoresca se haría poco después sobre China). Harry Truman, el sucesor demócrata de Roosevelt, no tardó en catalogar a los soviéticos como los enemigos de la posguerra. Y reaccionó creando la CIA, proclamando una «doctrina Truman» para proteger Grecia y Turquía, jugando fuerte con nuestro monopolio de la bomba atómica y estableciendo un juramento de lealtad que dejó sin empleo a muchos funcionarios federales. Aun así, incluso la lealtad de Truman era dudosa a ojos de los derechistas.

Una de las primeras medidas de los republicanos que se hicieron con el control del Congreso en 1946 (tras veinte años en minoría) fue convertir la Comisión sobre Actividades Antiamericanas, que de forma temporal había investigado a filofascistas durante la guerra, en un organismo permanente centrado en la izquierda. El objeto de su primera gran «investigación» fue la industria del cine.

La idea de Hollywood como foco subversivo puede resultar exótica a muchos jóvenes lectores. Vivíamos la época dorada de los grandes estudios cinematográficos, y los testigos convocados por la comisión trabajábamos para enormes empresas cuyos jefes estaban firmemente comprometidos con el sistema de libre mercado. En su mayoría emigrantes judíos de la Europa central y oriental que eran, de acuerdo con el tópico, hombres hechos a sí mismos y más bien propensos a las efusiones sentimentales con la tierra prometida, con la América de las oportunidades. Después de la bandera, su máxima devoción era el negocio del espectáculo.

En 1947, los grandes estudios nos brindaron *Vivir con papá*, *El fantasma* y *la Sra. Muir* y *El solterón* y *la menor*. Mi contribución al menú de aquel año fue un trabajo

(no especialmente querido) como coguionista de *Ambiciosa*, un relato de época sobre una campesina que emplea todos sus encantos para abrirse camino en la Inglaterra del siglo XVII. El gran problema social que abordé en ella con mi colaborador Philip Dunne consistió en lograr que al público le importara si Linda Darnell terminaba o no con Cornel Wide, su verdadero amor: fue una empresa fallida.

—¿Sabes cuál es el problema con esta película? —me preguntó Phil tras un pase previo— Que narra la colisión de una fuerza resistible contra un objeto móvil.

Nuestros inquisidores parlamentarios tenían mucho que decir sobre el puñado de ocasiones en que Hollywood había tratado benévola la vida en la Rusia soviética. Pero se trataba de auténticas curiosidades realizadas por encargo de la administración Roosevelt cuando los Estados Unidos y la Unión Soviética eran aliados de guerra. Louis B. Meyer podía sinceramente describir *Canción de Rusia*, la contribución de MGM a ese género, como «poco más que un plácido melodrama musical».

Los guionistas, que éramos mayoría, habíamos tenido una influencia muy limitada, pero en todo caso, nuestras ideas políticas no eran menos «americanas» que las de nuestros inquisidores. De hecho, algunas de las opiniones expresadas entonces por miembros de la comisión resultarían hoy odiosas para gran parte de los norteamericanos, como lo fueron para nosotros en aquel tiempo. John Rankin, congresista por Mississippi, era dado a emitir soflamas racistas y antisemitas como la despachada poco después de la sesión, cuando señaló varios nombres en un manifiesto de apoyo a los interrogados. Sus sabuesos habían averiguado que June Havoc llevaba al nacer el apellido Hovick, que el «verdadero nombre» de Danny Kaye era David Daniel Kaminsky, que Eddie Cantor se había llamado Edward Isskowitz y que tras Edward G. Robinson se ocultaba Emmanuel Goldenberg, entre otros muchos hallazgos; «demasiados para mencionarlos» según la estimación de Rankin.

Thomas y Nixon practicaban una variante más civilizada de la caza de brujas y la comisión intentaba entonces distanciarse de las filípicas de Rankin. Aun así, los miembros y funcionarios de la comisión, como muchos ejecutivos de los estudios, parecían juzgar el papel que algunos habíamos jugado en los sindicatos del cine como algo intrínsecamente antiamericano. También se nos preguntó sobre el apoyo prestado en los años treinta al gobierno democrático de España en su lucha contra la rebelión militar encabezada por el general Franco. De «antifascistas prematuros» nos tildó, entre otros, el director del FBI J. Edgar Hoover. A veces, como ocurrió durante el interrogatorio de Bertolt Brecht el mismo día de mi testimonio, incluso las actividades contra el gobierno de la Alemania nazi parecían merecedoras de denuncia.

La mayoría de nosotros, en efecto, pertenecía o había pertenecido al Partido Comunista de Estados Unidos, pero el significado de esa afiliación es muy difícil de apreciar hoy con todo lo que se ha revelado sobre la evolución del comunismo a lo

largo del siglo xx en la Unión Soviética, China y otros países entonces atrasados o empobrecidos. Ni yo ni ninguno de mis amigos del partido queríamos unos Estados Unidos organizados de acuerdo con el modelo soviético. Lamentábamos la falta de elecciones libres, el culto a la personalidad que rodeaba a Stalin y la atmósfera de rigidez disciplinaria. Sin embargo, atribuíamos esos defectos a la ausencia en aquel país de una tradición democrática previa a la transición socialista. Pensábamos que el paso a un sistema económico racional se lograría en Estados Unidos de forma pacífica y a través de las urnas. También esperábamos que Rusia se hiciera más (no menos) democrática bajo el socialismo marxista, y la frustración de esa expectativa ya empezaba a provocar dudas entre algunos de los convocados ante la comisión.

En el marco de las actividades revolucionarias, las nuestras habían sido, en conjunto, bastante moderadas. Aparte de algunos seminarios de marxismo, habíamos dedicado gran parte de nuestra militancia a organizar y fortalecer los sindicatos de la industria cinematográfica. Durante la guerra habíamos alentado a nuestros colegas y patronos a contribuir en todo lo posible a la derrota de Alemania y Japón. Lo que nunca hicimos fue espiar para la Unión Soviética. El régimen soviético tenía sin duda espías en Estados Unidos, como los tenía el gobierno norteamericano en la Unión Soviética. Espiar en otros países es algo propio de los estados. Pero una de las necesidades más obvias que un espía soviético podía cometer (y la forma más segura de llamar la atención del FBI) era afiliarse al Partido Comunista.

Con todo, al evocar aquel peculiar episodio de la historia política estadounidense, sería negligente si no admitiera que —según la rudimentaria forma de definir la subversión que aplicaban los comisionados— incriminar a los comunistas o a la izquierda liberal de Hollywood no era del todo descabellado. Muchos de nosotros habíamos iniciado nuestras carreras profesionales abrigando una esperanza que aún manteníamos en mayor o menor grado: un medio tan nuevo y poderoso como el cine podía ser un factor de cambio que nos permitiese reflejar algunas de las realidades menos gratas de la vida contemporánea y apuntar discretamente hacia posibles alternativas sin incurrir en la tosquedad con que algo así habría sido concebido en el mundo soviético.

En cuanto materiales narrativos, la depresión y la guerra sacaron a la luz algunos de los mejores recursos de Hollywood, pero las películas parecían caídas del cielo; al menos hasta que el Congreso empezó a prestarnos atención. La Fox, mi empresa, había producido pocos años antes *Las uvas de la ira* y *Qué verde era mi valle*. Durante una etapa anterior en Metro-Goldwyn-Meyer, Michael Kanin y yo habíamos hecho una modesta contribución a la igualdad entre los sexos escribiendo *La mujer del año*, la primera película del tándem Spencer Tracy / Katharine Hepburn. En un guión posterior, *Tomorrow the world* (Mañana, el mundo), había tenido la oportunidad de mostrar a través de un joven nazi criado por familiares norteamericanos que el racismo y la brutalidad, lejos de ser rasgos inherentes a alemanes o japoneses, son actitudes aprendidas que pueden, por tanto, corregirse.



Junto con algunos de mis compañeros, esperaba que los grandes estudios abriesen finalmente la puerta a mecanismos más flexibles que facilitarían incluso un incremento de la libertad creativa. En 1945 había participado en una iniciativa para lanzar una productora independiente dedicada a documentales y largometrajes sobre problemas sociales que los estudios eludían. Pero ya antes de los interrogatorios nos habíamos visto obligados a rebajar nuestras miras a medida que los jefes de los estudios y sus amos financieros de Nueva York comenzaron a descartar unas «películas de actualidad» que, en cualquier caso, sólo habían supuesto una mínima parte de su producción. Aun así, Hollywood era un «baluarte de la libertad» comparado con aquel Washington amedrentado por la comisión, como afirmaba yo en un escrito que llevé hasta el estrado con la vana esperanza de que me autorizaran leerlo.

—Tengo la impresión —repliqué a Thomas— de que pretende utilizarme para desacreditar el Sindicato de Guionistas, y el Sindicato de Guionistas para desacreditar la industria cinematográfica, y menoscabar el ejercicio mismo de la libertad de expresión utilizando...

Iba a añadir algo sobre mi interpretación de la Primera Enmienda cuando volvió a interrumpirme.

—Déjese de impresiones —bufó Thomas—. Se le ha hecho una pregunta: ¿Es o ha sido usted miembro del Partido Comunista?

—Podría contestar con la exactitud que usted me reclama, señor presidente —respondí.

—Se trata de una pregunta muy simple —continuó—. Cualquiera estaría orgulloso de contestarla; cualquier americano auténtico estaría orgulloso de contestar la pregunta «¿es ahora o ha sido en el pasado miembro del Partido Comunista?»; cualquier americano auténtico...

—Depende de las circunstancias —le dije—. Yo podría contestar, pero si lo hiciera me odiaría cada mañana.

Mi actitud agotó la paciencia de Thomas.

—Abandone el estrado —ordenó.

Cuando insistí en mi deseo de testificar, martilleó la mesa exasperado.

—¡Abandone el estrado!

—Entiendo que se me obliga a salir por la fuerza —dije.

—Alguacil, llévese al testigo —ordenó Thomas.

Y eso hizo el alguacil.

Fue mi primer (y tenía sobrados motivos para suponer que último) encuentro con el congresista Thomas. Tres años después, sin embargo, volvimos a toparnos como reclusos en la Prisión Federal de Danbury, Connecticut, donde yo cumplía una condena de un año por el delito de no responder satisfactoriamente a sus preguntas.

El uniforme azul de la cárcel colgaba con holgura del individuo maltrecho y sudoroso a quien vi cruzar el patio. Pese a llevar la misma ropa, pensé que yo tenía un

aspecto algo más atildado tras ocho leves horas de actividad taquigráfica en la Oficina de Clasificación y Libertad Condicional. Su trabajo como encargado del gallinero, aunque no especialmente arduo, lo mantenía toda la jornada bajo el sol de agosto. Había perdido bastante peso y su cara, tan lustrosa en nuestro encuentro anterior, estaba ahora muy cetrina y arrugada, por lo que parecía diez años más viejo. De todas formas lo reconocí, y él a mí, pero no nos hablamos. ¿Cómo podíamos retomar nuestra plática donde la habíamos dejado? Desde mi condena por desacato al Congreso en compañía de otros nueve guionistas y directores de Hollywood, había perdido un recurso y el Tribunal Supremo se había negado a examinar las implicaciones constitucionales de nuestro caso.

Durante ese período, Thomas fue procesado por incluir a trabajadores inexistentes en la nómina de la administración y apropiarse luego de los salarios. Tras renunciar a su defensa y apelar a la clemencia del tribunal, recibió una sentencia más bien benigna, luego reducida a una condena real de nueve meses (tres menos que la mía) gracias a la libertad condicional. Más tarde supe que, cuando la Junta de Revisión Penitenciaria iba a estudiar su caso, temía que yo tratase de emplear mi posición para bloquear su solicitud. En realidad, un funcionario civil ya me había apartado del asunto. Ni a mí ni a los restantes «Diez de Hollywood» se nos concedió la libertad condicional, pero yo fui el único en sumar quince días de redención por «comportamiento muy meritorio» a los sesenta reglamentarios obtenidos por buen comportamiento. Así premiaron las mejoras que aporté a la gramática y el estilo del material carcelario que mecanografiaba.

Aunque no me hacía en absoluto feliz, mi situación resultaba más llevadera que la del deplorable personaje que tenía ante mí en el patio de la cárcel. El senador Joseph McCarthy aún no le había arrebatado la antorcha del superamericanismo que tan fieramente empuñara durante sus dos años de gloria, pero ya no había futuro político para un hombre de grandeza tan pedestre cuya caída se había divulgado de forma inmisericorde.

Mi propio futuro era al menos incierto. Yo había manifestado la opinión de que, si bien los cargos públicos son responsables ante la sociedad, los ciudadanos de a pie no pueden ser emplazados a responder ante el gobierno de sus creencias o afiliaciones (asuntos en los que tradicionalmente nadie se entrometía) sin que mediara un mínimo indicio de delito. Se trataba de un argumento vinculado a la Primera Enmienda que contaba con considerable apoyo, y en algunos casos muy autorizado. De hecho, habíamos basado nuestra posición en el inequívoco lenguaje empleado por el Tribunal Supremo en un fallo de 1943: «Si hay una estrella fija en nuestra constelación constitucional, ésta es que ninguna autoridad del Estado, alta o baja, puede determinar la ortodoxia en política, patriotismo, religión u otras materias opinables, ni obligar a un ciudadano a confesar de palabra u obra sus convicciones sobre esos asuntos».

A mucha gente asombra que los «diez» acabáramos no sólo en una lista negra

sino también en la cárcel por negarnos a discutir nuestras creencias y afiliaciones políticas. Ninguno de los cientos que después serían excluidos del cine o la televisión tuvo que soportar la carga adicional de vivir entre rejas. En 1947, irónicamente, el Partido Comunista no había sido aún clasificado como asociación delictiva, y nosotros nos sentíamos poco inclinados a ser los primeros en distinguirlo con ese título aunque fuese de forma tácita, como habría ocurrido si hubiésemos invocado la cláusula de autoinculpación incluida en la Quinta Enmienda.

En 1951, cuando comenzaron las siguientes audiencias, los dirigentes del Partido Comunista cumplían condena en aplicación de la Ley Smith. (La norma en cuestión declaraba delito propugnar el derrocamiento del gobierno por la fuerza. A los jefes del partido se les atribuía esa conducta no a partir de sus propias palabras, sino de la prueba indirecta suministrada por las doctrinas de Marx y Lenin como fundadores del movimiento comunista). Así, la Quinta Enmienda se había convertido en un buen recurso —por lo menos en un modo de evitar la cárcel— y, además, tras nuestra derrota ante los tribunales tampoco tenía sentido seguir apelando a la primera. Los testigos, eso sí, no podían librarse de la lista negra, salvo que estuvieran dispuestos a actuar como delatores. No quiero decir con esto que nosotros no hubiéramos invocado la cláusula de autoinculpación si hubiésemos estado seguros de sus posibilidades. Lo que entonces considerábamos apremiante era dejar a la comisión sin trabajo, y sólo con una victoria jurídica en el terreno de la libertad de expresión parecía posible lograrlo. Una vez rechazada nuestra demanda, no había ya motivo alguno para adoptar una postura sin duda contraproducente.

Cuando en 1952 fue citada por la comisión, Lillian Hellman compuso un brillante alegato sobre sus razones para no testificar sobre otras personas: «No tengo la intención, ahora o en el futuro... de perjudicar a inocentes... para salvarme a mí misma... Ni puedo ni quiero recortar mi conciencia para ajustarla a la moda de este año». Eran las palabras de una escritora de talento y tuvieron un excelente efecto propagandístico contra la delación, pero Lillian era también una dramaturga nata que, en el libro *Tiempo de canallas*, no pudo resistirse a la oportunidad de presentar su situación como más incierta de lo que ya fue. Allí da a entender que se había expuesto a graves riesgos personales al insistir en su derecho a declarar sólo sobre ella misma y no mencionar a otras personas. Algunos de los mejores juristas de Washington, escribe, pensaban que adoptando esa postura se facturaba directamente a la cárcel. Lo cierto es que en su carta previa a la comisión había dejado claro que si ésta no le concedía la inmunidad solicitada ella se limitaría a invocar la Quinta Enmienda en todas las preguntas. Y para entonces se había establecido caso tras caso que esa invocación no conllevaba sanción penal alguna. Sólo el desempleo.

Semanas después de las primeras audiencias, los jefes de los estudios se reunieron en Nueva York y anunciaron que ninguno de nosotros volvería a trabajar para ellos hasta que la comisión no nos hubiera exculpado. En Hollywood, la gente se desvivió por nosotros: unos pocos para expresar su apoyo, la mayoría para evitar

nuestra presencia. Los sindicatos profesionales que habíamos ayudado a organizar se negaron a respaldarnos y enseguida aprobaron nuevas normas que facilitaban la imposición de la lista negra. A medida que la exclusión se prolongaba y extendía, algunos nos las arreglamos para trabajar bajo seudónimo con honorarios muy reducidos; otros se buscaron nuevas ocupaciones y unos cuantos desesperados se quitaron la vida.

En ningún otro lugar del mundo, con la posible excepción del Kremlin, había habido un grupo de comunistas tan bien acomodados o con tanto reconocimiento social como los escritores de Hollywood pertenecientes al partido. Sin embargo, una de las reglas tácitas de esa militancia era un caballeroso acuerdo con nuestros patrones para no airearla. Pero mis colegas y yo —pronto conocidos como «los diez de Hollywood»— estábamos ahora en el candelero y los mandamases de los estudios ya no podían mantener la política de «en boca cerrada no entran las moscas». Por otra parte, mi desazón aumentaba ante la imposibilidad de rechazar sin rodeos las preguntas de la comisión y afirmar que mi pertenencia al Partido Comunista o al Sindicato de Guionistas no era asunto de su incumbencia. Nuestros abogados, de acuerdo con una lógica que entonces resultaba convincente, insistían en que semejante postura podría, más adelante, dejarnos inermes frente a un tribunal. La alternativa consistía en sostener que, a nuestro modo, intentábamos contestar unas preguntas que, según pensábamos, la comisión no tenía derecho a formular.

En Hollywood, entre otros ámbitos de la cultura norteamericana, las opiniones han virado resueltamente a nuestro favor durante las décadas recientes. Como único superviviente de los «diez», últimamente me he visto recibiendo numerosas muestras de respeto y admiración por parte de actores, actrices y otros pobladores del nuevo Hollywood que a veces sólo tienen una vaga idea de lo que realmente nos ocurrió. Uno goza como el que más cuando halagan un poco su vanidad, de modo que no siempre señalo las lagunas o aclaro las confusiones en su versión de los hechos. Pero de cuando en cuando insinúo que no fuimos tan heroicos como la gente nos pinta. Analizando el asunto, me parece más riguroso decir que, dadas las circunstancias, sólo había una actitud posible salvo que estuviéramos dispuestos a comportarnos como unos perfectos hijos de puta.

No es fácil recordar en el año 2000 lo que pensaba sentado en aquella tribuna. Al igual que los demás testigos, aún no podía adivinar cuánta libertad, fortuna y bienestar iba a perder, ni durante cuánto tiempo. Ninguna de las muy tangibles y personales consecuencias de todo aquello aparecía ante mí cuando me inclinaba hacia el micrófono tratando de hacerme oír en medio del alboroto y elucidar unas pocas cuestiones antes de que el presidente me interrumpiera. Pero ya empezaba a advertir lo que se haría evidente con el paso de los años: el triunfo de la razón iba a demorarse algo más de lo que había imaginado.

## Creo que soy Dios

La historia de cómo llegué a ser un preso político se remonta a mi primera infancia, época en la que desplegaba un apremiante afán de impresionar a la gente con opiniones heterodoxas, alardes extravagantes y exageraciones descabelladas. Tenía tres años cuando, una mañana durante el desayuno, amenacé con llevar a cabo un auténtico exterminio.

—Si te atreves a decir una palabra más —dije dirigiéndome a Jim, el segundo de mis tres hermanos— te mataré a ti, señor Jimmie, y al señor John (mi hermano mayor) y al señor Papá y al señor Hermano Bebé.

A lo que Jim respondió:

—¡Bah! Nadie puede matar a hermano bebé porque es muy pequeñito.

—Lo mataré porque lo asaré en el horno y lo mataré —proseguí—. Eso pienso hacer.

Éstas fueron nuestras palabras exactas según las registró mi padre en *In the Wake of the News* (La estela de las noticias), la columna del *Chicago Tribune* donde a menudo narraba las conversaciones familiares en nuestra casa de Evanston y luego, mientras preparábamos el traslado a Nueva York durante la primavera de 1919, en nuestro apartamento de Buena Avenue. Nos mudamos al este para que mi padre, ya muy conocido por los relatos de *You Know Me Al* que publicaba el *Saturday Evening News*, escribiera una columna que aparecería en ciento cincuenta periódicos y lo convertiría en una de las plumas más célebres del país.

Buen pianista y aficionado a escribir canciones, poseía el tono perfecto y una prodigiosa capacidad para plasmar la manera como hablaban y escribían los norteamericanos semiletrados. La combinación de ese oído excepcional con las muchas oportunidades que, como cronista deportivo, tenía de escuchar a jugadores de béisbol y otros deportistas había producido un estilo literario realmente peculiar: «Y le dirigió una mirada en almíbar como para untar tostadas», dice el vendedor de puros que hace de narrador en *The Big Town* (La gran ciudad) sobre el individuo que se ha prendado de su cuñada. En otro relato de la misma colección (junto con *You Know Me Al*, lo más próximo a una novela en la obra de mi padre), se describe un lujoso hotel de Long Island donde «hay incluso barbero y *valet*, aunque no puedes pedirle un afeitado al primero mientras el otro plancha la ropa, de modo que es prácticamente imposible ponerse debidamente de punta en blanco en una sola tacada».

Mi padre no quería llamarme Ring y empleó su columna para disculparse por

ello:

Cuando «timbre» te apoda el agudo o el gracioso,  
cuando te dan la matraca hasta ponerte nervioso,  
cuando un «ring, dígame» te ponga a cien o a mil,  
recuerda que tu padre te quiso llamar Bill.<sup>[1]</sup>

Como nos llamábamos igual, yo era muy consciente de la fama asociada a su nombre. Mientras vivía (murió con cuarenta y ocho años en 1933) y durante bastante tiempo después de su muerte, al ser presentado me preguntaban invariablemente: «¿Es usted pariente del escritor?» o «¿Es usted el escritor?». Pero en los años cuarenta y cincuenta, el reconocimiento se fue disipando y la gente empezó finalmente a preguntar «¿Ring? ¿Qué clase de nombre es éste?».

Era un hombre de aspecto impresionante, con pómulos salientes, ojos hundidos y casi ciento noventa centímetros de estatura, algo poco común en su generación. No hablaba mucho y casi nunca alzaba la voz, pero lo que tenía que decir siempre merecía ser escuchado y resultaba a veces muy divertido, sobre todo porque no se reía mientras hablaba. H.L. Mencken, Virginia Woolf y Edmund Wilson, entre otros, lo veían como un pionero literario; él, sin embargo, se consideraba por encima de todo periodista y fueron sus criterios periodísticos lo que procuró transmitir a sus hijos. A casa llegaban cuatro periódicos neoyorquinos cada día y las conversaciones de sobremesa solían girar en torno a cuál de ellos había abordado mejor determinado asunto. Sólo mi hermano John había empezado a trabajar como reportero antes de que nuestro padre muriese, pero los demás hijos también conseguimos nuestros primeros empleos en diarios de Nueva York, y todos sacamos provecho de sus enseñanzas.

Su insistencia en identificarse con el periodismo formaba parte de un rechazo general a tomarse a sí mismo o sus escritos demasiado en serio. Recuerdo que, siendo niño y a raíz de no sé qué lectura, le pregunté:

—¿Tú eres un humorista?

—Si te dijera que sí —respondió— sería como si alguien le preguntara por su posición a un jugador de béisbol y éste contestara «soy un tercera base magnífico».

En 1924, cuando F. Scott Fitzgerald le vendió a Max Perkins de Charles Scribner's Sons la idea de recopilar los cuentos de Ring Lardner, mi padre no tenía copias de la mayoría y no conseguía recordar dónde se habían publicado algunos. Una vez exhumados de varias bibliotecas y reunidos en un volumen, aceptó el título sugerido por Scott, *How to Write Short Stories* (Cómo escribir cuentos), pero en lugar de una introducción seria, escribió:

Un buen número de escritores jóvenes comete el error de adjuntar un sobre

con sus señas, el franqueo pagado y el tamaño preciso para que el manuscrito regrese al punto de partida. Resulta una tentación excesiva para el editor. Personalmente me parece adecuada la estratagema de no firmar siquiera el relato y, tras depositarlo en un sobre con los sellos y la dirección correspondientes, trasladarlo a una población donde no residio Para expedirlo desde allí. El editor ignora quién ha escrito el relato, ¿cómo podría devolverlo? Está en un buen aprieto.

Cada cuento llevaba una explicación anexa. A *Frame Up* (Una intriga), que trataba sobre un púgil prodigioso, aparecía reseñado como «una aventura ambientada en la Guerra de los Cien Años, donde se detallan las peripecias de dos zorros de casta originarios de Francia y Castilla».

El año en que se publicó esa primera antología, mi padre hizo incursión en el movimiento dadaísta bajo la forma de una obra teatral (nunca representada, que yo sepa) llamada / *Gaspiri* o *The Upholsterers* (Los tapiceros):

## ACTO 1

*Vía pública en un cuarto de baño. Un hombre llamado Tupper acaba ostensiblemente de bañarse. Un hombre llamado Brindle se está bañando. Un hombre llamado Newburn sale del grifo que se mantiene abierto. Se va por el desagüe. Dos personas que no se conocen hablan sobre la alfombrilla de baño.*

PRIMER DESCONOCIDO

¿Dónde ha nacido usted?

SEGUNDO DESCONOCIDO

Fuera del matrimonio.

PRIMER DESCONOCIDO

El paisaje de ese país es extraordinariamente bonito.

SEGUNDO DESCONOCIDO

¿Está usted casado?

### PRIMER DESCONOCIDO

No lo sé. Hay una mujer que vive conmigo, pero no consigo situarla.

*Tres forasteros llamados Klein cruzan tres veces el escenario. Piensan que están en una biblioteca pública. Se oye una tos de mujer en la parte exterior izquierda del escenario.*

### UN NUEVO PERSONAJE

¿Quién tose?

### DOS MOROS

Es mi madre. Murió hace un rato de manera fortuita.

### UN GRIEGO

¡Y menuda mujer que era!

*Se baja el telón durante siete días para denotar el transcurso de una semana.*

La mente que concibió una incongruencia tan disparatada era la misma que se preciaba de su rigor cuando relataba hechos. Ya fuera un partido de la Serie Mundial o una conversación entre sus hijos, mi padre siempre suministraba al lector un testimonio igualmente escrupuloso de los sucesos que había visto o de las palabras que había oído. En estos pasajes tomados de su columna de Chicago, yo tengo tres años y medio y aparezco bajo el nombre de Bill.

## LA ESTELA DE LAS NOTICIAS

de Ring W. Lardner

### PERSONAJES:

*Le Père*

*La Mère*

John, el hijo mayor

Jim, el hijo de tamaño mediano

Bill, el hijo de su madre



ESCENA: desayuno

BILL

Ya me he acabado el desayuno.

LA MÈRE

¿Y me vas a dar un beso?

BILL

No puedo estar dando besos todos los días.  
Sólo los miércoles.

LA MÈRE

BILL

Sólo por las tardes.

LE PÈRE

¿Qué clase de coche tiene, señor Bill?

BILL

Tengo un coche muy peligroso.  
Atropella a las señoras gordas.

JOHN

Si atropellas a las señoras te arrestará la policía.

BILL

También atropella a la policía.

Otro episodio:

BILL

¿Y por qué yo no tengo nada?

LE PÈRE

Ya te han regalado una pelota,  
pero hoy no es tu cumpleaños.  
Es el cumpleaños de John y Jim.

BILL

Sí es mi cumpleaños.

JIM

No es tu cumpleaños porque no eres más mayor.

BILL

Soy tan mayor como tú, señor Jimmy.

JIM

No, porque yo tengo cinco años.

BILL

Yo tengo mil millones treinta y nueve años  
y eso es ser muy mayor.

JIM

Ni siquiera eres más mayor que John  
porque él tiene siete años.

BILL

Yo soy más mayor que John  
porque él tiene siete años y yo soy Dios.  
Yo soy más mayor que todo el mundo.  
Creo que soy el hombre más mayor del mundo.

JIM

¡Pero piensa un poco!

JOHN

Si piensa que es más mayor, déjalo que lo piense.  
Nosotros somos mayores.

BILL

No, señor Johnny, porque yo soy más mayor que nadie.

JIM

¿Más mayor que nadie? Los gigantes son más mayores.

BILL

Yo soy un gigante. Y creo que soy Dios.

Aunque la columna se publicaba a diario, mi padre supo encontrar tiempo para dedicarse a escribir todo un rosario de textos, entre ellos la tira cómica de *You Know Me Al* (Ya me conocéis) seis días a la semana y el guión para *The New Klondike* (El nuevo Klondike), una película de 1925 sobre un jugador de béisbol atrapado en el boom inmobiliario de Florida (La dirigió Lewis Milestone, que más adelante haría *Sin novedad en el frente*). A mediados de los años veinte tuvo que reducir su actividad periodística para concentrarse en los cuentos. Aun así, consiguió escribir cuadros de revista o letras de canciones para Florenz Ziegfeld y aportó seis números a *Smile* (Sonrisa), el musical que éste produjo contando con un reparto que incluía a Fred y Adele Astaire («Alguien me regaló un diccionario de rimas en Navidad y no pude cambiarlo por una corbata», le explicó mi padre a un reportero que quería saber por qué había empezado a escribir letras). Una fuente de especial satisfacción tras varias tentativas infructuosas de escribir para la escena fue la obra *June Moon* (Luna de junio) que escribió con George S. Kaufman, una comedia sobre el negocio de la canción popular que se convirtió en un gran éxito de la temporada 1929-1930 en Broadway.

Los fragmentos citados, junto con posteriores revelaciones familiares y mis propios recuerdos, muestran una clara determinación de hacerme notar. El hecho de que fuera algo obeso y torpe no disminuía sino que aumentaba esa necesidad. La mejor manera de recabar la atención anhelada era, según parece, verter opiniones que oscilaban entre lo inesperado y lo escandaloso. A la altura de los doce años había

pasado de identificarme con Dios a negar su existencia. «No hay una entidad semejante», le dije a un vecino (Aunque su madre presentó a la mía una queja formal, me alegra decir que el chico terminó recuperándose del impacto y llegó a ser congresista). Lo más llamativo de nuestra familia era la ausencia de emociones externas. Tratábamos de expresar nuestras ideas, no nuestros sentimientos. La voz estentórea era un suceso tan raro como desagradable y todos éramos más bien partidarios de mordernos la lengua, aunque William Shawn, el incombustible editor del *New Yorker*, describió a mi hermano David, el más joven de nosotros, como «un poco más abierto y un poco más locuaz que los otros Lardner».

Ni mis hermanos ni yo sostuvimos jamás con nuestro padre la tradicional conversación de hombre a hombre sobre sexo. Y dudo que él contemplara siquiera esa posibilidad, pues habría sido incapaz de pronunciar las palabras pertinentes (que eran literalmente impronunciables en nuestra casa). Durante la última década de su vida, mi padre fue advirtiendo que otras personas las empleaban; y aún más, que para algunos escritores el sexo era un tema no ya admitido sino incluso predilecto. Desde su punto de vista, esos colegas tenían un gusto imperdonablemente defectuoso. En su propia obra, no obstante la profundidad y complejidad psicológica que fue adquiriendo, no hubo jamás un atisbo de pasión erótica; ni siquiera llegó a escribir sobre lances que normalmente calificaríamos de amorosos.

Si tener raíces en el Nuevo Mundo fuera una exigencia, yo habría estado bien protegido contra la acusación de antiamericanismo. Mis antepasados en ambas ramas de la familia han vivido aquí desde el siglo XVII, y tanto los Lardner como los Abbott (los ancestros de mi madre) fueron pioneros por partida doble. Los primeros se establecieron en Pennsylvania y los segundos en Massachusetts, pero más tarde, a mediados del XIX, se trasladaron a Michigan e Indiana. Emigraron, es cierto, al indómito Medio Oeste, pero no debemos confundirlos con los desheredados que se desplazaban en sus carromatos o con las oleadas de inmigrantes europeos ávidos de tierra (esos ciento sesenta acres que, con mucho esfuerzo, permitían sostener a una familia). Los Lardner y los Abbott también buscaban tierra, pero enormes extensiones donde invertir provechosamente sus capitales. Como atractivo adicional, abandonaban grandes ciudades con una nutrida burguesía y se dirigían a unos asentamientos fronterizos (Niles, Michigan y Goshen, Indiana) donde iban a compartir su privilegiada posición con apenas media docena de familias.

El abuelo materno de mi madre era párroco de la iglesia episcopaliana de Niles. Mi abuela y mi tía, ambas llamadas Lena, tocaron el órgano de esa parroquia a lo largo de ciento un años. El rigor de la fe religiosa profesada por la vieja Lena queda bien ilustrado con la carta que escribió en 1898 a una amiga cuya hija acababa de morir.

Querida señora Miller:

Conozco por experiencia su aflicción y sé cómo añora a la radiante niña que tan dulcemente la

acompañaba en la vida cotidiana. El único lenitivo para usted es intentar comprender que ella está contenta y a salvo. Todo lo que una madre solícita pudiera hacer por ella es incomparable con lo que el Padre Celestial ya ha hecho. Tras un breve padecimiento, está feliz y eternamente en Sus acogedores brazos. Pensando en el gozo de su hija usted recibirá consuelo y con la ayuda de la fe cristiana aguardará anhelante la hora del reencuentro.

Suya afma.,  
LENA B. LARDNER

Incluso para muchas personas de aquel tiempo habría resultado inaguantable la ostentosa rectitud que impregna tal misiva de consuelo, pero podemos suponer que mi abuela conocía a la destinataria y que ésta leyó la carta con la misma efusión con que fue escrita.

Mi abuela fue la única maestra de mi padre hasta que, al cumplir éste diez años, un preceptor se hizo cargo de su educación y de la de sus dos hermanos menores. De este modo no se vio afectado por las charlas de patio (versión 1890, en este caso) que suelen proporcionar a los niños algunas nociones, tal vez sesgadas, sobre los hechos de la vida. Pese a todo, asistió cuatro años a la escuela secundaria de Niles y, más importante, tras convertirse en cronista deportivo casi por accidente, pasó una década en contacto diario con jugadores de béisbol y otras agrestes criaturas de las canchas. Sin embargo, permaneció en buena medida inmune a tales influencias. Todavía en 1922, mi hermano Jim y yo nos vimos privados todo un mes de nuestra paga por soltar esta hilarante agudeza durante la cena:

Pregunta: ¿Cuál es el desliz más grande de la Biblia?

Respuesta: El de Josué, que fue de Jericó a Jerusalén montado en su ano.<sup>[2]</sup>

Sus anticuados valores pervivieron durante los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, cuando tanto las maneras de vestir o hablar como las relaciones entre hombres y mujeres se alteraron radicalmente. Daba igual que los dos campos profesionales a los que estaba más ligado fueran el deporte y el teatro de Broadway o que uno de sus mejores amigos fuese Scott Fitzgerald, que escribió relatos sobre la Edad del Jazz y dedicó una recopilación( *Todos los hombres tristes*) a Ring y Ellis, mis progenitores.

Dos décadas antes, éstos habían consumado un largo noviazgo básicamente por correspondencia. No se veían mucho porque él pasaba gran parte del tiempo acompañando a los White Sox de Chicago o viajando a competiciones deportivas mientras ella, entonces Ellis Abbott, estudiaba su licenciatura en el Smith College. Tras los esponsales, mi madre se colocó en una escuela militar de Indiana donde enseñaba a algunos vástagos del profesorado universitario y mi padre aceptó un empleo en San Luis como redactor jefe del *Sporting News*. Esto representaba un incremento salarial de treinta y cinco a cincuenta dólares semanales, pero la gran ventaja esgrimida ante Ellis y su familia era que con ese trabajo se permanecía fijo en un sitio. Cuando dimitió tras descubrir que su patrón era un granuja, intentó venderle al señor Abbott una oferta que había recibido para trabajar como gerente de un

equipo de béisbol de la ligas menores radicado en Louisville, Kentucky. Mas el padre de Ellis, según dice ella misma en una carta, pensaba que «un “jugador” es un “jugador” y no puede mudar de piel» y que sus hijas eran «objetos excepcionales y delicados que no deben entrar en contacto con esa “maldita fauna deportiva”». Mi padre contestó dirigiéndose directamente al señor Abbott para prometerle que «Ellis jamás tendrá que ver un solo jugador ni un partido de béisbol».

Pero las cosas darían un giro inesperado. El *Boston American* le ofreció cuarenta y cinco dólares a la semana como comentarista local de béisbol y el futuro suegro no puso reparos. Era evidente que para los Abbott de Andover cualquier relación con Boston pulía incluso a un jugador de béisbol. Mi padre, curiosamente, nunca adujo como argumento a su favor la posibilidad de publicar cuentos en revistas y convertirse así en escritor profesional, quizá porque ni siquiera la había considerado. Se casó finalmente en junio de 1911, cuando tenía veintiséis años, y pasaron tres más antes de que escribiera y vendiera la primera pieza de ficción para cubrir los gastos generados por la llegada de su segundo hijo.

Mi madre era juiciosa, cordial y espectacularmente atractiva, y nosotros recibimos de ella tanto como de mi padre. Aparte de la influencia ambiental, la mitad de nuestros genes procedía del linaje Abbot. Ambos modelaron nuestras actitudes en áreas esenciales del aprendizaje. Nosotros respondíamos, por lo común positivamente, a lo que ellos pensaban sobre libros, arte, música, teatro, política, personas y comportamientos sociales. Estimulados por nuestro padre, seguíamos los acontecimientos deportivos y los éxitos de Broadway; ella nos animaba a la lectura de Charles Dickens y Jane Austen, sus autores favoritos.

Criada en un hogar presbiteriano de Goshen, Indiana, cuyas normas verbales y de conducta diferían poco de las vigentes entre los Lardner de Niles, Michigan, mi madre estaba pese a todo más capacitada para adaptarse a un entorno cambiante. Durante sus años finales (murió en 1960) podía aceptar, si no aprobar, que una pareja viviera amancebada. Mi padre, por contra, nunca cedió un palmo de terreno a lo largo de su más breve existencia. Recluido en un hospital gran parte de los dos años anteriores a su muerte (y con el humor tal vez avinagrado por la enfermedad), escuchaba la radio y escribía crónicas sobre el nuevo medio para el *New Yorker* escrutando las insinuantes letras de las canciones populares. En su tiempo, al igual que en el nuestro, la mayoría de los escritores intentaba romper las trabas de la censura. Mi padre, por el contrario, invitaba a los censores de las emisoras a dar un paso al frente para limpiar las ondas de letras tan procaces como «iré hacia ti, sé que me deseas... dejémonos llevar». Justo en los límites de lo admisible, escribió, se hallaba «apaga la luz y vamos a dormir» (Según puntualizó a sus lectores, se rumoreaba que «en la versión original, la última palabra no era “dormir”»).

Sus rígidas ideas en estas materias me proporcionaron una noción bastante precisa sobre los criterios morales imperantes entre la buena sociedad finisecular. Ahora, en este nuevo cambio de siglo, cuando observo cuánto han variado esos criterios,

encuentro la mutación tan drástica como las otras grandes transformaciones de los últimos cien años. Cada generación, por supuesto, destaca lo mucho que se ha ampliado la libertad en el lenguaje o en libros, revistas, escenarios, etcétera., y cada generación parece convencida de que la tolerancia ha llegado tan lejos como era posible. Apenas unos años después de la muerte de mi padre, Cole Porter comparaba jocosamente los «viejos tiempos» en que «por un tobillo apenas entrevisto, aquí se armaba la de Dios es Cristo» con el libertinaje de 1936 en que «de todos es bien sabido que ya nada está prohibido».

¿Cómo habría reaccionado mi padre a las películas de los años noventa con sus desnudos frontales de hombres y mujeres, sus cópulas casi obligatorias y la vedada palabra *fucking* («jodido» o «puto») como calificativo dominante en los diálogos? ¿O al reconocimiento de las prácticas homosexuales como variantes aceptables del impulso erótico? Durante mis primeros años en el mundo del cine, la larga lista de vocablos proscritos en el código de la producción cinematográfica incluía *floozy*, *trollop*, *tart* (golfa, pécora, fulana, buscona...) y al menos otras doce formas de designar a las mujeres impúdicas. Había también gran número de restricciones en lo que podía mostrarse. Se agrupaban principalmente en dos categorías: primera, exhibición patente de actividades sexuales o regiones señaladas del cuerpo humano; segunda, conductas delictivas o pecaminosas salvo que los perpetradores fueran debidamente castigados, por regla general con la muerte. La causa del fallecimiento, dicho sea de paso, podía no guardar relación alguna con la fechoría: era perfectamente admisible que un ladrón, un asesino o un adúltero —prácticamente cualquier facineroso imaginable— se saliera con la suya siempre y cuando se ensartara luego una escena en la que el réprobo halla un final horrible víctima de un terremoto o cualquier otra catástrofe fortuita.

Hoy en día, los personajes no están condenados a expiar sus culpas y no hay términos desterrados de las pantallas. *MASH*, de 1970, es la primera película norteamericana importante en la que se pronunció la palabra *fuck* (joder). Aunque el guión era mío, fue su director, Bob Altman, quien agregó el expletivo. Cuando la cinta fue clasificada X por los censores, los ejecutivos del estudio decidieron oponerse. Al final lograron la concesión de un ascenso (o descenso, según se mire) al grado R (acceso restringido). Desde entonces se han aflojado aún más las riendas y, a juzgar por obras recientes, uno estaría tentado de concluir que ya no hay enormidad imposible en las pantallas. Claro que si nos atenemos al historial del siglo XX, sería quizá más sensato no aventurar pronósticos sobre lo que se permitirá en el XXI.

Las recompensas de la fama nos afectaron profundamente. La casa a la que nos mudamos en el este era una gran mansión situada sobre una colina en Great Neck, Long Island. Delante tenía terrazas escalonadas y detrás, rellanos artificiales que bajaban airesamente hacia las aguas de la Bahía de Manhasset. El primero, territorio de mi madre, era un jardín más o menos reglamentario con un prado circular y estanque para peces. En el segundo había un garaje para tres coches, cuadras y un

huerto. Luego venía una cancha de tenis que las noches propicias de invierno inundábamos para convertirla en pista de hielo. El último y más extenso de los rellanos albergaba un impecable terreno de juego con sofisticados aparatos gimnásticos y un campo de béisbol apto para las ligas de alevines.

Dos fuerzas arrolladoras nos apremiaban a sacar el máximo partido de las instalaciones. Estaba mi padre, firme creyente en la dependencia mutua entre un cuerpo sano y una mente sana; y estaba la señorita Feldman, nuestra niñera prusiana, uniformada y diplomada, que era aun más intransigente en la materia. Incorporada al séquito familiar tras el nacimiento de David, mi hermano menor, en 1919, había llegado a casa acompañando a mi madre desde el hospital. Cobraba un decoroso sueldo de interna —siete dólares diarios— a cambio de tanto tiempo como fuese necesario, lo cual se tradujo en diez de los siguientes doce años.

Si la mayoría de los empleados trata de reducir el alcance de sus obligaciones, la señorita Feldman pugnaba por extenderlo. Su vigilante presencia llegó a ser apabullante en nuestras vidas, y más de lo que nuestros padres suponían, pues en la naturaleza de aquella mujer había una voluntad inexorable de ocupar cualquier espacio vacío. Esos huecos aparecían sobre todo por dos poderosas inclinaciones de mi madre. Una era la vida social: agasajar y ser agasajada, estar al día en novedades literarias y estrenos teatrales o atestar las habitaciones para invitados con todos los Lardner, Abbott y huéspedes extrafamiliares que pudiera engatusar. La otra tendencia (a menudo en conflicto con la primera) era ser una esposa tan abnegada como fuera humanamente posible: al servicio de su cada vez más célebre marido, asumía los papeles de secretaria para asuntos mundanos, agente comercial y gendarme contra los muchos admiradores del cónyuge o contra su predisposición al socorro de parientes y amigos. Estas responsabilidades se fueron ampliando de manera constante a medida que la salud y la resistencia al alcohol de mi padre declinaban.

El paso del tiempo no ha hecho del todo justicia al modelo de crianza practicado por la señorita Feldman. Aparte de suministrarnos una dieta rebotante de colesterol y de supervisar meticulosamente nuestras visitas al excusado, estaba obsesionada con los beneficios del aire libre. La tercera planta de la casa se destinaba a los criados, tres generalmente, entre los cuales no se contaba la señorita Feldman, como ella misma se encargaba de recordarnos. Seis alcobas en la segunda planta deberían haber constituido un número más que razonable para siete personas, pero no como estaban asignadas. A instancias de mi madre (dados los hábitos laborales y recreativos de su marido), mis padres dormían en habitaciones separadas; la señorita Feldman tenía su dormitorio y había otros dos para huéspedes. Eso dejaba un cuarto para los niños, pero allí no había ni una sola cama porque ese espacio se aprovechaba como vestidor. Los cuatro pasábamos nuestras noches, incluidas aquéllas en que congelábamos la pista de tenis, en un porche tabicado cuyos toldos desplegábamos para protegernos de las aguas previstas. Las imprevistas se colaban por los tabiques con asombrosa libertad. Aún puedo verme acostado y despierto mientras dos centímetros y medio de



nieve se acumulaban en el piso. Todos aguardábamos en silencio a que un hermano más atrevido se levantase y bajara los toldos.

Después de entrar en la casa para vestirnos y desayunar, nos facturaban al campo de juego hasta la hora de ir a la escuela. A partir de los nueve años, John era transferido a un colegio privado de una comunidad vecina y recogido diariamente por nuestro jardinero-chófer del momento. Jim, yo y, más tarde, David, éramos transportados a un colegio distinto y muy costoso por la señorita Feldman, ineluctablemente uniformada de blanco almidonado y con cofia de institutriz a juego. Mi madre, que conducía durante los dos primeros años de matrimonio, nunca volvió a hacerlo desde que volcó pilotando un Chandler con la típica capota blanda de la época, y John, entonces un bebé, saliera despedido sin consecuencias. Renunció al volante a petición de mi padre.

Aunque los demás niños almorzaban en la escuela, la señorita Feldman se presentaba casi a diario con toda su indumentaria a cuestas para trasladarnos raudamente a la selecta mesa que preparaba en casa y luego al campo de juego si aún quedaba tiempo antes de las clases vespertinas. La jornada escolar solía terminar con actividades deportivas al aire libre (cuanto más frío el invierno, mejor el hockey en el estanque de la escuela). En cualquier caso, se nos mandaba invariablemente al campo de juego cuando regresábamos al hogar. También solíamos ir después de la cena y hasta que se cernía la noche durante los meses de horario estival. Y con respecto a las vacaciones de verano, dudo que superáramos un promedio de dos horas diarias bajo techo en días soleados.

Mi padre no se comunicaba excesivamente con la señorita Feldman, pero en lo tocante al ejercicio ambos estaban en la misma onda. Él pensaba que su propia educación había sido lastimosamente delicada y no quería que nosotros soportáramos la misma carga de indolencia. Un verano llegó incluso a contratar a un afamado extremo de la Universidad Vanderbilt para que nos instruyera en los rudimentos del fútbol americano. Durante todo un mes, consagramos dos días por semana a nuestros estudios futbolísticos sin obtener resultados tangibles. Jim, el único ágil entre nosotros, nunca superó los setenta y cinco kilos de peso y era por tanto demasiado liviano para tan recio deporte. En cuanto a los otros tres, simplemente no estábamos hechos de material atlético, y en este aspecto yo sin duda sobresalía: era una calamidad física que se mantuvo en un recalcitrante sobrepeso hasta alrededor de los veinticinco años.

Por supuesto utilizábamos la pista de tenis, la playa y, si conseguíamos reunir suficientes primos o compañeros de escuela, el campo de béisbol. El inicio de los partidos solía experimentar un breve retraso cuando algún jugador visitante reparaba en el insólito ornamento de la pelota y, tras un examen más detenido, descubría que los Yanquis de Nueva York al completo (Babe Ruth y Lou Gehring incluidos) habían dejado allí sus autógrafos. Entonces le explicábamos altivamente que siempre jugábamos con pelotas firmadas y que reponíamos el género cuando íbamos a un

estadio y los jugadores acudían a saludar a nuestro padre y le ofrecían los consabidos regalos. Era el único accesorio deportivo que no debía costear.

Pero buena parte de nuestras horas a la intemperie se destinaba a la lectura, que por lo común practicábamos horizontalmente, tal vez debido la miopía heredada de los Abbott. Siempre era posible ver a dos o tres de nosotros tumbados en el suelo con un libro. Los días en que la tierra estaba demasiado húmeda o fría nos acomodábamos en un columpio con dos asientos opuestos y capacidad para cuatro personas. Nunca he hallado mejor prueba del hechizo ejercido en mí por la obra de un autor que su lectura sobre aquel columpio en un gélido día de invierno. La de Dumas resultaba especialmente arriesgada, sobre todo *El conde de Montecristo* y *El vicomte de Bragelonne* (¿quién decidió no traducir el segundo título?). Sus novelas me absorbían de tal modo que a veces olvidaba zapatear sobre la barquilla para evitar que se me congelaran los pies.

¿Era nuestra afición innata o la habíamos adquirido por imitación? Mi padre siempre tenía un libro en la mano, pero el tiempo que dedicaba a la lectura iba poco a poco decreciendo. Su autor preferido era Dostoievsky y su novela predilecta, muchas veces leída, *Los hermanos Karamazov*. En los últimos años de su vida, sin embargo, apenas leía ficción y devoraba un libro tras otro sobre la Guerra Civil americana. Mi madre, que era entonces, y continuó siendo después, la única graduada universitaria de la familia, repartía equitativamente su tiempo entre la relectura de los clásicos y el seguimiento de las novedades. En cuanto a los niños, se daba por supuesto que a los cuatro años sabríamos leer e incluso escribir y que a los seis estaríamos entregados casi por entero a los libros (todos empezamos a llevar gafas durante la adolescencia). En primer grado me separaron de mis condiscípulos y fui ascendido dos cursos sólo a efectos literarios. Los cuatro hermanos nos saltamos un curso en un punto u otro, aunque David requirió para ello un adiestramiento especial. Jim y yo fuimos sus ayos a diez centavos la hora por barba.

Si hubiéramos puesto en la escuela una fracción significativa del interés que teníamos en leer y escribir, habríamos sido estudiantes laureados. Pero las tareas escolares no eran, lamentablemente, una de nuestras prioridades. Las calificaciones seguían una pauta previsible: altas en inglés y alguna otra asignatura que nos gustaba, pasables en el resto. Tampoco nos sorprendía recibir los juicios más severos en el apartado «esfuerzo». Jim era el único que participaba de la habilidad materna para las matemáticas, lo cual, unido a su competencia lingüística, mantuvo sus notas por encima de la media familiar hasta su primer año en Harvard, que dedicó a escribir canciones.

Una desorientada rebeldía me arrastraba indefectiblemente a los peores líos, de modo que todos me veían como el elemento problemático de la familia. Tal vez se trataba de una reacción defensiva ante la presencia de dos hermanos algo mayores. Si me sentía maltratado, las fuerzas coaligadas en casa y el parvulario para corregir mi zurdera instándome a escribir y comer con la diestra sólo empeoraban la situación.

Así se explica sin duda el estropicio que suplanta en mi caso una caligrafía decente. Mi posición subalterna en la jerarquía doméstica seguramente contribuyó también a la tartamudez que me importunó de forma intermitente hasta el internado, donde me inscribí en un curso de oratoria y conseguí rebajar el problema a un mero titubeo.

Jim, que sólo me llevaba quince meses, era mi contrapunto anatómico. Yo alcancé 1,83 de estatura y, en cierta ocasión, unos cien kilos de peso. Él era menudo y muy fuerte. En la universidad jugaba al rugby y al lacrós<sup>[\*]</sup> y llegó a ganar un campeonato de lucha para universitarios de Nueva Inglaterra (de paso llegó también a dominar la técnica de partir en dos la guía telefónica de Manhattan). Sus procesos mentales eran impecablemente lógicos y nunca, ni siquiera en su infancia, lo vi mostrar rabia o poco más que una tibia admiración por algo o alguien. Ciertos analistas han observado en mí un diseño mental y emocional parecido, pero es sólo una pálida copia del original.

A pesar de las diferencias, nos entendíamos perfectamente. Nos gustaban los mismos libros, juegos, películas, personas y programas de radio. Teníamos tanta sensibilidad para captar la mente del otro que en casi todas las circunstancias podíamos adivinar lo que éste pensaba, lo cual, por cierto, nos deparaba jugosos dividendos como pareja en la mesa de bridge.

Ninguno de los cuatro fue jamás matriculado en un establecimiento público. Cuando terminábamos la escuela primaria, la opción del instituto local quedaba tácitamente descartada. Yo entonces no cuestionaba esta política y disfruté intensamente con mis cuatro años de internado en la Academia Phillips de Andover, Massachusetts, la ciudad donde la familia Abbott se había afincado en el siglo xvii. Así y todo, cuando años después mis propios hijos se hallaban a las puertas de la escuela secundaria, yo había desarrollado ya una fuerte debilidad por la instrucción pública. Esta evolución ideológica coincidió felizmente con un drástico recorte de mis ingresos a causa de la lista negra.

Mi parcialidad en materia didáctica se debía en parte al recuerdo de una clase de historia en la escuela de Great Neck. Mis compañeros, nunca más de siete u ocho, eran los retoños de banqueros, altos ejecutivos y similares. Adaptándose maravillosamente a aquel medio, la maestra nos presentaba el heroico combate de Theodore Roosevelt contra las tentaciones del dinero y la indolencia. Trabajar como una mula y alcanzar la fama, sostenía, no es hazaña de gran mérito si has nacido en un chamizo y no tienes otra alternativa. Pero entregarse a la comunidad es pura filantropía con todas las de la ley cuando heredas un apellido ilustre y un sólido patrimonio.

En 1928, nuestros progenitores vendieron la casa de Great Neck y se mudaron a East Hampton, en el otro extremo de Long Island. Por aquel tiempo, East Hampton era todavía una pequeña población lindante con la aldea pesquera de Amagansett. Unas cuantas familias distinguidas y un número menor de escritores o artistas tenían allí casas de verano. Mis padres se habían asociado con dos íntimos amigos, el escritor deportivo Grantland Rice y su mujer Kate, para comprar un terreno litoral y

construir dos viviendas contiguas sobre las dunas de la playa. En el punto donde la entrada común se bifurcaba, mi padre colocó un letrero que decía «Carretera de Dixieland» apuntando a la casa de los Rice, que eran oriundos de Tennessee y Georgia respectivamente.<sup>[3]</sup> El mismo año de la mudanza yo me uní a John y Jim en Andover, de modo que la casa de la playa, donde pasábamos los veranos, sería a partir de entonces nuestro único hogar. Durante las vacaciones escolares o universitarias de Navidad y primavera disponíamos de un alojamiento provisional en Manhattan, donde mis padres residían con David ocho meses al año mientras éste acudía a un colegio privado.

Los principales alicientes de East Hampton para los cuatro hermanos eran las veintiuna pistas de tenis del selecto Club Maidstone y las sesiones de natación entre las turbulentas olas del Atlántico. Teníamos el prurito de desafiar el oleaje aquellos días en que la guardia costera izaba una bandera roja para indicar que el mar estaba demasiado agitado para los bañistas.

En un sondeo que se realizó a los doscientos estudiantes de Andover pertenecientes a la promoción de 1932, fui directamente excluido de las categorías «más respetado», «más capaz», «más prometedor», «más popular» o «más aplicado», pero obtuve en cambio el primer puesto en «más original», «más agudo» y «más farolero de la clase». En «más vago», «más pomposo» y «menos impresionable» ocupé la segunda plaza. Pero mi reputación entre los compañeros afines descansaba sobre todo en una serie de campañas festivas contra ciertas costumbres y normas de la escuela a mi entender censurables.

Había un servicio religioso diario oficiado por el director y cada domingo dos misas, una matutina y otra vespertina, celebradas por un clérigo invitado. Las de mañana solían ser interminables, de modo que un domingo decidí llamar la atención sobre el problema colocando en la gaveta del atril un despertador preparado para sonar veinte minutos después de que el predicador visitante iniciara su sermón. Gracias a un venturoso accidente, el cajón se quedó atrancado y la alarma estuvo repicando mientras le duró la cuerda.

Los mayores estábamos autorizados a fumar, pero sólo en un área reservada al efecto. Yo me las ingenié maliciosamente para que un profesor de acreditada diligencia me pillara con una cachimba entre los labios en un sendero inapropiado del campus. Era un glacial día de invierno, y la ficción de que estaba vulnerando las leyes se veía oportunamente acentuada por el vapor humeante que exhalaba mi boca. Fue un gran placer notificarle al entrometido que pipa estaba vacía y que su acusación era falsa.

Había en Andover varias sociedades estudiantiles de nombre helénico creadas a imitación de las hermandades universitarias y algunas se arrogaban un plus de santidad prohibiendo a los simples mortales la entrada en sus sedes. En cierta ocasión encabecé una incursión nocturna en uno de esos locales durante la cual se dejaron pruebas inequívocas de que el templo había sido hollado por intrusos. De haber sido

descubiertos, los perpetradores de la intrépida hazaña habríamos sufrido una severa amonestación disciplinaria. También incurrí en diversos delitos castigados con la expulsión automática. La ley seca estaba entonces en vigor y las tabernas clandestinas, como es lógico, no exigían ninguna prueba de edad a sus clientes. Yo era uno de los pocos osados que se escabullían de sus dormitorios los sábados por la noche, tomaban un autobús hasta la cercana población industrial de Lawrence y pasaban allí una o dos horas bebiendo cerveza de matute.

El suceso más memorable ocurrido durante mis años en Andover fue una caída desde la ventana de mi dormitorio. Estaba de pie sobre el exiguo antepecho y agarrado aun postigo con el propósito de entrar por la ventana en la cerrada habitación de un tipo que se había negado a compartir una caja de dulces traída de casa. Tenía ya un pie adelantado en su alféizar cuando se desprendió el postigo, perdí mi asidero y me precipité a un bancal de césped situado cuatro plantas más abajo fracturándome un hombro y la pelvis (la cabeza se salvó por quince centímetros de aterrizar en un bloque de cemento). Estuve las siguientes seis semanas en la enfermería del colegio y en un hospital de Boston. Pese a tanta actividad e inactividad, conseguí arreglármelas para dirigir la revista literaria de la escuela, graduarme con un discreto expediente académico y acaparar premios de escritura y oratoria en las ceremonias de titulación, donde además ejercía como cronista de la clase.

La primera acción política que puedo recordar fue declararme demócrata durante las primeras fases de la Gran Depresión, en parte porque la figura del presidente Hoover me resultaba antipática y en parte para fastidiar a mis padres, que eran teóricamente republicanos, aunque rara vez se molestaban en votar. Hacia junio de 1931, cuando aún no había cumplido dieciséis años y estando con Jim en una parada de autobús entre Boston y Nueva York, trepé al techo del vehículo que nos llevaba a casa desde Andover y, sin que nadie me indujera a ello, endilgué una arenga improvisada apoyando al gobernador de Nueva York y candidato presidencial Franklin Delano Roosevelt.

Pero a la altura de noviembre ya no lo habría votado si hubiese tenido edad para hacerlo. Pasaba entonces los fines de semana recorriendo el estado de Nueva Jersey como miembro del Club Socialista de la Universidad de Princeton con objeto de respaldar, encaramado a cualquier tribuna, la candidatura de Norman Thomas, un licenciado de 1905 que regresaba a la universidad dos veces al año para predicar en oficios dominicales y reunirse por la tarde con el alumnado adicto a su causa. No puedo recordar en este momento todos los factores que me condujeron a esta conversión, mas uno de ellos fue sin duda la presencia de Heywood Broun, un amigo de mi padre que siempre daba pábulo a la reflexión o a la risa, en la candidatura socialista al Congreso por Connecticut. Pero estoy seguro de que su influencia habría sido mucho menor sin el principal motivo de mi desplazamiento hacia la izquierda: la creciente gravedad de la Depresión y lo que yo estimaba como ineptitud de los dos

grandes partidos para afrontarla en sus programas.

La idea de ir a Princeton surgió de otro amigo de la familia, Scott Fitzgerald, que me cantaba las excelencias de esa institución cuando yo tenía unos ocho años. Los cuatro hermanos adorábamos a aquel tipo que nos contaba historias o hacía trucos de cartas para nosotros. Pero Zelda, su mujer, me impresionaba aún más por aquel entonces. Nunca he hallado una foto que refleje la belleza que en ella veía ni conocido a otra persona adulta que suelte las ocurrencias más intempestivas con tanto desparpajo y tan poco juicio discernible.

Scott y Zelda se mudaron a Francia tras pasar sólo un año como vecinos nuestros. La amistad forjada entre mi padre y Scott en la época de Great Neck provenía en parte de su común afición al alcohol. Se llevaban casi doce años y eran diametralmente opuestos en ideas y aspiraciones, pero disfrutaban tanto juntos (y con el whisky) que a veces se quedaban hablando noches enteras de las que se reponían durmiendo todo un día antes de poder regresar al trabajo. Scott era entonces un gran conversador, vanidoso pero ameno, lleno de ambiciones y siempre preocupado por su reputación literaria. Mi padre también estaba cautivado por Zelda, que aún no manifestaba síntomas de su enfermedad mental. «El señor. Fitzgerald es un novelista y la señora Fitzgerald, una novedad», escribió en cierta ocasión.

Cuatro años más tarde, en 1937, hallé a un Scott muy distinto en la casa que Dorothy Parker tenía en Hollywood, y lo seguiría viendo de vez en cuando hasta su muerte en diciembre de 1940. Como relata en su libro *El Crack-up*, durante ese período experimentó un brusco cambio de personalidad. Hablaba poco y no mostraba emoción alguna; era capaz de mantenerse largo tiempo sin empujar el codo, pero la recuperación le resultaba cada vez más penosa cuando recaía. Era muy pesimista con su trabajo cinematográfico y con la evolución de su prestigio literario. Debía asumir el hecho de que sus libros ya no se vendían mientras Ernest Hemingway, su antiguo protegido, lograba un éxito arrollador con *Por quién doblan las campanas*. Scott murió sin concluir su novela *El último magnate* y sin indicios para anticipar que acabaría siendo reconocido como un novelista innovador y como uno de los grandes autores norteamericanos del siglo xx.

Herbert Bayard Swope, un compañero de clase y de dormitorio cuya familia también había vivido en Great Neck, se hizo muy amigo mío durante nuestro segundo año en la universidad. Swope padre había dirigido el muy reputado *New York World* y yo pasaba buena parte de los fines de semana en sus casas de Manhattan y Sands Point, Long Island, célebres lugares de encuentro para la crema de la sociedad literaria neoyorquina. Una de las personas a quienes conocí a través de los Swope fue el crítico literario y teatral, ensayista y futura estrella de la radio Alexander Woolcott, que me procuró mi primera colaboración profesional como escritor a la edad de diecisiete años.

Cuando, en la primavera de 1933, lanzó una nueva revista llamada *Esquire*, Arnold Cingrigh decidió encargarme un artículo a un representante de la generación

universitaria. Woolcott me recomendó tras haber leído mis trabajos en las revistas literarias o humorísticas de Princeton, y yo acepté encantado. Ni a ellos ni a mí se nos ocurrió considerar improcedente, o incluso temerario, que Un pipiolo con seis meses escasos de experiencia académica acometiese semejante tarea («¡Por Dios bendito! ¿Es que ninguno de mis hijos se va a librar de ser escritor?», exclamó mi padre cuando vio *Panorama de Princeton* en el primer número de la revista). Mi texto salía anunciado en la portada junto a los trabajos de Hemingway, Dashiell Hammett, John Dos Passos y Erskine Caldwell. De hecho, yo era el único entre tantas eminencias que aparecía fotografiado a toda plana. En el artículo afirmaba que el *college* era más valioso como experiencia social (como territorio para hacer «contactos» y participar en tertulias) que por los conocimientos adquiridos a través de los mecanismos docentes más o menos convencionales. Describía Princeton como «uno de los más antiguos y exclusivos centros de formación social para los caballeros de este país» y señalaba que «su currículum, uno de los mejor provistos en la universidad norteamericana, se acomoda a las necesidades de cualquier joven distinguido». Diversas personas comentaron favorablemente mi reportaje y yo apenas advertí que ninguna de ellas era un estudiante de los grados superiores. A fin de cuentas, no tenía mucho trato con el alto alumnado.

## La maldición de la familia

Cuando me disponía a abandonar East Hampton para mi segundo año en Princeton, mi madre me pidió que esperase un poco. Estaba inquieta por la salud de mi padre y yo era el único hijo que quedaba en casa. David ya se había ido a Andover y Jim a Harvard. John, tras un año en Harvard y otro en la Sorbona de París, vivía en Nueva York, donde trabajaba como reportero del *Herald Tribune*.

Los dos años anteriores no habían sido muy propicios para mi padre. Contrajo tuberculosis y una creciente incapacidad para apartarse de la bebida sin ingresar en un hospital. Pero la causa inmediata de su muerte a la edad de cuarenta y ocho años fue un ataque al corazón. Sólo cuando John murió por la misma razón a los cuarenta y siete decidí hacerme una prueba de colesterol cuyos alarmantes resultados, más de cuatrocientos mg, revelaron que el ADN de los Lardner tenía un gen para la acumulación de tan ingrata sustancia. Más tarde se comprobó que el hijo de John, un hijo mío y un nieto tenían también niveles peligrosamente altos. Los cuatro nos hemos resignado desde entonces a depender de una intensa medicación.

El alcohol jugó también un apreciable papel en el declive de mi padre y él fue consciente durante años de sus perniciosos efectos. Antes de que se promulgara la ley seca había abrigado la fugaz esperanza de que esa norma, al margen de su acierto y sus consecuencias, pudiera ayudarlo a vencer el hábito. Lo cierto es que cuando la reforma se hizo por fin efectiva, él y sus amigos Grantland Rice y Rube Goldberg, con quienes estaba en Toledo, Ohio, para presenciar la pelea entre Jess Willard y Jack Dempsey, se apresuraron a investigar el nuevo fenómeno del licor ilegal y averiguaron con alivio que desde el punto de vista bioquímico no se diferenciaba gran cosa del líquido antes autorizado. Más adelante plasmaría su meditado juicio sobre tan formidable experimento en *Blues de la Prohibición*, el tema de más éxito en un musical feminista titulado *Damas Primero* que protagonizó la famosa Nora Bayes.

Malas nuevas me han llegado  
de un amigo fraternal;  
su nombre es Alcohol Añejo,  
pero yo lo llamo Al...<sup>[4]</sup>

Como les sucede a muchos alcohólicos, sus esfuerzos por abandonar la bebida nunca duraban demasiado. Pero su caso era peculiar en al menos un aspecto



importante. Otros buscaban y hallaban en el trago una liberación de las inhibiciones que coartan el atrevimiento carnal o el uso de un lenguaje soez. Él no. Había idealizado de tal modo el matrimonio que su afición a la bebida le parecía incompatible con la dicha conyugal. En sus cartas de novio se daba por seguro que dejaría el alcohol después de la boda. En la práctica dejó de beber a diario para alternar los períodos de abstinencia y los de flaqueza, siendo estos últimos cada vez más intensos y prolongados con el transcurso de los años.

Mi madre sabía desde tiempo atrás que su marido tenía las horas contadas y que ella no podía hacer gran cosa para evitarlo. Aun así puso todo su empeño y energía en la lucha, y cuando ésta se malogró, su pena fue desgarradora porque él se había convertido en la obsesión de su vida. Cinco años después, justo cuando empezaba a recobrar sus antiguos lazos con el mundo, Jim cayó en la Guerra Civil española.

Si el porcentaje de alcohólicos en la población estadounidense no pasa del diez por ciento, entre los escritores del siglo xx la fracción se eleva seguramente aun tercio. A bote pronto puedo citar los nombres de Eugene O'Neill, William Faulkner, James Thurber, Dorothy Parker, John Cheever, John O'Hara, Tennessee Williams, Ernest Hemingway, John Steinbeck, Raymond Chandler, Robert Benchley, Dashiell Hammett, Theodore Dreiser, Sherwood Anderson o Edna St. Vincent Millay, aparte de Sinclair Lewis y Scott Fitzgerald, los dos primeros borrachos que conocí y pude distinguir como tales. A lo largo de una velada en nuestra casa, ambos se transformaban visible y expansivamente en dos seres muy poco atractivos. De niño jamás percibí una variación similar en el comportamiento de mi padre, que era especialmente cuidadoso en presencia de sus hijos y poseía un notable dominio de sí mismo pese al alcohol que con tanta abundancia consumía. Para sus incontinencias se marchaba a Nueva York y se quedaba en un hotel o en un club.

Como solía hacer lo mismo cuando se acercaba la entrega de un relato, no había forma de conocer el motivo de su marcha. Hasta bien entrado en la adolescencia no comprendí que mi padre era un alcohólico, y para entonces sus recaídas eran cada vez más raras debido a su deterioro físico y a los internamientos hospitalarios.

Se ha especulado mucho sobre las razones por las que tantos escritores se vuelven dipsómanos (o viceversa), y la experiencia me ha situado en una posición privilegiada para opinar sobre este asunto con cierta autoridad. Podría sumarme a algunas de las hipótesis que se han barajado (el estrés de los plazos, la búsqueda de soluciones a complejos problemas creativos, la continua necesidad profesional de hacer frente a los demonios interiores), pero hay una explicación que normalmente pasamos por alto: la oportunidad. Si se trabaja en un espacio público, como hace casi todo el mundo, no es fácil irse de juerga cuando a uno le apetece: las circunstancias obligan a postergar las copas hasta el término de la jornada laboral. Los escritores, que fijan su propio horario de ocios y negocios, tienen más libertad para cultivar sus profesiones y también sus adicciones, al menos durante un tiempo.

Más de un crítico literario, entre otras personas, se ha preguntado por las raíces de

la congoja que llevaba a mi padre a recaer en la bebida aun siendo consciente de su carácter adictivo. Una prolongada observación empírica de la misma dolencia me permite concluir que el alcohol tiende a incrementar, no a reducir, la depresión. El alcohólico vive angustiado por su incapacidad para dominar la adicción, pero no obstante recurre a la bebida con la esperanza de aliviar así su malestar, lo cual produce el efecto contrario al esperado. El rigor puritano agravaba este círculo vicioso en el caso de mi padre.

Verlo morir fue la primera gran sacudida emocional que recuerdo, pero no se presentó como un impacto súbito. No hubo sorpresa, sólo la comprobación de que a mi vida se le había arrancado un componente valiosísimo y muy querido. Finalizados los trámites de la cremación y atendido un formidable volumen de cartas y cables de todo el mundo, mi madre se fue a Nueva York, donde estaría cerca de John, y yo me encaminé de nuevo a la universidad.

Pero reincorporarme a los estudios no era exactamente mi prioridad. La gran incógnita que se me planteó a la semana de llegar era si me sentía o no capaz de intervenir en el espectáculo anual del *Triangle Club*. En un concurso celebrado la primavera anterior me habían escogido para elaborar el guión junto con un alumno veterano, un honor que ningún estudiante de segundo año había recibido hasta entonces. Me declaré dispuesto a emprender la tarea sin vacilar ante inconvenientes familiares o académicos, aun sabiendo que para tener listo el montaje en Princeton y Nueva York antes de las Navidades debía dedicarme en cuerpo y alma a preparar el texto y los ensayos.

Corría el año de 1933 y la coeducación estaba aún muy lejos, así que nuestras coristas fueron varones travestidos. Aparte de esta deficiencia, la producción alcanzó un excelente nivel en la escala amateur. José Ferrer, la estrella del año anterior y entonces estudiante graduado de arquitectura, se dejó caer por allí para ofrecer sus sugerencias al director, un maduro profesor de francés llamado Donald Stuart. «¿Tú crees, Joe, que esto es obsceno?», inquirió preocupado el doctor Stuart a propósito de un cuadro que se ensayaba en el escenario. «No», respondió su joven asesor, «pero yo te mostraré cómo conseguir que lo sea».

Acabé mi segundo curso en junio de 1934, pocos meses antes de cumplir diecinueve años. Aparte del montaje ya mencionado, había escrito para el *Princeton Tiger* una columna mensual titulada *Under The Table with Ring Lardner, Jr.* (A gatas con Ring Lardner, Jr.) y representado a la universidad con los equipos de debates y de bridge. El anuario correspondiente a la promoción de 1936 revela que había dejado alguna huella, al menos socialmente. Allí, entre fotografías y listas de los afiliados a las consabidas organizaciones extracurriculares, aparecía una página con la foto de varios condiscípulos míos y el misterioso acrónimo LOLA cuyas siglas, seguramente inescrutables para todo el mundo salvo los interesados, significaban Leal Orden de Admiradores de Lardner (*Loyal Order of Lardner Admirers*).

Lo que ciertamente no había obtenido era un historial de logros académicos o

cualquier otro rédito que, según mi estimación, justificara la sangría en unos ingresos maternos muy menguados por la muerte de mi padre. Mi madre, que ya se había avenido a que John y Jim abandonaran Harvard, aceptó mi decisión como haría después cuando David se fue de Yale. En mi caso, extrajo quinientos dólares de su presupuesto para pagarme un viaje veraniego a Europa antes de mi incorporación a la vida profesional. Me agenció un pasaje barato en la naviera Hamburg-Amerika, que mucha gente boicoteaba tras el acceso de Hitler al poder, y un recorrido por la Unión Soviética con la tarifa más baja de Intourist: cinco dólares diarios que cubrían transporte, comida y alojamiento.

Unos cuantos días en Hamburgo y Berlín y tres semanas en Munich a la vuelta de Rusia me dejaron una impresión altamente desfavorable de la nueva Alemania. Durante mi estancia en Munich viví en la casa de un arquitecto y allí me vi envuelto en algunas controversias con un miembro de la familia que pertenecía a las Juventudes Hitlerianas. «En realidad no tenemos nada contra los judíos», me aseguraba. Nada, proseguía, excepto su desproporcionada representación en las filas de médicos y abogados. Como vocero del nuevo orden era bastante refinado y cerebral: reconocía la inteligencia y laboriosidad de los judíos y lamentaba que muchos alemanes no fueran tan industriosos. Pero el meollo de su análisis —o en todo caso el punto que más me chocaba— era la inquebrantable necesidad de distinguir entre lo judío y lo alemán. Que se trataba de condiciones incompatibles le parecía fuera de discusión.

Mi reacción frente a la Rusia soviética fue, por el contrario, entusiasta. Salía de un país paralizado por el desempleo, la miseria y el miedo, mientras Europa occidental soportaba las mismas calamidades. En Rusia vi por todas partes obras y proyectos a una escala colosal. Pese a la barrera del lenguaje, la sensación que percibí, incluso entre personas indigentes para criterios norteamericanos, era de esperanza y optimismo en medio de un mundo como el de entonces que parecía varado en el estancamiento y el pesimismo o que, como en el caso de Alemania, retrocedía hacia la barbarie con ardorosa disciplina.

A los lectores actuales tal vez sorprenda que el comunismo y el socialismo estuvieran en aquel tiempo asociados con nuevas y radicales tendencias en el arte, las conductas sociales y las relaciones sexuales. Este empuje ya había empezado a declinar con Stalin, y durante las dos décadas posteriores de su dictadura fue marchitándose bajo la rigidez política y moral que se mantendría hasta el hundimiento mismo de la Unión Soviética. Pero había una manifestación del espíritu revolucionario que perduraba en 1934 (y que para un estadounidense de dieciocho años resultaba a todas luces radical): los baños en el río Moscova. La ribera se dividía en cuatro zonas valladas para uso de hombres desnudos, mujeres desnudas, ambos sexos en traje de baño y ambos sexos desnudos.

Budd era el más comprometido ideológicamente de los tres. A mí en cambio se me veía como un conato de derechista. Incluso estuve a punto de que me deportaran

por una frivolidad urdida en contubernio con un canadiense llamado Mark. Un grupo de estudiantes había instalado un periódico mural cuya plúmbea seriedad nos indujo a colocar una alternativa burlesca. La broma era a nuestro entender inequívoca, de modo que no estábamos preparados para la reacción del profesor Pinkevich, un fornido intelectual de pobladas cejas a quien habían escogido para dirigir el instituto pese a su limitado dominio del inglés. En la reunión convocada con el propósito de criticar nuestra obra descubrimos que se había provisto de un intérprete para evitar malentendidos. Cuando Mark y yo entramos en la sala, se levantó y nos saludó formalmente. Luego tomó asiento y el intérprete inició las diligencias.

—Caballeros, estamos ante un asunto grave. El profesor desea poner en su conocimiento que ha sido él quien ha retirado su periódico mural del tablón de anuncios y que lo ha hecho en ejercicio de sus funciones como director de este instituto. Lo ha hecho por cuanto en una institución soviética sólo puede haber un periódico mural, y éste ha de ser el aprobado por las autoridades. En segundo lugar, y el profesor quiere subrayarlo, ustedes se han burlado de ciertas personas e instituciones, comportamiento que parece inapropiado en unos huéspedes de la Unión Soviética.

—No es apropiado que unos huéspedes de la Unión Soviética hagan eso — insistió el profesor.

—¿Puedo hablar? —preguntó Mark.

—¿Cómo? —dijo el profesor.

El intérprete repitió la pregunta en ruso.

—Da, da, por supuesto, para eso estamos aquí.

—No teníamos ni idea de que fuera un delito...

—No, no, no un delito —dijo bruscamente el intérprete.

—Por supuesto que no —confirmó el profesor.

—Pues no teníamos ni idea de que difundir un periódico independiente fuera contra las reglas. Mire, yo vengo de Canadá y él de Estados Unidos, países donde tenemos libertad de prensa.

—¿Libertad de prensa? —exclamó el profesor antes de hablar con el intérprete en ruso.

—El profesor desea puntualizar que en ningún país del mundo hay más libertad de prensa que en la Unión Soviética. Aquí la prensa pertenece al pueblo.

—Pero todo tiene que autorizarlo el aparato —añadió el profesor.

—Como usted dice —intervine yo—, la cuestión principal es si hemos ridiculizado cosas que para ustedes son inviolables y tengo la impresión de que se han mal interpretado nuestros textos. Ciertamente no teníamos ninguna intención contrarrevolucionaria.

—¿Contrarrevolucionaria? ¡Claro que no! —dijo el intérprete.

—Por supuesto que no —dijo el profesor.

—Quizá podrían señalarnos los fragmentos que consideran censurables —sugerí

yo.

Tras breve consulta, el profesor sacó a relucir un artículo arrancado de nuestra efímera publicación. El intérprete le echó un vistazo.

—Esto no es lo único que el profesor desapruueba, pero servirá de ejemplo. Se trata de una petición dirigida a la dirección del centro, así se indica al principio. Luego se dice que a cada estudiante se le servirá en la cama un whisky doble con soda antes del desayuno porque ir hasta el comedor con el estómago vacío es un cruel atentado contra la salud. Y al final otra vez: a cada estudiante se le servirá un whisky doble con soda antes de retirarse porque acostarse sobrio también es un cruel atentado contra la salud. El profesor desea manifestar que sus demandas son demasiado atrevidas.

—Y esta cosa sobre los *Scottsboro Boys* —dijo el profesor con apreciable esfuerzo y aún mayor emoción.

(Aludíamos a un caso de derechos civiles muy comentado por entonces en los Estados Unidos).

—¡Ah sí! —dijo el intérprete—. El profesor está consternado por lo sucedido y ustedes reclaman que esos chicos sean liberados inmediatamente.

Mark y yo nos miramos: la cosa se ponía difícil.

—Nuestra petición no iba en serio —aclaró Mark—. De hecho, nada en la hoja pretendía ser serio.

—¿Cómo podríamos liberarlos aquí, en la Unión Soviética? —preguntó el profesor—. Es caso importante y aquí lo hablamos mucho, pero no podemos hacer nada.

—No lo entiendan así —dije yo—, ¿Conocen la petición que el comité ejecutivo estudiantil presentó la semana pasada? Pues bien, nuestra reclamación sólo estaba pensada como una parodia.

—¿Una parodia? —dijo el intérprete dando las primeras muestras de desconcierto—, ¿Qué es una parodia?

—Vamos a ver, si alguien escribe algo y otro escribe una imitación graciosa o exagerada... —empezó a explicar Mark.

—Yo pensaba que para eso emplean ustedes la palabra «sátira» —dijo el intérprete.

—No exactamente. La sátira tiene un propósito, trata de probar o rectificar algo, pero la parodia es sólo humor, humor sin más.

—¿Humor sin más? —el profesor digería las palabras mientras las iba repitiendo— Nosotros no tenemos nada de eso en la Unión Soviética.

Y así acabó nuestro consejo disciplinario.

Aparte de las clases en un inglés de variados calibres, el curso incluía visitas a tribunales y centros penitenciarios de la región moscovita. Entre otras cosas se nos enseñaba que todas las sanciones estaban concebidas como medios para la reeducación y la reinserción y que, de acuerdo con este principio de la jurisprudencia

soviética, la condena máxima era de diez años, incluso por asesinato. La pena de muerte se reservaba a los «crímenes contra el Estado». El robo y la prostitución, nos aseguraban, subsistían como residuos del antiguo régimen, pero se iban extinguiendo a medida que sus ejercientes aprendían nuevos oficios en una sociedad libre de desempleo. Según nuestros instructores, en los establecimientos que visitamos no había presos políticos, y creo que ninguno de nosotros formuló pregunta alguna sobre la expresión «crímenes contra el Estado». La opinión pública mundial sólo empezaría a ocuparse de las ignominiosas purgas tras el asesinato de Sergei Kirov, jefe del partido en Leningrado, ocurrido el invierno siguiente.

Lo que sonaba a auténticamente revolucionario en nuestros complacientes oídos era una sociedad que estaba practicando lo que sólo los más avanzados criminólogos de Occidente osaban proponer: dar prioridad a la corrección de los comportamientos delictivos y no limitarse a castigarlos. Cruzaba en grupo el patio de la mayor prisión de Moscú cuando un recluso casi cuarentón me abordó en un inglés manifiestamente americano. Quería saber si conocía bien Nueva York. Cuando yo asentí, me preguntó si había oído hablar de «Las Tumbas», nombre dado entonces a la cárcel principal de Manhattan. Volví a contestar que sí y en respuesta a la siguiente pesquisa admití que el penal de Sing Sing, en el condado de Westchester, tampoco me resultaba ajeno. «Pues le diré», agregó, «que he estado en Las Tumbas, que he estado en Sing Sing y que esta puta cárcel es la mejor que conozco». Su fervor parecía bastante genuino.

No me engañaba pensando que dos meses de estancia hacían de mí un experto en la Unión Soviética, pero había leído algunos libros sobre el país antes de emprender viaje y me parecía razonable dar crédito a los que destacaban hechos que yo podía confirmar de primera mano. Por la misma lógica desechaba a autores cuyas afirmaciones contradecían mi propia experiencia. En los informes hostiles más conocidos se describía el sufrimiento y la miseria del pueblo ruso bajo la tiranía comunista; pero incluso durante aquel desolador período pude hallar en Moscú más confianza y optimismo que en Europa occidental o en Estados Unidos. Llegué así a la conclusión de que no eran fiables quienes presentaban una imagen distinta. Por otro lado, un libro más bien favorable escrito por Walter Duranty, corresponsal del *New York Times* en Moscú, y otro un tanto partidista de Maurice Hindus parecían corroborar mis observaciones.

Una tarde pasada en Moscú con Duranty contribuyó a reforzar esta actitud. Era un hombre encantador y erudito a quien sus colegas o superiores del *Times* pintarían después como una especie de *aparatchik* periodístico. Cuando le hablé de nuestra gaceta mural se mostró especialmente interesado en una proclama cómico-política que yo había escrito y que llevaba por título *Manifiesto anarquista conservador*.

«¿Quién te ha contado lo del anarquismo conservador?», me preguntó. Cuando le dije que yo mismo había inventado el término, me aseguró que ya existía un «movimiento» con ese nombre, ideado también como parodia de las doctrinas políticas al uso. Me confesó que él pertenecía al selecto grupo y que los otros dos

miembros eran Franklin Roosevelt y su embajador en Moscú, William Bullitt.

Visto ahora, mi criterio de fiabilidad (rechazar cualquier juicio negativo que hallase en libros o artículos donde hubiera afirmaciones que me parecían tendenciosas) no era exactamente riguroso y me condujo a desestimar casi cualquier crítica de la Unión Soviética sin considerar su procedencia. En los años siguientes me inquietaría la continua exaltación de Stalin y el asombroso número de bolcheviques confesos de conspiración contra el partido y el Estado. Aun así, nada menos que Joseph Davies, sucesor de Bullitt como embajador de Estados Unidos, asistió a los amañados juicios y certificó su legitimidad; yo opté por aceptar ese ingenuo y lastimoso veredicto. Durante los diez o quince años siguientes trataría cualquier texto hostil al régimen soviético con el escepticismo automático que hubiera aplicado a una defensa de la Inquisición o la metempsicosis.

Mucho más tarde habría de admitir que una de las razones por las que hallé la vida en Moscú tan grata para los demás era la muy apetecible vida que yo mismo disfrutaba allí. Había entre mis compañeros una joven muy guapa y otra igualmente atractiva, alumnas de Sarah Lawrence, con quienes coincidí en un compartimento de tren durante un viaje desde Leningrado a Moscú. Mi presupuesto, que parecía algo escaso cuando embarqué, resultó al final suficiente para sufragar los bienes más preciosos: al fin y al cabo, podíamos regodearnos frente a un rebosante plato de caviar y una frasca de vodka por la irrisoria cantidad de cincuenta centavos.

Cuando regresé a América seguí la estela de mis hermanos mayores visitando a Stanley Walker, encargado de la información local en el *New York Herald Tribune*, el diario más ilustrado del país, donde Jim trabajaba como reportero y que John acababa de dejar para lanzar su propia columna deportiva en una cadena de prensa. Los empleos no abundaban en aquellos años de depresión, pero nuestro apellido constituía una valiosa baza y Walker era un gran admirador de mi padre. Con aire de misterio me habló de un trabajo que estaría en condiciones de ofrecerme un par de meses más tarde en un lugar insospechado. Resultó ser el *Daily Mirror*, tabloide de Hearst famoso por la tan leída como temida columna de cotilleo que escribía Walter Winchell. Walker había aceptado encargarse de la redacción con la vana esperanza de transformar el *Mirror* en su proyectado diario para los neoyorquinos de a pie: no tardaría ni dos meses en comprender que sólo William Randolph Hearst estaba facultado para tener proyectos. Walker dimitió enseguida y se marchó a trabajar al *New Yorker*, pero yo permanecí como reportero durante casi todo el año 1935.

Durante una jornada típica cubría media docena de historias en apartadas zonas de la ciudad y transmitía mis crónicas por teléfono a los redactores que confeccionaban los reportajes finales publicados en el periódico (Con dos de ellos, Gordon Kahan y John McNulty, surgió una amistad que se afianzaría luego durante sus respectivas carreras en Hollywood y el *New Yorker*). Siendo el miembro más joven y bisoño de la sección local, solían asignarme las historias menos relevantes: suicidios, accidentes, escalos, asesinatos ordinarios y huelgas (asimismo triviales en

la cosmovisión del *Mirror*). Sucedió que aquél fue un año importante para el movimiento sindical, pues nacieron el Congreso de Organizaciones Industriales y la Agencia de Obras Públicas. Mi trabajo me puso en contacto con figuras señeras de la revitalizada clase obrera. Esos encuentros, junto con la lectura de textos marxistas iniciada tras el viaje a Rusia, consolidaron mis ya radicales inclinaciones. Pero ninguna lectura o conversación podría haber igualado el impacto de ver, oír y apreciar lo que ocurría a mi alrededor en la mayor ciudad norteamericana durante los peores días de nuestra historia económica.

Escribiendo hoy, desde la bonanza traída por el boom de Clinton, cuesta evocar la miseria y desesperación de aquellos años. El paro, el hambre y la indigencia habían alcanzado tales proporciones que no era preciso forzar la imaginación para creer que el sistema mismo se desmoronaba sin remedio, que había llegado la hora de sustituir el capitalismo, con sus injusticias y su culto a la codicia, por un orden social más equitativo y racional. Como la mayoría de mis amigos, simpatizaba con muchas de las reformas iniciales del *New Deal*, pero no esperaba que éstas resolvieran los problemas endémicos del país. Y en efecto, no estaba equivocado: hizo falta una guerra mundial para mitigar significativamente las lacras de la depresión.

Una razón no menos poderosa para juzgar benignamente al Partido Comunista era su rotunda oposición al fascismo antes y, pensábamos algunos, también después del pacto germano-soviético de 1939. La experiencia directa y la lectura de publicaciones radicales, especialmente el semanario comunista *The New Masses*, hicieron que en noviembre de 1936 mi primer voto presidencial no fuera para Roosevelt, Alf Landon o ni siquiera Norman Thomas, sino para el candidato comunista Earl Browder. Entonces ya me había afincado en el sur de California y fue acaso ese primer ejercicio de mi derecho al sufragio lo que dio lugar a la vigilancia con que el FBI me honraría durante varias décadas. Suponía, naturalmente, que el encarecido y muy americano privilegio de votar en secreto estaba a mi disposición. Pero sobre el muro exterior del colegio electoral de Wilshire Boulevard había un elenco de los votantes registrados en aquel distrito: demócratas, muchos; republicanos, algunos menos; «prefieren no declarar», uno, Ring W. Lardner. Al día siguiente de las elecciones se expusieron los resultados junto a esas listas: Roosevelt, tantos votos; Landon, tantos; Browder, uno.

Marx apelaba no sólo a mi sentido de la justicia, sino también al gusto por la racionalidad que mis padres me habían inculcado. Pensaba entonces que mis convicciones políticas derivaban únicamente de indagaciones y análisis rigurosamente intelectuales. Más adelante, cuando empecé a darme cuenta de lo mucho que me había engañado sobre la realidad de los países donde presuntamente se edificaba el comunismo y cómo esa realidad impugnaba la teoría, comencé a preguntarme si había un factor emocional en juego. Y acabé pensando que, aparte de los motivos racionales, mi comportamiento obedecía también al viejo espíritu provocador que llevaba incrustado desde la infancia.



La relación más valiosa trabada en el *Mirror* fue con Ian MacLellan Hunter. Hijo de un capitán de barco británico, había venido a este país con su familia en la adolescencia y pasó directamente de un colegio privado a la redacción del periódico. Cuando apareció por allí tenía diecinueve años (como yo mismo), y luego decidió matricularse en Princeton, adonde llegó el otoño siguiente a mi salida. Pero su trayectoria universitaria duró sólo un año y cuando regresó al diario surgió entre nosotros una amistad que continuaría y se ahondaría hasta su muerte en 1991. Ian y yo fuimos vecinos y compañeros en Nueva York, Los Ángeles, México y otra vez Nueva York; colaboramos en seis guiones (el primero y el último a cuarenta años de distancia) y durante la época de la lista negra trabajamos bajo seudónimo en más de cien episodios televisivos, incluidos cinco programas piloto que se convirtieron en series. La afinidad mental que había entre nosotros generaba una armonía que jamás experimentábamos con otros colegas. Tras seis años de constante colaboración en la etapa de ostracismo, seguimos consultándonos sobre nuestros respectivos trabajos y, conforme iba yo perdiendo a mis hermanos, empezamos a pasar cada vez más tiempo juntos jugando al póquer o al tenis y verificando respuestas de crucigramas o acrósticos, actividades en las que Ian sobresalía. También él tenía un problema con el alcohol, pero su caso, a diferencia del mío, se fue agravando hasta desembocar en la astenia. Durante el período en que debíamos sacar un episodio de media hora cada semana, hubo ocasiones en que me veía obligado a ejecutar la tarea en solitario. De cuando en cuando lograba rehacerse y, con tremendo esfuerzo, igualaba lo que yo había escrito por mi cuenta. Pero finalmente entendió que debía dejar la bebida para siempre. Se puso a ello incorporándose a Alcohólicos Anónimos en cuanto tuvo el primer mono y, más adelante, sustituyendo el licor por marihuana para apuntalar así su abstinencia. Resultó que Waldo Salt, un amigo común también proscrito en Hollywood, había hecho la misma permutación terapéutica; como ambos eran muy aficionados al dibujo, se asociaron para contratar modelos y entregarse algunas tardes a los placeres del arte y la hierba. Que yo sepa, ninguno de los dos volvió a beber.

Pocos años antes, cuando la presencia judía en el mundo del cine era todavía desproporcionada, mi buen amigo el guionista Paul Jarrico anunció un descubrimiento. Se preguntaba por qué unos cuantos colegas suyos (Ian, Dalton Trumbo, Hugo Butler, Michael Wilson y yo mismo) formábamos un grupo tan cordial y bien avenido. Lo que nos unía, dictaminó, era el hecho de ser todos gentiles. «¡Tonterías!», replicó Ian cuando le informé del hallazgo, «lo que nos une es que somos una panda de borrachos». Saltaba a la vista que estaba en lo cierto: la bebida era con mucho el vínculo más fuerte entre nosotros.

Trabajábamos y bebíamos sin descanso. Para distraernos solíamos juntarnos no en un local público sino en alguna de nuestras casas (normalmente la de Trumbo, que siempre las compraba o alquilaba enormes), tomábamos unas copas, comíamos algo y tomábamos unas cuantas copas más. Nuestras mujeres (todas o en parte) podían asistir a la función, pero según aumentaba el consumo líquido tendían a reagruparse

por separado o a marcharse de una en una dejando atrás un cenáculo y una atmósfera cada vez más viriles.

Me aficioné a las bebidas alcohólicas con catorce años durante mi segundo curso en Andover. Lo máximo que he vivido sin ellas fueron los nueve meses y medio de encierro en una prisión federal. También he probado fortuna con la temperancia voluntaria, pero nunca he aguantado más allá de uno o dos meses. Desde los cuarenta y cinco hasta aproximadamente los sesenta años mis hábitos han sido poco más o menos los de un alcohólico convencional. Ahora llevo un cuarto de siglo libre de excesos e ingiriendo el equivalente a una o dos copas por noche, algo que raya en lo imposible según la doctrina oficial de Alcohólicos Anónimos.

En A.A. se reconoce la existencia de una especie llamada «borracho controlado» que, debido a los horarios laborales u otras obligaciones, empieza a beber sólo cuando ha cumplido sus cometidos diarios; también identifica al «borracho cíclico», que tiene una vida más o menos normal durante semanas o meses enteros antes de buscar consuelo en fases de ininterrumpida disipación. Ahora bien, cuando un alcohólico ha llegado al punto en que debe ser constreñido a no seguir bebiendo, el único remedio (la única posibilidad de recobrar la salud, según el credo de A.A.) es el dique seco; en definitiva, y al margen de las veces que haya fracasado, el borracho debe afrontar el hecho de que jamás podrá beber normalmente, de que su única salida es la renuncia perpetua. Y si concibe la ilusión, incluso quince o veinte años después, de que finalmente puede beber con mesura, se verá acto seguido reinstalado en el antiguo vicio.

Así ha de ocurrir, pero a mí no me ocurrió. Yo opté por seguir gozando del alcohol, y en especial de sus virtudes sedantes, sin padecer los quebrantos del alcoholismo agudo. Para conseguirlo, el bebedor desenfrenado tenía que morder el freno. Lo que hacía de esta mutación algo improbable (o tal vez imposible) con arreglo a la ortodoxia eran mis cuarenta y cinco años de desatada incontinencia.

Durante el primer año en Princeton, mi destino habitual era un bar clandestino de Trenton; el otoño siguiente se legalizó la cerveza con el 3,2 % de alcohol y, tras quince años, la Nassau Tavern reabrió sus puertas para servirla (Pocos meses antes de morir, mi padre escribió una letra que decía «nunca tendrán canciones de seis centésimos con cerveza de tres y dos décimos»). Pero el 1 de enero de 1934 terminó la farsa de la ley seca y tuvimos por fin la oportunidad de apreciar los méritos del whisky importado y debidamente envejecido. Al acabar la jornada del *Mirror* en la calle 45 Este, junto a la Primera avenida, unos cuantos peregrinábamos hasta el Tim Costello's Bar and Grill en la Tercera con la calle 44, que estaba decorado con murales de James Thurber. Una o dos noches a la semana procuraba mantenerme sobrio para obtener fondos extra en un club de bridge cercano, donde a veces jugaba asociado con mi hermano Jim, que escribía la columna de bridge en el *New York Herald Tribune*. Sin ese complemento no me las habría arreglado, pues ganaba veinticinco dólares a la semana y un buen escocés con soda costaba veinticinco

centavos.

Creo recordar que fue mientras trabajaba para *Selznick International* en Culver City cuando empecé a tomar un par de cócteles ocasionales antes de la comida, aunque muchos días no bebía en absoluto debido al trabajo, o a compromisos políticos tras mi ingreso en el Partido Comunista. Durante las dos décadas siguientes, y sin contar con el forzoso lapso penitenciario, hubo breves períodos de abstinencia e intervalos en que solía acabar como una cuba y como una vergüenza para mi mujer y mis hijos. Hasta que llegó 1960, el año en que me volví bebedor compulsivo.

Hubo tres muertes a principios de aquel año: en enero, un amigo muy próximo; en febrero, mi madre; en marzo, mi hermano John. Después de esto, la mayoría de las noches tenía que acostarme borracho para conciliar el sueño. Aparte de fugaces intentos de enmienda, la rutina se mantuvo hasta 1976. Era un infierno para mi familia, pero no impidió que trabajara satisfactoriamente en *El rey del juego* o *MASH* y en un libro sobre mis padres y hermanos. Desesperado por superar el problema me sometí en dos ocasiones a crueles programas de desintoxicación cuyo único resultado fue descubrirme incapaz de sostener la inmutable continencia que pretendían. Entonces probé a dejar la bebida por mi cuenta, pero al segundo día de prueba me desmayé mientras almorzaba con un ejecutivo editorial. Cuando recobré el conocimiento estaba amarrado a una cama en la unidad para alcohólicos de un hospital. Tuve que sufrir un nuevo tratamiento y más sesiones de Alcohólicos Anónimos hasta que se me juzgó apto para continuar la recuperación por mi cuenta.

Me parece que esta vez aguanté casi dos meses antes de que la sed reapareciera. Entonces decidí cambiar enteramente de enfoque. El insomnio era un problema grave y yacía en la cama cavilando sobre los efectos narcóticos que siempre habían tenido los licores. Así me vino a las mientes que acaso podía consumir alcohol sólo de noche con el doble objetivo de conciliar el sueño y satisfacer mis apetencias. Una condición necesaria de este plan era el secreto, especialmente con Frances, mi mujer, quien abrazaba sin reservas las ideas de A.A. desde que fuera aleccionada en las reuniones de Alanon, una escisión de ese grupo. Yo sabía que interpretaría mi designio como una simple justificación al servicio de un hábito funesto.

Ocultar a tu esposa que estás consumiendo veintitantos centilitros de licor al día exige una cierta inventiva para el disimulo. Has de hallar, por ejemplo, un buen escondrijo donde guardar el líquido, que en mi caso ha sido generalmente vodka dados su poco perceptible olor y su bajo costo, una ventaja adicional que me ha permitido no esquilmar, al menos con ese gasto, los recursos domésticos. A pesar de todo, en unas seis ocasiones a lo largo de dos décadas Frances descubrió que yo seguía bebiendo, bien porque probaba un sorbo de lo que suponía un refresco, bien porque me vigilaba ex profeso. Entonces yo me culpaba de una recaída pasajera y ella volvía a decir que de repetirse la infracción me abandonaría en el acto. En cada caso he prometido enmendarme y, tras un intento pasajero de cumplir la promesa, he regresado a mi solitaria ingestión nocturna.

La situación se complicó hace unos años cuando el doctor Edgar Leifer, nuestro médico de cabecera, recetó coumadina para mi fibrilación auricular añadiendo una severa advertencia sobre los riesgos de mezclar alcohol con ese fármaco. Pero yo procedí a mezclarlos: 2,5 mg de coumadina por la mañana y media pinta de vodka por la noche. Tal vez la separación temporal mitiga los efectos nocivos de la combinación; o quizá los médicos emiten su prohibición sin demasiado fundamento, en particular cuando saben, como le ocurre al doctor Leifer, que el paciente tiene un problema con el alcohol; o a lo mejor se trata de un peligro real, como se afirma, pero éste es acumulativo. Mas aunque hubiera sido posible conocer las consecuencias precisas en mi estado físico, no estoy seguro de si habría lamentado mi afición a la bebida, pues creo que sin ella no hubiese terminado ni este libro ni otros muchos proyectos.

Entre las satisfacciones de vivir en Nueva York hacia 1934 estaba la oportunidad de ver con frecuencia a mi hermano Jim. Nuestros respectivos periódicos nos asignaron un par de veces la misma historia y cuando él tomó a su cargo la columna de bridge en el *Herald Tribune* y yo empecé a escribir sobre ese juego para el *Mirror*, nos encontrábamos a menudo cubriendo los mismos torneos. En uno de ellos se celebró una competición aparte para los periodistas asistentes: participamos como pareja y llegamos a las semifinales.

Mi vida social estaba básicamente restringida a dos tabernas recién legalizadas, la de Tim Costello y, junto a la entrada trasera del *Herald Tribune* en la calle 40, un local conocido informalmente como Bleek's por el nombre de su propietario. Cuando se derogó la ley seca apareció allí un letrero que lo bautizaba como *Artist and Writers Restaurant, formerly Club* (Restaurante, antiguamente Club, de los Escritores y el Artista). Mi hermano John contaba que Jack Bleek conocía a varios escritores, pero a un solo artista. John organizó más tarde un grupo al que llamó Formerly Club (Club Antiguamente).

En ambos establecimientos dedicábamos como el ochenta por ciento del tiempo a la bebida, el veinte por ciento a la comida y el total a la conversación entre hombres con distintos grados de intoxicación. Bleek's había excluido a las mujeres mientras duró la ley seca y el veto se mantuvo un par de años tras su abolición. En cualquier caso, los locales como Tim's, más bares que restaurantes, tenían una clientela casi únicamente masculina. Las mujeres «respetables» de aquella época no iban a esos lugares sin (y a veces tampoco con) un acompañante varón.

Tras la muerte de su marido, mi madre se mudó a una apartada granja de New Milford, Connecticut, y en aquel medio despojado de hembras jóvenes pasábamos sus hijos buena parte de las vacaciones universitarias o las fiestas laborales. El resultado (y quién sabe si también la causa) de esta recatada vida social fue que los tres mayores nos quedamos algo rezagados en la persecución adolescente de experiencias sexuales y vínculos amorosos. David, nuestro hermano menor, era en cambio mucho más desenvuelto: antes de cumplir tres años había agregado a la familia una hermana

imaginaria llamada Alice Heinzie Blue.

John Lardner era ya conocido por los comentarios que firmaba en el *Herald Tribune* cuando, a los veintiún años y pocas semanas después de que muriese nuestro padre, estrenó su propia columna deportiva en una cadena de prensa. Jim no había cumplido aún veinte cuando, en 1934, comenzó a trabajar también en el *Herald*, a cuya redacción de París se iría tres años más tarde. Yo publiqué mi primer artículo en una revista de ámbito nacional cuando tenía dieciocho y terminé el primer guión premiado con un Óscar sin haber cumplido los veintiséis. Antes de su muerte a los veinticinco años, había suficientes indicios de que David habría sido el más polifacético de los cuatro hermanos. A los veinte empezó a colaborar en la sección *The Talk of the Town* (Ecos de la ciudad) del *New Yorker*. Durante los años siguientes se haría cargo de tres columnas: *Tables for Two* (Mesas para dos), sobre clubs nocturnos, la recién creada *Notes on Sports* (Notas Deportivas) y, cuando falleció el crítico de cine, *The Current Cinema* (Actualidad Cinematográfica). Como el *New Yorker* no permitía que el mismo articulista figurase más de una vez en un número, sus columnas aparecían firmadas por D.E.L., D.L. y David Lardner.

Una de las primeras películas que reseñó para el *New Yorker* fue *La cruz de Lorena*, en la que oficialmente intervinimos seis escritores: tres para el guión y tres para el relato. En su crítica, más bien tibia con respecto a los méritos globales de la obra, ventiló el embrollo de los guionistas implicados diciendo que su abundancia desaconsejaba las menciones individuales.

Una de las razones por las que los cuatro hermanos podíamos imaginarnos convertidos en escritores y nuestro padre, no, era, naturalmente, que nosotros teníamos delante su propio ejemplo y habíamos aprovechado además sus observaciones sobre el lenguaje o las sutilezas del periodismo. Cuando era joven, nadie en su entorno próximo se ganaba la vida escribiendo y él mismo estaba inicialmente más interesado en las letras de canciones que en la prosa. Pero un golpe de suerte dio un vuelco a la situación: murió el autor de *In the Wake of the News* (La estela de las noticias), la columna más popular del *Chicago Tribune*, y le propusieron que se encargara de ella. Por vez primera podía incorporar a su trabajo profesional la mezcla de poesía, parodia, absurdo e inglés agramatical que empleaba en las canciones. Para esa columna escribió una serie de poemas luego recogidos en su primer libro, *Bib Ballads* (Baladas del babero), que se publicó en 1915. Están dedicados a su hijo John y abordan jovialmente las emociones de cualquier padre primerizo.

Tienes, mi niño, una cosa en tu poder  
que tu padre anda loco por tener.  
No es un libro de cuentos ni un juguete,  
es no más tu fantasía, mozalbete.  
Si la tuviera, ¡cómo gozaría  
sin gastarme un centavo en todo el día!

Quién pudiera ir a galope como un rayo  
con un palo de escoba por caballo.  
O subir a un columpio y navegar  
cual marinero por el ancho mar.  
O ver en una silla un tren exprés  
que va a todas partes y vuelve después.<sup>[5]</sup>

Su prematura muerte nos impide especular sobre lo que Jim y David podrían haber logrado, pero me parece incuestionable que ni las mejores obras de John ni las mías se acercan a las cotas de calidad alcanzadas por nuestro padre. También es cierto, por otro lado, que a la edad de digamos veinticinco años estábamos más adelantados que él en nuestras respectivas ramas del oficio.

John se asemejaba más a mi padre en el porte y el habla, en la afición a los deportes (aunque también escribió sobre otros muchos asuntos) y en la consideración de sus colegas, sobre todo los periodistas. Su salud también empezó a decaer hacia los cuarenta años debido a una grave y largo tiempo descuidada tuberculosis seguida de varios infartos y, en su caso, esclerosis múltiple. Este último diagnóstico, me dijo, fue el golpe final y lo condujo a declinar la oferta de hacer crítica teatral para el *New Yorker*, pues temía que los síntomas de la enfermedad aflorasen al caminar por el pasillo de un teatro.

El infarto definitivo ocurrió apenas seis semanas después de que, junto al lecho de nuestra madre, indicáramos al médico de ésta que no tomase medidas extremas para mantenerla viva en un estado de invalidez irreversible. La muerte de mi hermano fue un mazazo que me reafirmó en la decisión tomada por ambos con nuestra madre: prolongar su vida la habría condenado a soportar la pérdida del cuarto de los cinco hombres que hubo en su vida.

Jim fue el segundo cuando habían pasado casi cinco años exactos desde la muerte de nuestro padre. En 1931, España reemplazó su vieja monarquía, posiblemente la más caduca de la Europa occidental, por una república democrática moderna. Las elecciones de 1936 llevaron al poder a una coalición popular de izquierda y las fuerzas reaccionarias derrotadas desencadenaron entonces una revuelta militar capitaneada por «cuatro generales alzados» bajo el mando de Francisco Franco. Hitler y Mussolini apoyaron inmediatamente a los rebeldes suministrándoles tropas, tanque y aviones. Voluntarios de todo el mundo (incluidos muchos exiliados alemanes e italianos) respondieron formando las Brigadas Internacionales para ayudar a las mal organizadas y peor equipadas milicias del gobierno.

Mi ferviente adhesión a los «leales» (así llamábamos a los defensores de la República) se vio consolidada cuando Jim, que tenía veinticuatro años, llegó a España como corresponsal de guerra para el *Herald Tribune*. Se sentía frustrado por misiones periodísticas consistentes en traducir y recomponer textos o hacer guardia frente a un castillo del mediodía francés para averiguar si Wallis Simpson se casaba el miércoles o el viernes. Y aunque había hablado de enrolarse antes de dejar París en

marzo de 1938, llegó, según creo, a la conclusión de que podía ser más útil a la democracia española como periodista. Sin embargo, cambió de parecer después de presenciar una batalla entre las Brigadas Internacionales y el ejército regular de la Italia fascista que relató en un largo y minucioso despacho enviado a sus jefes. Su crónica acabó reducida a dos párrafos insignificantes en beneficio de un reportaje escrito por Vincent Sheean, un autor muy popular que, irónicamente, era el mejor amigo de Jim en España. Para aquella implacable mentalidad lógica, los hechos habían desmentido su conclusión inicial y desoyendo los consejos de Sheean y Ernest Hemingway, con quienes había viajado en tren desde París a Barcelona, se presentó voluntario al batallón norteamericano conocido como Brigada Lincoln. Cuando sus oficiales, temerosos de la publicidad adversa si resultaba muerto, lo destinaron a una unidad de retaguardia para inadaptados, Jim desertó y se marchó al frente. En una carta dirigida a nuestra madre enumeró las principales razones para alistarse:

Porque creo que el fascismo es despreciable y debe ser destruido.

Porque mi entrada en las Brigadas Internacionales puede contribuir a que se revise la política de no intervención en Estados Unidos.

Porque acabada la guerra seré un antifascista más efectivo.

Porque en mi ambiciosa búsqueda del conocimiento en todos los campos no puedo, a esta edad, dejar la guerra a un lado.

Porque pienso que será bueno para mi espíritu.

Fue herido en su primera acción de combate y, a resultas de ello, estuvo seis semanas hospitalizado antes de regresar al frente. Cierta día, siendo cabo de una patrulla de exploradores, pidió a sus hombres que esperasen mientras investigaba unos ruidos en la loma que tenían enfrente. Sus camaradas oyeron un grito en castellano y después la voz desafiante de Jim en el mismo idioma. El enemigo respondió entonces con fuego de ametralladora y granadas de mano suficientes para repeler un ataque en toda la regla. Murió la noche anterior a la retirada de los brigadistas que luchaban con el bando republicano.

Durante el breve tiempo que estuvo entre nosotros —diría después Milton Wolff, comandante de la Brigada Lincoln—, y a pesar de su acusada timidez natural, se ganó la amistad y el respeto de todo el batallón. Era apreciado como hombre y como soldado y recibió enseguida el grado de cabo por su entrega y su coraje.

Lo que hizo fue extraordinariamente valeroso: penetrar solo en tierra de nadie y en plena noche dejando atrás a sus dos hombres para que nadie, excepto él, arriesgara la vida.

Mi madre, que como pacifista se había opuesto a la entrada de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial, atribuyó su muerte a una noble entelequia. Para mí fue la pérdida más devastadora entre las sufridas en la familia. Siempre habíamos estado muy próximos, tanto que, cuando siendo niños preguntaba por nuestro paradero, la gente mencionaba siempre una unidad conocida como Jim-y-Bill o Bill-y-Jim. Junto al dolor me abrumaba un irracional sentimiento de culpa por no haber sido yo quien se alistara en lugar de quedarme en casa disfrutando las delicias de la primera

paternidad. Y recordando las muchas conversaciones que habíamos tenido sobre política nacional e internacional, me preguntaba hasta qué punto podía yo haber influido en la decisión (aunque desde luego sabía decidir por sí mismo) que lo condujo a un final tan temprano.

No era fácil ser periodista en aquellos años sin sentir el anhelo de informar sobre la lucha contra el fascismo. Exonerado del servicio militar por problemas de vista, David consiguió con artimañas que lo enviaran a Londres en julio de 1944 bajo los auspicios de la Oficina de Información Militar y en septiembre se las arregló para obtener las credenciales de prensa requeridas en Francia, donde empezó a escribir crónicas para el *New Yorker*. A mediados de octubre se publicó su primer artículo, «Carta desde Luxemburgo». Pocos días después, David y un corresponsal llamado Russell Hill fueron en jeep a Aachen, ciudad alemana que acababa de ser tomada por los aliados. Cuando regresaban en plena noche con los faros apagados, el vehículo se salió de la carretera y fue a dar contra un montón de minas. Hill sobrevivió, el conductor murió casi al instante y David falleció en el hospital sin recobrar la conciencia. En el siguiente número del *New Yorker* apareció una necrológica firmada por los editores que terminaba con estas palabras: «Lo queríamos y admirábamos como a pocos hombres que hayamos conocido; nunca habíamos impreso un párrafo más doloroso que éste».

En cuanto fue informado por los responsables de la revista para la que él y David escribían, John corrió al hotel donde se alojaba nuestra madre mientras trabajaba en la ciudad como ayudante voluntaria de enfermería. Luego se envió un mensaje a Frances, la mujer de David, diciéndole que volviera a casa tan pronto concluyera su jornada en la radio, donde trabajaba de actriz. John me localizó en la vivienda de Dalton Trumbo en Beverly Hills y me pidió que hiciera todo lo posible por volar a Nueva York cuanto antes para prestarles mi ayuda. En aquel tiempo, los viajes estaban severamente limitados por los imperativos de la guerra, pero al día siguiente yo estaba en un avión gracias a las gestiones de James Cagney, con quien trabajaba en una película (nunca realizada) sobre George Armstrong Custer.

Con seis y veintiún meses, Joseph y Katharine, los hijos de David, eran demasiado jóvenes para que se les contara lo sucedido. Frances, que protagonizaba las series *Topper* (Chistera) y *Terry and the Pirates* (Terry y los piratas), decidió seguir trabajando en ambas tanto por el dinero como por la necesidad de mantener una cierta rutina cotidiana. Aunque muchos amigos y familiares acudieron rápidamente para consolarla, la crueldad de este tercer golpe fue para mi madre inimaginable. Más de un mes transcurrió hasta que se sintió capaz de retomar su trabajo con enfermos terminales de cáncer. Después de la guerra pasó gran parte del tiempo en New Milford dedicada a leer, tejer, resolver crucigramas y cuidar su jardín. Esa monótona existencia se prolongó hasta principios de los cincuenta, cuando, en una de las imprevistas repercusiones de la lista negra, mi familia acudió a ella en masa.



## La señora de Norman Maine

Mientras trabajaba en el *Mirror* mantuve mi relación con los Swope, y fue el bien conectado Herbert Bayard Swope sénior, entonces redactor de discursos para Franklin Roosevelt, quien me abrió la puerta de entrada a la industria cinematográfica. Durante una fiesta que dio en Sands Point en el verano de 1935 me presentó a su amigo el productor David Selznick, quien me sugirió la posibilidad de ir a Hollywood. Algunos de los escritores más conocidos en el ambiente de la prensa neoyorquina ya habían dado el salto, y cuando, unos meses después, Selznick me hizo una oferta de empleo, la insignificancia de mi trabajo en el tabloide despejó cualquier duda. Ese noviembre monté por vez primera en un avión para efectuar un supuesto vuelo de veinticuatro horas hasta Los Ángeles.

El transporte aéreo no era para las masas en aquellos días. Nuestro biplano de hélice llevaba el pasaje completo con catorce viajeros, entre ellos el dramaturgo John van Druten y la estrella de cine Miriam Hopkins. En San Luis, la segunda parada, se nos dijo que seguiríamos hasta Denver en un tren nocturno debido al mal tiempo. Unas veinticuatro horas más tarde nos subieron a otro avión en Denver y nos trasladaron a Los Ángeles con, creo recordar, una sola escala intermedia. Los antiguos pioneros nunca hubieran imaginado que sería posible atravesar el continente en menos de tres días.

El sur de California era en 1935 un territorio extraño, remoto y desde luego cautivador para un joven de veintiún años criado en el noreste. En aquella época relativamente libre de tráfico y humo, el clima y los espacios abiertos provocaban una grata sacudida en el organismo. La Depresión era mucho menos visible que en Nueva York y las delicias de la vida eran perfectamente accesibles para un hombre soltero con un sueldo de Hollywood, incluso para un publicitario novato como sería mi caso. Pero la principal atracción era, por supuesto, la industria del cine.

Seis grandes estudios (ubicados en Hollywood, el Valle de San Fernando y Culver City dentro de un radio de pocas millas) producían, distribuían e inicialmente exhibían casi todas las películas hechas entonces. Sólo Samuel Goldwyn se apartaba ostentosamente de la norma haciendo sus elaboradas películas de una en una. David Selznick, que entonces tenía treinta y dos años, iba a seguir sus pasos abandonando Metro-Goldwyn-Meyer y fundando una productora propia.

Antes de trabajar como ayudante de B. R. Schulberg, jefe de producción en la Paramount, y luego como productor para la RKO y la MGM, David había aprendido el

oficio con su padre Lewis, un magnate del cine mudo, siendo todavía adolescente.

Para su nueva empresa se desplazó hasta Culver City, una milla hacia el este, donde su socio financiero, el acaudalado John Hay («Jock») Whitney, le había alquilado un estudio completo. El edificio principal, en uno de cuyos extremos instaló David a los tres hombres y cuatro mujeres que formaban su equipo de producción, era una enorme residencia colonial porticada similar a la mansión de George Washington en Mount Vernon. Su imagen se convirtió en el logotipo de la compañía.

David seguramente me destinó al departamento de publicidad con dos ideas en mente: sacar partido de mi experiencia periodística y facilitarme una instrucción circunstancial en los rudimentos del arte cinematográfico aprovechando que uno de mis cometidos era pasar largas horas en el plato donde se rodaba la producción del momento. El departamento estaba acuartelado en una casita propia y toda su dotación se reducía a una secretaria, un ayudante del jefe (o sea, yo) y Joseph Shea, director publicitario a quien Selznick había reclutado en Fox Films, productora que ese mismo año se fusionaba con una compañía nueva llamada Twentieth Century.

El estilo de David era muy diferente del que hoy prevalece en la producción cinematográfica. Años atrás, un crítico que rumiaba en el *New York Times* sobre el inmortal asunto de quién merece ser considerado como verdadero autor, o *auteur*, de una película anunció triunfalmente el hallazgo de que la misma persona, John Cromwell, había dirigido varias cintas de los años treinta por él muy estimadas, entre ellas *El prisionero de Zenda*, cuyos protagonistas eran Ronald Colman, Douglas Fairbanks, y Madeleine Carroll. Al proseguir su indagación, sin embargo, el crítico averiguó que «la oficina central» se había sentido insatisfecha con dos importantes secuencias de *Zenda* y había ordenado que se escribieran y rodaran de nuevo, una por George Cukor, la otra por Victor Fleming. Luego continuaba así: «El resultado es un milagro de primera, ni más ni menos; los muchos cocineros no han aguantado el guiso, la sabrosa invención aguanta maravillosamente ensamblada. Ahora bien, cuesta ver cómo podríamos llamar *regisseur*, *auteur* o papi de la obra al señor Cromwell».

Desde luego cuesta, pues el crítico ignora u omite que «la oficina central» durante aquella producción de 1937 era David O. Selznick y que *Zenda* nace de una fórmula cinematográfica hoy desaparecida, y entonces sólo aplicada en las películas del mencionado Selznick o, aunque en menor medida, de Goldwyn, Irving Thalberg y Hal Wallis.

Había claramente un *auteur* en esa película, mas no era ni el director ni el guionista. Con sólo treinta años, Selznick ya tenía conferida una unidad de producción independiente dentro de la MGM, el reino de su suegro Louis B. Meyer. Tanto allí como, dos años y medio después, en la presidencia de Selznick International Pictures (un nombre imponente), perfeccionó la elaboración casi artesanal de sus sucesivas películas. Producir significaba para él cuidar con esmero cada etapa del proceso: la elección del tema, la escritura del guión, la selección de actores, la puesta en escena, el rodaje, la orquestación, el montaje y la

comercialización. Ningún detalle de cualquier área escapaba a su atenta mirada.

Cuando el guionista había escrito y vuelto escribir una escena de acuerdo con sus indicaciones, David le explicaba lo que quería en la escena siguiente y dictaba las correcciones finales en el texto recién aprobado. Cada traje, cada decorado, cada exterior era provisional hasta que él diera el visto bueno. El director o el montador podían expresar sus preferencias entre las docenas de tomas que llegaban a hacerse de un solo plano, pero David tenía siempre la última palabra. Habitualmente montaba partes de su última película por la noche mientras preparaba la siguiente durante el día. Estas sesiones de montaje se prolongaban con frecuencia hasta el alba. *Zenda* fue sólo una de las numerosas películas devueltas a la cocina mucho después de concluido el período de rodaje como consecuencia de alguna inspiración nocturna para retocar una escena o secuencia particular. David seguía revisando los textos publicitarios incluso cuando las copias de una película habían sido ya enviadas al almacén o a las salas de cine. Ningún juicio ajeno, fuera cual fuese la especialidad, le parecía equiparable al suyo.

¿Por qué no dirigía él mismo las películas? Cuando la gente le planteaba esa cuestión, respondía escuetamente que estaba muy ocupado con asuntos de mayor importancia. Le resultaba más práctico explicarle al director cómo debía rodar la película y contratar luego a un sustituto si el producto inicial lo defraudaba. Eso ocurrió con su íntimo amigo y aún más íntimo colaborador George Cukor en *Lo que el viento se llevó*. Juntos habían hecho *Doble sacrificio*, *Cena a las ocho* y *David Copperfield*, que figuran entre las grandes realizaciones del primer sonoro. Cukor era el único director de plantilla en Selznick International y había entregado un año de su tiempo a la preparación y el cásting de lo que un público expectante (aleccionado por nuestra ruidosa charanga de propagandistas) consideraba como la película cumbre de la historia mucho antes de que estuviera terminada.

Muerto David, que siempre rehusó aclarar el asunto, George sostuvo que aún no comprendía los motivos de su destitución. Se rumoreaba que Cukor, un «director de mujeres», estaba devaluando a la estrella masculina de la película y que había sido defenestrado por presiones de Clark Cable y la Metro, el estudio que tenía a éste bajo contrato. Pero también hay indicios de que David se sentía vagamente insatisfecho con lo que estaba viendo en la pantalla, una reacción instintiva que emanaba de su larga experiencia cinematográfica. En todo caso, citó a George en su propia casa para comunicarle que iba a ser reemplazado por Victor Fleming; y aquellos dos hombres, tan hermanados profesionalmente durante una década y tan parecidos físicamente que muchos los confundían, no volvieron a trabajar juntos.

Fleming, en cambio, tenía una reputación de tipo duro, viril y desabrido que dirigía películas de aventuras. Daba igual: el género de supervisión practicado por David lo condujo enseguida al hospital con una crisis nerviosa, y un tercer director, Sam Wood, fue convocado para pilotar la nave durante cuatro semanas. Al menos otros dos suplentes intervinieron durante breves intervalos.

El guión lo había engendrado una ristra de diecisiete escritores, entre ellos Scott Fitzgerald, varios de los más veteranos y mejor remunerados plumíferos de la industria cinematográfica y cinco eminentes dramaturgos (Sidney Howard, Charles MacArthur, John van Druten, Edwin Justus Meyer y John Balderston). De todos modos, cuando Fleming tomó el mando, él y Selznick optaron por una drástica revisión del texto, tarea que David encomendó a su viejo amigo y factótum Ben Hecht.

Se habían conocido unos quince años antes y cada uno sabía muy bien cuáles eran las virtudes y defectos del otro. Ben (que escribió, entre otros, los guiones de *Primera plana*, *La comedia de la vida* y *Encadenados*) poseía un brillantísima cabeza con la chispa, la habilidad verbal y la capacidad de concentración necesarias para escribir magníficas novelas, películas u obras de teatro. Además era célebre por su rapidez en el trabajo, un valioso complemento considerando que el costo de la obra suspendida ascendía a cincuenta mil dólares diarios. Pero también tenía una insaciable veta mercenaria que lo empujaba a transacciones cuya única justificación aparente era el dinero. En el caso de *Lo que el viento se llevó*, el tiempo era tanpreciado que Ben, si no recuerdo mal, ni siquiera se molestó en leer el libro. Como tampoco podía permitirse el lujo de examinar las muchas versiones acumuladas del guión, desechó las dieciséis tentativas anteriores, regresó al borrador inicial de Sidney Howard y empleó su estructura para elaborar las revisiones en conferencias tripartitas con Selznick y Fleming. Después de cada cónclave se sentaba a aporrear su máquina de escribir hasta dar forma escénica a las decisiones de éstos. Tardó dos semanas.

Al aceptar la recomendación de Swope, Selznick no estaba haciendo una de las arriesgadas apuestas que asociamos a su imagen. Es verdad que se comprometía a pagar tanto mi vuelo a California como la vuelta a Nueva York si el experimento fallaba, pero en caso de éxito podía apelar a un recurso muy común en el Hollywood de la época: un contrato a largo plazo con ciertas opciones sujetas al arbitrio del patrón. Se obligaba a abonarme cuarenta dólares semanales durante los primeros tres meses, seguidos por otros tres con igual salario si le daba por ahí; el precio de mis servicios se elevaría sólo entonces a cincuenta dólares. En mi séptimo año de servidumbre llegaría a ganar doscientos cincuenta a la semana, una cantidad no excesivamente golosa para los tiempos que hoy corren, pero sin duda satisfactoria si la comparamos con los veinticinco dólares semanales que me embolsaba como reportero.

Cuando contrató a Joe Shea, David subrayó que no deseaba publicidad para él mismo, que al público norteamericano sólo había que venderle la nueva empresa, sus productos y sus estrellas. Joe se tomó esas palabras al pie de la letra y unos treinta días después de mi llegada fue sumariamente reemplazado por Russel Birdwell, a quien David reiteró sus modestas instrucciones. El astuto Birdwell no le hizo caso ni por un instante, de modo que buena parte de nuestro tiempo se destinó a idear procedimientos para colocar sueltos sobre David en las columnas de cotilleo y

conseguir que se convirtiera en una de las grandes celebridades de Hollywood. Cuando me disponía a abandonar su departamento, Birdwell concibió el mayor bombazo promocional de su carrera y de la historia del cine: la colosal, minuciosamente relatada y enteramente superflua búsqueda de la actriz ideal para representar a Escarlata O'Hara tanto entre estrellas consagradas como entre perfectas desconocidas.

Pero la estratagema de Birdwell que recuerdo con más cariño (pues ilustra a un tiempo el ingenio y la descarada trapacería del arte publicitario) nació durante una conversación banal con Carole Lombard en el plato de *La reina de Nueva York*; otra película escrita por Hecht. Hablábamos sobre la inminente declaración a Hacienda y la actriz, como muchos otros privilegiados, se quejaba de tan oneroso tributo (en aquel tiempo, dicho sea de paso, no había aún retenciones y toda la deuda se pagaba de una amarga tacada). «No, no», dijo Birdwell súbitamente inspirado. «¡Te alegras! Estás feliz de pagar impuestos. Es la inversión hombre-muerde-perro». Carole, mucho más lista que la mayoría de sus *consoeurs* y *confrères*, se prestó de buena gana al artificio y, a renglón seguido, las portadas de todo el país comunicaban a sus lectores que la protagonista (con Fredric March) de la última producción de David O. Selznick consideraba un alto honor y una pura delicia depositar la contribución pertinente en las arcas del país más grande del mundo.

Yo estaba en aquel plato el día en que terminó el rodaje de la cinta, pero ya no como publicitario sino como coguionista de sus secuencias finales. Para celebrar el acontecimiento se organizó allí mismo una fiesta. Mientras la gente descorchaba champán e intercambiaba regalos, Carole y yo retomamos una vieja plática sobre cierta idea mía para una película, hasta que ella interrumpió la charla cuando aparecieron dos hombres con el obsequio que pensaba hacerle al director, William Wellman. Me extrañó que fueran dos los portadores, pues uno hubiera bastado para cargar con el peso de aquel paquete. La presencia del segundo hombre quedó explicada en el acto.

«Bill, cariño, siempre he querido verte metido en esto», anunció Carole mientras desenvolvían el regalo. Con un rápido y hábil movimiento, sus auxiliares colocaron la prenda en la persona del agasajado. Era una camisa de fuerza.

Carole estaba entonces en el apogeo de su carrera: era la estrella más cotizada de Hollywood, se midiera en términos de salario o por su tirón en las taquillas. Era también la actriz más inteligente y divertida. Y la peor hablada. Tras su primer día de trabajo con ella en una película, Fred MacMurray fue interpelado por su futura esposa:

—¿Cómo te ha ido?

—Jamás había oído a nadie, hombre o mujer, soltar tamañas palabrotas — respondió.

—Y aparte de eso, ¿qué tal es?

—Estupenda.

Myron Selznick, el adinerado hermano mayor de David, hacía de agente para Carole y otros muchos actores famosos. En cierta ocasión, Carole recibió un contrato de la agencia y advirtió que aquél no lo había firmado todavía. Entonces redactó un nuevo acuerdo adjudicándose el diez por ciento de los ingresos que obtuviera Myron. Cuando llegó a sus manos, éste lo firmó sin leerlo.

A lo largo de los cinco años siguientes, mis contactos con ella fueron sobre todo por teléfono y la mayoría relacionados con una película que yo proyectaba sobre una mujer alcohólica. Carole estaba tan interesada en el tema y en la historia como yo mismo, pero casi nadie compartía nuestro interés. Quizás el éxito de *Días sin huella*, de Billy Wilder, hubiera ayudado a nuestro proyecto, pero eso ocurrió tres años después del accidente aéreo que en 1942 acabó con su vida durante una gira para vender bonos de guerra.

Uno de mis instructores favoritos en los usos de la industria cinematográfica era Val Lewton, que había sido revisor literario de David en la MGM y desempeñaba la misma función en la nueva compañía. Frente a su amo o a los demás potentados que había conocido, en particular Irving Thalberg y Louis B. Meyer, exhibía una sensacional combinación de servilismo y desprecio. La primera de esas cualidades provenía de un colegio militar donde le habían inoculado la irreparable manía de llamar «señor» a todo varón con más edad o más rango que él. A Selznick, que era su coetáneo, le concedía infaliblemente tan respetuoso título pese a que Budd Schulberg, entonces un humilde lector de veintiún años empleado en su departamento, se permitía llamarlo David simplemente porque el patrón había trabajado en otro tiempo para su padre. Dejando a un lado las fórmulas de tratamiento, Val ofrecía siempre un penoso espectáculo en presencia del amo: dócil, reverente, zalamero y contrito; mientras Selznick lo humillaba como a nadie cancelando bruscamente sus reuniones o sometiéndolo a interminables esperas en su antesala.

Tras sus encuentros con Selznick, sin embargo, Val nos obsequiaba a Budd y a mí con unos cáusticos relatos sobre la vida en las alturas donde reservaba el veneno más corrosivo para las citas y semblanzas de nuestro común soberano. Val, por cierto, soportaría cinco años más de vasallaje antes de emerger en la RKO produciendo espléndidas películas de terror y bajo presupuesto como *La mujer pantera*, *El hombre leopardo* o *Yo anduve con un zombi*.

Dado que la responsabilidad del departamento literario era revisar todo material escrito susceptible de ser trasladado al cine por el estudio, uno podría sospechar que Val, Budd y sus doctas acompañantes, Jere Knight y Elizabeth Meyer, cumplían con creces las necesidades de Selznick International; la empresa, al fin y al cabo, hacía mucho ruido pero producía menos de dos películas al año como media. El hecho es que Selznick creyó oportuno contar con un lector en Nueva York, y para ello contrató a una mujer brillante y enérgica llamada Kay Brown a quien Val declaró automáticamente enemiga en una guerra jurisdiccional. Fue ella quien envió a Selznick el texto inédito de *Lo que el viento se llevó* junto con una recomendación

apremiante. Ocupadísimo para leer libros de semejante tamaño, Selznick confió la misión en tres personas: su secretaria personal Silvia Schulman (una joven inteligente y atractiva con quien me casaría al año siguiente), Val y yo mismo. Como sólo poseíamos una copia hecha con papel carbón, nos fuimos pasando las hojas hasta concluir con un triple veredicto. Val opinó que la prosa era mediocre y que la historia no valía el costo de la película; yo, en mi debut como tasador de material cinematográfico, emití también un voto negativo, aunque en mi caso se trataba más bien de objeciones políticas a la exaltación de los negreros y el Ku Klux Klan. Silvia, en cambio, estaba tan entusiasmada y fue tan perseverante que David accedió a leer una sinopsis de la obra y empezó a considerar seriamente su adaptación. Jock Whitney, que presidía el consejo de Selznick International, zanjó definitivamente el asunto: había leído el libro en Nueva York y aseguró a David que él mismo compraría los derechos si la productora no lo hacía.

De modo que, contra mi mejor (o peor) criterio, se aceptó pagar una cantidad entonces nada desdeñable, cincuenta mil dólares creo recordar. No tendría la oportunidad de hacer una evaluación de magnitud comparable hasta treinta y cinco años después, cuando rechacé la oferta de escribir el programa piloto y trabajar como primer guionista para la versión televisiva de *MASH*. Pensé que aquella serie no tenía mucho futuro.

Uno de mis principales cometidos durante el año de aprendizaje con Birdwell consistía en dejarme caer por los escenarios de las dos películas que se produjeron en 1936, *El pequeño lord* y *El jardín de Alá*; esta última, que contaba con Marlene Dietrich y Charles Boyer, fue una excepcional pifia de David en una década por lo demás gloriosa. Yo debía recolectar breves noticias para las columnas de cine (que aparecían en casi todos los periódicos de la época) y para las revistas del ramo (cuyo material procedía casi enteramente de los departamentos publicitarios). Charlar con los actores y otros partícipes en el rodaje se consideraba un componente esencial del trabajo, pues nuestro empeño constante era cocinar información para colocarla en algún sitio. De hecho, es probable que ninguna otra persona relacionada con aquellas producciones pasara tanto tiempo ocioso en el plato (o en el desierto donde se representaba *Alá*). Así pues, tenía tiempo de sobra para observar cómo actuaban los distintos oficios implicados en la realización de una película, uno de los objetivos que se me había asignado cuando obtuve el empleo.

El director de *Alá* era Richard Boleslavsky, que antes de la Revolución rusa había sido una de las grandes figuras del Teatro de Arte de Moscú junto con su colega Konstantin Stanislavsky. Al final acabaría recalando en Hollywood tras una insigne trayectoria como director y profesor de teatro en Varsovia, París y Nueva York. Su libro *La formación del actor* era un clásico de la disciplina. La MGM lo contrató a bombo y platillo para endosarle a continuación (y con la peculiar arbitrariedad de Hollywood) varias patatas de bajo presupuesto y elevado rendimiento. La única excepción fue *Rasputín y la zarina*, un fracaso comercial en el que intervinieron

Ethel, John y Lionel Barrymore. Después, Columbia Pictures lo tomó prestado para hacer *Los pecados de Teodora*, una comedia tan grata como rentable protagonizada por Irene Dunne. Mas este éxito no afectó a Meyer y Thalberg, los mandamases del estudio, y el pobre Boley fue devuelto a la serie B.

Con *El jardín de Alá* y su colección de estrellas echó las campanas al vuelo, pero éstas regresarían a la tierra durante un aciago rodaje plagado de reveses y contratiempos. El escenario mismo, un erial desértico próximo a Yuma, en la frontera entre California y Arizona, era desalentador. Allí estuvimos varias semanas rodando lances amorosos con cuarenta y nueve grados a la sombra cuando había una sombra accesible.

Ésta es la única obra de Selznick International que tuvo un *auteur* en liza con el mismísimo David. Mas no fue Boley, ni tampoco los dos hombres de letras consignados en pantalla, a quienes, entre un rosario de escritores, se achacaría la intervención más dañina en aquel infausto guión. No, la fuerza usurpadora de las funciones directiva y productiva fue doña Marlene Dietrich, uno de cuyos muchos talentos era retocar sus fotos publicitarias (cosa que pude comprobar de modo fehaciente, pues interfería en mis propias atribuciones). Su arrogada potestad se extendía al guión, el reparto, los escenarios, la indumentaria y la composición de cada uno de los planos en que aparecía ella. El impresionante arsenal de explosivos con que contaba para llevarse el gato al agua incluía embelecocos, berrinches, pataletas, chantajes, boicots e insinuaciones sexuales. Yo asistí a un coloquio entre Marlene y Joseph Schildkraut, un actor muy estimable (hijo de otro más estimable todavía) que representaba en la película al obsequioso criado de la dama, con lo cual sólo parecía prolongar el papel que ya había adoptado fuera de cámara.

—Señorita Dietrich —le dijo con voz meliflua a los dos días de rodaje—, ¿cree usted que en algún punto del guión habría una escena donde yo pueda mostrar algo más que mi perfil a la cámara?

Tras unos segundos de intensa meditación, Marlene le contestó que por supuesto, y que precisamente vislumbraba una buena oportunidad a la vuelta de la esquina:

—Me refiero a la secuencia de la estación, cuando tú me sigues cargando mis bártulos —continuó—. No veo por qué la cámara no puede detenerse un momento en los gestos de tu cara.

Marlene consiguió despertar auténtica inquina durante aquellos días, al menos entre quienes no éramos invitados a su lecho, pero yo estuve en un tris de perdonarla gracias a una actuación que nos brindó a media docena de espectadores confortados por el relativo frescor de la noche. Fue una parodia de Greta Garbo (con todo el desasosiego y el extremado patetismo que ésta desplegaba en la pantalla) tan soberbia y despiadada como la mejor imitación que haya nunca presenciado.

Al final, ni Dietrich ni Selznick, desde sus respectivos dominios, pudieron hacer gran cosa para salvar la película de su merecida suerte. Boley se mostró flemático al respecto. El desastre que empezaba a barruntar, me aseguró, repercutiría poco o nada



en el estudio al que pertenecía.

—Da igual que sea un éxito o un fracaso porque nada cambiará cuando vuelva a la Metro —añadió—. ¿Cómo se llama eso que ponen ustedes debajo de la cama cuando no hay retrete?

—Orinal —le indiqué.

—*Asesinato en el orinal*, eso es lo que me darán, y con doce días para el rodaje.

Durante los primeros meses en Hollywood reencontré a dos amigos de la familia con quienes había tratado siendo niño: Scott Fitzgerald y Dorothy Parker. A Dottie (así era conocida) la vi unas cuantas veces antes de que apareciera por el estudio con su marido, Alan Campbell, para escribir el guión de *Ha nacido una estrella*. La sensación fue por tanto agri dulce cuando David nos pidió a Budd Schulberg y a mí que leyéramos el texto conforme iba saliendo por si teníamos algo que aportar. Pero cuando nos propuso que agregáramos a la historia algunas de nuestras sugerencias, insistimos en que Dottie y Alan debían ser consultados primero. Para nuestra sorpresa y alegría, ellos no hicieron ningún reproche a la intromisión pues, según decían, estaban demasiado agobiados para terminar el trabajo a tiempo.

Bill Wellman, el autor del relato, iba a dirigir la película. Era un tipo agradable que conocía bien su oficio, pero no convenía llevarle la contraria, como enseguida habría de comprobar. Estábamos reunidos con David y Budd en el despacho del primero, cuando me aventuré a criticar una escena en la que un publicitario de cine (Lionel Stander) hablaba al atribulado protagonista (Frederic March) con un toque de hostilidad que me resultaba gratuito.

—Está borracho —dijo Wellman como si eso lo explicara todo.

—Si una persona es tan antipática cuando se emborracha, probablemente lo será también cuando está sobria —repliqué.

—Yo soy muy antipático cuando estoy borracho —dijo Wellman.

—Eso prueba mi hipótesis —contesté.

Nuestras relaciones se enfriaron bastante a partir de entonces.

Con la película ya muy avanzada, Selznick decidió ocuparse del desenlace y reclutó a media docena de prestigiosos y bien remunerados escritores para que buscaran el más adecuado. Como estábamos a mano y en nómina, Budd y yo también recibimos instrucciones de abordar el problema. Se nos ocurrió sugerir un breve fundido final en el Teatro Chino Crauman con Janet Gaynor (la joven estrella aún doliente por el suicidio de su esposo) presentándose ante una caterva de admiradores como «la señora de Norman Maine». La verdad es que al principio habíamos descartado la idea por demasiado rancia, pero después de jugar con varias alternativas aún más flojas pensamos que aquella birria era mejor que nada. Los hechos posteriores nos dejaron estupefactos: entusiasmo universal, ascenso a guionistas desde los puestos de lector y asistente publicitario y uso de nuestro final en las versiones de 1937, 1954 y 1976.

Aunque es a menudo recordada por sus aceradas pullas contra la gente que le

parecía presuntuosa o simplemente desagradable, Dottie poseía un corazón noble y generoso para las personas a quienes apreciaba. Yo me conté desde el principio entre los afortunados porque en su mente estaba unido a mi padre, por quien profesaba especial devoción (Lillian Hellman ha asegurado que tuvieron un *affaire*, pero hay muchas razones para dudarlo. En todo caso era obvio que Dottie sentía un profundo afecto hacia él. Años después, y poco antes de su muerte, la visité con frecuencia durante una hospitalización por alucinaciones alcohólicas: en alguno de sus delirios tendía a confundirme cariñosamente con mi padre, que para entonces llevaba dos décadas muerto). Dentro de su intermitente alianza conyugal y literaria con Campbell, era ella quien tomaba las decisiones, y dada nuestra contribución a la obra exigió que Budd y yo fuéramos incluidos en los créditos de *Ha nacido una estrella*. Selznick denegó preceptivamente la solicitud alegando que no habíamos escrito lo suficiente para hacernos acreedores a ese reconocimiento. No obstante, durante los meses siguientes nos encargó la preparación de varias historias y proyectos que, si mal no recuerdo, jamás se dignó mirar.

En 1936 me sometí también a una prueba de actuación, un fiasco dispuesto por Selznick que ayudó a definir mis posibilidades y limitaciones profesionales. La misión fue encomendada a Cukor, quien la delegó en su asistente. La única indicación de que David Negó a revisar el producto fue un testimonio indirecto: aquello, habría dicho, demostraba de forma taxativa que mi vocación era la pluma. Vi la prueba un año después, cuando Budd la sustrajo con alevosía del almacén y, para mi consternación, la exhibió durante una fiesta como «esta curiosa bagatela que interesará a todos los presentes».

A principios de 1937 hubo otro final en crisis. Esta vez correspondía a *La reina de Nueva York*, una comedia bufa sobre un diario sensacionalista que propala la historia de una chica, Hazel Flagg, sentenciada por una dolencia supuestamente incurable. El caso es que Ben Hecht se había largado de la ciudad dejando un guión cuyo desenlace Selznick juzgaba deficiente. La situación era tan desesperada que David, con el rodaje casi acabado, remitió el texto a una onerosa batería de escritores de la Costa Este, entre ellos George S. Kaufman, Moss Hart y Robert E. Sherwood. Al mismo tiempo movilizó a sus mensajeros para repartir copias a un selecto ramillete de guionistas residentes en Hollywood. A Budd y a mí también se nos dio la oportunidad de competir con aquella montaña de talento, pero mi compañero cayó enfermo el primer día de brega y yo fui recolocado con George Oppenheimer, un escritor a sueldo de la MGM. Entre todos los desenlaces propuestos, David escogió nuestra idea, que luego sería filmada casi exactamente como la habíamos concebido.

Nosotros proponíamos que la película acabara con una toma de la presunta enferma (Carole Lombard) emprendiendo un crucero alrededor del mundo con el periodista que se ha enamorado de ella (de nuevo Frederic March). Ya se ha descubierto que la joven goza de excelente salud y la pareja pretende eludir las consecuencias de esa revelación. Cuando otro pasajero dice a la fugitiva que le

recuerda a Hazel Flagg, Carole responde con airado desdén: «¡Esa farsante!».

La secuela de estas peripecias fue que me vi catapultado a la condición de especialista en desenlaces, un pronunciamiento claramente prematuro (Me temo que desde entonces no he escrito ninguna historia cuyo final no me haya causado un prolongado tormento). Sea como fuere, Budd y yo llegamos aquel mismo año a la conclusión de que merecíamos más de sesenta (yo) y setenta y cinco (él) dólares a la semana. La ponderada cifra que habíamos fijado era, recuerdo, ciento veinticinco por cabeza, pero Daniel O'Shea, el hombre encargado de los contratos, recalcó a lo largo de varias conversaciones sobre el tema que nuestra incipiente empresa, aún exangüe tras las pérdidas sufridas con *El jardín de Alá*, no podía permitirse pagar esa suma. Una de las discusiones fue interrumpida por la destemplada voz de Selznick inquiriendo desde el interfono si Sidney Howard había aceptado escribir el guión de *Lo que el viento se llevó*. O'Shea contestó que Howard no lo haría por dos mil dólares a la semana, que exigía tres mil. «¡Pues dáselos de una puñetera vez!», aulló Selznick antes de colgar.

O'Shea retomó el hilo:

—¿Dónde estábamos? Ah, sí: os ofrecemos cien dólares a cada uno y eso es lo máximo en un año tan complicado como éste. Al fin y al cabo, ¿cuántos chavales de vuestra edad ganan tanto?

Era inamovible. Nosotros contraatacamos diciendo que el sueldo no nos preocupaba tanto como su insistencia en que firmásemos un contrato a largo plazo. Accedíamos a cobrar cien dólares siempre y cuando fuéramos libres de irnos a otra parte si el jefe continuaba haciendo caso omiso a lo que escribíamos. Lo conocíamos demasiado para saber que consentirnos meter mano en escenas sueltas de guiones ya hechos era una cosa, y otra muy distinta arriesgarse a lanzar una de sus grandiosas producciones sin que el texto, la dirección y los primeros papeles contaran con la garantía de unos profesionales expertos y bien cotizados. Para que nuestros guiones fueran leídos, no ya producidos, necesitábamos un patrocinio más receptivo a los nuevos talentos.

Y así ocurrió. Ellos cedieron finalmente a nuestra demanda y dos meses después yo aceptaba una oferta de trabajo en el departamento de películas B de la Warner Brothers. Budd dejó Selznick International el año siguiente tras intervenir en un guión que David decía necesitar con tanta urgencia como para despacharlo hasta Palm Spings por medio de un fulminante motorista. Naturalmente, ni siquiera lo leyó.

Mientras estábamos aún bajo su férula, sin embargo, David se inmiscuyó en nuestra vida privada con fallidos intentos para disuadir a Budd de casarse con una gentil y a mí de hacerlo con una judía. Su oposición a los matrimonios mixtos resultaba incongruente en un hombre que rechazaba por sistema las continuas peticiones de Ben Hecht para que apoyara la causa de los judíos sometidos al mandato británico en Palestina. Aquélla no podía ser su causa, afirmaba, porque él era un americano de pies a cabeza que, por azares genealógicos, tenía ascendencia

judía.

Silvia, que había trabajado para Selznick en MGM antes de acompañarlo a la nueva empresa y tenía con él una relación mucho más intensa que la mía, me proporcionó unas estampas íntimas que enriquecieron sensiblemente mi inacabado retrato del personaje. Sólo ella estaba presente, por ejemplo, cuando se deshizo en lágrimas al oír la noticia de que el rey Eduardo VIII había abdicado para desposar a la mujer que amaba. Lloraba, explicó «porque aquello era la ruina del Imperio».

Silvia tenía la responsabilidad de transcribir las legendarias peroratas de su jefe. Pocos años después, una revista le hizo un perfil biográfico bajo la rúbrica de «el gran dictador», y un libro más reciente llevaba por título *Memorándum de David O. Selznick*. Ambos se referían a su inveterada costumbre de dictar las inagotables reflexiones que sobre cualquier aspecto del negocio parecían afluir a su mente cada minuto de vigilia con tanta celeridad que se hacía imperioso descargarlas a intervalos regulares para dejar espacio libre a la siguiente embestida. Junto a la cama tenía un artilugio alimentado por una descomunal cinta de calculadora que le permitía arrancar tantos metros de notas como hubiera escrito durante la noche y llevárselos luego al estudio, donde le servían de base para el primer dictado matutino.

Su secretaría solía constar de una secretaria ejecutiva que tomaba dictados si estaba disponible, una taquígrafa que suplía a la anterior cuando ésta se hallaba fuera de servicio, una taquígrafa a secas y una archivera que tomaba cartas en el asunto cuando el volumen de papel alcanzaba dimensiones escandalosas. Silvia desempeñó las dos primeras funciones en diversos momentos, pero se necesitaba un perito en estenografía para soportar un ritmo verbal tan trepidante, y ella nunca llegó a dominar la técnica. Lo que hacía era tomar notas y mecanografiar mensajes respetando el estilo del jefe aunque la redacción fuera de cosecha propia. Como casi todos los Pernos terminaban archivados bajo el rótulo «dictado pero no leído por David O. Selznick», éste nunca se dio cuenta del artificio.

Con todo, los papeles en absoluto sustituían la comunicación oral. David era un conversador infatigable y a menudo estimulante que dedicaba unas seis horas diarias (o sea, un tercio de su típica jornada laboral) a reuniones donde revisaba o alteraba el trabajo de todos sus departamentos inspeccionando hasta el más mínimo detalle. Pero seguramente tenía la sensación de que la palabra escrita era mucho más efectiva y mucho menos equívoca. Además, los memos le permitían explayarse a gusto sin tener que detenerse a escuchar las fútiles opiniones ajenas.

Los magnates del cine empleaban diferentes procedimientos para conseguir que a sus dictámenes se les otorgara la atención debida. Darryl Zanuck, por ejemplo, convocaba al menos una sesión plenaria para estudiar cada guión: el productor asociado, el guionista, el director y los demás prebostes envueltos en el asunto eran allí conminados a entablar un debate franco y prolijo sobre la futura película. También asistía un taquígrafo, y al día siguiente toda la concurrencia recibía los comentarios de Zanuck pulcramente transcritos, pero ni una mísera palabra de los

demás participantes.

Cuando cambiaba de parecer durante un dictado, David insertaba la frase «desechar lo anterior»; aun así, el memo se distribuía intacto conforme a la premisa de que todos los pensamientos emitidos por el amo contenían algo valioso.

En su oficina nunca hubo un horario fijo, ni había un instante en la vida de sus empleados que David no viera como propio. Era capaz de trabajar a las diez de la noche, a las tres de la mañana o a media tarde en domingo, y se creía facultado para convocar a cualquiera a cualquier hora si así lo requería la tarea que ocupaba su atención en ese momento. Como entonces no había conferencias automáticas, muchas mañanas de domingo llamaba a Silvia para decirle que quería hablar con, pongamos, tres individuos de la Costa Este. En cuanto el primero de ellos estaba al teléfono, Silvia pedía a la operadora que transfiriese la llamada a casa de David y le indicara luego cuándo terminaba la comunicación para proceder con la siguiente.

Sería exagerado afirmar que David no mostraba ninguna gratitud por esta atención permanente. Una vez le compró a Silvia un regalo en Cartier después de tenerla tres días sujeta a sus incesantes dictados a bordo del tren que los llevaba camino de Nueva York. Era un híbrido de lápiz y linterna hecho con plata de ley y muy útil para anotar sus observaciones en una oscura sala de proyección.

## Se pondrá a tu altura

**D**urante aquel primer año vi a Silvia diariamente en el estudio, pero sólo después de hacernos amigos me confesaría que cuando Selznick dio a conocer su intención de contratarme ella pensaba que el jefe se refería a mi hermano John, con quien había coincidido trabajando para la RKO en Nueva York. Lo cierto es que describió a un tipo simpático y competente con un gran potencial no sólo como escritor sino también como actor. La prueba de actuación que Selznick tenía metida en la cabeza provenía, sin duda, de ese aval.

Silvia recopilaba las revisiones que Budd y yo escribíamos para *Ha nacido una estrella*, y fue entonces cuando comenzó un idilio que decidimos convertir en matrimonio. Todos nuestros colegas se mostraron complacidos con la idea, todos salvo David, quien me imaginó víctima de una encerrona y comunicó sus alarmas a Swope, quien a su vez se las transmitió a mi madre. Esta se presentó de inmediato con Jim, en principio para asistir a la boda, pero en realidad para calibrar la situación. Finalmente admitieron nuestra cordura y, con todos los parabienes, se unieron en febrero del treinta y siete a los demás testigos de la ceremonia: Budd, su flamante esposa Virginia, su padre, B. P. Schulberg, y, velando cualquier reparo que aún pudieran albergar contra los matrimonios mixtos, David e Irene Selznick.

Irene era hija de Louis B. Meyer y una poderosa fuerza reguladora en la caótica vida de su marido: cada mañana lo facturaba a la oficina y luego llamaba periódicamente a sus ayudantes para informarlos de citas y compromisos que el patrón, abandonado a su suerte, podría haber olvidado. Su perspicacia estética fue también muy provechosa para David. Éste, sin embargo, era un mujeriego empedernido incluso para los cánones observados por los magnates del cine y, a pesar de sus rotundos alegatos sobre la importancia de casarse con correligionarios, acabó incorporándose a la pequeña comitiva de productores que reemplazaron a sus mujeres judías por doncellas cristianas, en su caso la actriz Jennifer Jones, a cuyas limitadas aptitudes consagró los últimos quince años de su carrera (por cierto, los menos distinguidos). Irene, mientras tanto, produjo una sucesión de grandes éxitos en Broadway, empezando por *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams.

La víspera de mi boda, Budd me ofreció una despedida de soltero en la principesca mansión de su padre, donde se alojaba con su esposa como teórico huésped. Al igual que el padre de David, B. P. Schulberg había volado muy alto en la época del cine mudo y ahora, apurado por deudas que ni en sus mejores sueños podía

saldar, seguía manteniendo su viejo tren de vida para evitar que los acreedores irrumpieran de golpe percibiendo su fragilidad. La fiesta se transformó en una partida de póquer donde B. P. fue elevando las apuestas a medida que se acumulaban sus pérdidas. Entre Jim y yo recaudamos un imprevisto regalo de bodas que sumaba más de mil dólares.

Jim se quedó en Hollywood una semana más tras la partida de nuestra madre y pasamos muchas horas hablando sobre la situación mundial, especialmente de la Guerra Civil española. Aunque yo era un año más joven, me preciaba de ejercer una cierta influencia sobre él en cuestiones políticas, de modo que el espectro de estas conversaciones, las últimas que tuvimos, me perseguiría al año siguiente en medio del dolor causado por su muerte. Me obsesionaba la idea de haber secundado su decisión de combatir en una guerra que ya estaba perdida. Y durante largo tiempo me mortificó una recurrente pesadilla en la que yo asesinaba a alguien: la identidad de la víctima era muchas veces nebulosa, pero en ocasiones se trataba irremediamente de Jim.

Silvia y yo vivimos unos cinco años de razonable felicidad conyugal durante los cuales engendramos a dos maravillosos niños, Peter y Ann. Yo me convertí en un guionista de éxito y obtuve mi primer Oscar. Ella dejó el empleo en la productora y escribió con su amiga Jane Shore una novela sobre un personaje inspirado en Selznick. El libro, *I Lost my Girlish Laughter* (Perdí esa risita de niña), enfureció a David, que me suponía el auténtico colaborador de Silvia. Cuando Orson Welles anunció que pensaba emitir una adaptación de la historia en su programa de radio, *Mercury Theater of the Air* (Teatro Mercury en las Ondas), David movilizó todos sus recursos (que no eran pocos) para lograr que Wells cancelara la emisión. Pero fue inútil.

Yo, afortunadamente, me había trasladado a la productora de los hermanos Warner, donde las pretensiones artísticas eran tan escasas como los víveres (a diferencia de los otros estudios, que servían tres comidas diarias, la cantina de la Warner sólo ofrecía una), pero donde un joven guionista podía aspirar razonablemente a ver su obra filmada algún día. Allí conocí a Bryan Foy y sus procedimientos para sacar una película de serie B cada dos semanas con un gasto nunca superior a la irrisoria cantidad de doscientos cincuenta mil dólares. Detrás de su escritorio se alzaban varias pilas de guiones correspondientes a las películas producidas en los años anteriores. La más alejada era también la más reciente, y tenía por base el texto del último bodrio elaborado en la casa. La más cercana era la más antigua y estaba indefectiblemente coronada por el guión de un producto ya añejo. Foy lo cogía, le echaba un vistazo como para refrescar su memoria y se lo alargaba al escritor sentado frente a él:

—Toma —le decía—, va de carreras de lanchas. Esta vez lo haremos con motos.

Apenas me había adentrado en una de estas creaciones cuando un productor de serie A requirió mis servicios, cosa que agradecí aliviado. Quería que ayudase a un

escritor importado de Gran Bretaña cuya ignorancia de las costumbres locales lo inhabilitaban para bregar con ciertas escenas de la historia que le habían adscrito. El proyecto resultó interesante y nuestro trabajo fue bastante bien hasta que me las apañé para incurrir en la ira de Jack Warner, el hermano que en realidad manejaba el negocio, por dos acciones que aún lo sulfuraban diez años más tarde cuando testificó ante la HUAC. La primera infracción fue organizar una protesta contra la visita al estudio de Vittorio Mussolini, un hijo del dictador italiano que se inflamaba describiendo la emoción de los bombardeos aéreos sobre poblaciones etíopes. Varios escritores salimos del estudio y montamos un piquete junto a la puerta mientras el joven Mussolini era agasajado en el interior. La otra queja contra mí estaba relacionada con una colecta para comprar ambulancias destinadas al gobierno legítimo de España. John Huston y yo formábamos un comité bicéfalo que extraía los donativos camelando a personajes como James Cagney, Bette Davis o Humphrey Bogart. Debo decir que John era mucho más convincente que yo: mi cometido consistía fundamentalmente en achucharlo para que soltara sus alocuciones.

Desconozco si estas actividades políticas tuvieron algo que ver con el hecho de que mis desvelos en la serie A nunca llegaran a las pantallas, pero, según el testimonio del propio Warner ante la comisión de Washington, sí explican la rescisión de mi contrato al año siguiente. Mi notoriedad como activista sindical parece que también me convirtió en persona non grata para otro estudio. Poco después de dejar la Warner colaboré con un escritor austríaco en una historia que ofertamos a Metro-Goldwyn-Meyer. Como no esperábamos peras del olmo, aceptamos una retribución nominal de cinco mil dólares a cambio de que el estudio se comprometiera a darnos algo más valioso: un acuerdo para escribir el guión cobrando doscientos cincuenta dólares semanales por barba durante un mínimo de seis semanas. Pero la MGM optó por darnos una amarga sorpresa, pues liquidó el acuerdo y puso el proyecto en otras manos. Después me contaron que William Fadiman, hermano del crítico Clifton y revisor literario de la Metro, había jurado que no me permitiría pisar aquel estudio dada mi vinculación con el Sindicato de Guionistas, que se había impuesto en unas elecciones gremiales a Dramaturgos de la Pantalla, la organización auspiciada por la compañía.

Los tres años siguientes fueron tan precarios desde el punto de vista profesional y económico que mi madre me apremió sin descanso a arrojar la toalla de Hollywood y regresar a Nueva York, donde la tía de Silvia, una importante mujer de negocios, me aguardaba con un empleo. Yo, sin embargo, me asocié con Ian Hunter, que milagrosamente había reaparecido como escritor júnior en la MGM. Había obtenido el empleo gracias a los buenos oficios de Ben Hecht, que era amigo de su hermana. Pero nada reseñable le ocurrió en la Metro y al poco tiempo nos vimos trabajando en un par de películas baratas sobre un virtuoso médico de pueblo encarnado en el cine y la radio por el actor Jean Hersholt (después célebre por el Óscar a la caridad que lleva su nombre). Sus elocuentes títulos, *Presentamos al doctor Christian* y *El valiente*



*doctor Christian*, lo dicen todo sobre nuestra contribución a un ciclo de serie B merecidamente olvidado. Pero al menos las películas se hicieron con nuestros guiones y nuestros nombres consignados en la pantalla.

Bernard Vorhaus, el productor de esas obras, estaba muy contento con nuestro trabajo y, tras llegar a un acuerdo con el pequeño estudio Republic Pictures, puso fin a una incómoda temporada de paro contratándonos para convertir un libro llamado *False Witness* (Falso testigo) en la película que llevaría por título *Arkansas Judge* (Juez de Arkansas). Pero el trabajo que nos procuró no era precisamente estable ni desde luego lucrativo, de manera que nos manteníamos abiertos a otras ofertas por nuestros servicios individuales o concertados, Ian consiguió en 1941 una colaboración con el letrista Johnny Mercer en la película *Al fin solos*, y yo me topé con una ocasión irrepetible cuando mi amigo Paul Jarrico me presentó a Carson Kanin.

Gar era un prodigio. Nacido en Rochester, Nueva York, después de abandonar la escuela secundaria, y tras un breve aprendizaje en los teatros de Broadway, había dirigido dos aplaudidas comedias de la RKO. Acababa de rodar *Tom, Dick y Harry*, con guión de Jarrico y Ginger Rogers como protagonista. Ahora había concebido una película para Katharine Hepburn donde ésta representaría a una columnista de prensa vagamente inspirada en Dorothy Thompson, que en aquellos tiempos era tal vez la única mujer a quien se le consentía publicar sus opiniones sobre política nacional e internacional. Gar había pensado que para escribir el guión necesitaba a un escritor familiarizado con el mundo periodístico neoyorquino y Paul le sugirió mi nombre. Pero aquello tenía el intrínquilis de que Gar acababa de ser reclutado por el ejército, de modo que nos vimos obligados a pergeñar la historia en los dos días que le quedaban antes de partir al campamento y entregar el testigo a su hermano Mike.

Nuestra colaboración fue como una seda. Una vez definido el argumento, Mike y yo lo desarrollamos en un relato de ochenta páginas titulado «Cosas de mujeres». Yo pensaba que uno de los grandes escollos para colocar una propuesta cinematográfica era conseguir que ésta se leyera. El guión es, por regla general, de penosa lectura, y lo mismo ocurre con el «tratamiento», esa especie de boceto en presente histórico que suele emplearse para someter una idea a la inspección del estudio. Esquivamos el obstáculo vistiendo la trama con el disfraz de una novelita casualmente ya aliñada para el cine. El narrador era un cronista deportivo enfrentado a los encantos físicos, la presunción intelectual y las desconcertantes paradojas de una mujer que se mueve con inalterable aplomo en un universo dominado por los hombres. Enviamos nuestra historia a Connecticut, y cuando Kate respondió entusiasmada supimos que la cosa estaba en el bote.

Uno o dos años antes, su respaldo no hubiera significado mucho. Hepburn había hecho para la RKO varias películas, la mayoría espléndidas pero todas fracasos de taquilla. La Asociación Nacional de Exhibidores Cinematográficos se había atrevido incluso a mencionarla en una diatriba contra las estrellas cuyas películas producían

constantes pérdidas (también citaban a Dietrich y Garbo). Los propietarios de las salas denunciaban a los estudios por seguir utilizando a esas espantapúblicos contumaces y la RKO reaccionó dejando que su contrato caducara.

La réplica de Kate a estos infortunios fue regresar al este y declarar que rechazaría cualquier papel cinematográfico excepto el de Escarlata O'Hara en la inminente *Lo que el viento se llevó*. Pero también estaba al acecho de un personaje adecuado en el teatro, y lo halló gracias a *Historias de Filadelfia* de Philip Barry. En la puja por la obra venció MGM y la película (con Cary Grant y James Stewart como coprotagonistas y George Cukor como director) encumbró a Kate en las taquillas de una vez para siempre.

En Hollywood pasó de la excomuni3n a la gloria; se hizo de hecho tan poderosa que impuso a los estudios su derecho a escoger. Después de aprobar nuestro relato voló a California y, declinando la mediación de un agente para ella o los guionistas, lo llevó personalmente a la MGM. Tuvo además la astucia de conchabarse con nosotros para eliminar nuestros nombres del texto antes de entregárselo a Louis B. Meyer. Así nos escudábamos contra la posibilidad de nuevas represalias por mis devaneos sindicales, al tiempo que la ocultación era también un ardid para arrancarle al estudio más dinero del que normalmente hubiera pagado a dos perfectos desconocidos. Meyer fue por tanto persuadido de que estaba leyendo la obra de uno o varios autores egregios que preferían seguir provisionalmente en el anonimato, y en esa creencia accedió a pagar las cantidades pedidas por Hepburn: cien mil dólares para ella, otros tantos por el relato y el todavía inexistente gui3n, diez mil para su agente y mil por su viaje desde Connecticut. En total, doscientos once mil dólares. Kate estipuló que no habría regateos, y no los hubo. La suma que el estudio se resignó a apoquinar cuando nuestros nombres salieron a la palestra fue la más alta hasta entonces otorgada a los autores de un gui3n original (No teniendo gabelas que pagar a ningún agente, nos gastamos parte del botín en comprarle a Kate un Ford nuevo para sustituir al ajado descapotable que le había cedido su ex amante, el opulento aviador Howard Hughes).

La MGM era el estudio más grande, más famoso y mejor surtido de estrellas; el corpulento Meyer, que había abandonado Rusia con sus padres a la edad de tres años y se había criado en la pobreza, era el hombre más poderoso de Hollywood y el empleado mejor pagado de la Tierra, habiendo roto la barrera del millón de dólares anuales en los peores días de la Depresión. En algún apartado rinc3n de su persona debía esconderse un ejecutivo frío y calculador, pero la explosiva criatura que uno llegaba a tratar parecía demasiado auténtica para resultar enteramente fingida. Meyer podía sufrir espectaculares accesos de cólera o de llanto, hincarse de rodillas para suplicar un favor o saltar electrizado desde el escritorio para derribar de un puñetazo a un celebrado actor que había descrito a su propia madre como una furcia. Su patriotismo y su fervor por el género femenino eran igualmente desorbitados. Billy Wilder lo vio una vez agarrar a Mickey Rooney por la solapa y reprocharle a voz en grito un comportamiento impropio del personaje al que representaba en una

interminable y popularísima serie sobre la América rural:

—¡Eres Andy Hardy! ¡Eres Estados Unidos! ¡Eres la bandera! ¡Eres un símbolo!

Pero el poder de Kate sobre él parecía en aquellas circunstancias casi ilimitado. Tras convencerlo de que aflojase el dinero, procedió a recusar a todos los directores fijos de la MGM para imponer a George Stevens, que la había dirigido en *Sueños de juventud*. También se encargó de elegir al protagonista masculino, distinción que recayó en Spencer Tracy, con quien nunca había coincidido. Este no obstante resultaba en principio inasequible, pues estaba empezando a rodar una versión cinematográfica del libro *El despertar*. Al mandamás del estudio que la producía, sin embargo, no le gustaron las primeras pruebas filmadas en los exteriores de Florida, de modo que se suspendió la producción para reiniciarla más adelante con un nuevo director, otro guión y un actor distinto (Gregory Peck). Gracias a este golpe de suerte, MGM se quedó con Tracy en nómina y desocupado.

Kate y Spencer se conocieron en el despacho del productor Joe Mankiewicz.

—Me temo, señor Tracy, que es usted demasiado bajo para mí —comentó ella.

—No te preocupes —dijo Mankiewicz riéndose—, ya verás como te pondrás a su altura.

Ella tenía treinta y cuatro años y él cuarenta y uno. Kate había estado varios años enamorada de John Ford, considerado por muchos como el primer director de cine norteamericano. Ford era católico y estaba casado. Cuando tuvo claro que éste no iba a pedir el divorcio, Kate se embarcó en un aireadísimo *affaire* con Howard Hughes, quien le propuso matrimonio y le dedicó su vuelo quebranta-récords alrededor de la Tierra. Kate se sintió tentada por la proposición hasta que una visita del millonario a la casa familiar de los Hepburn los puso ante la evidencia de que eran incompatibles. Con el desengaño de una ruptura causada por sus propias vacilaciones, Ford se lanzó a construir una obra que, en meteórica sucesión, incluyó *La diligencia*, *El joven Lincoln*, *Corazones indomables*, *Las uvas de la ira*, *Hombres intrépidos*, *La ruta del tabaco* y *Qué verde era mi valle*.

Lo último que Kate necesitaba en ese momento de su vida era otra relación con un católico casado y además padre de dos hijos, pero su carrera, pendiente de un hilo apenas dos años antes, empezaba a rehacerse, y trabajar con Tracy, una de las pocas estrellas cuyas películas se convertían sin excepción en grandes acontecimientos, sólo podía ayudarla. De mutuo acuerdo decidieron que el nombre del actor ocupara un lugar preeminente en los créditos.

Mike Kanin y yo íbamos con frecuencia al rodaje, y lo que allí presenciábamos significaba la bendición final de nuestro empeño. Cuando escribes una historia de amor confías en que los actores la representen de modo verosímil, pero difícilmente esperas que se enamoren de verdad. Hay una imagen ya familiar en los platos: el director exclama «¡corten!» y dos amantes deshacen bruscamente su fogoso abrazo y escapan aprisa en direcciones opuestas como si quisieran resaltar la índole estrictamente impersonal de su encuentro. Kate y Spence querían estar juntos tanto

delante como detrás de la cámara, y juntos siguieron hasta que él murió. Al igual que Ford, Tracy se aferró a su católico matrimonio, pero sólo formalmente.

Pese a todos los elogios que se le dispensaron, *La mujer del año* sufrió una deprimente alteración en las postrimerías del partido. El rodaje estaba concluido y los dos guionistas nos habíamos marchado de vacaciones a Nueva York tras asistir a un pase previo ante un público encomiástico. Era una suerte, pensábamos, haber contado con uno de los realizadores más diestros de Hollywood; y en efecto, Stevens aportó unas cuantas pinceladas que ayudaron a perfilar los personajes y a reforzar el conflicto o la comedia. Pero en ningún caso fue requerido para seleccionar a los primeros actores, definir la trama de la historia o escoger el emplazamiento o el contenido de una escena. Si una frase o una situación no funcionaba, uno de nosotros estaba siempre al quite para retocarla. En aquel tiempo, sin embargo, la industria del cine ya empezaba a adoptar, aunque todavía con desconfianza, el mito del director omnipotente y superlativo. Los carteles anunciaron nuestra película como «una producción de George Stevens» con un formidable cuerpo de letra catorce veces mayor que el empleado en la imperceptible línea donde constaba que el guión era «original de Ring Lardner y Michael Kanin». Con todo, la publicidad no era asunto que nos inquietara en exceso.

Lo que ocurrió después sí lo fue, pues la productora decidió cambiar el final de la historia en nuestra ausencia. Tanto Meyer como Mankiewicz y Stevens aseguraron que, durante el pase previo, habían detectado entre los espectadores un irreprimible deseo de ver al personaje de Hepburn recibir su merecido por querer subirse a la parrá en un mundo donde dominaban los hombres. Nosotros sospechábamos que en realidad eran Meyer, Mankiewicz y Stevens los acuciados por tanta sed de justicia. Sus anticuadas ideas en materia de sexos, especialmente las del primero, eran por todos conocidas (después de encarnar a varias en unas cuantas películas, Mary Astor afirmaríá hastiada que «las madres de la Metro sólo tienen cerebro para los hijos»). Tanto Meyer como Stevens eran, creíamos, unos machistas impenitentes. El caso es que se tomó esa decisión y, con los dos guionistas oportunamente alejados, el estudio recurrió a uno de los escritores más reaccionarios de Hollywood, John Lee Mahin, quien, por cierto, era ex presidente del organismo patronal derrotado por el Sindicato de Guionistas (también era, debo reconocerlo, un escritor valioso). Mahin compuso disciplinadamente un episodio en el que la contrita Kate batalla con denuedo para hacerle el desayuno a Tracy y, anegada en llanto por su incompetencia culinaria, acaba permitiéndole disponer el reparto de poderes que regirá su futuro matrimonio. Mike y yo pudimos reescribir algunos de los pasajes más deplorables de este fraude, pero no fuimos autorizados a meter mano en la adulteración básica.

No sé hasta qué punto compartía Kate nuestro desencanto, pero seguramente podría haber hallado un modo de resistir dada su posición en el olimpo de la MGM. Por otro lado, hace sesenta años los derechos de la mujer no merecían tanta atención como ahora, y tal vez la convencieron de que el nuevo final iba a ser mejor recibido

por el público. Si fue así, más adelante lo lamentaría. A mediados de los noventa, mientras trabajaba en su autobiografía, me llamó por teléfono. Aunque no habíamos hablado durante varios años, entró en materia sin preámbulos: «¿Ring? Soy Kate Hepburn. ¿Cómo era el primer desenlace de *La mujer del año*?». Le recordé que tenía lugar junto al ring durante una pelea por el campeonato mundial de los pesos pesados; Tracy se había ido de juerga y el personaje que ella representaba intentaba sustituirlo. Kate evocó el episodio con agrado.

Pero ese final, como muchas otras escenas desvirtuadas en las que intervino la pareja, tuvo un éxito inmerecido y la película en su conjunto fue tan bien acogida (ninguna antes, según parece, había aguantado tres semanas en el Radio City Music Hall) que Mike y yo nos vimos de pronto encaramados a las cimas de nuestra profesión. El Oscar de 1942 al mejor guión original confirmaría luego nuestro estatus. La MGM nos ofreció nuevos contratos y juntos escribimos dos guiones más antes de tomar cada uno su camino.

El primero fue una adaptación de un interesante libro titulado *Marriage Is a Private Affair* (El matrimonio es asunto privado). Nuestro supervisor inmediato, que previamente había estado a cargo de toda la producción en otro estudio, puso el guión por las nubes e hizo luego unas sugerencias tan nimias que nosotros las aceptamos sin rechistar. Después remitió el texto a su propio supervisor y nos comunicó que rara vez había visto semejante entusiasmo por parte del ilustrísimo sujeto. Apabullada por las irrefutables pruebas de nuestro talento, la dirección del estudio tuvo a bien ofrecernos contratos a largo plazo que incluían sustanciosos aumentos de salario. En cuanto al proyecto específico en que estábamos embarcados había, no obstante, una minúscula pega: con el mero soporte del título y un resumen que le habían preparado, Louis B. Meyer había decidido a bote pronto que aquella historia era ideal para Lana Turner. «¿Quería eso decir que no se había molestado en leer nuestro texto?», preguntamos nosotros. «¿Por qué iba a perder el tiempo?», contestó nuestro productor. Como las sutilezas del guión desbordaban con creces la capacidad de esa actriz, se imponía un completo reajuste del material; en otras palabras (y de acuerdo con los términos empleados por el productor), se hacía necesario llevar a cabo una extensa faena de «abaratamiento». Que nosotros mismos ejecutásemos tan delicada misión o pasáramos a empeños más respetables quedaba por completo a nuestro arbitrio. Escogimos lo segundo y la señorita Turner actuó efectivamente en una película que conservó el título (y poco más) del libro o el guión originales.

Nuestro segunda empresa fue un trabajo de reescritura que acabó emergiendo como película bajo el título de *La cruz de Lorena*. Su tema era la resistencia contra los nazis en la Francia ocupada e inicialmente nos pareció un intento meritorio de presentar sucesos contemporáneos al público norteamericano, pero nos quedamos de piedra cuando supimos que la cinta había sido enviada a Francia tras la liberación para proyectarla ante quienes habían vivido en carne propia unos hechos sobre los que nosotros sólo habíamos fantaseado.

Aparte de la familia y el trabajo, mis principales actividades durante los años anteriores a la entrada en guerra de Estados Unidos estaban relacionadas con la política, y en particular con la militancia comunista. Por la época en que Budd y yo empezamos a escribir *Ha nacido una estrella*, él ya pertenecía a la recién fundada organización del partido en Hollywood. Cuando envié una carta a la revista *Time* (usando el membrete de Selznick International) para defender los planteamientos de Stalin en su conflicto con Trotsky, Budd fue reprendido por no haber dado noticias de un candidato tan prometedor y recibió instrucciones de proceder a mi reclutamiento, operación que duró cinco minutos justos. Así me convertí en uno de los veintitantos militantes que el partido tenía en Hollywood (cinco años después habría más de doscientos). Aproximadamente la mitad éramos guionistas, el resto, actores, directores, lectores y oficinistas.

El comunismo era una labor incesante que me obligaba a participar en actividades de uno u otro signo cuatro o cinco noches a la semana. El partido celebraba reuniones orgánicas por un lado y de formación interna por otro, pero había asimismo encuentros «sectoriales» de los militantes y simpatizantes integrados en el Sindicato de Guionistas. Además me eligieron para representar a los escritores jóvenes en la dirección del sindicato, que también se reunía con inusitada frecuencia. Todo ello sin contar las diversas comisiones del propio sindicato y las actividades de grupos como la Liga Antinazi de Hollywood, el Comité de Artistas de Cine por la Democracia Española y, durante la guerra mundial, Escritores de Hollywood Movilizados. Silvia no tuvo otro remedio que afiliarse al partido para que pudiéramos vernos, aunque por fortuna, y sin realizar ningún estudio sistemático, ya había sacado sus propias conclusiones sobre los males del capitalismo y las desigualdades de la sociedad norteamericana. Su conversión no fue particularmente complicada.

Los comunistas, al igual que el resto de los mortales durante los años previos a la guerra, teníamos mucho que decir sobre los acontecimientos europeos, pero en nuestras reuniones oficiales solíamos tratar asuntos tan domésticos como el funcionamiento de los tres sindicatos profesionales (guionistas, actores y directores) o la pugna por sindicarse a secretarias, publicitarios, lectores y otros empleados de los estudios. Aunque también había sitio para la guasa o la broma («si el camarada se refiere a mí con esa crítica tan bolchevique, debo pedirle que salgamos a la calle»), nuestras conversaciones tendían a resultar más bien monótonas. Habría sido interesante participar en una conspiración extranjera para socavar los cimientos de las instituciones norteamericanas o afanar valiosísimos secretos nacionales por cuenta de los rusos, pero me temo que nunca estuvimos implicados en nada semejante.

En cuanto a la Unión Soviética, todos la concebíamos como un experimento positivo, pero nadie que yo recuerde deseaba ver esa misma fórmula (los procedimientos dictatoriales, la represión de los disidentes, las falsas elecciones, el arte sometido a la propaganda) aplicada en nuestro país. Estados Unidos,

pensábamos, llegaría al socialismo sin merma de las libertades que Rusia jamás había gozado. Con esa perspectiva, el partido fue creciendo en Hollywood hasta alcanzar el grado de «sección». Constituirse como tal suponía juntar a toda la militancia para elegir un órgano directivo (el comité de sección) con un funcionario permanente (el secretario de organización) y dividir a los militantes en varias ramas con sus respectivos responsables de organización, finanzas y formación interna.

Dónde celebrar la asamblea representaba un serio problema, pues incluso en aquel tiempo se daba por hecho que aparecer públicamente como miembro del partido podía significar el fin de tu carrera en la industria cinematográfica. Dichosamente intervino entonces Martin Berkeley, un guionista especializado en películas de animales (siempre he mantenido que no podía escribir diálogos humanos). La casa que ofreció al partido se hallaba en un cañón muy poco poblado y pese a lo recóndito del lugar, contaba con una gran sala y un amplio aparcamiento. Nuestro anfitrión debía de tener una memoria portentosa (o bien tomaba puntuales notas) por cuanto quince años después, cuando se desembozó como infiltrado y testificó ante la HUAC, fue capaz de citar nada menos que a ciento sesenta y un individuos presentes aquel día o afiliados más tarde al partido. La lista era bastante precisa, pero entre los asistentes a la reunión mencionó a Dashiell Hammett y Lillian Hellman, que no estuvieron allí.

Yo los conocía bien y puedo asegurarlo. Ambos simpatizaban abiertamente con la Unión Soviética y con el partido, pero desconozco si llegaron a adherirse ya que la sección de Hollywood practicaba una política de ocultación con las celebridades: siempre afrontábamos el previsible riesgo de tener dentro a un chivato ansioso por apuntarse el tanto de delatar a uno o dos personajes famosos, de modo que las contadas figuras que militaban en nuestras filas se reunían por separado con alguno de los dirigentes más curtidos. Sé, por ejemplo, que Dorothy Parker y Alan Campbell sí estaban afiliados porque Budd fue su contacto y yo estaba al corriente del asunto, pero nunca los vi en una reunión orgánica.

Con el recrudecimiento de la Guerra Civil española y la consolidación del régimen nazi, el partido fue ganando adeptos e influencia en Hollywood. Las relaciones de sus miembros con quienes se autodefinían como liberales o progresistas eran muy estrechas por la simple razón de que unos y otros opinábamos básicamente lo mismo sobre los grandes problemas del momento. Nuestras discrepancias, casi siempre amistosas por aquella época, giraban en torno a cuestiones menores. Un tema sobre el que había acuerdo unánime era la rebelión militar contra el gobierno democrático de España. La participación de mi hermano Jim en esa contienda hizo que durante el último año de la guerra civil me sintiera aún más cercano emocionalmente a la causa republicana. En Hollywood, como en el resto del país, el entendimiento de la izquierda con los liberales duró hasta el verano de 1939, cuando el Pacto de No Agresión Germano-Soviético y el posterior estallido de la Segunda Guerra Mundial quebraron de arriba abajo la alianza. Desde entonces y hasta la

invasión alemana de la Unión Soviética dos años más tarde, un comunista debía sostener lo siguiente si quería seguir dentro de la ortodoxia:

En el Pacto de Munich de 1938, las clases dirigentes británica y francesa habían traicionado a Checoslovaquia y abandonado la política de seguridad colectiva con el propósito de dejar a la Unión Soviética, su verdadero enemigo, a merced de Hitler.

Para desbaratar esta confabulación, los soviéticos se habían visto constreñidos a alcanzar un acuerdo puramente táctico con Alemania que les permitiera reforzar sus fronteras y su ejército.

La ocupación de la Polonia oriental y el sudeste de Finlandia no eran acciones expansionistas sino maniobras defensivas contra Alemania.

La neutralidad era la mejor opción para los intereses de Estados Unidos.

Yo suscribía y defendía sin ambages estas posturas que mis amigos liberales escuchaban respetuosamente, como, por otro lado, hacía yo con sus argumentos. No obstante, la gran disyuntiva era si debíamos apoyar a Gran Bretaña u oponernos a la guerra, y aquí la polémica no era tan serena. El partido tuvo más bajas que ingresos durante aquellos encrespados años, pero entre los nuevos afiliados estaba mi amigo Dalton Trumbo, autor de la desgarradora novela antibélica *Johnny cogió su fusil*. Trumbo se había resistido a mis anteriores asaltos proselitistas escudándose en un obstinado pacifismo, y fue precisamente la oposición del partido a la guerra lo que terminó por vencer sus recelos. Posteriormente, y colocado ante los flagrantes hechos de 1941 (invasión alemana de la URSS y ataque a Pearl Harbor), admitiría que su posición era ya insostenible.

Trumbo (así lo llamábamos todos) era un tipo fascinante cuya amistad yo valoraba como un auténtico privilegio. Criado en Grand Junction, Colorado, se había trasladado a Los Ángeles con su madre viuda en los primeros años de la Depresión. Trabajó algún tiempo en una panadería, se hizo periodista y llegó a publicar una novela (*Eclipse*) antes de irrumpir en la industria cinematográfica como lector y guionista por sesenta dólares a la semana. Era, al igual que Ben Hecht, un redactor de legendaria rapidez que había vuelto la mirada al cine (y la espalda a lo que consideraba su obra más seria como novelista) en parte para satisfacer un voraz apetito de dinero. Y, al igual que Hecht, escribió algunas películas admirables, entre ellas *Treinta segundos sobre Tokio* (una cinta bélica notablemente exenta de la epopeya heroica o los tópicos sentimentales que solían caracterizar al género) y *El sol sale mañana*, una historia sobre la vida rural cuya discreta sencillez marcaba la dirección que, según muchos de nosotros, debía tomar Hollywood después de la guerra. Hacia 1946, Trumbo ya ganaba tres mil dólares semanales o setenta y cinco mil por guión, como él prefiriese. En cualquiera de los dos casos derrochaba hasta el último centavo, sobre todo para pagar las mejoras y ampliaciones de una destartada vivienda que había comprado en un paraje inaccesible sito en los desérticos confines del condado de Ventura. Acosado por la lista negra, no tuvo más remedio que vender la casa y buscarse la vida acumulando toneladas de trabajo encubierto que le pagaban a precio de saldo. Cuando en los años sesenta se reincorporó a la élite del guionismo,



recuperó también el esplendor de sus muy pródigas costumbres.

El partido, el Sindicato de Guionistas y los diversos grupos antifascistas de Hollywood se convirtieron en los pilares de nuestra vida social durante los años anteriores a la guerra. Cuando el sindicato derrotó a la organización patronal de dramaturgos, varios de nosotros fuimos enviados como emisarios para asesorar a los trabajadores de otras categorías laborales; a mí, por ejemplo, me tocó aconsejar a los lectores de la Warner Brothers que trataban de sindicarse, y gracias a ello conocí a Alice Goldberg, una joven tan inteligente como atractiva, hija de un fotógrafo de origen ruso. También gracias a ello, ésta conoció a Ian Hunter, con quien Silvia y yo compartíamos vivienda: primero un apartamento en Vista del Mar y luego una casa de la avenida Franklin antes habitada por Bette Davis. Los lectores de la Warner hicieron allí una reunión y Alice se quedó luego a cenar, tras lo cual menudearon sus apariciones vespertinas sin que hubiera ninguna gestión adicional por mi parte o la de Silvia. Pronto nos habituaríamos a tenerla bajo nuestro techo también por las mañanas, una costumbre que resultó felizmente oportuna pues la nueva pareja comenzó a elaborar planes de cohabitación y matrimonio por la época en que nació mi hijo Peter, de modo que cuando Ian se mudó, su cuarto se convirtió en el territorio del niño.

Presentándole a aquella chica no sólo facilité a Ian la adquisición de una esposa, sino que además allané el camino para su ingreso en el Partido Comunista, donde Alice ya militaba. Tras la captación de Trumbo y su amigo Hugo Butler (en la que intervine más activamente), los cuatro camaradas y nuestras respectivas mujeres fuimos trenzando una amistad que incluía la visita intempestiva al domicilio ajeno. Cuando Ian y Alice consiguieron por fin una casa y una cierta estabilidad profesional, ambos se destaparon como unos excelentes cocineros que no parecían tener inconveniente en obsequiar a doce comensales con cochinillo asado, rosbif, pudin de Yorkshire u otros manjares igualmente delicados.

La política te aproxima a algunas personas y te aleja de otras. Budd Schulberg me dio en 1940 el manuscrito de *¿Por qué corre Sammy?*, su novela sobre un arribista de Hollywood que temía que lo tildaran de antisemita por el inmisericorde retrato de un productor judío sin escrúpulos. Tres lectores (Maurice Rapf, Scott Fitzgerald y yo mismo) lo tranquilizamos a ese respecto, pero Budd aceptó más tarde una invitación para discutir el asunto con John Howard Lawson y V. J. Jerome, dos conspicuos ideólogos comunistas de Hollywood cuyo juicio resultó mucho menos benévolo. Cuando al año siguiente apareció la novela, el *Daily Worker* publicó primero una reseña favorable y pocas semanas después otra adversa firmadas ambas por el mismo autor, quien obviamente había sido llamado a capítulo por los jefes del aparato. En la segunda ocasión descubrió que el libro contenía varios defectos imperdonables, entre ellos la falta de un adecuado encarecimiento del papel jugado por el partido en la organización del Sindicato de Guionistas.

Estas severas reprimendas eran algo bastante común en el partido y muchas de

sus víctimas las sobrellevaban sin padecer trastornos irreparables. En el caso de Budd, sin embargo, la experiencia debió de ser una epifanía que le reveló su afinidad con los escritores y artistas rusos perseguidos por Stalin y que lo apartó del movimiento para el que me había reclutado sólo unos años antes. Una década después testificaría ante la HUAC y, no satisfecho con esclarecer sus propias ideas políticas, colmó de alabanzas a los comisionados y delató a sus antiguos compañeros, comportamiento que se había convertido en requisito indispensable e inexcusable para obtener un certificado de patriotismo.

La invasión alemana de la Unión Soviética puso a los rojos de nuevo en sintonía con los liberales. Mike y yo estábamos acabando por entonces el guión de *La mujer del año* y la noticia tuvo un saludable efecto en mis relaciones con Kate Hepburn, que era una promotora tan activa como eficiente de la causa antifascista. Nuestras discusiones sobre el guión solían ir precedidas de controversias (siempre educadas) en torno a las últimas vicisitudes de la guerra, pero el día en que los alemanes lanzaron su ataque masivo contra las defensas soviéticas descubrimos complacidos que repentinamente veíamos las cosas de la misma manera.

Cuando Japón bombardeó nuestra flota y Alemania declaró la guerra a Estados Unidos, la coalición de comunistas y liberales en la industria cinematográfica quedó aún más fortalecida. Juntos fundamos Escritores de Hollywood Movilizados, organismo que puso en contacto a los guionistas de películas vinculadas a la guerra con unidades de las fuerzas armadas o con la administración federal y que coordinó las actividades de los voluntarios dedicados a escribir películas de propaganda. La única diferencia patente entre los comunistas y el resto era que los primeros tendíamos a aportar más tiempo y más trabajo a la causa común.

Casado y con dos hijos que mantener, no había riesgo de que me llamaran a filas, pero estaba ansioso por colaborar en el esfuerzo bélico, de modo que acepté encantado la doble propuesta de unirme a la recién creada Oficina de Servicios Estratégicos (OSS), predecesora de la Agencia Central de Inteligencia, y de recomendar a otros guionistas para su sección de obras visuales, Ian Hunter, uno de mis candidatos, también fue admitido, pero poco antes de nuestra partida se me indicó por medio de un telegrama que aguardara nuevas instrucciones mientras él procedía con el viaje. Sucedió que en una inspección del FBI (entonces bajo la desquiciada batuta de J. Edgar Hoover) aparecí clasificado como «antifascista prematuro», término que ni yo ni ninguno de mis conocidos había oído hasta ese momento.

¿Cuándo, desde la perspectiva de Hoover, dejó el antifascismo de ser prematuro? Probablemente sólo cuando Estados Unidos entró en guerra. Si la expresión era un eufemismo por «comunista», ¿qué daño podía causar un escritor bolchevique a un proyecto entre cuyos fines estaba predicar al pueblo norteamericano las virtudes de nuestro aliado soviético? Al fin y al cabo, aquélla era la época en que la administración Roosevelt convenció a la Warner y a la MGM (dos estudios célebres

por la feroz hostilidad de sus jefes hacia los rojos) de producir *Misión en Moscú* y *Canción de Rusia* con el noble propósito de mostrar que los rusos eran también seres humanos. Lo cierto es que en los últimos años se ha hecho evidente que Roosevelt, a pesar de su indudable entereza, simplemente no se atrevía a desafiar los bien asentados poderes del fanático Hoover.

Durante los meses siguientes recibí una invitación de los marines para incorporarme a una unidad de filmación en el Pacífico y luego un telegrama de la Oficina de Información Militar preguntándome si podía viajar inmediatamente a Moscú para trabajar allí con el director William Wyler, que iba a rodar una película sobre la guerra en el frente oriental. Pero las dos propuestas fueron anuladas tras sendas inspecciones de seguridad. Por fin, a principios del cuarenta y tres y todavía emperrado en secundar el esfuerzo bélico, me apunté a una prueba de noventa días para un programa de formación cinematográfica creado por el cuerpo de transmisiones.

Tras una breve catequesis en el distrito neoyorquino de Queens (donde ese cuerpo ocupaba uno de los viejos estudios del barrio de Astoria), fui enviado a Camp Hood, Texas, para escribir una película sobre una nueva arma secreta norteamericana: el tanque destructor o cazacarros. Aquel gigantesco cañón móvil se desplazaba con tal rapidez y agilidad que, según lo previsto, aniquilaría a las invictas divisiones blindadas de Hitler. Se trataba de un buen material cinematográfico y la cinta que rodamos tenía bastante más interés visual que las habituales películas de adiestramiento, pero por desdicha, y cuando la obra estaba ya lista para ser exhibida, los cazacarros sufrieron su bautismo de fuego en el norte de Africa con resultados tan catastróficos que el vehículo y su película fueron eliminados sin piedad del mapa.

A continuación me mandaron a la Escuela de Cocina y Repostería ubicada en Camp Lee, Virginia, para escribir un corto titulado *Provisiones de Emergencia en el Frente*. Mientras discutía con dos oficiales sobre el mejor modo de representar un pavoroso artefacto llamado «ración-c», telefoneé mi mujer para comunicarme que era copropietario de un Óscar por *La mujer del año* (en aquellos tiempos, la radio no retransmitía la ceremonia de entrega a todo el país). Mi punto de vista sobre el tratamiento de la ración-c fue aceptado entre felicitaciones.

Justo cuando concluía mi período de prueba en el cuerpo de transmisiones, recibí una oferta de Twentieth-Century Fox para trabajar con Otto Preminger en una adaptación de los diarios publicados por William E. Dodd, ex embajador norteamericano en Alemania, y del libro *Through Embassy Eyes* (Desde la embajada) escrito por su hija Martha. Relatar el ascenso del nazismo y el juicio por el incendio del Reichstag me parecía una contribución potencialmente más significativa a la causa aliada que cualquier posible película de adiestramiento, de manera que acepté aquel encargo en el acto.

Con Preminger, un austríaco a quien los viejos cinéfilos recordarán como comandante de un campo para prisioneros de guerra en *Traidor en el infierno* de Billy

Wilder, me llevaba a las mil maravillas. Su sapiencia en asuntos germánicos suponía una valiosa ayuda para mi investigación, que de hecho avanzaba a buen paso. Lo que terminó por retrasar nuestra tarea fue su costumbre de rodar una película mientras preparaba la siguiente, pues al final era inevitable que las turbulencias de la obra en marcha relegasen al olvido la proyectada y que Otto acudiese al guionista de la segunda para socorrerlo con la primera, en este caso una muestra del primitivo cine negro titulada *Laura*. El problema era que a Clifton Webb no le gustaban los diálogos adjudicados al gacetillero chismoso que le había tocado en suerte como personaje, y Otto me iba pidiendo que corrigiera una frase aquí y otra allá hasta que el papel quedó completamente desfigurado, todo ello mientras seguía cobrando por la historia de los Dodd. Con Otto me vería más de una vez en el mismo trance.

Cuando por fin conseguí terminarlo, el guión sobre el nazismo tenía ya la soga al cuello. La Fox acababa de rodar una costosa biografía de Woodrow Wilson que Darryl Zanuck, el amo del estudio entonces (y luego por muchos años), puso en los cuernos de la luna tras una proyección inicial; y para glosar el alcance de sus ditirambos anunció que si *Wilson* no producía beneficios jamás volvería a hacer una película de contenido histórico o social. *Wilson* fue un desastre en taquilla y Zanuck mantuvo su palabra. Pese a todo se tomó la molestia de distribuir mi guión entre sus productores para elogiarlo como un modelo de excelencia en el oficio e incluso llegó a ofrecerme un contrato con su correspondiente subida salarial (que yo rechacé).

Sí acepté, en cambio, una oferta para adaptar la obra teatral *Tomorrow the World* escrita por mis amigos James Gow y Arnaud d'Usseau. No era un trabajo especialmente arduo ya que podía aprovechar fragmentos enteros del original añadiendo sólo algunos adornos, pero pensaba que cualquier forma de dar a conocer los horrores del nazismo representaba una contribución a la victoria en la guerra. El protagonista de la historia es un muchacho de doce años adoctrinado por las Juventudes Hitlerianas y luego reeducado de acuerdo con los principios democráticos por un tío norteamericano que en la película encarnaba Fredric March.

Mi siguiente encargo resultó no menos atinado. En 1945 (año en que me divorcié de Silvia y fui eximido del servicio militar por una dolencia asmática que se evaporó casi de inmediato), el legendario, si bien nada irreal, Samuel Goldwyn me pidió que leyera la novela *Earth and High Heaven* (La tierra y el alto cielo) de Gwethalyn Graham, una historia de amor ambientada en Montreal en la que una chica gentil de clase alta y un joven medrador judío sufren las consecuencias de la fobia antisemita. Goldwyn había comprado los derechos instigado por su mujer, que no era judía —él mismo tenía una actitud cuando menos ambivalente: aunque deseaba pasar a la posteridad como el productor de la primera película norteamericana sobre el antisemitismo, pertenecía a la vieja guardia de los magnates cinematográficos, tan sigilosos con sus orígenes que a duras penas admitían la presencia de judíos o una alusión al judaísmo en sus películas—. Mike Kanin y yo habíamos tropezado con esta mentalidad cuando escribíamos *La mujer del año* a causa de una escena donde el

personaje representado por Katharine Hepburn despliega todo su talento lingüístico: durante una recepción a la que asisten numerosos diplomáticos extranjeros se dirige a varios invitados en sus propias lenguas, entre ellas el yiddish. Al menos eso pretendía el guión hasta que Louis B. Meyer decretó desde las alturas que Kate podía hablar chino, árabe o lo que se nos antojara *excepto* yiddish, y advirtió que ningún razonamiento, por mucho que pesara y viniera de quien viniese, lograría apearlo del burro. Hasta donde alcanzaba nuestra capacidad para interpretar su edicto, Meyer seguramente temía que una industria con un elevado porcentaje de potentados judíos fuera acusada de querer realzar la cultura hebrea asociándola a una estrella rutilante.

Significaba por tanto un gran avance que Goldwyn considerase a Posibilidad de rodar esa película, aun cuando hacía hincapié (un persistente hincapié) en que yo debía subrayar el aspecto recreativo de la historia y evitar cualquier atisbo de «propaganda». Con este aviso bien presente, redacté una detallada sinopsis que él aprobó antes de partir a la Unión Soviética en misión de guerra, un viaje relacionado, si no recuerdo mal, con la película *La estrella del norte* que Lillian Hellman había escrito para la Metro. Cuando regresó ya había un primer borrador a su disposición. Dadas mis sospechas sobre el personaje (ratificadas por las advertencias de antiguos subordinados suyos), me había descornado para dar a cada escena los tintes más livianos posibles y orillar cualquier cosa que pudiera sonar vagamente a homilía en favor de la tolerancia. Pero los prejuicios sociales constituían la médula misma del relato y no había escapatoria ante ese hecho incuestionable: todas las peripecias de la trama emanaban de ahí; ése era el tema de la novela que el señor Goldwyn había comprado y que yo adaptaba a sus expensas.

Cuando me convocó a su despacho para discutir el guión, su exordio no fue precisamente alentador:

—Lardner —dijo asestándome una mirada incriminatoria—, usted me ha defraudado y además me ha traicionado.

Lo había defraudado, siguió explicando, porque mi texto no respondía a lo anunciado en la sinopsis, y los pocos ejemplos que mencionó me bastaron para comprender la esterilidad de aquella plática. Su cabeza había calentado una entelequia narrativa donde ciertas personas eran zaheridas con saña, pero no por alguien en particular, y donde otras denunciaban la intolerancia sin ofender en lo más mínimo a quienes la practicaban. Tras demostrar a mi entera satisfacción (si no a la suya) que el guión se atenía a la sinopsis con escrúpulo suficiente como para invalidar la imputación de fraude, le pregunté por la segunda parte de su acusación. ¿Por qué lo había traicionado?

En tono de agravio contestó que uno de los motivos por los que me había contratado (sólo uno de ellos) era mi condición de gentil.

—Usted me ha traicionado —añadió solemnemente— al escribir como un judío («O sea, ¿que hiciste el guión escribiendo de derecha a izquierda?», preguntaría después mi amigo Gordon Kahn).

Luego de aquel encuentro en apariencia definitivo, empecé a recoger mis pertenencias resignado a dejar el estudio para siempre, pero me interrumpió una llamada a la puerta. Era Frances Goldwyn, quien venía a explicarme con gran turbación que jamás había visitado el despacho de un escritor o tratado de interferir por una u otra vía en los asuntos de su marido, pero así y todo quería que yo supiese cuán importante era la película para ella. Sam, afirmó, estaba tan nervioso con el proyecto que yo no debía responsabilizarlo por nada de lo que me hubiera dicho. Cuando por fin se marchó, yo había aceptado seguir trabajando en el guión y, cosa aún más insólita, renunciado voluntariamente a mi sueldo hasta haber convencido al señor Goldwyn de que podía entregarle la clase de película que todos deseábamos y que tanta inquietud le provocaba.

Otras dos semanas de trabajo y más conversaciones de alto voltaje con Goldwyn me obligaron por fin a admitir que la meta nunca sería alcanzada. Entonces abandoné definitivamente el proyecto, aunque durante un par de años se iría publicando en la prensa especializada la noticia intermitente de que Goldwyn había contratado a un nuevo guionista para *Earth and High Heaven*. Me parece que fueron siete en total, ninguno de los cuales logró apañar una adaptación que dejara satisfecho al jefe. Su revisor literario me contaría después que cuando Daryl Zanuck produjo *La barrera invisible*, donde Gregory Peck se hace pasar por judío para escribir una denuncia del antisemitismo, Goldwyn clamaba indignado que su competidor le había robado la idea.

Ese mismo año, una nueva compañía cinematográfica me asoció con mi hermano John, que había pasado la guerra como corresponsal en Europa y el Pacífico, para escribir una película sobre Willie y Joe, los soldados del libro *Up Front* (En el frente) escrito por el dibujante Bill Mauldin. Sin embargo, para cuando terminamos el primer borrador la guerra estaba acabada y los productores dieron marcha atrás alegando que nadie podía saber qué clase de películas favorecería el público en el mundo de la posguerra (Otra compañía produjo años después una versión completamente distinta del mismo libro).

*Tomorrow the World* se estrenó durante el último verano de la guerra y, dadas las pasiones del momento, su mensaje resultó ciertamente polémico. Escritores de Hollywood Movilizados organizó una proyección de la película y un «foro» posterior para debatirla. En ella, al igual que en la obra teatral, un chico educado por los nazis se rehabilita abrazando los principios democráticos norteamericanos. La historia proclama que no hay nada intrínsecamente perverso en alemanes o japoneses, ninguna propensión congénita hacia el racismo o el belicismo.

Lo anterior parece un supuesto irrefutable, pero muchos lo rebatieron airadamente en aquella asamblea. Ruth McKenney, autora de *Mi hermana Elena* y bien conocida por su izquierdismo, afirmó que el pueblo alemán debía ser tratado de acuerdo con el precepto de «ojo por ojo, diente por diente». El joven protagonista de la película, insistió, era irredimible porque «su alma había sido emponzoñada para siempre».

Tales opiniones cosecharon el nutrido aplauso de una concurrencia predominantemente liberal. Todo indicaba que Estados Unidos no se iba a desprender fácilmente de su enconada propaganda guerrera.

Yo había aceptado trabajar en la película porque juzgaba abyectas y muy peligrosas todas las teorías sobre la superioridad o inferioridad de las razas o las naciones. Cuando me tocó hablar, señalé que todos los países elevados hoy al pináculo de la civilización habían actuado salvajemente en épocas pasadas: los británicos en la India y el África oriental, los españoles en América, los franceses en Indochina, los belgas en el Congo y los norteamericanos con sus cautivos africanos o con los llamados indios.

Hice otra película de guerra titulada *A capa y espada* donde se contaba la historia de un físico nuclear reclutado por la OSS para introducirse en Italia e indagar los pormenores del programa atómico nazi. El protagonista, Gary Cooper, contemplaba sus propias aptitudes con admirable distancia.

—No compliques mucho mis diálogos —imploraba—; como tenga que soltar tecnicismos científicos, nadie se lo va a tragar.

Cuando el proyectó cayó en mis manos había ya un guión elaborado por dos escritores, mas a Fritz Lang, el director, le parecía un bodrio, de manera que mi tarea consistía en reescribirlo de arriba abajo contra reloj. Fritz era en general muy respetuoso con los guionistas y a mí me gustaba trabajar con él, pero profesaba unas severísimas normas de ética profesional. Recuerdo cierta ocasión en que le mencioné a John Wexley, un escritor que había trabajado con él en una película anterior:

—No es trigo limpio —sentenció al instante.

Aunque no me sentía particularmente apegado a Wexley, tampoco veía motivos para cuestionar su honradez, así que le pedí a Fritz una aclaración:

—Es un perfecto bellaco —replicó—. Cuando trabajábamos en *Los verdugos también mueren* le dije que recortara veinte páginas del guión y él me vino con un texto que, efectivamente, tenía veinte páginas menos, pero descubrí que en realidad sólo había suprimido diez: la secretaria, siguiendo sus indicaciones, había podado el resto insertando más renglones por página.

La fechoría (por lo demás, bastante habitual entre guionistas) no era precisamente un crimen, pero Fritz estaba indignado.

Para la mayoría de los comunistas fue un acierto que el Comité Nacional dirigido por Earl Browder anunciara en plena contienda la «disolución» del partido y su conversión en una asociación política comunista (la CPA) más abierta y democrática. La nomenclatura intentaba con ese cambio amoldarse a la realidad, ya que nuestras posiciones eran entonces virtualmente idénticas a las de nuestros amigos liberales. Esa iniciativa tenía para mí especial significación, pues parecía corresponder a la euforia que me iba embargando conforme se aproximaba la victoria aliada. Una victoria alcanzada por las dos grandes potencias de la Tierra, una comunista y la otra democrática, que habían hallado una vía de colaboración en defensa de ideales

comunes y comprendían (al menos eso pensaba) que la aparición de armas atómicas hacía impensables las guerras futuras. Pese a los muchos problemas aún no resueltos, la victoria sobre el fascismo con sus anacrónicos mitos racistas y nacionalistas entrañaba la derrota de la sinrazón. Yo suponía que en diez o veinte años, treinta a lo sumo, sería inconcebible que un pueblo agrediera a otro pretextando sus orígenes étnicos, que un ser humano encuadrara a otro en una raza inferior, que alguien con una módica inteligencia y una brizna de instrucción creyera en un mundo creado por Dios hace unos pocos milenios o negara la evolución de las especies.

La CPA tuvo corta vida. Cuando aún no había terminado la guerra, la minoría disidente encabezada por William Z. Foster se afianzó como mayoría gracias a una carta del dirigente comunista francés Jaques Duolos en la que se criticaba la decisión de Browder y se cuestionaban sus fundamentos teóricos. Los anticomunistas la interpretaron como una orden tajante (nosotros, como una firme sugerencia) de la Internacional Comunista para meter en vereda al partido estadounidense. En todo caso, la hostilidad hacia la Unión Soviética que ya afloraba en las alturas de la administración ponía en entredicho el análisis de Browder. Roosevelt había muerto y los antecedentes de Truman no lo hacían un sustituto demasiado prometedor (cuando Alemania invadió Rusia, manifestó su esperanza de que ambos países se destruyeran mutuamente). Ahora enarbolaba el secreto norteamericano de la bomba atómica y modelaba su política exterior siguiendo las huellas del ex primer ministro británico Winston Churchill, quien nada más acabar la guerra había sufrido un sonado revés electoral a manos del Partido Laborista.

Casi nadie había anticipado un viraje tan rápido hacia el derechismo más reaccionario y la guerra fría. En 1946 hubo varias huelgas de gran dureza que provocaron una respuesta patronal no menos enérgica. Las elecciones de aquel año dieron lugar al primer Congreso con mayoría republicana desde 1928. En 1947 se proclamó la Doctrina Truman para proteger Grecia y Turquía de los rusos y se puso en marcha un plan para investigar la «lealtad» de los funcionarios federales. La Comisión sobre Actividades Antiamericanas dejó de ser interina para convertirse en un organismo permanente donde (sin contar a Thomas, su presidente) destacaban John Rankin de Mississippi, un estridente antisemita adalid de la supremacía blanca, y su colega californiano Richard Nixon, que tenía buen cuidado de no expresar sus prejuicios raciales en público.

Yo iba perdiendo las pocas ilusiones que aún conservaba por Stalin y su «estado socialista», pero todavía pensaba que los dirigentes soviéticos buscaban la paz con más ahínco que los norteamericanos. Al margen de consideraciones ideológicas, tenían motivos tan convincentes como prácticos para temer una guerra cuando el enemigo poseía el monopolio de las armas nucleares; en Occidente y sobre todo en Estados Unidos, por contra, muchos creían que debíamos someter a los rusos con la amenaza o la realidad de un bombardeo atómico mientras nuestra superioridad militar lo permitiese.



En cuanto al partido donde militaba, la perspectiva de una revolución socialista americana no estaba precisamente en carter. La necesidad de evitar una nueva guerra y suprimir las armas nucleares (es decir, de salvaguardar el planeta) se había vuelto más imperiosa para mí que los sistemas políticos o económicos defendidos por unos y otros. Con todo, mis compañeros y yo teníamos cada vez más claro que los comunistas y la izquierda en general iban a estar contra las cuerdas. Los dirigentes de la Comisión Unitaria de Refugiados Antifascistas ya se enfrentaban a sentencias de cárcel por desacato al Congreso tras haberse negado a entregar sus archivos a la HUAC. Las discrepancias políticas se agudizaron en Hollywood a raíz de una agria disputa laboral iniciada como riña de jurisdicciones entre la reaccionaria Alianza Internacional de Empleados Teatrales (IATSE) y la progresista Conferencia de Sindicatos Cinematográficos (CSU), ambas integradas en la Federación Americana del Trabajo (AFL). Cuando el presidente de ésta, William Green, dirimió el conflicto a favor de la segunda, la IATSE y las productoras hicieron oídos sordos, lo cual forzó a la CSU a una huelga que al final resultaría suicida.

Los comunistas y liberales que apoyaban la huelga eran en su mayoría del Comité Ciudadano Independiente de Artistas, Científicos y Profesionales de Hollywood (cuyo indigerible acrónimo era HICCASP), que acabaría respaldando a Henry Wallace y el Partido Progresista contra Truman y Dewey en las elecciones de 1948. Los más conspicuos simpatizantes de los huelguistas en el Sindicato de Actores fueron Katharine Hepburn, Edward G. Robinson, Alexander Knox, Howard da Silva, John Garfield, Karen Morley, Paul Henried y Franchot Tone. El lado opuesto contaba también con un brazo político (Artistas de Cine en Defensa de los Ideales Americanos), entre cuyos líderes figuraban Walt Disney, Ronald Reagan, George Murphy, Adolphe Menjou, Roy Brewer (de la IATSE y los directores Sam Wood, Victor Fleming y King Vidor. El Sindicato de Guionistas se dividió durante la huelga y en las elecciones internas de 1947 los progresistas sufrieron un serio revés, cuando la principal cuestión en juego era si a los miembros de la directiva se les debía exigir que firmasen declaraciones de «lealtad» jurando que no eran comunistas.

Tras la muerte de mi hermano David en Alemania durante los últimos meses de la guerra europea, fui a Nueva York para atender a mi madre, que acababa de sufrir su tercera tragedia familiar en once años. Pero también estaba preocupado por Frances, la viuda de David, y sus dos hijos: en aquel tiempo yo ganaba una respetable cantidad de dinero y quería contribuir en lo posible a su sustento. Comprobé, sin embargo, que Frances estaba perfectamente capacitada para combinar la maternidad con dos programas de radio estables y diversos trabajos ocasionales en el teatro. También descubrí que compartía mis opiniones políticas e intentaba promoverlas activamente como forma de continuar la lucha que David había descrito en sus artículos. Silvia y yo estábamos prácticamente separados. A lo largo de los dos años siguientes hice varios viajes a Nueva York y en los intervalos establecí con Frances una relación

epistolar que se fue haciendo cada vez más íntima. En septiembre de 1946 tomó por fin un tren transcontinental con Katie y Joe: como explicó uno de los niños, «vamos a Cañonforia a casarnos con el tío Bill».

Mientras estábamos de luna de miel, un amigo me advirtió de que una variante californiana de la HUAC había empezado a enviar citaciones. Conseguí sortear la convocatoria prolongando el viaje, pero el organismo central de Washington no tardó en anunciar su intención de investigar la industria cinematográfica comenzando con varias sesiones a puerta cerrada en Los Ángeles durante la primavera de 1947. Frances y yo acabábamos de encontrar en Santa Mónica una nueva casa con una pista de tenis en la parte trasera. Cuando nos disponíamos a mudarnos desde la vivienda que alquilábamos no lejos de allí, un agente federal se presentó en la puerta para entregarme un reluciente documento rosa con la firma de J. Parnell Thomas: «Por mandato de la Cámara de Representantes del Congreso de los Estados Unidos de América» decía, se me ordenaba «comparecer ante la Comisión sobre Actividades Antiamericanas... en su sede de la ciudad de Washington... y no ausentarme sin permiso de dicha comisión. En consecuencia, no habrá de...».

## Eso no es asunto suyo

Al terminar el verano de 1945, Darryl Zanuck pidió a Otto Preminger que se hiciera cargo de la versión cinematográfica de *Ambiciosa*, un best-seller discretamente lascivo que la Fox había comprado con grandes expectativas comerciales. Preminger, a su vez, me incorporó al proyecto.

Era un hombre de extraordinaria inteligencia e inagotable curiosidad; era también un espléndido conversador y, cuando trabajábamos juntos, solíamos pasar tanto tiempo hablando sobre lo divino y lo humano como sobre la película que nos traíamos entre manos. En su Viena natal había sido un prodigio de las tablas, invitado con sólo diecisiete años a actuar en el Teatro Josefstadt bajo la batuta del insigne Max Reinhardt, a quien sucedería como director artístico a los veintiséis. En ocasiones se hubiera dicho que su principal adquisición durante esos primeros años sobre el escenario fue un inalterable desprecio hacia la profesión de comediante. Los jóvenes intérpretes, en particular, eran las víctimas predilectas del Otto más pavoroso: en un plato abarrotado podía interrumpir una toma para espetarle al actor que no estaba dando pie con bola; luego añadía en tono más alto y airado que el interfecto no había entendido una palabra de la escena; finalmente bramaba hecho un basilisco que aquel desgraciado estaba tratando de *sabotear* su película. A esa espiral de furia la bauticé como «ototoxicación», término que el aludido se tomó muy a pecho cuando se lo mencioné por vez primera. Después decidió tomárselo a broma.

Aún reciente el éxito de *Laura*, Otto estaba muy agradecido por mi velada contribución a esa película que lo había devuelto al pródigo seno de la Fox pese a una experiencia anterior tras la cual Zanuck lo había desterrado para siempre de su estudio. *Ambiciosa* contaba ya con un guión de Philip Dunne, quien ostentaba, entre otros, el mérito de haber escrito *Qué verde era mi valle*, una de las mejores películas de los años cuarenta (Con esa cinta había logrado la insólita proeza de arrancar a Zanuck y la Fox un vehemente alegato en defensa de los sindicatos obreros). Ahora yo debía realizar con él una revisión de su texto, asunto ciertamente delicado si Phil no hubiera sido todo un compendio de gentileza y rigor profesional. Lo cierto es que entre Otto, Phil y yo se forjó una estrecha complicidad motivada, en parte, por nuestro ferviente y común deseo de trabajar en prácticamente cualquier mercancía salvo la que Zanuck nos había endilgado.

A despecho de estos sentimientos conseguimos ensamblar un guión gracias al cual Zanuck me volvió a ofrecer un contrato a largo plazo cuyo salario inicial

ascendía a dos mil dólares semanales, un buen bocado en aquellos tiempos para un joven guionista. Aun así lo firmé no tanto por el dinero cuanto por la protección que podía brindarme frente a las tormentas políticas que se avecinaban. La Fox, de hecho, parecía menos temerosa que otras productoras y Zanuck, no obstante su afición al polo y la caza mayor, tenía una cierta debilidad por las películas que trataban vidriosos conflictos sociales: aquel solitario cristiano entre los grandes magnates de Hollywood había abordado el tema del antisemitismo cuando Sam Goldwyn reculaba; de ahí pasó al racismo con *Pinky*, de cuya dirección apartó a su viejo amigo John Ford cuando las primeras pruebas lo persuadieron de que necesitaba un realizador con ideas algo más avanzadas. «Los negros de Ford son como la tía Jemima, simples caricaturas», diría más tarde.<sup>[6]</sup> En su lugar colocó a Elia Kazan.

Para mi primer guión como escritor en nómina de la Fox escogí una novela sobre la clase alta británica titulada *Britannia Mews* (Callejas de Britania) que el estudio prefirió llamar *The Forbidden Street* (La calle prohibida) en su versión cinematográfica. Estaba dándole los últimos retoques cuando llegó la citación.

La comisión había seleccionado a diecinueve individuos como efigies de la amenaza que pretendía denunciar. El *Hollywood Reporter* nos apodó «los diecinueve desafectos» para distinguirnos de los testigos «afectos» que habían declarado a puerta cerrada la primavera anterior y que ahora iban a repetir sus testimonios en público. Uno de nosotros, el gran dramaturgo alemán Bertolt Brecht, había estado sometido a vigilancia como súbdito de un país enemigo durante la guerra, y la convocatoria de la HUAC sirvió únicamente para avivar sus ganas de largarse lo antes posible. Con esa meta en la cabeza se agenció un abogado y optó por no participar en las reuniones donde los demás urdíamos nuestra estrategia legal.

La papeleta más seria que encarábamos era cómo contestar la inevitable pregunta «¿es o ha sido usted miembro del Partido Comunista?». Varios pretendían reafirmar su militancia y unos pocos ardían en deseos de pregonar a los cuatro vientos que jamás habían sido comunistas, pero Trumbo y yo, que habíamos estudiado la cuestión en detalle, argüimos que la única respuesta razonable consistía en no responder. Si habías militado en el partido y lo reconocías, la siguiente demanda serían los nombres de otros militantes, y el soporte constitucional para negarse a discutir las actividades políticas propias no se extendía por igual a las ajenas; si decías que no eras comunista, aceptabas de forma tácita el derecho de la comisión a formular la insidiosa pregunta. También sopesamos la posibilidad de acogernos al amparo de la Quinta Enmienda contra la autoinculpación, pero ello hubiera significado admitir que la pertenencia al partido constituía un delito (El gobierno mismo aún no había alegado que lo fuese: el procesamiento de los dirigentes comunistas bajo la Ley Smith se produciría un año después).

Trumbo y yo queríamos invocar la Primera Enmienda para cuestionar el derecho mismo de la comisión a inquirir sobre nuestras creencias o filiaciones. Esa postura implicaba arriesgarse a una acusación de desacato al Congreso, una «infracción

reglamentaria» poco conocida y rara vez castigada que entrañaba una sanción máxima de un año en la cárcel. Pero había razones para suponer que la magistratura podía coincidir con nuestra posición: el Tribunal Supremo había dictaminado en varios casos anteriores que, estando el cine protegido por la cláusula de libertad de prensa, el Congreso no tenía competencia para legislar sobre su contenido y que no se podía indagar donde no se podía legislar. Negarse a responder apelando a la Primera Enmienda parecía ofrecer una ventaja añadida: si ganábamos en los tribunales, la comisión podría terminar muy pronto en el paro.

Debatido el asunto, los dieciocho ciudadanos estadounidenses acordamos adoptar esta posición común. Pero fue entonces cuando uno de los asesores legales torpedeó nuestros planes con la mejor de las intenciones. Esta era la miga de su reflexión: «Si acabamos en los tribunales, yo no confiaría demasiado en los jueces federales; reclamaría en cambio un juicio popular porque pienso que un jurado americano os absolvería si halla fundamento para ello. Pero ese jurado tendrá que aceptar la doctrina constitucional contenida en las instrucciones del juez, cuya fundamentación se moverá siempre en el terreno de los hechos. Por eso os recomiendo que no rechacéis ninguna pregunta y digáis que tratáis de contestarlas todas a vuestra manera». El abogado en cuestión era Robert Kenny, ex fiscal general de California, y el resto de nuestro equipo jurídico cometió el craso error de secundar un ardid que sólo nos serviría a la postre para aparecer como unos tipos esquinados y evasivos a ojos de los liberales que apoyaban nuestra postura, mas no esa forma de presentarla. Muchos decían entonces lo que sería después evidente para casi todos nosotros: si el objetivo era impugnar el derecho de la comisión a hacer tales preguntas, una simple y franca negativa hubiera sido el modo más digno y efectivo de expresarlo.

La comisión dedicó la primera semana de audiencias a los «testigos afectos». La novelista de origen ruso Ayn Rand, cuyo libro *El manantial* gozaba ya entonces de gran predicamento entre los conservadores, afirmó que jamás había visto sonreír a un niño en la Unión Soviética desde la revolución de 1917 hasta su salida del país en 1926. Los demás incidieron en la enormidad de la agresión roja contra Hollywood. Gary Cooper contó que había desechado varios guiones «impregnados de ideas comunistas». Abundando en lo mismo, Jack Warner recordó sus ímprobos esfuerzos como vicepresidente ejecutivo de Warner Brothers para impedir que ciertos escritores colaran «material» (así lo llamaba) en los productos de la casa. Como botón de muestra citó un pasaje eliminado del guión escrito por Clifford Odets para la película *De amor también se muere*: gracias a su vigilancia, declaró, el pueblo norteamericano no se vio sometido al oprobio de oír cómo John Garfield le decía a Joan Crawford «tu padre es banquero; el mío vive encima de un colmado».

La Warner se había distinguido en los años treinta por el crudo realismo de cintas como *Soy un fugitivo*, pero durante la oleada de huelgas que siguió a la guerra (cuando los matones del estudio lanzaban gases lacrimógenos y agua a presión contra los piquetes de trabajadores), Jack Warner anunció que estaba hasta las cejas de

películas sobre pelagatos. Pese a todo, y según explicó a la comisión, tenía algunos reparos a la idea de defenestrar guionistas por el mero hecho de sus presuntas afinidades o actividades políticas; las productoras, vino a decir, estarían legalmente vendidas si procedían de ese modo.

Louis B. Meyer, que testificó después, tampoco era muy entusiasta de las listas negras *privadas*: visto que los estudios podrían vulnerar la ley si organizaban purgas por su cuenta y riesgo, Meyer imploró al Congreso que los sacara del apuro promulgando «leyes que fijen una política nacional para regular la contratación de comunistas en la empresa privada»; adoptando esa política, agregó, América se limitaría a rehusarles «el santuario de la libertad que ellos intentan destruir».

Cuando llegó el turno de los «desafectos», Trumbo, el escritor más popular del grupo, descargó una pila de guiones sobre el estrado y pidió a la comisión que señalara un solo caso de propaganda comunista. Lela Rogers, la madre de Ginger, lo había culpado de tal crimen citando una frase que Trumbo le había endosado a su hija en un dramón bélico titulado *Compañero de mi vida*: «Compartir y compartir por igual, eso es democracia». El presidente Thomas, sin embargo, prefirió evitar esa línea de indagación e insistió en que él y sus colegas no tenían interés en promover algo tan poco americano como la censura. Justo una semana antes, el presidente de la Asociación de Productores Cinematográficos (AMPP), Eric Johnston, había asegurado a nuestros abogados que su organización jamás propondría algo tan poco americano como una lista negra.

Diez de los testigos fueron emplazados a fecha fija en las citaciones; a ocho, yo entre ellos, se nos indicó que aguardásemos en casa hasta que se nos asignara una fecha, pero como muestra de solidaridad decidimos viajar todos juntos reclamando apoyo a lo largo del camino y en Washington mismo. Después que una foto de Frances y yo sentados entre el público apareciese destacada en un periódico, fui inopinadamente llamado al podio en sustitución de mi amigo Waldo Salt durante una sesión que acabaría siendo la última. Por ironías del destino, la inviabilidad de recurrir a la cláusula contra la autoinculpación nos convirtió a los diez declarantes en culpables. Cuando, en 1951, la comisión celebró por fin la segunda ronda de audiencias sobre Hollywood, ninguno de los testigos se vio abocado a la misma suerte: los dirigentes del Partido Comunista ya estaban entonces en prisión, acusados bajo la Ley Smith de propugnar el derrocamiento por la fuerza del gobierno, de modo que Waldo y otros muchos testigos pudieron eludir su incriminación apelando a la Quinta Enmienda. Esto, desde luego, no impidió que la Metro despidiera a Waldo nada más concluir las sesiones. Como nos había ocurrido a los primeros testigos, la única forma de evitar la lista negra era admitir que habías sido miembro del partido y escenificar luego tu arrepentimiento dando los nombres de todos los comunistas que pudieras recordar.

Bertolt Brecht, a punto de partir hacia la Alemania Oriental, también testificó durante aquella última audiencia de 1947:

—Rememorando mis experiencias como poeta y dramaturgo en la Europa de las dos últimas décadas —declaró—, me gustaría decir que el gran pueblo norteamericano perdería y arriesgaría mucho si permitiera a nadie restringir la libre competencia de ideas en la esfera cultural o interferir en el arte, que ha de ser libre para existir.

Como «huésped de este país», sin embargo, se prestó a explicar todo cuanto la comisión quisiera saber sobre su persona. Nunca había sido comunista, precisó, y había rehuído deliberadamente cualquier forma de actividad política durante su estancia en Estados Unidos. En cuanto a las «obras revolucionarias» mencionadas por Robert Stripling, letrado de la comisión, Brecht aclaró amablemente a los congresistas que habían sido escritas como parte de la «lucha contra Hitler», cuyo gobierno era el único que él había pretendido derrocar. Mas para Stripling y varios de los comisionados, incluso las actividades antinazis resultaban ahora sospechosas. Todo un síntoma del brusco viraje experimentado en los humores políticos tras el fin de la guerra.

La jornada concluyó con un testigo «sorpresa»: el ex agente del FBI Louis Russel, quien contó una enrevesada historia sobre cómo un profesor llamado Haakon Chevalier había extraído de Robert Oppenheimer información relativa a la bomba atómica con la presunta intención de pasársela a espías extranjeros. Chevalier llegó a escribir un libro para demostrar que toda la peripecia era absurda; en cualquier caso, verdadera o falsa, poco tenía que ver con el cine por mucho que Russel intentara establecer lo contrario aludiendo a ciertos contactos más o menos casuales entre Chevalier y un par de testigos desafectos. La idea de relacionar Hollywood con el espionaje o el sabotaje soviéticos era tan estrambótica que la mayoría de los diarios omitió el testimonio, pero uno de ellos, el tabloide *New York Daily News*, le atribuyó importancia suficiente para publicar este ruidoso titular junto a una gran foto mía abandonando el estrado:

## INTERROGATORIO DE ROJOS DESVELA TRAMA DE ESPIONAJE ATÓMICO

No era exactamente la clase de noticia que podía calmar a los prebostes de los estudios, por no hablar de algunos parientes muy honorables en ambas ramas de mi familia. Mi madre, por su parte, respetaba mis creencias políticas aunque no las compartiese, y nunca se le pasó por la cabeza que yo pudiera ser un espía. Pero aún doliente por sus dos hijos muertos, temía los sinsabores que se adivinaban en mi futuro.

Yo también.

La cobertura periodística de las audiencias fue espectacular, lo cual corroboraba nuestra sospecha de que la comisión había puesto los ojos en Hollywood atraída, más

que nada, por el brillo de la publicidad. Con la cabalgata de estrellas que testificó durante la primera semana de sesiones y el adicional cortejo de celebridades (Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Groucho Marx, Frank Sinatra y Danny Kaye, entre otras) que desfiló durante la segunda para condenar la investigación bajo el estandarte de un grupo llamado Comité por la Primera Enmienda, ocupábamos las primeras planas a lo largo y ancho del país. Pero todo esto sucedía en una fase tan temprana del macartismo que el propio Joe MacCarthy aún no había descubierto entonces las bondades de la caza de brujas. Los columnistas y editorialistas de algunos de los diarios más prestigiosos censuraban abiertamente tanto los propósitos como los métodos de la comisión, y había buenas razones para pensar que la repentina suspensión de las audiencias, con varios testigos desafectos todavía inéditos, respondía a la necesidad de prevenir nuevas reacciones adversas. No obstante, yo tenía la molesta sensación de que estábamos librando una batalla perdida.

Como el productor andaba apurado de tiempo, yo había prometido dar los toques finales a *The Forbidden Street* durante mi viaje a Washington, gracias a lo cual permanecí esos días en nómina. Entregado el guión, el estudio podía asignarme otra tarea o ejercer su potestad contractual de mantenerme en excedencia sin salario. La Fox escogió la primera opción porque Preminger quería que adaptase un libro cuyos derechos había adquirido.

Un mes después de las sesiones, la AMPP de Johnston se congregó en el hotel Waldorf Astoria de Nueva York. Fue un encuentro dominado no tanto por los ejecutivos de Hollywood directamente involucrados en la producción de películas como por sus grandes socios financieros del este, mucho más conservadores, quienes impusieron una resolución donde se disponía que ninguno de los diez declarantes o cualquiera que adoptase una postura similar volvería a recibir empleo. Cinco de nosotros trabajábamos en plantilla para estudios, Adrián Scott y yo con contratos a largo plazo.

Estaba reunido con Preminger cuando su secretaria nos interrumpió para decir que el señor Lardner debía presentarse en la oficina del señor Zanuck. «¿Sólo el señor Lardner?», preguntó Otto con el tono de quien no daba crédito a semejante afrenta contra su dignidad de di rector-productor. Le señalé entonces que el jefe podía tener en mente algo distinto de nuestro proyecto, y no me equivocaba. Se me indicó que me dirigiera no a la guarida de Zanuck sino al despacho del director gerente, quien me dijo que abandonara de inmediato el recinto y no volviera. Zanuck había afirmado previamente que no despediría a nadie (o sea, a mí, pues yo era el único de los diez en la Fox) salvo que lo ordenase el consejo de administración. El consejo lo complació sin demora.

Cuando pasé por el edificio de escritores para recoger mis cosas, dos de los empleados más distinguidos de aquella casa, Phil Dunne y el guionista-director George Seaton, se ofrecieron a marcharse conmigo en señal de protesta, pero logré



convencerlos de que sólo una reacción a gran escala podía resultar efectiva. Phil era, como yo, hijo de un famoso autor (Finley Peter Dunne) conocido por el uso humorístico del lenguaje coloquial. Nos habíamos hecho muy amigos y años después, en sus memorias, contaría que tanto Zanuck como yo le dimos poco más o menos el mismo consejo: en resumidas cuentas, que no hiciera tonterías. Volviendo la vista atrás, añadió Phil, lamentaba no habernos contrariado entonces.

Transcurrirían doce años hasta que uno de los grandes estudios me abriera deliberadamente sus puertas, si bien es verdad que la RKO otorgó su inconsciente beneplácito a una curiosa visita. Cierta productor y ex alumno de Princeton decidió invitar a un pase de su última película a todo el Club de Princeton en el sur de California, institución que incluía entre sus miembros a cualquier habitante de la región que hubiera pasado siquiera fugazmente por aquella universidad. El productor se quedó asombrado, por no decir atónito, cuando me vio aparecer.

Frances, los niños y yo seguimos viviendo en la nueva y espaciosa vivienda mientras hubiera esperanzas de que nuestro caso se resolviera favorablemente en los tribunales. Cuando la Cámara de Representantes en pleno nos emplazó por desacato, un gran jurado federal encausó a los diez desafectos. Los dos primeros de la lista, John Howard Lawson y Dalton Trumbo, fueron juzgados en Washington y condenados aun año de cárcel. Para ahorrar los gastos de otros ocho juicios, los demás habíamos acordado que nos atenderíamos al precedente fijado en los dos casos iniciales. Si Lawson y Trumbo ganaban sus recursos, nuestras causas serían sobreseídas; si perdían, nos someteríamos a un somero juicio con un veredicto de trámite.

Durante este paréntesis, varios productores independientes siguieron dándonos trabajo de forma anónima: unos esperaban ver nuestra actitud vindicada y nuestro buen nombre rehabilitado, otros se limitaban a paladear la perspectiva de obtener jugosos servicios a bajo costo. Pero al margen de los motivos, estos trabajos sólo rendían entre un cuarto y un tercio de los honorarios habituales, aunque gracias a la índole furtiva de las transacciones pude al fin catar lo que hubiera vivido como espía. Entre los patrones afines estaban los actores Burgess Meredith y Franchot Tone, que me encargaron la adaptación de un relato de John Steinbeck titulado *Tiburón Wicks*. Pese a que nunca consiguieron respaldo financiero para la película, Franchot me citó clandestinamente en su banco y me entregó diez mil dólares en efectivo.

Ingo Preminger, que era agente teatral y hermano de Otto, me admitió como cliente en aquella tesitura tan poco halagüeña. Mis apoderados de la Agencia William Morris (uno más entre los apéndices de Hollywood que participaron en la caza de brujas pudiendo resistirse) me habían plantado a todos los efectos en la calle, lugar donde también estaban los otros nueve desafectos. Ingo me puso en contacto con Lazar Wechsler, productor suizo que estaba preparando una película en inglés llamada *Four Days Leave* (Cuatro días de permiso) con Cornel Wilde de protagonista. Éste se hallaba bajo contrato en la Fox, que poco antes había estrenado

*The Forbidden Street* con mi nombre como guionista único, y los capos consintieron en prestar a Wilde si se garantizaba que yo escribiría los «diálogos ingleses». El sibilino elogio no reparaba enteramente mi brusca expulsión de la casa.

Como Wechsler tenía mucha prisa, volé de Santa Mónica a Washington para conseguir un pasaporte. El tipo que cogió mi solicitud se ausentó largos y alarmantes minutos; a su vuelta me comunicó que «la señora Shipley» (se refería a Ruth Shipley, jefa de la sección de pasaportes y conocida por sus ideas conservadoras) «quiere dejar claro, señor Lardner, que el Departamento de Estado no pone objeción alguna a que usted viaje adonde le plazca». Adrián Scott y Edward Dmytryk ya habían obtenido permiso para trabajar fuera del país, pero sus pasaportes, a diferencia del mío, estaban limitados a Gran Bretaña, Francia y Suiza, un presagio de Eminentes trabas a la libertad de movimiento.

Leopold Lindtberg, el director de la película, era austríaco y precisaba un responsable de diálogos que ayudara a dos jóvenes actrices francesas, Josette Day y Simone Signoret, a actuar en inglés. Convencí a Wechsler de que Frances era la candidata ideal y él organizó su desplazamiento a Suiza. Haciendo honor a mi propaganda, Frances se aplicó a la tarea y llegó a hacerse amiga de ambas actrices, sobre todo de Simone. Incluso interpretó un pequeño papel en la película.

El recurso de Trumbo y Lawson fue desestimado y, en mayo de 1950, el Tribunal Supremo anunció que no iba a revisar el veredicto: sólo contábamos con dos de los cuatro votos necesarios para ello. Según convenían los expertos, en vista de precedentes similares hubiera sido muy difícil que el tribunal fallara contra nosotros en un caso de este tipo, pero los juristas también reconocían que en ocasiones los jueces eludían así los asuntos controvertidos. Dirimiendo un litigio casi idéntico años más tarde, el tribunal Warren<sup>[7]</sup> refrendaría en apariencia los argumentos que habíamos esgrimido, triste consuelo para compensar la cárcel y los quince años de lista negra.

Hacia 1950, año en que el Tribunal Supremo se negó a examinar nuestro caso, la atmósfera se había enrarecido aún más a lo largo y ancho del país: MacCarthy apareció blandiendo su invisible catálogo de comunistas infiltrados en el Departamento de Estado, Julius y Ethel Rosenberg fueron condenados a la silla eléctrica por robar secretos atómicos para los rusos y al otro lado del Pacífico, en un lugar del que sólo unos pocos norteamericanos habían oído hablar, la guerra fría estaba a punto de calentarse. Mientras Lawson y Trumbo empezaban a cumplir sus condenas, los restantes miembros del grupo fuimos sometidos a juicios escrupulosamente ceremoniales en tandas de dos y ante dos jueces distintos. Albert Maltz y yo comparecimos juntos: el magistrado escuchó durante unos minutos a Martin Popper, nuestro abogado de Washington, y acto seguido nos declaró culpables aunque aplazó una semana la sentencia.

Fue una semana notable ya que estalló la guerra de Corea y Truman metió a sus tropas en el avispero. Tras unos días de gira para recaudar fondos en Nueva York y

Long Island, se vio primero el caso de Maltz. Popper pronunció un discurso previo sobre las contribuciones cívicas de su defendido que impresionó vivamente al togado: no sabía, explicó éste, que el reo fuese un ciudadano tan distinguido, pero sabiéndolo se sentía aún más constreñido a imponer el máximo castigo posible (un año) como escarmiento para terceros. Yo le susurré a Popper que podía ahorrarse el sermón sobre mis virtudes cívicas, lo cual no me libró de la misma condena, que también recibieron los otros cuatro convictos sentenciados por aquel eminente jurista. Los directores Edward Dmytryk y Herbert Biberman, sin embargo, fueron condenados por un juez que consideró sus faltas merecedoras de tan sólo seis meses entre rejas.

La causa de Adrian Scott se había postergado brevemente por enfermedad y Samuel Ornitz, que era el mayor de los diez y tenía un problema cardíaco, fue enviado a un centro médico para presos federales. Mientras se nos asignaba un penal, los otros seis, como antes Lawson y Trumbo, empezamos a cumplir condena en las instalaciones que el Servicio Penitenciario del Distrito de Columbia (más conocido como DCDC) tenía en el centro de Washington. Bob Kenny, el mejor conectado entre nuestros abogados, conocía a James Bennet, jefe de la Oficina Federal de Prisiones, a quien pidió que se nos mandara a una cárcel no muy alejada de Los Ángeles, es decir, de nuestras familias; Bennett contestó que no podíamos coincidir más de dos en un mismo centro penitenciario (dando así a entender que una concentración mayor de comunistas hollywoodenses podía resultar peligrosa) y que las instalaciones del oeste quedaban descartadas debido al costo de los traslados. La única merced que se nos concedió fue enviarnos a mí y al también guionista Lester Cole al Correccional Federal (FCI) de Danbury, Connecticut, donde ambos estaríamos cerca de nuestras respectivas madres.

A lo largo de las dos semanas que permanecimos en Washington, los seis tuvimos la oportunidad de vernos y charlar durante la hora diaria de ejercicio. Disfruté entonces de varias conversaciones con Eddie Dmytryk, a quien no había tratado antes. Era un director de talento y un hombre encantador que solía obsequiarnos con una visión privilegiada de las noticias más recientes, como si un confidente secreto y de altos vuelos estuviera siempre cuchicheando en sus oídos: mientras buena parte del mundo daba por hecho que Corea del Norte había invadido Corea del Sur, Eddie me confió en privado que este último país era el verdadero atacante y que actuaba instigado por John Foster Dulles, nuestro secretario de Estado.

Lester y yo fuimos a Danbury en tren esposados a sendos agentes federales que, como pudimos comprobar, nunca antes habían recorrido el trayecto. Les habían indicado que debíamos apearnos en Norwalk y tomar allí un tren hacia el norte. Cuando nos acercábamos a la estación de South Norwalk les dije que conocía bien el camino por mis numerosos viajes a New Milford, donde vivía mi madre, y que Norwalk y South Norwalk eran exactamente la misma cosa, pero se tomaron mi información con tanta suspicacia que estuvimos en un tris de perder la conexión. Una vez en el andén se mostraron igualmente reacios a seguir mis consejos para efectuar

el trasbordo. Así y todo logré llevarlos a Danbury, donde nos esperaba un coche del correccional.

Divisé mi nuevo hogar en el destierro desde el arranque de la empinada y sinuosa cuesta que conducía hasta él. Visto así, aquel cuadrilátero de piedra parecía dominar toda la cumbre del cerro, pero más adelante descubriría a su espalda una explanada de considerable extensión dedicada íntegramente a distintos fines agropecuarios: había huertos de verduras o árboles frutales, un corral de gallinas, vacas lecheras, cerdos, conejos y otras criaturas comestibles. Buena parte de la comida servida en la institución procedía de aquella granja atendida por los propios reclusos.

Nuestra estancia en el DCDC había resultado interesante, pues se trataba del único centro penitenciario nacional que alojaba tanto a presos federales como a maleantes locales sin excluir a carteristas o a borrachines capturados en plena calle y confinados allí durante una noche. La clientela de Danbury era bastante más homogénea. El penal servía como estación de paso para un puñado de feroces delincuentes callejeros próximos a la excarcelación tras cumplir sus largas condenas, pero, aparte de ellos, casi todos los demás estábamos allí por delitos de cuello blanco: fraude postal, estafa al ejército en contratos de guerra, cruce de frontera estatal con coche robado, evasión del servicio militar (o, en ciertos casos, objeción de conciencia sin las credenciales religiosas pertinentes), soborno a inspectores de hacienda, espionaje para el enemigo durante la guerra, etcétera.

Sólo un preso de los allí internados había cometido la misma fechoría que nosotros: se llamaba Jacob Auslander, era médico y había caído en las garras de la HUAC por el caso de la Comisión Unitaria de Refugiados Antifascistas. La administración penitenciaria lo había designado ayudante del médico civil del penal, y fue él quien me hizo el reconocimiento reglamentario cuando entré en la cárcel. Jake cumplió su condena poco después de que nosotros iniciáramos la nuestra, pero unos meses más tarde oí cómo un joven recluso le hablaba a un novato del doctor preso que lo había examinado.

—¿Un médico de verdad? —preguntó incrédulo su interlocutor—, ¿Y por qué estaba aquí?

—No lo sé; drogas, supongo.

Sintiéndome llamado a defender la reputación de Jake, les expliqué sucintamente el trabajo de la Comisión Unitaria y las razones por las que aquel doctor había rehusado a dar los nombres de las personas a quienes había ayudado a escapar de la España franquista. Mis compañeros de presidio me escucharon con respetuosa atención, o al menos eso percibí; luego, el más veterano zanjó cortésmente la plática:

—Bueno, supongo que habría algo así, y encima drogas.

El delito por el que Lester y yo habíamos acabado en Danbury parecía igualmente oscuro, aunque se presumía que era algún tipo de negativa a hablar con la bofia, lo cual suscitaba la aprobación general. En cuanto a la experiencia carcelaria, jamás he llegado a tanto como recomendarla, si bien debe admitirse que la cárcel amplía

notablemente el espectro de nuestras relaciones sociales. Entre rejas, además, es posible hallar la clase de serenidad que T. E. Lawrence alcanzó convertido en el aviador Shaw.<sup>[8]</sup> Esa paz de espíritu que acompaña a la ausencia de responsabilidades no puede alcanzarse mediante una u otra forma de retiro voluntario cancelable cuando a uno se le antoja. El albedrío ha de ser eliminado, pero tan pronto has asumido que no puedes hacer nada con respecto a nada, eres libre para devanarte los sesos con lo primero que te venga a la cabeza. En Danbury era capaz de abstraerme con una intensidad que nunca he conseguido revivir después.

Desde mis ya lejanos días como presidiario he aconsejado a quienes se inclinan por la carrera de infractor que se ciñan a infringir las leyes federales, pues el hospedaje correspondiente es de calidad muy superior a la dispensada en alojamientos municipales o estatales. Danbury, por ejemplo, ofrecía alimentos si no exquisitos al menos comestibles, en gran parte cultivados o criados por presos como Lester Cole y J. Parnell Thomas que gozaban de un régimen semiabierto («Veo que sigues trajinando con mierda de pollo», le decía el primero al segundo como bienvenida al corral donde realizaba sus labores).

La diferencia cuantitativa entre un año de cárcel y reclusiones más largas conlleva sin duda diferencias cualitativas. La condena breve acaba pareciendo un inconveniente temporal cuyo término se vislumbra desde el principio a medida que uno va descontando los días y conjurando así la frustración o el desaliento que acompañan a los encierros prolongados.

Casi todos los presos pernoctaban en grandes dormitorios divididos en cubículos individuales donde disponían de un catre y una mesa con dos cajones, pero también había unas cuantas celdas separadas para presos con horarios atípicos. Durante mis primeras semanas en un dormitorio tuve problemas de insomnio, así que solicité una celda privada alegando que me quedaba dormido frente a la máquina de escribir. A la mayoría de mis compañeros no les gustaban estos habitáculos porque los cerraban durante la noche, pero allí reinaba un silencio rara vez interrumpido que yo encontraba mucho más acorde con la lectura, la escritura y el sueño. Una de las pocas interrupciones que recuerdo, aparte de los inevitables recuentos, vino de un preso que se acercó a las barras de la celda y me preguntó amablemente si tenía un momento para aclararle una duda. Estaba a punto de salir a la calle, le habían contado que yo vivía en Hollywood y quería saber «si allí les va mucho el jaco» porque había oído que «puedes sacarte doscientos dólares por onza». Yo le pregunté entonces por los precios de Nueva York.

—¿Nueva York? ¡No jodas tronco, ya nadie quiere trabajar en Nueva York! Con las leyes que han puesto te caen diez o quince años por la primera venta.

Me vi obligado a decirle que no tenía información contrastada sobre el mercado de la heroína en mi ciudad adoptiva.

Los condenados a un año de cárcel teníamos derecho a pedir la libertad condicional al cabo de ocho meses y, aunque no esperábamos que nos la concedieran

en aquel año, nuestras mujeres evacuaron el trámite de recabar cartas de apoyo para adjuntarlas a nuestras instancias. Entre las que yo obtuve había una de Katharine Hepburn enviada directamente a Danbury que agradecí especialmente, pues

Kate no podía ignorar que su nombre captaría la atención de la maquinaria censora. Cuando volví a verla trece años después rechazó mis muestras de gratitud gesticulando con su peculiar viveza: —Diría que yo no hice eso —insistió—, seguro que me acordaría. Frances sólo pudo cruzar el país una vez para visitarme. Entre otras cosas, me contó que Joe, nuestro hijo de seis años, había contestado lo siguiente a un compañero de clase que quería saber por qué estaba su papá en la cárcel:

—Mi papá está en la cárcel porque un señor de Washington le ha preguntado algo que no es asunto suyo y mi papá le ha dicho que eso no es asunto suyo y eso no es asunto suyo.

Eddie Dmytryk, con seis meses de condena, no era candidato a la libertad condicional, pero le perdonaron treinta días por buen comportamiento. Después, a mediados de noviembre, leímos unas declaraciones tuyas hechas a la prensa al salir de la cárcel en las cuales afirmaba que había dejado el partido varios años antes. El acontecimiento que lo había convertido en anticomunista, decía, era la injustificada y alevosa agresión de los norcoreanos contra sus pacíficos vecinos del sur. Si se había abstenido de anunciar su conversión en la cárcel era por temor de que ésta se interpretara como un subterfugio para acortar la pena. Ahora podía al fin manifestarse como un auténtico americano y esperaba reanudar su vida profesional en el cine.

La noticia de esta metamorfosis me recordó, claro, su disertación en el DCDC sobre los orígenes de la Guerra de Corea, pero también me acordé de un comentario que Dmytryk había hecho en algún punto de nuestra contienda legal:

—La verdad —vino a decir— es que haber mantenido esto tanto tiempo es mucho más admirable en mi caso que en el vuestro, porque los guionistas podéis trabajar bajo cuerda y los directores no; jamás he hecho teatro, yo sólo he hecho películas, primero como montador y luego como director.

Poco antes de mi salida a la calle en abril de 1951 se produjo otra interrupción de la calma imperante en aquella celda individual. Un preso a quien conocía sólo de pasada apareció en la puerta visiblemente agitado.

—¡Oye, que están hablando de ti en la radio! —exclamó.

Lo seguí a una sala común donde en ese momento se radiaba un boletín de noticias que no parecía despertar mucho interés entre los presentes. La HUAC, ahora bajo una nueva presidencia, estaba investigando de nuevo la penetración comunista en la industria del cine. La persona que desgranaba desde la tarima los nombres de sus antiguos camaradas (yo incluido) era mi viejo amigo Richard Collins. Una larga procesión de testigos declaró ese año durante una ristra de sesiones públicas que incorporó a cientos de hombres y mujeres en la lista negra. Unos habían sido delatados y no consiguieron justificarse a gusto de la comisión; otros, ya apercibidos por nuestra experiencia y las condenas de la Ley Smith, invocaron la Quinta

Enmienda, cláusula que si bien los libraba de la cárcel, no era mejor que la primera a efectos profesionales.

Collins fue el primero de los muchos testigos cooperantes en aducir que había tenido buen cuidado de no causar ningún daño personal con sus declaraciones. La regla de oro, explicó, consistía en identificar solamente a quienes («los diez», por ejemplo) ya habían sido convocados en calidad de testigos desafectos, a quienes ya habían sido denunciados como comunistas y a quienes habían dejado el partido tanto tiempo atrás que ya nadie, según razonaba, podría esgrimir esa militancia en su contra. En este último grupo, sin embargo, se hallaba mi viejo amigo Budd Schulberg, quien viendo sus antiguas actividades aireadas en la portada del *New York Times* estaba comprensiblemente inquieto. Aunque no trabajaba entonces en Hollywood (acababa de terminar *El desencantado*, una novela sobre un escritor inspirado en Scott Fitzgerald), Budd sintió la urgente necesidad de exculparse, y para ello recurrió al procedimiento de acudir a la comisión, bendecir sus desvelos, perorar un rato sobre la amenaza comunista tanto en casa como en el resto del globo y dar unos cuantos nombres de cosecha propia. Budd contaba también con un criterio infalible para determinar quiénes entre sus viejos amigos estaban ya a salvo de perjuicios adicionales. Lo mismo le ocurría al director Elia Kazan, otro testigo voluntario que se empeñó en declarar aun habiendo probado su indudable capacidad para ganarse la vida en el teatro, un campo donde no corría peligro alguno de quedarse sin empleo. Así y todo, como ha señalado Víctor Navasky en *Naming Names* (Delación), su libro sobre la caza de brujas, una sola denuncia no era necesariamente igual de lesiva que cinco o seis para tu futuro profesional; en cualquier caso, ni Schulberg ni Kazan (y éste era un fenómeno recurrente) consiguieron atenerse a sus propias normas con suficiente celo, pues ambos aportaron nombres frescos al censo pese a haber proclamado que jamás lo harían.

En Danbury no se me permitía usar una máquina de escribir para fines personales, pero podía escribir a lápiz en un cuaderno, de modo que me puse a trabajar en la novela *The Ecstasy of Owen Muir* (El éxtasis de Owen Muir). Había convencido a mis guardianes de que, estando forzosamente excluido del cine, mis mejores perspectivas laborales residían en la literatura. También me tomé la libertad de confiarles el tema del relato (las peripecias de un matrimonio católico), aunque consideré innecesario agregar que mis intenciones eran más bien satíricas. Con tan encomiable propósito, las autoridades carcelarias accedieron a que Frances me enviara paquetes de notas manuscritas y varios libros de doctrina romana.

El funcionario encargado de mí resultó ser un católico fervoroso que, conmovido por el imprimátur eclesiástico de aquellos envíos, comunicó al capellán de su credo que un rojo mostraba signos de atrición. La consecuencia fue una invitación a la misa del gallo de esa Nochebuena que yo acepté no sólo por motivos diplomáticos, sino también porque quería introducir un oficio de medianoche en mi novela. A los pocos días, el funcionario me condujo a una reunión con el cura al objeto, enseguida

patente, de satisfacer mi indudable anhelo de incorporarme a la fe. Por fortuna yo había previsto aquello y respondí que, aun si me sintiera preparado para dar un paso de tanta trascendencia, hacerlo en las penosas circunstancias de aquel encierro podía entenderse como un ardid para ganarme la simpatía de la gente y una eventual libertad vigilada. Era en lo fundamental el argumento empleado por Dmytryk unas semanas antes.

La idea de escribir aquel libro provenía de mi curiosidad por la forma en que algunos católicos conocidos míos sorteaban los preceptos eclesiásticos en materias como la virginidad, la anticoncepción, el divorcio, el aborto o la liturgia. Nacidos dentro de familias devotas y debidamente bautizados, se veían en el seno de la Iglesia hasta la muerte y sabían que no importaba cuánto se hubieran desviado del recto camino en el dogma o los sacramentos porque siempre obtendrían la indulgencia plenaria cuando, llegado el último trance, un cura les administrase los santos óleos. ¿Y si emparejaba a uno de estos católicos nominales con un converso rematadamente sincero e idealista?

En lo tocante a mi rehabilitación profesional no podía haber elegido un tema menos afortunado. Dos años después de la excarcelación empecé a mandar el manuscrito terminado a distintas editoriales; en Inglaterra tuve un éxito inmediato que se tradujo en un contrato con la acreditada firma Jonathan Cape, Ltd. Juzgando prudente avisarlos de la oscura aversión que el nombre del autor podía suscitar en su tierra natal, les envié una carta preventiva que contestó el propio señor Cape despachando la caza de brujas como un «curioso incidente» que podía sernos útil en el aspecto publicitario. Pero por desdicha no era ésta la opinión dominante en las grandes editoriales norteamericanas, donde el texto cosechaba comentarios elogiosos entre los revisores para ser finalmente rechazado en las instancias superiores. El hecho de que viviéramos el apogeo de lo que se ha dado en llamar macartismo tenía sin duda sus consecuencias, pero un revisor me confesó que el libro fue desechado en su editorial por miedo a una reacción de la Iglesia católica que los llevara a perder el mercado de las escuelas parroquiales para sus libros de texto. Al final tuve que conformarme con Cameron and Kahan, una editorial de izquierdas dirigida por Angus Cameron, otra víctima de la HUAC a quien habían defenestrado de Little, Brown. Como su pequeño invento ocupaba un nicho marginal en el mundo de la edición, la mayoría de los grandes periódicos y revistas se desentendió de mi libro hasta que éste apareció reeditado/ unos quince años después, bajo un abrigo más poderoso y convencional. No hace mucho, en 1997, tuve la satisfacción de verlo reimpresso en una colección de «clásicos» junto a obras de Mark Twain, Chéjov, Hawthorne o Aristófanes, pero la recepción inicial me convenció en su momento de que la literatura no iba a ser la mejor vía para recuperar la solvencia o la estabilidad laboral.

El Hollywood al que regresamos los nueve contumaces en la primavera de 1951 estaba atenazado por el pánico; ni siquiera Dmytryk tenía el camino abierto. Él



pretendía rehacer su vida de una manera digna hablando sólo de sus propias actividades políticas, pero después de intentarlo en una de las apariciones ante la comisión pudo comprobar que de ese modo no iba a encontrar empleo. Entonces, superado cualquier vestigio de escrúpulo, sacó a relucir una larga lista de militantes que incluía a dos directores llegados a Hollywood cuando, según su propio testimonio, él ya había abandonado el partido.

En cuanto a los demás, el mercado de los guiones encubiertos se había evaporado y mucha gente temía incluso dirigirnos la palabra. Aun así me las apañé para conseguir trabajo en *La gran noche*, la última película dirigida por Joseph Losey en Estados Unidos antes de exiliarse definitivamente a Inglaterra. Losey había contratado antes a Frances (como directora de diálogos) y a nuestro amigo Hugo Butler, que estaba reescribiendo el guión mientras se rodaba la cinta. Cuando supo que iba a recibir una citación, Hugo se marchó a México con su numerosa familia y Joe me pidió que lo sustituyera a cambio de un modesto sueldo que pagaría de su propio bolsillo. No volví a trabajar en una película norteamericana hasta ocho años después.

Apenas pasado un año desde nuestra salida a la calle, los Trumbo, los Maltze, los Kahn, los Hunter, los Pepper y los Lardner se habían unido en México a los Butler. Aquello fue para casi todos una escala técnica mientras se arreglaba el problema de la lista negra, pero Hugo y George Pepper permanecieron allí buena parte de las siguientes dos décadas y tuvieron un papel muy activo en el cine mexicano asociados en una productora con el gran director español Luis Buñuel, también proscrito en su país por razones políticas.

A Frances le quedaba algún dinero del seguro cobrado tras la muerte de David, y con eso vivimos mientras yo trabajaba en *Owen Muir*. Silvia, que se dedicaba al negocio de la construcción en el condado de Orange, California, renunció voluntariamente a la asignación estipulada en nuestro acuerdo de divorcio y costeó a solas los gastos de Peter y Ann hasta que yo gané lo suficiente para contribuir a su educación universitaria. Pese a todo no contábamos con medios para financiar el largo proceso de escribir un libro y, tras seis plácidos meses en México, nos mudamos a la casa de mi madre en Connecticut. Frances, por suerte, logró encontrar un trabajo en Nueva York.

La casa estaba a unas quince millas del penal adonde mi madre había acudido para verme tantas veces como se lo permitieron. En aquellos desplazamientos hasta la sala de visitas carcelaria era difícil adivinar cuánto la afectaba mi situación y ella jamás pronunció una palabra al respecto. El día de mi salida se presentó con su chófer, jardinero y factótum para llevarme al apartamento de mi hermano mayor en Nueva York. Esa noche, ya de vuelta en su casa de New Milford, sufrió un derrame cerebral que fue seguido por otro menos de un año más tarde. Había transcurrido otro año y su médico opinaba que la presencia de familiares en aquella vivienda podía serle beneficiosa, aunque a buen seguro no estaba pensando en niños de nueve, ocho

y tres años. Pero fueron los críos y el prurito de no afligirlos con su propio abatimiento lo que empezó a restituírle algunos destellos del ánimo perdido. Después de la cena se retiraba a su cuarto escoltada en ocasiones por Katie, Joe y luego también Jim, que antes de acostarse pasaban una hora tumbados en la cama de la abuela sonsacándole historias sobre su niñez en la Indiana finisecular.

Mientras yo terminaba allí mi novela, Frances buscó trabajo en el teatro o la televisión: la familia necesitaba el dinero tanto como ella un buen acicate para su realización personal, y las cosas le fueron bien inicialmente. La televisión en directo desde Nueva York vivía entonces lo que después se ha conocido como su «edad de oro» y muchos de los protagonistas eran hombres y mujeres con quienes Frances había trabajado durante sus años de éxito en la radio. A los dos meses de nuestro regreso le dieron un papel destacado en uno de los principales programas del momento, el Philco TV Playhouse (Teleteatro Philco). Tras su aparición en *Holiday Song* (Canción de fiesta), una obra de Paddy Chayevsky emitida durante las grandes festividades judías, Fred Coe, el productor, le adjuntó con el cheque una nota que decía «Ya perteneces oficialmente al Philco Playhouse». Poco después averiguó que Chayevsky estaba escribiendo otro guión con un papel similar (pero más relevante) para ella.

El nuevo espectáculo se llamaba *Marty*. Todos los involucrados excepto Coe aseguraron a Frances que tenía el papel adjudicado y su agente obtuvo un compromiso verbal del departamento administrativo que le garantizaba una subida salarial del cincuenta por ciento. Entonces llegó la inopinada noticia de que Coe había escogido a otra actriz. Lo hizo sin consultar a nadie en la empresa y cuando Frances pidió una cita se le contestó que el productor no podía verla. Ella y su agente aceptaron con más resignación que suspicacia aquel contratiempo, pero enseguida descubrieron que las puertas también estaban cerradas en otros ámbitos televisivos. Aunque sus actividades políticas, de haberse hecho públicas, habrían podido arrojarla a la lista negra, su nombre nunca apareció en *Red Channels* (Canales Rojos), la infame publicación consagrada a denunciar la presencia comunista en las ondas, ni fue mencionado en ningún testimonio ante la comisión. Todo indicaba que se había ganado la cesantía por matrimonio.

La sospecha se volvió certeza cuando Philco resucitó *Holiday Song* para las fiestas judías del otoño siguiente. Los demás miembros del reparto original estaban tan indignados por el relevo de Frances que amenazaron con una huelga, pero Coe les advirtió que esa actitud sólo les reportaría la pérdida de sus propios empleos. No mucho después, el productor concedió por fin una cita a Frances y le contó con manifiesta congoja toda la verdad. Ya antes había intentado romper lanzas por otro actor (uno más conocido) y había tropezado con la inquebrantable oposición de la cadena. Frances se las apañó para colocarse en el teatro y actuó como suplente de Maureen Stapleton, Claudette Colbert y Kim Stanley, pero pasaría toda una década hasta que volviera a trabajar en la televisión.

En 1954, tras dos años de convivencia con mi madre, una hermana suya, viuda y más joven, se mudó a la casa para cuidarla y nosotros alquilamos un apartamento en Nueva York. Al año siguiente; precisando con urgencia un trabajo más directa y fiablemente remunerativo que el libro recién terminado, una productora llamada Hannah Weinstein vino a socorrerme como ya había hecho con muchos otros. Hannah, que había sido la secretaria ejecutiva del izquierdoso Comité Ciudadano Independiente de Artistas, Científicos y Profesionales, vivía en Inglaterra, donde dirigía una productora de televisión. Su primer proyecto fue una serie de discreto éxito protagonizada por Boris Karloff y escrita por dos guionistas también excomulgados, Abraham Polonsky y Walter Bernstein. El programa se canceló tras su primer año y ahora andaba a vueltas con otra iniciativa para la cual nos abordó a Ian Hunter y a mí.

Delatado por Martín Berkeley y después por el director Robert Rossen, Ian hizo el consabido peregrinaje de Hollywood a México y después al noroeste de Manhattan, donde llegó a congregarse una nutrida y variopinta comunidad de proscritos por la caza de brujas, Ian y Alice fueron a parar a la misma dirección que Zeo y Kate Mostel, el edificio Belnord en Broadway con la calle 86. Nosotros encontramos un apartamento unas cuantas manzanas más arriba, en la calle 89 con la avenida West End.

Ian había ganado un Óscar de 1953 por *Vacaciones en Roma*, su última película antes de caer en las redes de la lista negra, aunque ese laurel le dejó un sabor más bien agrisado, pues su intervención inicial en el proyecto había sido como tapadera del ya excomulgado Dalton Trumbo. Fue él quien ideó la historia de un reportero que tropieza en Roma con una princesa desmadrada, pero la Paramount pagó cincuenta mil dólares por un borrador que suponía de Ian y le encomendó a éste la revisión del texto hasta que el propio Ian se convirtió en un forajido y varios escritores más entraron en danza. El resultado, para sorpresa de Hunter (y de Trumbo), fue una película deliciosa protagonizada por Gregory Peck y la entonces desconocida Audrey Hepburn. En cualquier caso, cuando se pronunció el nombre de Ian durante la ceremonia de los premios no fue por el guión, del que era autor con John Dighton, sino por el argumento, que correspondía enteramente a Trumbo.

Lo cierto es que, un año después de aquello, parecía haber arrumbado la industria del cine y trabajaba como relaciones públicas para el recién creado Diners Club, único empleo que había podido obtener desde su llegada a Nueva York. Ambos, por tanto, nos sentíamos felices ante la perspectiva de trabajar en algo con la pluma, sobre todo cuando supimos que el material literario elegido por Hannah para nuestra primera incursión en el nuevo medio estaba cargado de estimulantes posibilidades. Ambientada en la Inglaterra medieval y rodada en el interior o los alrededores de Foxwarren, una quinta oportunamente añeja que Hannah poseía a las afueras de Londres, *Las aventuras de Robin Hood* nos ofrecía abundantes ocasiones para colar alfilerazos sobre los problemas sociales o las instituciones norteamericanas en

aquellos años de Eisenhower. Y además la serie fue un gran éxito: usando nuestro guión piloto y un avance de futuros episodios, Hannah logró vender el paquete a cadenas de ambos lados del Atlántico. Con Richard Greene en el papel estelar durante sus cuatro años de emisión, *Robín Hood* generó ganancias para todos los participantes y contribuyó en cierta medida a preparar el terreno para la convulsión de los sesenta perdiendo a toda una generación de jóvenes norteamericanos, Ian y Yo, mientras tanto, escribimos otros dos borradores para ofertárselos a las cadenas (*Sir Lancelot* y *Los bucaneros*) tratando de mantener así una demanda que alimentaba también a la docena de compañeros proscritos que habíamos enrolado en aquel próspero chanchullo.

Entre Hannah y nosotros no había secretos, pero como podían inspeccionar los dietarios de su empresa (que se llamaba Dilipa por sus hijas Dina, Lisa y Paula), recibíamos nuestro estipendio bajo nombre falso. Usando esos nombres, según averiguamos, podíamos abrir cuentas de ahorro ya que los bancos eran menos estrictos con éstas que con las corrientes (la Seguridad Social autorizaba el empleo de sobrenombres mientras el número de afiliación fuera auténtico); después transferíamos el dinero a cuentas corrientes con nuestros nombres verdaderos. Un historial de tres guiones piloto y tres series vendidas a las cadenas era tan brillante como los mejores en aquel negocio, y Hannah nos hubiera ayudado con sumo gusto a erigir reputaciones seudónimas que nos habrían facilitado la obtención de trabajo en las grandes cadenas o las productoras de series norteamericanas, pero el código de la lista negra lo impedía: si a efectos bancarios podíamos emplear un nombre tanto como quisiéramos, nuestra identidad cinematográfica debía cambiar constantemente. Albert Rubén, el joven revisor literario de Hannah, se ocupaba de fabricarnos nuevos nombres justamente para evitar que a los prebostes televisivos de Nueva York, viendo al mismo escritor detrás de varios guiones, se les ocurriera convocarlo a una reunión con propósitos laborales.

Hannah nos llamaba de cuando en cuando a conferenciar en Londres, Ian, cuyas actividades políticas no habían dado lugar a ninguna incriminación o publicidad exagerada, se las arregló para conservar el pasaporte y fue a Inglaterra un par de veces antes de trasladarse allí con su familia en 1958. Yo no era en un principio tan afortunado, pues Frances Kilpatrick, el nuevo jefe de la sección de pasaportes, juzgaba mis eventuales viajes al exterior «contrarios a los intereses de Estados Unidos». Ese mismo año, sin embargo, el Tribunal Supremo dictaminó en el caso del artista Rockwell Kent que a nadie se le podía denegar el pasaporte por motivos políticos. Nada más saberlo me dirigí a un fotógrafo que anunciaba fotos de pasaporte y le pregunté si podía sacarme una inmediatamente. En aquellos tiempos la polaroid aún no se había inventado y aquel hombre me miró con indudable desprecio:

—Si de verdad tiene usted tanta prisa puede ir a un fotomatón, pero le advierto —añadió solemnemente— que saldrá usted retratado con cara de comunista.

## Contraofensiva

**E**n muy raras ocasiones surge entre nosotros un individuo cuyas virtudes sean tan manifiestas para todos, un ser humano con tal empatía hacia sus congéneres de la más variada condición, un sujeto con tanta capacidad para subordinar el amor propio a las necesidades ajenas, para acomodar su vida a la armonía de la comunidad circundante, que cuantos llegan a tratarlo le profesan amor y veneración sin límites. Dalton Trumbo no era esa clase de persona.

A nadie que yo haya conocido se le puede aplicar con más justicia el adjetivo «fascinante», aunque un término de significado casi opuesto como «irritante» cuadrara igualmente en la descripción. Otro tanto sucede con un largo repertorio de epítetos que incluiría los siguientes: sabio, divertido, avaro, generoso, sarcástico, solícito, vanidoso, implacable, sinuoso, tierno, pugnaz, altruista, profético, infatigable, miope y soberbiamente lúcido.

De costumbres irrevocablemente caseras, a Trumbo le gustaba escribir en la bañera con la pluma en una mano y un cigarrillo en la otra. Su distracción favorita era la polémica, actividad que ejercía mediante una voluminosa correspondencia con amigos y extraños o en épicas conversaciones donde sus contertulios, cuando Trumbo se lanzaba, perdían la noción del tiempo tanto como él. Tengo para mí que hay dos grandes variedades del temperamento humano: la primera, que engloba a la inmensa mayoría sin excluir a muchos sujetos de enorme talento o inteligencia, comprende a quienes tienden a aceptar la realidad tal cual es, observan las reglas establecidas y se someten a la opinión autorizada, sobre todo en campos ajenos a su especialidad o interés; la segunda, exigua en comparación pese a contener una buena cáfila de bellacos, genios, majaderos y enredadores, incluye a los intrínseca y (a menudo) arrogantemente escépticos, a los que desechan las sólidas credenciales del experto y se empeñan en probar cada aseveración por sí mismos sin importarles cuán limitados puedan ser sus atributos para ello. Trumbo pertenecía incuestionablemente al segundo grupo.

Lo recuerdo una madrugada de la época anterior a la lista negra mientras me acompañaba a mi coche desde su casa de Beverly Drive extendiendo los brazos con un ademán grandioso que abarcaba a todos sus vecinos en varias millas a la redonda:

—¡Mira cómo dilapidan sus ocho horas de sueño estos dementes! —exclamaba con irreprimible desdén—. Ellos viven dieciséis horas y yo veinte, así que todavía los aventajo si me muero a los sesenta y ellos aguantan diez años más.

Un cáncer de pulmón se lo llevaría de este mundo en 1976, cuando había cumplido setenta años contra toda expectativa razonable. Sospecho, de todos modos, que ya estaba fuera de cuentas Porque su organismo acumulaba al menos tres vidas normales: la desproporción entre aquel imparable aluvión de energía y el combustible ingerido para alimentarlo era de tal calibre que desafiaba todas las leyes de la física. Pero con la posible excepción de la impresionante novela antibélica *Johnny cogió su fusil*, diría que la gran hazaña de Trumbo fue su casi solitaria cruzada contra la caza de brujas.

Conforme la persecución se consolidaba, Ian y yo fuimos orientando nuestros esfuerzos hacia los guiones televisivos, actividad que nos permitía ganarnos la vida lo mejor posible en aquellas circunstancias. Trumbo, por el contrario, se mantuvo tenazmente en el cine y, casi desde el principio, buscó formas de demoler toda la estructura de la lista negra. De hecho, cuando la MGM lo puso en la calle (poco después de que la Fox hiciera lo mismo conmigo), se negó a claudicar y procedió a concluir el guión que estaba escribiendo, lo entregó y reclamó su siguiente trabajo con los honorarios correspondientes. Mediante ese procedimiento y la demanda que entabló cuando la Metro desoyó sus peticiones logró arrancar una pequeña indemnización.

Ya en México, Trumbo escribió un relato para la pantalla y urdió una elaborada treta al objeto de colocarlo en el mercado de Hollywood. Durante la guerra, mientras cubría el frente del Pacífico con un grupo de escritores y periodistas, había conocido a un joven reportero de Nueva York llamado Ray Murphy que aspiraba a ser guionista. Trumbo le propuso que fuese a Hollywood presentando aquella historia como propia, tratara de vendérsela a un agente y se quedara con un tercio de los beneficios netos hasta un máximo de diez mil dólares, operación que le serviría de soporte para iniciar su propia carrera cinematográfica. Ray aceptó la propuesta.

Tras algunas reacciones dispares y una revisión del texto, Trumbo se enteró de que un agente estaba repartiendo el guión por los estudios. Después se hizo el silencio. Había pasado más de un mes sin que nadie abriera la boca cuando Trumbo, ya preocupado e impaciente, se topó con un *Hollywood Reporter* de tres semanas antes donde aparecía una noticia que llevaba por título «La 20th compra *Love Maniac*», título de la obra en cuestión. Sólo pudo rumiar y hacer cábalas hasta que, pocos días más tarde, el diario en inglés *México City News* notificó desde la columna de Louella Parsons la trágica muerte (debida a una gripe) del joven Ray Murphy justo después de vender su primer guión por una cantidad no especificada. Aún estaba cavilando sobre cómo abordar a la familia del difunto cuando le llegó una carta de su hermano, el cual había abierto otra escrita por Trumbo y quería aclarar el asunto. Enviada una prolija explicación de la argucia junto con varias misivas de Ray que la corroboraban, se llegó a una solución razonable del problema. El importe final, por supuesto, apenas fue una rodaja de lo que un guión de Dalton Trumbo hubiera producido pocos años antes, pero el oficio de proscrito tenía esos gajes.

De todos nosotros, Trumbo y nuestro común amigo Mike Wilson fueron seguramente quienes mejor se las apañaron en el mercado negro sin dejar por ello de fastidiar en todo lo posible a la industria. Aunque tenía un carácter más reservado y menos belicoso que Trumbo, Mike fue un constante incordio desde que, en 1952, ganó un Óscar por *Un lugar en el sol*, guión que había terminado poco antes de acogerse a la Quinta Enmienda durante su comparecencia ante la HUAC. La Asociación de Productores respondió inhabilitando a todos los réprobos para cualquier acreditación en pantalla, incluso por antiguos trabajos estrenados con retraso. Así pues, *La gran prueba* apareció en 1956 sin guionista consignado, una pintoresca situación que llevó trazas de causar mayores estragos cuando la película fue premiada por el Sindicato de Guionistas y empezó a sumar puntos para un Óscar aun cuando en Hollywood era bien sabido que se trataba de otro retazo dejado por Mike Wilson.

Para evitar semejante bochorno, la Academia promulgó una norma según la cual si la obra de un proscrito (acreditado o no) era nominada en cualquier categoría, la nominación sería anulada y las cinco candidaturas reducidas a cuatro. La Academia se sumaba así a los tres sindicatos que ya cooperaban plenamente con las productoras de acuerdo con el principio de que la excomunión por motivos políticos se refería tanto al trabajo como a su reconocimiento público.

Echado el cierre, los próceres de la Academia afrontaron la ceremonia de 1957 confiados en que no los volverían a pillar rindiendo honores a uno de aquellos indeseables. Entre los candidatos de ese año, sin embargo, nadie reparó en un tal Robert Rich, nominado por el argumento de *El bravo*, una campanada de bajo costo sobre un chico mexicano que se encariña con un toro y ve cómo se lo llevan para estoquearlo en el ruedo. Cuando anunciaron el nombre del ganador no se produjo movimiento alguno en la concurrencia hasta que Jesse Lasky, Jr., vicepresidente del Sindicato de Guionistas y coautor un año antes de *Los diez mandamientos*, se levantó a recoger el premio en nombre de su «buen amigo Rich» que, informó, se hallaba junto al lecho de una esposa en trance de alumbrar a su primer hijo. Teniendo en cuenta la falta de preparación, Lansky salió bastante airoso de la prueba no sólo cuando endilgó con total convicción la milonga de los productores, sino también cuando proclamó su íntima amistad con el ausente. Al otro día, empero, se vio obligado a reconocer que Robert Rich ni era su amigo ni pertenecía al sindicato ni constaba que fuese una persona física si por tal se entendía un ente distinto de Dalton Trumbo. Porque *El bravo* era un trabajo de éste inspirado por una corrida en Ciudad de México donde el escritor descubrió un raro fenómeno llamado *indulto*:<sup>[9]</sup> cuando el toro embiste con insólita bravura y nobleza hasta inflamar el entusiasmo del público, éste puede pedir al torero que perdone la vida al animal; esa petición se expresa mediante un masivo y clamoroso ondear de pañuelos. Siendo instintivamente partidario del toro, Trumbo se había resistido a las invitaciones de Hugo Butler para acudir a la plaza, pero al final cedió, y contemplando el espectáculo del indulto vio

enseguida los ingredientes de un memorable clímax cinematográfico.

*El bravo* fue uno de los guiones que, bajo diversos nombres, escribió para los hermanos King, tres productores de bajo presupuesto que admitían crudamente su codicioso interés por contratar a un escritor inasequible en condiciones normales. Dentro de sus restringidos medios trataron al empleado con mucha dignidad, e incluso lo ayudaron a financiar la compra de una casa cuando éste regresó a Los Angeles a principios de 1953, sin que en ningún momento pareciera importarles demasiado que todo el montaje quedara al descubierto. Trumbo, por su parte, se encogía de hombros ante las habladurías que, para consternación de los autores afectados, le atribuían algunos de los mejores guiones del momento. Su seráfica postura al respecto era que, dadas las circunstancias, no podía ni confirmar ni desmentir la autoría de ninguna película, pero en cambio sí podía (y debía) aprovechar la ocasión que se le brindaba para denunciar las injusticias del floreciente mercado negro y comunicar a la prensa la verdadera identidad de algunos otros escritores obligados a trabajar con nombre falso y tarifas reducidas.

Un año después del *affaire Rich*, la Academia premió el guión de *El puente sobre el río Kwai*, pero el galardonado, Pierre Bou le, volvió a brillar por su ausencia durante la ceremonia, aunque en este caso sí se trataba de una persona con todas las de la ley (a fin de cuentas era el autor de la novela en que se había basado la película). Ocurría, sin embargo, que ese ciudadano francés jamás había emborronado una cuartilla de cine y, como hubiera sido palmario de haber subido a la tarima, poseía un limitado conocimiento del inglés, lengua en que supuestamente había escrito aquel texto tan notable por su elegancia y donaire. Trumbo, que lograba percibir en la lista negra un lado cómico más bien imperceptible para el resto de nosotros, señaló amablemente estos hechos a los periodistas concernidos, los cuales no tardarían en averiguar que *Kwai* era obra de dos proscritos, el escritor y productor Carl Foreman y, erre que erre, Mike Wilson, quien se estaba labrando el historial tal vez más ilustre entre los guionistas norteamericanos de los cincuenta, réprobos o no.

Pero la farsa no había terminado. El Óscar del año siguiente al mejor guión original recayó en Nathan E. Douglas y Harold Jacob Smith por *Fugitivos*, la historia de un presidiario blanco (Toni Curtis) que escapa de la cárcel inoportunamente encadenado a un colega negro (Sydney Poitier). Y sucedió que «Douglas» era el seudónimo del proscrito Nedrick Young, un actor convertido en guionista cuya alianza literaria con el incólume Smith acabaría siendo casi tan problemática como la coalición de los dos evadidos en la película. De natural pusilánime, la Academia no tuvo arrestos para castigar al inocente Smith por los pecados del pérfido Young, así que dio marcha atrás y premió a ambos con el rabo entre las piernas. Cada día resultaba más difícil mantenernos en la sombra.

El humor del país se relajaba mientras tanto y la mentalidad de la Guerra Fría se iba haciendo cada vez menos gravosa para los disidentes. El senador McCarthy fue censurado en 1954 por el propio Senado y durante los años siguientes pudimos ver



cómo un Tribunal Supremo renovado bajo la presidencia de Earl Warren adoptaba una serie de resoluciones que en principio ratificaban nuestro razonamiento de 1947 al ampliar la interpretación de la Primera Enmienda y establecer que el Congreso no podía actuar como una «institución gubernativa o judicial» ni practicar la denuncia pública de forma arbitraria.

El productor italiano Carlo Ponti y su socio Marcello Gerosi me convocaron a Hollywood en 1959 para hablar sobre la reescritura de un guión destinado a la mujer del primero, Sofia Loren, que estaba a punto de lanzarse a una aventura americana con la Paramount. A Ponti, como a otros europeos, la lista negra le resultaba desconcertante, pero el patrocinio de la Paramount lo obligaba a guardar las formas. Se me indicó, pues, que me registrase en un hotel bajo la cobertura de un nombre supuesto para que los productores pudieran hablar conmigo desde la centralita de la Paramount sin «vulnerar la seguridad». Como nombre de pila escogí Rick, de modo que si alguien metía la pata empleando el mío se pudiera tomar el error por un pequeño descuido; el apellido, Spencer fue un simple antojo. Mi hija Ann, que estudiaba en Stanford, se alojó conmigo cuando fue a visitarme y en atención al intachable decoro de la época tuvo que renunciar también a su nombre y registrarse como la señorita Spencer.

*Escándalo en la corte* (así se llamaba la película) empezó a dar disgustos durante su rodaje en Viena, escenario de la obra teatral de Ferenc Molnar que le servía de base. Nadie se había percatado aún de que el director, Michael Curtiz, que moriría al año siguiente, estaba enfermo. Se requirió mi presencia allí, acudí, hice los retoques pertinentes y volví a Nueva York. La filmación se trasladó entonces a Roma para que el famoso director italiano Vittorio de Sica rehiciera varias escenas amorosas, y también a esa ciudad me convocaron unos productores desesperados por salvar lo que a esas alturas era ya irreparable (Aparte de otros desatinos, la Paramount había escogido como galán de la Loren a un joven actor llamado John Gavin que ni por su talento artístico ni por sus intrínsecas virtudes cinemáticas podía equipararse a ella. El señor Gavin acabó ejerciendo como embajador de Estados Unidos en México durante los años de Reagan y, aunque no poseo información detallada sobre su rendimiento en ese menester, estoy seguro de que por lo menos igualó su actuación en aquella memorable cinta. En cuanto a la Loren, sólo cabe decir como tributo a sus aptitudes que una película capaz de pulverizar más de una reputación no afectó virtualmente a la suya).

Fue en la delegación romana de la Paramount donde comprendí algo sobre la naturaleza de la lista negra que hubiera debido observar antes. Los ejecutivos de la productora en Hollywood, cada vez más inquietos (y con buenos motivos) por la calidad del metraje que iba llegando al laboratorio, querían escribir y rodar de nuevo una escena clave. Varios de los implicados andábamos por el despacho mientras el encargado de la oficina en Roma transmitía nuestras ideas a Y. Frank Freeman, el hombre que presidía tanto el estudio como la Asociación de Productores. Para mi

estupefacción, quien hablaba desde nuestro extremo de la línea decía una y otra vez «Ring piensa esto, Ring piensa lo otro» sin sobresalto aparente. De pronto caí en la cuenta de que Ponti y Cerosi nunca me habrían contratado sin la anuencia de Freeman y de que el nombre ficticio en la centralita no era una careta para evitar que el alto mando advirtiese mi presencia, sino para impedir que alguien en un peldaño mucho más bajo filtrase la información a cualquiera de las muchas milicias anticomunistas siempre dispuestas a exhibir la hipocresía de los estudios.

La lista negra había caducado, pero no iba a desvanecerse por arte de magia: para asestarle el golpe de muerte eran necesarias una fuerza y un arma. La fuerza era Trumbo y su principal arma, el ridículo.

Cuando escribía el guión de *Espartaco* contratado por Kirk Douglas, Trumbo organizaba aviesas reuniones en su domicilio para discutir los problemas del texto con los actores británicos incluidos en el reparto (Peter Ustinov, Laurence Olivier y Charles Laughton), quienes no sentían particular aprecio por la curiosa costumbre americana de endosar seudónimos a los guionistas y que, con el beneplácito de Trumbo, hacían lo imposible por divulgar el papel de éste en la película.

De *Espartaco* pasó a otro proyecto de Kirk Douglas (el western contemporáneo *Los valientes anclan solos*) y luego a *Éxodo*, una producción de Otto Preminger que se precipitaba hacia el rodaje con todas las piezas a punto excepto el guión. De hecho no había tal cosa, sólo un mamotreto de cuatrocientos folios que pretendía contar toda la historia del pueblo judío desde los tiempos bíblicos hasta el siglo xx como hacía la novela homónima de León Uris. Tras leer sus mil y pico páginas de un tirón, Trumbo persuadió a Otto de que la película debía centrarse en el nacimiento de Israel; luego se puso manos a la obra, sacrificando incluso las fiestas de Navidad y Año Nuevo, con el fin de entregar un guión manejable para abril de 1960, fecha en que debía iniciarse la filmación. Douglas, mientras tanto, lo perseguía para que terminara la revisión de *Los valientes andan solos*, de modo que la presión desbordaba incluso la medida de sus neuróticas costumbres. Aun así, diría que fue en este período febril cuando concibió la idea (nunca expresamente formulada) de enfrentar a sus dos patronos en una carrera por ver cuál de ellos tenía el honor de reventar la lista negra y devolverlo al esplendor de su vida pasada.

Durante sus días en la Fox, Preminger había perdido más de una vez los estribos con las cortapisas de los estudios y en particular con el código de censura, un constante engorro para su sensibilidad centroeuropea. Después de ver un primer corte de *Ambiciosa*, la Legión Católica de la Decencia convocó en Nueva York una reunión donde Otto contempló desolado cómo Spyros Skouras, el vicario de Zanuck en la Costa Este, se doblegaba mansamente ante las exigencias de un depurador con sotana. «Otto hará todos los cambios que ustedes pidan», prometía, «díganle qué quieren suprimir y él lo suprimirá». A esto siguió una jornada entera de montaje clericalmente vigilado durante la cual aquella película (que, pese a sus carencia dramáticas, tenía un cierto encanto licencioso) quedó prácticamente despojada de,

entre otras cosas, todo roce entre los labios de los protagonistas.

Como consecuencia de ésta y otras experiencias no menos aciagas, Otto negoció el derecho a realizar algunas películas al margen del arreglo que tenía con la Fox y a mediados de los cincuenta abandonó por completo la órbita de los estudios para convertirse en un productor independiente con control absoluto sobre el montaje de sus películas según los términos mismos del acuerdo que le impuso a United Artists. Tuvo, eso sí, que enseñar reiteradamente los colmillos y plantar cara a los censores para sacar adelante algunas de las películas más audaces de la época, entre ellas *El hombre del brazo de oro*, *Anatomía de un asesinato*, *Carmen Jones* y *La luna es azul*. En este último caso hizo oídos sordos a las quejas de la Oficina Hays<sup>[10]</sup> o a la Legión de la Decencia, dejó la historia intacta y, con una película oficial y estruendosamente reprobada por la jerarquía eclesiástica, hizo el tonificante descubrimiento de que los católicos (por no hablar de otras confesiones) miraban en su mayoría hacia otra parte en busca de orientación cinematográfica. La experiencia también le enseñó que defendiendo una trivial comedia contra aquellos censores podía provocar una trifulca cuyos efectos comerciales jamás hubiera comprado ningún dinero publicitario.

Agradecido a Trumbo por el capotazo de *Éxodo*, Otto comunicó a sus socios de United Artists que había decidido revelar formalmente la identidad del escritor. Más tarde explicaría (y sin duda sinceramente) que consideraba «un auténtico crimen» el modo como, habiendo cumplido las condenas, nos privaban de nuestro sustento o nos empleaban por unos honorarios sensiblemente inferiores a los que hubiésemos cobrado en un mercado abierto. Aunque tal vez se deba apuntar que la intervención de Trumbo en *Espartaco* era ya un secreto a voces, lo cual suscitaba en Otto el fundado temor (si él no levantaba la liebre) de ser recordado por tolerar una injusticia que otros habían decidido reparar. Douglas, de hecho, estaba muy ligado a Trumbo, que le había escrito dos de sus mejores papeles, pero no tenía ni el arrojo de Preminger ni su aclimatación a la gresca y además dudaba que pudiera colar a la Universal, productora de *Espartaco*, la idea de acreditar públicamente a Trumbo. Así estaban las cosas cuando, el 19 de febrero de 1961, compré una edición temprana del *New York Times* cuya portada señalaba a Trumbo como guionista de *Exodo*, una noticia que se difundió velozmente entre la diáspora de proscritos aventada por Los Ángeles, México, Nueva York y Francia. Todo parecía indicar que el final estaba ya cerca.

Pero no a la vuelta de la esquina, pese a que Douglas y la Universal se subieron al carro espoleados por la acción de Preminger (En algunas ciudades hubo piquetes de protesta organizados por la Legión Americana o los Veteranos de Guerra Católicos, pero, como Otto había anticipado, muy pocos espectadores se dieron por aludidos y ambas películas fueron grandes éxitos de taquilla). Como la lista negra no estaba oficialmente reconocida, tampoco era fácil repudiarla: durante buena parte de la década posterior hubo que pelear guionista a guionista por los créditos o el empleo con cada estudio y cada productor.

Aún no disipada la polvareda de *Éxodo*, Frank Sinatra anunció que había contratado al proscrito Albert Maltz para escribir una película sobre Eddie Slovik, el único norteamericano ejecutado por desertión durante la Segunda Guerra Mundial: al igual que Preminger, Sinatra fue apercebido por los censores, pero a diferencia de aquél acabó capitulando, indemnizó a Maltz y finalmente abandonó el proyecto, quizás en parte para no perjudicar a su amigo John F. Kennedy, que era entonces candidato a la presidencia (Tras las elecciones de ese otoño, sin embargo, el presidente electo acompañado de su hermano y futuro fiscal general Robert Kennedy franqueó un piquete para ver *Espartaco* en una sala de Washington DC y alabó después la obra). Pasarían seis años hasta que el nombre de Albert alcanzara las pantallas con *Dos mulas y una mujer*.

En 1961, el público norteamericano vio una versión de *Lawrence de Arabia* que consignaba al dramaturgo Robert Bolt como único guionista pese a que Mike Wilson (autor del primer boceto) figuraba junto a él en el resto del mundo. Lester Colé, mi ex consorte en Danbury, hubo de resignarse a un seudónimo en *Nacida libre* ya a la altura de 1965; Columbia Pictures intentó relegarlo por completo, pero el productor y antiguo réprobo Carl Foreman se negó en redondo. La trayectoria de Abe Polonsky como director sufrió un paréntesis de veinte años entre *La fuerza del destino* (1948) y *El valle del fugitivo* (1968). Y, por supuesto, muchos de los vetados nunca lograron rehabilitarse: en realidad, sólo un diez por ciento aproximadamente consiguió volver al cine según el libro *La inquisición en Hollywood* de Larry Ceplair y Steven Englund. En mi caso transcurrieron otros dos años de trabajo furtivo hasta que pude al fin escribir con mi propio nombre, y fue Otto, una vez más, quien lo hizo posible cuando anunció en 1962 que me había contratado para adaptar la novela *El genio* de Patrick Dennis. La Legión Americana reaccionó enviando a Preminger una carta de protesta donde le preguntaban por qué no podía buscar un «escritor patriota» para aquella cinta. Otto replicó diciendo que tanto derecho tenían ellos a boicotear la película cuando se estrenara como él a escoger guionistas como le viniera en gana.

*El genio* nunca llegó a realizarse: Preminger había dejado claro desde el principio que esa película requería una gran estrella y ninguna de las sondeadas (Laurence Olivier, Rex Harrison y Alec Guinness) estaba disponible. Pero Otto, siempre fiel a sus costumbres, me tenía trabajando de incógnito en *El cardenal*, la película que rodaba mientras preparábamos *El genio*. Ese otoño fui con él a Viena y luego a Roma con el pretexto de estudiar nuestro proyecto y el velado propósito de retocar cada día lo que se filmaba al siguiente. En Roma averigüé que también tenía a Gore Vidal escribiendo escenas para la película, la cual, por cierto, acabó reflejando una estampa inesperadamente benigna de la Iglesia católica a pesar de la murga que algunos prelados le habían infligido en años anteriores. Desconozco si él sabía que tanto Gore como yo éramos ateos, pero en todo caso ambos compartíamos (y se lo comunicamos de forma conjunta) la conclusión de que había caído en el feo vicio de comprar los derechos de los peores best-sellers disponibles en el mercado.

Con mi futuro como guionista aún en la cuerda floja, acepté gustoso una invitación para colaborar con Ian en un musical. Nosotros haríamos el libreto y su viejo amigo Johnny Mercer, con quien había escrito *Al fin solos* veinte años antes, se encargaría de las letras (Habiendo triunfado como autor e intérprete de canciones, la gran frustración profesional de Johnny era no haber intervenido en un gran éxito de Broadway). La obra, una versión de la comedia satírica *Volpone* escrita por Ben Jonson en 1606, estaba ambientada en el Yukón durante la fiebre del oro de 1898 y había sido ideada como pieza estelar para el festival con que Dawson City celebró en el verano de 1963 la reapertura de su antigua Ópera. Con Bert Lahr como un vengativo buscador de oro y Larry Blyden en el papel de su escurrizado compinche, *Foxy* (Zorruno) nos brindó no sólo la satisfacción de trabajar en un nuevo medio y descubrir que podíamos sacarle partido, sino también la alegría de ver cómo unos magníficos comediantes enriquecían el material que les habíamos proporcionado. Ya en Nueva York, y cuando planeaba llevar el espectáculo a Broadway la siguiente temporada, el productor, Robert Whitehead, aceptó la oferta de dirigir con Elia Kazan la compañía teatral del recién creado Lincoln Center. Nosotros lo apreciábamos, confiábamos en él y lamentábamos su marcha, pero desde el punto de vista comercial aquello no parecía una tragedia ya que David Merrick, tal vez el más exitoso productor de Broadway en aquella época, vino enseguida a ocupar la vacante.

Mercer y yo éramos de hecho tan optimistas que vulneramos la vieja norma según la cual los creadores no deben arriesgar su propio dinero. Mi parte, lo recuerdo bien, era de treinta mil dólares; la de Johnny debía de ser sustancialmente mayor. La apuesta, en cualquier caso, no se desinfló cuando *Foxy* inició su pretemporada en Cleveland cosechando críticas entusiastas, grandes audiencias y un torrente de carcajadas. Mientras asimilábamos todo esto detrás del escenario, nadie prestó demasiada atención a un hecho que, visto ahora, resultó fatal para nuestro proyecto: me refiero al apoteósico estreno en Nueva York de *Hello Dolly*, otra producción de Merrick. En nuestra inocencia no habíamos valorado una importante faceta de las operaciones mercantiles: cuando Merrick se comprometió a Producirlo, financiado de manera que ni él ni sus socios habituales se jugaban un ardite en el empeño. Tan pronto como los espectadores empezaron a agolparse para ver *Dolly*, dejó meridianamente claro en todas sus gestiones con *Foxy* que la promoción de aquélla y el incremento de sus beneficios se habían convertido en una prioridad irrenunciable al margen de las consecuencias que ello pudiera tener en nuestra empresa, mucho menos prometedora de acuerdo con su tasación. Así las cosas, ni siquiera se molestó en llevar a efecto el contrato por el que RCA debía grabar un disco con el elenco original de la obra, práctica común en todos los musicales que sobrevivían a sus primeras funciones. En lugar de eso, sugirió a RCA que aparcara nuestro álbum y emplease el dinero para promocionar el de *Dolly*.

A esas alturas teníamos que lidiar no con uno sino con dos de los grandes empresarios de Broadway, pues la noche del estreno y entre los festejos posparto,

Merrick vendió la producción a Billy Rose, dueño del Teatro Ziegfeld, la sala donde se representaba *Foxy*. Las reseñas fueron elogiosas aunque arrebatadas, y tal vez eso tuvo un efecto suavizante en el entusiasmo de Rose; sea como fuere, su interés (como antes el de Merrick) se desplazó enseguida hacia otro menester, en este caso no un espectáculo musical sino una ex mujer a quien por entonces volvió a esposar y con quien partió súbitamente en una segunda luna de miel antes incluso de firmar los papeles que hubieran refrendado su apretón de manos con Merrick. Así que nos vimos sin nadie a quien pudiésemos llamar cabalmente «productor» y sin plan alguno de publicidad o promoción.

Con todo, privados los cuatro autores de nuestras regalías y la obra de un promotor que la secundara, *Foxy* aguantó nueve semanas en el tenebroso Ziegfeld. Su cierre fue un jarro de agua fría para todos nosotros, y aún más para los dos incautos inversores, pero cuarenta años después aún saboreo el recuerdo de Bert Lahr caracterizando a un aristócrata británico y cantando esta letra de Mercer:

¡Ay amados de Cheltenham hogares!  
¡Grandes almas había en aquellos lares!  
Yo un renacuajo pispajo y mis papás en los bares  
remojándose a destajo.  
Ahora ya mayor de edad,  
soy un señor de verdad  
que por el mundo ha viajado.  
Habiendo el caviar probado (y también los caracoles)  
puedo con autoridad hablar sin echar faroles.

Si quieren un *bon vivant* más brillante que un poeta  
o un caballero jovial para fiestas de etiqueta,  
en las bochas campeón y en el Partenón esteta,  
diestro con la mandolina, maestro de pandereta,  
viajaré...<sup>[11]</sup>

Resultó que había entrado en una fase de colaboración con empresarios más bien volubles. Poco después que *Foxy* pasara a mejor vida, Martin Ransohoff, un productor independiente con una buena dosis de pillería callejera y no demasiado refinamiento, me contrató para adaptar una novela sobre el duelo entre un joven as el póquer interpretado por Steve McQueen y un viejo profesional encarnado (o a eso aspirábamos) por Spencer Tracy. *El rey del juego* me llevó de nuevo a Hollywood y a las puertas de la muy encogida Metro-Goldwyn-Meyer, que financiaba la producción. Louis B. Meyer había dejado este mundo tiempo atrás y su gigantesco estudio se achicaba de día en día. Lo cierto es que incluso parecía posible reclamar (a guisa de peaje por el empleo de su cónyuge) una breve aparición de Kate Hepburn como la

vieja amante del personaje representado por Tracy.

Éste, sin embargo, estaba ya bastante cascado y se hacia el remolón con nosotros, así que, al poco de mi llegada, Ransohoff me pidió que lo acompañara a la mansión que Tracy tenía junto a Sunset Boulevard para ayudarlo a vencer la resistencia de nuestra presunta estrella. Fue la primera ocasión en que pude ver a la pareja desde el rodaje de *La mujer del año* veintitrés años antes, y la primera oportunidad de agradecer a Kate su carta a la Junta de Libertad Condicional, misiva que (sonrojada por mis expresiones de gratitud) pretendió no haber enviado. Ellos, a su vez, prodigaron loas al automóvil que Mike Kanin y yo les habíamos regalado: lo habían usado, me dijeron, para remolcar hasta el taller una sucesión de vehículos averiados procedentes todos de añadas más recientes.

Por razones que escapan a mi comprensión, Ransohoff se puso a cotillear sobre una biografía cinematográfica de otra vieja estrella de la Metro. «¿A que no adivináis quién va a hacer el papel de Jean Harlow?», preguntó antes de nombrar a una famosa actriz de los sesenta a quien describió con evidente asco como la «maravilla destetada». No entraba en la sensibilidad de Marty percibir la grosería de un comentario formulado ante Hepburn, cuyos atractivos no eran precisamente de tipo pechugón. Yo miré a Tracy y éste a Kate tratando de calibrar su reacción, pero, fuese cual fuese, ella se mantuvo impertérrita.

Me temo que el estilo comercial de Ransohoff no habría sido el medio más idóneo de lograr nuestra meta si hubiéramos contado con alguna posibilidad de camelar a cualquiera de los dos actores para el proyecto. En realidad, ya antes de nuestra visita la Metro había descartado a Tracy, que solía cobrar cuatrocientos mil dólares por película, en favor de Edward G. Robinson, a quien se podía contratar por un cuarto de esa cantidad y que, por otro lado, realizaría un sensacional trabajo junto a los no menos brillantes Steve McQueen y Tuesday Weld.

Hollywood había cambiado profundamente durante mis años de exilio, y en muchos aspectos para mejor a juzgar por mi experiencia inicial con *El rey del juego*. Sam Peckinpah, nuestro director, organizó una lectura del guión conmigo y los actores sentados en torno a una mesa para que yo pudiera hacer los ajustes pertinentes si alguien ponía reparos a una frase o una situación. Cuando comenzó el rodaje, me marché a Nueva York confiado en que esta vez saldría una película más o menos acorde con lo que yo había escrito, pero a los pocos días supe que Ransohoff había despedido a Peckinpah esgrimiendo como pretexto la filmación de un desnudo no autorizado de la actriz Sharon Tate. Y por si esto no hubiera sido bastante perturbador, el suplente Norman Jewison apareció en compañía del guionista Terry Southern, aunque todo indica que el motivo de su presencia no era ninguna objeción de fondo a mi guión ya que muchas de las alteraciones fueron puramente cosméticas, incluido el traslado de la acción desde San Luis a la más vistosa Nueva Orleans, ciudad donde podían incorporar a la película uno de los célebres cortejos funerarios que recorren sus calles.

Mi siguiente encargo fue otra lección (ésta más satisfactoria) sobre las maneras del nuevo Hollywood. Todo empezó cuando recibí las galeradas de una novela satírica protagonizada por una unidad médica estacionada en Corea durante la guerra; sus autores eran un cirujano que había pertenecido a una de esas unidades y William Morrow, un escritor profesional reclutado por los editores. Lo que éste quería de mí, y le suministré encantado, era un elogio para la camisa del libro («desde *Trampa 22* no se había narrado con una gracia tan demoledora el esfuerzo por conservar la cordura en la rampante locura de la guerra»). Después me pregunté si aquella historia de humor vitriólico y estructura desquiciada podría convertirse en una película, algo desde luego nada fácil. Robert Altman, que la leyó después de haberse comprometido a dirigir mi guión, reconoció que jamás habría considerado aquello como material cinematográfico. Al fin y al cabo, uno de los episodios centrales de la trama consistía en que los médicos, queriendo recaudar fondos para pagarle una universidad en el estado de Maine a su mozo coreano, transfiguran a un facultativo en Cristo crucificado, lo pasean por varios destacamentos militares presentándolo como el Mesías y venden sus fotos rubricadas con el divino autógrafo. Ni siquiera en el decadente Hollywood de 1970 podía algo así pasar la inspección impunemente. Tampoco una escena en la que el dentista (a quien todos llaman Polaco Indoloro) ingiere una supuesta píldora homicida recomendada por sus colegas tras haber perdido la aptitud sexual; luego lo arrojan inconsciente desde un helicóptero sujeto a un paracaídas y, al recobrar el conocimiento, se descubre con un cinta azul atada a su formidable pene, homenaje que logra rehabilitar su ego masculino. Yo agregué un personaje femenino atormentado por la idea de regresar junto a su marido en estado de frustración sexual: con la anuencia de Hawkeye, el héroe de la película, la teniente Dish atisba el cuerpo desnudo de Indoloro y procede a aliviar el padecimiento de éste tanto como el suyo propio.

Por supuesto, al plantearme la versión cinematográfica de la historia intenté reproducir sus peripecias en términos más visuales que narrativos. En el libro, por ejemplo, Hawkeye se da cuenta de que ha visto antes a un compañero recién llegado pero no consigue recordar dónde o cuándo hasta que la respuesta le llega de forma anodina tras varios días de incertidumbre. En la película, Trapper John intercepta una pelota durante un partido de fútbol americano y lanza su «pase de Dartmouth»<sup>[12]</sup> a las manos de Hawkeye, lo cual activa la memoria de éste.

Después de leerla, le di la novela a Ingo Preminger, mi agente desde los primeros tiempos de la lista negra. Al igual que yo, Ingo deseaba jugar un papel más dinámico en la industria del cine y tras una rápida lectura aceptó no ya vender el proyecto, sino producirlo él mismo. Pero mientras tanto me asaltaron algunas dudas y decidí consultar también a Ian. Cuando hubo leído el libro le expliqué mis tribulaciones: según yo pensaba, más que una auténtica novela aquello era una serie de relatos sobre unos personajes situados en el mismo lugar al mismo tiempo, y su comicidad dependía de que éstos mantuviesen una inalterable actitud iconoclasta desde el



principio hasta el fin. Me enfrentaba, por tanto, a una regla básica de la dramaturgia en la que yo siempre había creído: para que la historia funcione, uno o varios personajes deben transformarse conforme avanza la acción; pero en este caso se contravenía el precepto porque Hawkeye y Trapper John, los dos protagonistas, eran al final exactamente iguales que al principio.

Ian entendió el problema y lo acometió sin contemplaciones. «Déjate de reglas», me dijo; y eso hice.

Ingo llegó pronto a un acuerdo con el estudio que tan expeditivamente me había depuesto en 1947. La Fox, de hecho, estaba ahora bajo el mando directo de Richard Zanuck (el hijo de Darryl) y de su socio David Brown, pero el viejo patriarca, aunque instalado en una especie de semiretiro parisino, había vuelto oficialmente a la presidencia de la compañía. Así y todo, mientras duraron nuestras comunes andanzas con MASH no recuerdo que una sola palabra de reproche o pesar, que una mínima alusión a mi pasada estancia en la productora aflorara a los labios de nadie. Se diría que la lista negra se había convertido por universal consenso en uno de esos accidentes naturales de los que no puede responsabilizarse a nadie sin incurrir en la más ruin de las mezquindades.

Richard Zanuck, Brown, Ingo y yo estábamos muy ilusionados con la película, pero no demasiados compartían inicialmente nuestro fervor. Más de un docena de directores habían rechazado la oferta cuando Ingo nos colocó al casi desconocido Robert Altman, cuyos logros hasta la fecha se cifraban en una extensa obra televisiva y un par de películas casi ignotas. Para las tornadizas normas de Hollywood formábamos un equipo más bien maduro (Bob era cuarentón; Ingo y yo, cincuentones; y todos ya abuelos), de modo que para mí fue una gran satisfacción comprobar cómo aquel trío de relativos carcamales creaba una película enormemente popular entre los jóvenes espectadores que se habían ido apartando de Hollywood durante los años cincuenta y sesenta (Debo decir que Altman, siempre reacio a entrar en el paquete de vejestorios, echó humo cuando Ingo señaló esto a los reporteros). También fue gratificante ver cómo aquel relato burlesco sobre una contienda que el país había empezado a olvidar traslucía la mentalidad militarista y la arrogancia cultural latentes en la guerra que todos los norteamericanos tenían en la cabeza: la que entonces se estaba librando en Vietnam.

Ingo y yo sopesamos durante apenas dos minutos la opción de trasladar MASH desde Corea a Vietnam, pero la guerra en marcha estaba demasiado cerca para tomársela a broma o con un mínimo de irreverencia. Manteniendo nuestra historia a una prudente distancia en años y millas podíamos observar de reojo una intervención militar en Asia y dejar cautelosamente que el público advirtiera los paralelismos.

Bob Altman realizó varias contribuciones esenciales al producto final. A partir de la escena en que se retransmite a todo el campamento un encuentro carnal entre «Labios Ardientes» Houlihan y Frank Burns, se le ocurrió utilizar el sistema de megafonía como un elemento recurrente a lo largo de toda la película. También

introdujo el episodio del jeep robado al principio de la historia, la subtrama del idilio entre la enfermera Leslie y el coronel Blake y varios diálogos memorables, incluido el golpe quizá más divertido de toda la cinta: Dago Red contestando «lo llamaron a filas» cuando Labios Ardientes, harta de Hawkeye, pregunta con furiosa retórica cómo es posible que un sujeto así haya alcanzado un puesto de tanta responsabilidad (Bien es cierto que si la ocurrencia provocaba tan sonoras carcajadas se debía en parte a que Bob había suspendido por una vez el ruido externo permitiendo que las palabras se oyeran claramente. Varias frases que me habían parecido bastante ingeniosas cuando las escribí acabaron sepultadas bajo el guirigay ambiental que las envolvía).

Altman cometió también algún desacierto, o al menos así valoro las payasadas más bien histriónicas de la escena inicial y el posterior episodio en que, sin razón aparente, la tropa casi en pleno se une a Hawkeye y Duke para entonar *Adelante soldados de Cristo* ante el espectáculo del mayor Burns rezando de hinojos. Creo, además, que prolongó el partido de fútbol americano más allá de los límites que dictaba el argumento. Pero fueron pequeñas faltas en comparación con sus certeras aportaciones, entre ellas esos momentos sobrecogedores en que se vislumbran unas intervenciones quirúrgicas de campaña cuyo dramatismo nos permite entender mejor las extemporáneas gansadas de los cirujanos. Al terminar el pase donde vi por vez primera estas escenas, sin embargo, un miembro del escaso público expresó su más enérgica repulsa: era Darryl Zanuck. Después de asistir al evento amistosamente acompañado por una joven actriz francesa, convocó a los principales culpables detrás del proyector para decirnos que todo aquello le parecía una escandalosa vulneración del buen gusto. «Una comedia bufa es sencillamente incompatible con sanguinarias escenas de quirófano», sentenció dejando caer todo el peso de su larga experiencia como árbitro de lo aceptable y lo inaceptable. A las diez de la mañana del día siguiente habría una inexcusable reunión en su despacho con el fin de discutir las secuencias que debían cortarse o filmarse de nuevo para que la película quedara en condiciones.

Pero a la hora indicada Zanuck anunció que después de todo no serían necesarios los cambios. «Resulta que a mi amiga le gustan esas escenas de quirófano; o sea que la película podría funcionar bien entre los jóvenes», nos explicó. Nadie recordaba otra ocasión en que la lascivia del viejo condujera a resultados tan constructivos.

## Complacerte nos ha costado veinte mil dólares

Dos Óscars, uno por el mejor guión original y otro por el mejor guión adaptado de otro medio; el laurel del Gremio de Escritores (sección oeste) por logros destacados; un premio similar (que lleva el nombre de mi amigo Ian Hunter) concedido por la sección este del mismo gremio; la ofrenda literaria anual en el Festival de Cine de Nantucket (1998)... En fin, una trayectoria cinematográfica de impresionante aspecto que, a decir verdad, me impresiona a mí mismo cuando oigo la retahíla de distinciones recitada desde una tarima. Lo que no se menciona (lo que mis admiradores en realidad no conocen) es la cantidad de guiones estériles que duermen el sueño de los justos en las estanterías: más o menos el doble de los que han conseguido llegar a la pantalla. Unas veinte veces en sesenta años he mecanografiado un título y un «FUNDIDO A» inicial con la esperanza de que las cien o ciento cincuenta páginas que pensaba escribir se plasmaran en la película que yo visualizaba; pero eso, ¡ay!, no sucedía.

Añadan las ocasiones en que «se reescribe» el guión a requerimiento del director o el productor (por no hablar de las alteraciones que introducen actores, montadores o —la última afrenta— esos burócratas anónimos dedicados a lo que llaman con delicado eufemismo «edición televisiva»), y empezarán a entender por qué nunca he sido digamos un apóstol de la profesión que elegí. Un editor, un corrector o un productor de teatro pueden sugerir cambios, pero es el escritor quien revisa su texto, y si no quiere hacerlo se agencia a otro patrón. El guionista no controla la transición desde el concepto al fotograma en el noventa por ciento de los casos y, una vez dado el salto, cualquier fase previa carece a todos los efectos de realidad significativa. ¿Cómo podría equiparar una escena esbozada sobre papel con lo que ya está fijado sobre celuloide?

En la primavera de 1980 me llamó por teléfono Ray Stark, uno de los ejecutivos más poderosos y celebrados de Hollywood, proponiéndome trabajar en una nueva versión de *Pal Joey* con Al Pacino de protagonista y Herbert Ross de director. No hallaría cortapisas, me aseguró, para adaptar libremente las historias de John O'Hara y además podríamos aprovechar tanto la soberbia partitura de la obra original como cualquier número de Rodgers y Hart que se aviniera a nuestras necesidades. Ross, un director a quien yo admiraba y que tenía por entonces un gran éxito comercial, aprobó con tal entusiasmo las ideas que le expuse en las reuniones posteriores que acepté escribir aquel guión. Stark prometió de forma no menos efusiva que negociaría

el contrato con mi agente mientras Frances y yo nos íbamos diez días de vacaciones a Italia.

Cuando, acabado el viaje, mi agente se puso en contacto con el despacho de Stark, se nos comunicó que en una semana quedarían resueltos ciertos «tecnicismos» tocantes a los derechos para el uso del material. Y eso fue lo último que supe de Stark, de Ross y del asunto. Qué ocurrió finalmente con la actualizada *Pal Joey* es algo que no puedo aclararles porque yo mismo no tengo ni idea, pero aquélla fue sólo una breve fase de mi interminable instrucción en la asignatura «relaciones productor-escritor», aprendizaje iniciado a los veintidós años cuando hice entrega del primer guión escrito por mi cuenta. Yo no veía la hora de conocer la reacción del productor, aunque desde luego tampoco esperaba oírla antes incluso de que hojeara el texto.

—Ahora mismo mando esto a Wald y Macaulay —dijo refiriéndose a una muy bien remunerada pareja de escritores enrolada en la Warner—, Te encargué la cosa para que fueras allanándoles el terreno mientras terminaban otro trabajo.

Parecía increíble que se desprendiera de aquello sin haber leído ni una sola palabra, pero eso fue exactamente lo que hizo. ¿Y con qué fundamento podía oponerme? Al fin y al cabo ellos me habían pagado, casi mil dólares si no recuerdo mal.

Mas lo decisivo con respecto al control no era la cantidad pagada sino el hecho mismo de pagar. Cuando en 1942 vendimos *La mujer del año*, Mike Kanin y yo cobramos una suma extraordinaria para la época, pero la Metro se convirtió en «autora» de la obra gracias a una de esas prodigiosas transmutaciones sólo verificables por contrato. Y a quien se obstine en su escepticismo con estos milagros bastará apuntarle que cuarenta años después, cuando se representó en Broadway una versión teatral de aquella película, los derechos de autor por el texto original recayeron en la MGM.

Sólo recuerdo una ocasión en que llegué a pensar (fugazmente) que mis argumentos habían prevalecido tras una controversia con Darryl Zanuck. Debatíamos con mucha gravedad (esas discusiones nos parecían entonces trascendentales) su propuesta de suprimir una escena de *Ambiciosa* que yo consideraba imprescindible para entender los móviles del personaje principal. Aunque las escenas etiológicas eran uno de sus blancos predilectos (cualquier historia debía, según él, reducirse a la pura acción), Zanuck admitió que tal vez yo estaba en lo cierto e indicó a Otto Preminger, el director-productor, que rodara la secuencia de acuerdo con el guión. Dos meses más tarde contemplábamos un primer montaje de la película en la sala de proyección y la disputada escena (que jamás pude ver en celuloide) se había desvanecido. Zanuck me dirigió entonces un comentario de soslayo:

—Complacerte en esto nos ha costado veinte mil dólares.

La cuestión quedó zanjada para siempre y para bien de todos. Si yo hubiera insistido en que los motivos del personaje seguían pareciéndome borrosos, habría obviado los tres hechos implícitos en su muy conciso parlamento; a saber: era un

hecho que yo quería mantener la escena y también que él había tomado la inamovible decisión de eliminarla, luego no era menos real que yo había cometido un error cuyo costo para el estudio rondaba los veinte mil dólares.

La orden de reemplazar al guionista de una película no generaba en Irving Thalberg o David Selznick más congoja que la sentida por un entrenador de fútbol cuando sustituye a un delantero en el descuento del partido, aunque siempre era un consuelo que te cayera en suerte la redacción final sancionada por el mandamás de turno, pues en ese caso sabías que ninguna otra mano tenía ya potestad para hacer cambios ulteriores. Cuando la generación pionera de los magnates cinematográficos inició su lenta retirada a mediados de los cuarenta, nosotros empezamos a acariciar la nebulosa idea de que, en un medio menos jerárquico y mecanizado como el que vaticinábamos, los escritores tendrían más posibilidades de escoger sus proyectos y de hallar colaboradores o financiación. Nadie podía sospechar entonces que, lista negra aparte, el futuro nos depararía una mengua, no un aumento, en el estatus de los guionistas.

Mi primera experiencia con el nuevo estilo se produjo cuando Ian Hunter y yo escribimos un guión bajo seudónimo para una compañía británica. Hicimos algunos cambios tras reunimos con el director y los productores en la isla caribeña donde se filmaría la película y poco más tarde, ya a punto de comenzar el rodaje, recibimos un inopinado «guión final» que desmantelaba nuestro texto (con el agravante de que también lo empeoraba, o al menos eso pensábamos). Según me contó después el primero, tanto Sidney Poitier como John Cassavetes habían aceptado actuar en *Virgin Island* a partir de nuestro guión y se sintieron muy decepcionados con el sucedáneo. La única respuesta de los productores a nuestras quejas fue que, según la práctica consagrada en Gran Bretaña, el director estaba facultado para revisar libremente la historia entregada por los guionistas (Nuestro seudónimo, Philip Rush, quedó intacto en los títulos de crédito y un historiador que portaba ese nombre escribió al *Times* una carta indignada declinando toda responsabilidad tras el estreno de la película en Londres).

Hacia la época en que logré al fin recuperar mi propio nombre, la inflada autoridad de los directores empezaba también a adueñarse de Hollywood, cosa que pude experimentar cumplidamente con *El rey del juego*. Pronto se llegaría a un punto en que, como requisito para encargarse de una película, el director se arrogaba el derecho a hacer mangas y capirotos con su estructura o su argumento aunque ningún otro implicado hubiera visto la necesidad de tales convulsiones.

Para adaptar *Semi-Tough* (Semiduro), un libro sobre fútbol americano escrito por Dan Jenkins, pergeñé un par de borradores: al productor le gustaron, a Jenkins le gustaron y, lo más importante en los viejos tiempos, a los mandos de United Artists les gustaron tanto que dieron el salto crucial desde el «desarrollo de la mercancía» a su producción como vehículo para el lucimiento de Burt Reynolds; la única pieza que faltaba, el director, se corporeizó súbitamente en la persona de Michael Ritchie.

Aunque yo le di a entender que esperaba intervenir en cualquier revisión de la historia, él comunicó al estudio que no deseaba hablar con el viejo guionista y quería uno nuevo a su disposición. También anunció que el eje de aquella comedia satírica ya no sería el fútbol profesional sino los grupos de autoayuda y concienciación.<sup>[13]</sup> Tanto el productor como el estudio consideraron estas demandas arbitrarias pero no excesivas, de manera que, en un alarde de versatilidad, retiraron su respaldo empresarial al libro y el guión que habían adquirido para ejecutar diligentemente todas las novedades que Richtie y su nuevo amanuense tuvieran a bien ingeniar (El guionista agraciado fue mi amigo Walter Bernstein, uno de los mejores en la profesión, quien me llamó cuando le propusieron el trabajo y recibió sin demora todos los parabienes que, por otro lado, yo hubiese recibido de él si se hubiera dado la situación inversa).

Cuando llegué a Hollywood, algunos de los principales realizadores —Howard Hawks y William Wyler, por ejemplo— se ubicaban a sí mismos en una dimensión casi teatral como simples intérpretes de la historia que el escritor había imaginado, aunque, por supuesto, sus cometidos eran bastante más amplios que los de un director de escena. El concepto de director como fuerza creativa arraigó en Europa tras la Segunda Guerra Mundial con figuras como Federico Fellini o François Truffat que, efectivamente, llevaban sus propias ideas a la pantalla y muy rara vez empleaban a guionistas. Salvo por Billy Wilder, John Huston y contados casos más, eso no ocurría en el cine norteamericano hasta hace bien poco, pero el axioma del director todopoderoso se asume ahora con tanto ardor que la omnipotencia (e imponer a un escribano es sólo una de las formas habituales de ejercerla) se ha hecho preceptiva incluso entre menestrales sin aspiraciones literarias ni peligro alguno de ser igualados con Wilder o Huston.

Dadas las circunstancias, puedes darte por contento si, como me sucedió en *MASH*, te cae en suerte un director cuya pericia no está completamente neutralizada por su ego, cuyos criterios coinciden aproximadamente con los tuyos y cuyas enmiendas son con frecuencia mejoras. Pero si la película triunfa, más te vale no esperar que se reconozca tu contribución.

El primer indicio del extraordinario éxito que aguardaba a *MASH* fue la obtención del gran premio en el Festival de Cannes. Mi presencia en el festival se explica por una especie de carambola provocada durante una cena con los hermanos Preminger.

—Oye Ring, ¿tú también vas a Cannes? —preguntó Otto.

—¡Qué va! —contesté—, nunca invitan a los guionistas.

—¿Cómo es eso, Ingo? —dijo Otto en tono reprobatorio—. Yo sí llevo a mi escritor.

Y así instigado, Ingo pidió a la Fox que pagara los gastos de mi viaje arguyendo que la presencia de uno de los diez represaliados tendría una positiva incidencia publicitaria.

Cuando llegué a Cannes y empecé a advertir el interés que despertaba nuestra

película, me pareció prudente aclarar algunos malentendidos que se habían propagado entre la horda de periodistas allí congregada. Se discutía si *MASH* era o no una «película pacifista», disputa a mi entender desencaminada, pues el cine no podía hacer mella en las convicciones de quien fuese partidario de la guerra. Lo que sí podía hacer, en cambio, era glosar indirectamente una guerra muy particular que una poderosa nación sostenía en un país lejano y débil; o, para ser más específicos, una guerra americana en tierras de Asia.

Algunos definían la película como un ataque a la religión, juicio que también hubiera merecido algún comentario por mi parte. *MASH* no se enfrentaba con la religión como tal, creía yo, sino con el uso inapropiado de los sentimientos religiosos en el frente. Según mi razonamiento, la guerra es un fenómeno tan estrictamente humano que sería a todas luces abusivo involucrar a Dios en ella.

Había preparado estas reflexiones para una rueda de prensa, y en efecto hubo una tras la proyección de la cinta a los dos días de nuestra llegada, pero me privaron de formular mis observaciones porque no asistí a ella. Quienquiera que fuese el encargado de informarme no lo hizo y, según parece, tampoco mi ausencia escandalizó a las multitudes concentradas.

Sería de todos modos engañoso insinuar que nadie mostró el •ñas mínimo interés por mi contribución a la película durante las dos semanas de periplo europeo. Pocos días antes de viajar a Cannes, una lumbrera de cierto semanario intelectual me preguntó intrigado en Hamburgo si, habiendo pertenecido al grupo los diez encarcelados y proscritos de Hollywood, aquella película odiosa, reaccionaria y militarista era el precio que me había visto obligado a pagar para volver a trabajar con mi nombre. Aparte de este señor, todo el mundo daba por supuesto que el director (quien ni siquiera se incorporó al proyecto hasta que yo tuve escritos dos borradores) había engendrado la película sin auxilio de nadie y que solo él estaba en condiciones de explicarla.

Bob mismo se dejaba halagar por la comprensible ficción de que *MASH* había florecido espontáneamente dentro de su cabeza. En varias entrevistas apuntó que había empleado el guión como un mero bosquejo, y lamento decir que por mi parte tampoco le concedí el crédito que en gran medida merecía cuando, a la primavera siguiente, recogí el premio de la Academia. Sólo puedo agregar como defensa que aquella noche esperaba ver a Bob subiendo después al estrado para aceptar el Óscar a la mejor dirección, honor que fue a parar a las manos de Franklin Schaffner por *Patton*.

Bob instaba a los actores a improvisar en muchos diálogos, y tal vez se refería a eso cuando daba a entender que no había hecho demasiado caso a mi texto (La única vez que visité el plato durante el rodaje se descolgó con una chanza sobre el asunto: «¡Buscad el guión que viene el escritor!», exclamó a voz en grito). Las discrepancias, sin embargo, no eran tan extremas como él afirmaba ya que gran parte de las innovaciones se circunscribía a un par de pláticas entre Donald Sutherland y Elliot

Could en las que éstos alteraban o improvisaban algunas frases. Pero incluso en estas escenas se atenían a la pauta marcada por el texto, y debe tenerse en cuenta que, como diría cualquier guionista, el diálogo es sólo un elemento del guión.

Cuando el cine dejó de ser mudo, los estudios de Hollywood importaron a los más célebres dramaturgos de Broadway para atender la necesidad de diálogos en las historias. Ni unos ni otros veían mucha disparidad entre una obra representada por actores de carne y hueso sobre el escenario y otra registrada en celuloide con las nuevas cámara acústicas, pero todos vieron desolados cómo el público encontraba muchas de las primeras películas sonoras demasiado verbosas y aburridas. Los recursos que los realizadores habían desarrollado durante la etapa silente (primer plano, ángulo inverso, toma en movimiento, corte brusco, encadenado, pantalla partida, combinación de lentes, diversidad de focos, montaje, velocidades de cámara, avances o retrocesos temporales) habían dado lugar a un nuevo lenguaje narrativo. A ese lenguaje se incorporaba el sonido, lo cual suponía efectos sonoros y música de fondo aparte de diálogos. Pero sucedió que el universo parlante no tenía en pantalla un relieve tan omnímodo como sobre las tablas. No se podía insertar un nudo del argumento en los diálogos con la seguridad de que fuera comprendido: era necesaria reforzar la trama con otra inserción, y a ser posible visual.

Waldo Salt describió nuestro oficio como «un género distinto que consiste sobre todo en escribir con imágenes; su estética difiere en lo sustancial de la inherente al teatro o la novela, y desde el punto de vista técnico se aproxima a la poesía». Waldo era un consumado dibujante cuyos borradores estaban repletos de esbozos donde plasmaba su visión de las escenas. Yo soy una perfecta calamidad para el dibujo, pero cuando escribo una película mi atención va y viene constantemente entre la pantalla del ordenador y una pantalla ficticia donde tienen lugar los hechos que estoy ideando. La imagen (lo que entra o no en cada plano) y el eventual sonido poseen igual valor y son complementarios en el sentido de que el uso de un elemento limita la necesidad del otro.

Irving Thalberg dijo una vez que el gancho de una película exitosa dependía en un cincuenta por ciento de su concepto básico, proceda éste de un libro, una obra teatral o un guión original. Conviene, sin embargo, precisar los términos. Más de un presunto guionista piensa que el tema («hagamos una peli sobre los manglares de Luisiana» o «nadie ha hecho una película sobre un capitán despótico en la armada británica del XVIII») es lo mismo que el concepto. Un personaje o un asunto no tratado anteriormente puede ser un capital muy valioso, pero está lejos de constituir el concepto de una película. Ni siquiera el tiránico capitán acompañado ya por un primer oficial de probada disciplina se aproxima lo bastante. La idea necesita aún desarrollo; verbigracia, «la situación es tan desesperada que el primer oficial, a despecho de su leal sumisión a normas y tradiciones, encabeza un motín contra el capitán». Ahora sí contamos con un lance dramático que puede funcionar tanto en éste como en otros contextos. Cuando un amigo mío vio *Río Rojo* y felicitó al



guionista por su trabajo, el felicitado Chase exclamó: «¿Pero no te has dado cuenta de que es *Rebelión a bordo?*?».

La idea original de *MASH* no salió ni de Altman ni de mí, sino de los autores del libro. En cuanto a la película misma, su estructura básica y cada una de las escenas desde el arranque al desenlace son las fijadas en mi guión pese a todas las interpolaciones o improvisaciones de Bob.

La última película que he escrito, *El más grande*, es una biografía de Mohamed Ali, con él mismo como protagonista y Tom Gries de director. Entre éste y yo hubo siempre una estrecha colaboración, de suerte que, al terminar el rodaje, Tom me explicó cómo pensaba ensamblar aquel material que habíamos filmado un poco a la buena de Dios. Para relajarse antes de entrar en la sala de montaje se tomó un par de días libres, pero mientras jugaba un brioso partido de tenis cayó sobre la pista fulminado por un infarto. Pasado el primer impacto, reparé en la enorme dificultad de que un extraño pudiese editar la película con arreglo a lo que Tom había discurrido, así pues le pedí a mi agente (Jim Preminger, el hijo de Ingo) que planteara a Columbia Pictures la propuesta de formar un equipo asesor integrado por mí y el regidor con el fin de transmitir en lo posible al montador las intenciones del difunto Gries. Aunque me ofrecí a participar sin compensación alguna, el estudio rechazó en el acto la sugerencia y formó un comité compuesto por altos ejecutivos que, según afirmaban ellos mismos, conocían mejor las preferencias del público; pero el fruto de sus consejos, dejando aparte las diferencias con respecto a mi guión o el plan de Tom, no funcionó demasiado bien en taquilla.

Para todo guionista es tentador fantasear sobre la posibilidad de que sus obras no filmadas pudieran haberse convertido en películas mucho más originales y provocativas que las sometidas al implacable veredicto de los espectadores, pero un repaso somero de los archivos bastaría en mi caso para desengañarme. Entre los guiones baldíos hay un apreciable número de ideas pésimamente concebidas que se llevaron adelante por motivos erróneos o espurios, incluida la clásica evasiva del artista asalariado: si son tan necios que me pagan un dineral por esta basura, ¿quién soy yo para hacer remilgos? En definitiva, a la frase «lo mejor se halla en la estantería» convendría añadir «y lo peor también». Aun así quedaría suficiente género del primer tipo para organizar un pequeño pero gratificante festival de buen cine. El mayor atractivo de ese festival imaginario sería la brillante fidelidad con que mis guiones se habrían llevado al celuloide. ¿En qué otro certamen estarían todas las películas fotografiadas con gusto impecable, adornadas con una banda sonora tan discreta como expresiva, dirigidas con respetuosa imaginación e interpretadas hasta el tope (pero ni una pulgada más allá) por actores inspirados y generosos?

Ese festival de proyectos frustrados empezaría con mi primer guión original, una historia que sin duda se adelantó a su tiempo. Cinco años antes de que Charles Brackett y Billy Wilder escribieran *Días sin huella*, yo había esbozado una película sobre una mujer devastada por el alcoholismo. La protagonista soñada continuaría

siendo Carole Lombard, pues fue ella quien adoptó apasionadamente aquel guión y lo paseó de estudio en estudio para oír en todos ellos que el tema era inaceptable.

A comienzos de la Segunda Guerra Mundial leí en una revista un relato de Ira Wolfert, un escritor que había cubierto la caída de Francia como corresponsal de guerra. La resistencia contaba con tan pocos jóvenes que reclutaba a ancianos para que éstos pagaran el pato en caso de peligro. El conflicto dramático se basaba en que uno de estos reclutas era un viejo vagabundo que no hacía distinciones entre los invasores alemanes y los policías franceses a los que se había enfrentado toda la vida. Sólo le interesaba la comida y el alojamiento que le ofrecían a cambio de alistarse como mártir en potencia. Le coloqué la idea a Dalton Trumbo, y juntos escribimos un guión, *The fishermen of Beaudrais* (Los pescadores de Beaudrais). Ningún estudio nos ofreció lo que nosotros hubiéramos considerado un precio razonable y el proyecto no llegó a venderse, aunque el guión gustó entonces y seguía gustando cincuenta años más tarde cuando fue publicado por la revista *Scenario*.

En 1946, justo después de la guerra, Trumbo y yo pertenecíamos a un grupo formado por seis o siete guionistas y un productor que, para luchar contra los métodos de trabajo imperantes en los estudios, habíamos decidido elegir nuestras propias ideas, escribir los guiones y buscar luego un estudio que nos respaldara como unidad de producción. Empezamos adquiriendo una opción sobre los derechos cinematográficos de *The Man Who Loved Children* (El hombre que amaba a los niños), una espléndida novela de Christina Stead. Como la mayoría de mis socios tenía compromisos previos y yo estaba desocupado, emprendí con sumo gusto la tarea de escribir una adaptación del libro. Su interés radicaba en el personaje del título, un tipo que solamente se ama a sí mismo pero se entrega de lleno a sus hijos porque sólo ellos tienen la paciencia de escucharlo perorar sobre sus logros y virtudes. Una vez escrito el primer borrador, y revisado éste considerando los comentarios mis socios, empezamos a buscar apoyo financiero, pero entonces se interpuso la historia encarnada en la Comisión sobre Actividades Antiamericanas y sus citaciones. Nuestra empresa de artistas independientes se fue al cuerno y *The Man Who Loved Children* quedó relegada a mi festival privado (Otros cineastas, John Huston entre ellos, vislumbraron después el enorme potencial de la novela, pero el proyecto sigue en la estacada).

Tras el espectacular éxito de *MASH* recibí abundantes ofertas de trabajo, lo cual me animó a elegir los temas más audaces o polémicos, aunque también los menos aceptables para los aprensivos jefes de las productoras. A principios de los setenta leí una novela titulada *Farragan's Retreat* (El repliegue de Farragan), una comedia negra acerca de una familia católica de Filadelfia que, mancillada por el deshonor cuando uno de sus vástagos huye a Montreal en vez de ocupar su patriótico puesto entre las tropas enviadas a Vietnam, castiga al infame con una condena a muerte y asigna la ejecución a su mortificado padre. Esta cuarta candidata era un material cinematográfico de tal calibre que yo mismo opté a los derechos, escribí un guión por

mi cuenta y lo presenté con el libro a la Paramount, que enseguida compró el producto y empezó a buscar un director para lo que el entonces jefe del estudio pensaba que sería una formidable película. Pero éste fue destituido poco después y el nuevo director ejecutivo canceló bruscamente la producción alegando que Vietnam podría ser un «tema olvidado» en el año que llevaría realizar y distribuir la película. Lo cierto es que Richard Nixon y Henry Kissinger mantenían el tema aún vigente catorce meses después cuando ordenaron sus bombardeos navideños sobre Vietnam del Norte.

Años más tarde, cuando ya hacía tiempo que la guerra había terminado, otro productor vio en la obra las mismas posibilidades cómicas y quiso llevarla al cine. Los derechos habían revertido por entonces al autor del libro, quien se mostró encantado con mi guión antes de morir súbitamente dejando todos sus bienes (y los derechos de autor) a sus padres. Éstos mantenían estrechos vínculos de lealtad con la parte de la familia que había inspirado las partes más duras del libro y no tenían ninguna intención de vender los derechos.

Para quienes alcanzamos la mayoría de edad en la década de 1930, no hubo acontecimiento más crucial y polémico que la Guerra Civil española. Mi propia actitud frente a la contienda estaba, por supuesto, condicionada por la muerte de mi hermano Jim la noche anterior a la retirada de las Brigadas Internacionales. Los progresistas de todo el mundo habían intentado ayudar al gobierno republicano español, y muchos entendieron que su derrota en 1939 hacía inevitable una nueva guerra mundial. En cualquier caso, hasta principios de los setenta fue imposible abordar el conflicto de manera realista en una película norteamericana. Por aquel entonces propuse un guión titulado *The Volunteer* (El voluntario) basado en la historia de Jim. La misma Hannah Weinstein que había producido *Las aventuras de Robin Hood* durante los años de la lista negra trabajaba ahora como productora para Columbia Pictures, cuyo presidente adoptó encantado el proyecto y decidió contratarnos a Hannah y a mí para llevarlo adelante. Esta vez parecía que ningún obstáculo iba a interponerse en el camino de lo que prometía ser mi película favorita. Pero el mismo hecho banal e imprevisible que había malogrado *Farragan's Retreat* en la Paramount ocurrió en la Columbia: un cambio inesperado en la dirección de la productora. El nuevo mandamás comunicó inmediatamente a Hannah que detestaba la idea y que no pensaba apoyarla. Pese a tan contundente opinión, se trataba seguramente del mejor guión que he escrito nunca, aunque nada más sea visible en el quinto pase de mi onírico festival.

La sexta y último candidata para el certamen de películas frustradas lleva por título *Death Row Brothers* (Hermanos en el corredor de la muerte). La historia se inspiraba en un hecho real que me contó Eleanor Jackson Piel, una extraordinaria abogada que consiguió la libertad de dos reos que habían estado ocho años esperando su ejecución. Para que la película fuera lo más realista y emocionante posible, acumulé un montón de recortes de periódico sobre el caso y pasé muchas horas con

los propios condenados además de con los principales testigos. No era necesario agregar ni un solo detalle para conseguir que la historia fuese más descarnada o dramática. La policía y el fiscal habían decidido que los dos hermanos eran culpables y procedieron a amañar pruebas para asegurarse su condena. Eleanor intervino en el asunto únicamente por su oposición a la pena de muerte sin sospechar que los condenados eran inocentes del crimen que se les imputaba y que lograría probarlo más allá de toda duda razonable. Libre de cualquier aderezo ornamental, el guión era una crítica apasionada de la pena de muerte.

En la primavera de 1998 se me concedió la primera Ofrenda Literaria Anual del Festival de Cine de Nantucket, el único, si no me equivoco, que rinde homenaje a los guionistas, no a los directores, como principal fuerza creadora en la realización cinematográfica. Fui presentado por Frank Pierson, prolífico autor de guiones (entre ellos los de *Tarde de perros* y *La leyenda del indomable*) y director de *Espionaje en Berlín* y de la versión de *Ha nacido una estrella* que protagonizó Barbra Streisand. Según él, la idea de que la dirección tiene más importancia que el texto se remonta a la difusión sesenta años después de lo que se conoce como «toque Capra». Y citó la reacción de Robert Riskin, guionista de grandes éxitos de Capra como *Sucedió una noche*, *El secreto de vivir*, *Juan Nadie* o *Vive como quieras*, quien depositó ciento veinte hojas de papel en blanco sobre el escritorio de Capra exclamando: «Aquí tienes, Frank, ¡ponle el toque Capra a esto!».

## Envejece junto a mí, lo mejor ha de venir

Estas palabras (que, por supuesto, no son mías) pertenecen a Robert Browning. En años recientes, mi respuesta habitual a la pregunta «¿cómo estás?» ha sido «viejo». Es la descripción más concisa de mi estado físico. Los más afortunados pasamos la mayor parte de nuestras vidas sin preocuparnos demasiado de esas pequeñas enfermedades y lesiones que limitan nuestras facultades por breves períodos. El tiempo, un médico competente y la medicación adecuada curan las dolencias y trastornos pasajeros, pero luego llega la vejez acompañada de desarreglos cualitativamente distintos porque no tienen cura, porque no hay un camino de regreso a la salud completa. Lo que esperamos entonces de un tratamiento es paliar los síntomas y frenar en lo posible el deterioro. Básicamente sólo podemos aspirar a una demora de la ejecución.

Dos de esos trastornos progresivos, que en mi caso empezaron bastante pronto, son la sordera y la artrosis. La sordera, por supuesto, puede afectarnos en cualquier etapa de la vida o incluso estar presente al nacer, pero normalmente va asociada a la edad. Mis propias tribulaciones se hicieron patentes antes de cumplir los setenta: enseguida tuve que llevar un audífono en el oído derecho y al poco tiempo otro en el izquierdo. Ahora el oído derecho es inservible y el izquierdo requiere unos dispositivos amplificadores más grandes y sofisticados con un transmisor y un receptor independientes. También llevo un sistema inalámbrico de infrarrojos para ver cine y televisión, pero mi capacidad de comprensión se ve cada vez más limitada a un inglés neutro y sin apenas ruido de fondo, dos requisitos que muy rara vez se dan en esos medios.

Los problemas que trae consigo la vejez se me han ido acumulando velozmente. Sufro ataques de artritis que, pese a haberme sometido a varias operaciones, me obligan a caminar con dos bastones y mi fibrilación auricular me ha causado un infarto «silencioso». Al objeto de combatir éste y otros achaques tengo que tomar diariamente Zocor y niacina para el colesterol aparte de coumadina, un anticoagulante antes usado como matarratas, para la circulación (Las ratas mueren desangradas, pero las dosis para el consumo humano son sensiblemente menores). Las ventajas de estos fármacos son difíciles de evaluar, pero es razonable suponer que sin los reductores de colesterol y una dieta baja en grasas mi corazón habría dejado de latir hace tiempo, como les ocurrió a mi padre y a mi hermano John.

Así pues, me resigno a ser un lisiado el resto de mis días. Un lisiado sordo, quiero

decir; un lisiado sordo con una afección cardíaca. Y a pesar de todo hay algo que realmente me impide sentirme viejo. Supongo que en parte se debe al hecho de que durante toda mi vida he sido uno de los más jóvenes en todos los grupos a los que he pertenecido. Tanto en la escuela primaria como en Andover o Princeton era siempre uno de los más jóvenes de la clase. Fui uno de los colaboradores más jóvenes en una revista de ámbito nacional, probablemente el reportero de información local más joven de Nueva York, el publicitario más joven de Hollywood y, cuando Budd Schulberg y yo escribimos algunas escenas para *Ha nacido una estrella*, uno de los guionistas más jóvenes que han visto su obra en la pantalla. Tenía veintidós años cuando nació mi primer hijo, y creo que era el escritor más joven en recibir un Oscar al mejor guión, además de ser el más joven entre los «diez de Hollywood». En cualquier caso, la imagen que tengo de mí es básicamente la misma que tenía hace treinta o cuarenta años. Incluso encorvado sobre mis bastones me asombro cuando digo mi edad y la gente no pone cara de extrañeza, algo que casi nadie hace. Es cierto que si me preguntaran por mis proyectos para el futuro no olvidaría que una dolencia fatal se pude presentar en cualquier momento, pero esa clase de pensamiento no me suele venir espontáneamente a la cabeza. De hecho, a menudo me sorprende a mí mismo haciendo planes poco realistas a largo plazo: «¿Debería aprovechar este descuento que ofrecen si renuevo mi suscripción por tres años en vez de por uno?».

Otra razón por la que no pienso en mí como en un viejo es que no tengo la sensación de ser superfluo o de incordiar a nadie. Sigo trabajando en lo que he hecho siempre y no me veo menos apto para hacerlo. Tengo problemas de memoria inmediata, pero mis recuerdos lejanos, los necesarios para evocar nuestra vida, están intactos aunque a menudo tarde más de tiempo que antes en activarlos.

Cuando era joven creía en la capacidad de las personas para actuar no sólo por sus propios intereses sino también de acuerdo con lo que a mí me parecía el interés de la humanidad en su conjunto. Pensaba que como mínimo teníamos la posibilidad de dejar atrás nuestros temores o supersticiones en aras de crear un mundo mejor. Cuando alguien me pregunta si creo que podría producirse una nueva versión de la caza de brujas (con listas negras y persecución de disidentes en todo el país) mi respuesta suele ser negativa; al menos no creo que el fenómeno pudiera repetirse exactamente de la misma manera. Pero tal vez nada me haya sorprendido tanto en tiempos recientes como el retorno de lo irracional a nuestra vida política y social en forma de fundamentalismo religioso. Tiendo a pensar que la peor amenaza a la Primera Enmienda radica actualmente en los intentos de censurar el cine, la televisión, las artes plásticas o Internet promovidos por la Coalición Cristiana y otros grupos religiosos de derechas.

Los teólogos sostienen que es posible demostrar la existencia de Dios. Ello puede lograrse, aseguran, mediante dos procedimientos. El primero, conocido como «argumento de la causa primera», se basa en la premisa de que todo lo existente tiene una causa y cada causa tiene a su vez una causa anterior, de lo que se infiere que o

bien retrocedemos en una interminable cadena de causas o asumimos la existencia de una causa primera que no requiera explicación; esto supone admitir un razonamiento cuya conclusión desmiente la premisa. El segundo método, el argumento por diseño, parecía muy convincente antes de Darwin y la teoría de la evolución. Thomas Paine, el gran profeta de la Revolución Americana, y otros racionalistas del siglo XVII llamaron deísmo a su fe religiosa. Según ellos, la existencia de Dios era un hecho demostrado por la inigualable belleza y maravilla de la creación; la historia de Jesús, en cambio, no estaba respaldada por ninguna prueba sólida más allá de que sea probable la existencia de un predicador judío ejecutado por sedición bajo la ley romana. No hay testimonios contemporáneos directos o indirectos sobre la virginidad de su madre, su resurrección o su intención de fundar una nueva religión. Los contradictorios relatos de su apostolado fueron escritos por miembros de generaciones posteriores que nunca citan sus fuentes de información. Y lo que era más importante para Paine, la teología de la redención en su conjunto no tiene otro propósito que justificar y enriquecer a «una iglesia cargada de pompa y boato que dice seguir las enseñanzas de una persona cuya vida fue un ejemplo de pobreza y humildad».

Paine y otros deístas, sin embargo, sostenían que la evidencia de un diseño en el universo era demasiado clara para dudar de que éste hubiera sido creado y puesto en marcha por una inteligencia suprema llamada Dios, la cual, una vez gestada su obra, habría dejado que la naturaleza siguiera su curso sin interferencias ulteriores.

La teoría de la evolución cambió todo esto. Para la inmensa mayoría de los científicos, el origen de las especies por una combinación de azar y necesidad llamada selección natural es mucho más verosímil que la idea de un dios que crea miles de especies de insectos con un propósito distinto para cada una o coloca (la cifra que cita Richard Dawkins en su obra *El relojero ciego*) cien mil millones de planetas en el universo para poder ubicar en uno de ellos a una especie hecha a su imagen y semejanza y dotada de un alma inmortal.

En la actualidad hay una inmensa anomalía en lo que conocemos, tal vez prematuramente, como mundo civilizado. Para decirlo con las palabras de Sir Francis Crick, uno de los ganadores del Premio Nobel por el descubrimiento de la estructura del ADN:

La cultura occidental en la que ha sido educada la mayoría de los científicos actuales se basaba originalmente en un conjunto bien elaborado de creencias filosóficas y religiosas. Entre ellas podemos incluir la convicción de que la Tierra es el centro del universo y que el tiempo transcurrido desde la creación ha sido relativamente corto, la creencia en una separación irreductible entre el alma y la materia y la probabilidad, si no la certeza, de que hay vida después de la muerte. Estas ideas iban asociadas a una dependencia excesiva de las supuestas doctrinas de personajes históricos como Moisés, Jesucristo o Mahoma.

Actualmente, uno de los hechos más notables de la civilización occidental, considerada en su sentido más amplio, es que, si bien los residuos de muchas de estas creencias siguen siendo aceptados por mucha gente, la mayoría de los científicos modernos no las suscriben en absoluto... Un científico moderno, si es lo suficientemente perspicaz, a menudo tiene la extraña sensación de que está viviendo

en otra cultura... Una considerable porción de la opinión pública muestra un vivo interés por los descubrimientos de la ciencia moderna, razón por la que al científico se le pide a menudo que dé conferencias, escriba artículos o aparezca en la televisión.

Sin embargo, incluso entre quienes están interesados en la ciencia (y no digamos ya entre las muchas personas que son indiferentes u hostiles) parece que ello no provoca ningún cambio en su visión general de la vida. O bien se aferran a sus caducas creencias religiosas colocando el saber científico en un departamento aislado de sus mentes, o bien absorben los conceptos científicos de forma superficial y los mezclan sin problemas con ideas tan dudosas como la percepción extrasensorial, la adivinación del futuro o la comunicación con los muertos.

La explicación lógica de la creencia en Dios tiene sus raíces en la idea de que el universo ha tenido un principio. «Pero si el universo se contuviera efectivamente a sí mismo, si no tuviera un límite o un borde», escribe Stephen Hawking en *Breve historia del tiempo*, «tampoco tendría ni principio ni fin; simplemente sería. ¿Qué lugar habría entonces para un creador?» En la versión cinematográfica que hizo Errol Morris del libro, Hawking añade: «Y quién lo creó a él?».

La ciencia ha dado pasos de gigante en su lucha contra la superstición, pero algunos de los descubrimientos más significativos que se han realizado durante mi vida no han sido admitidos plenamente por gran parte de la humanidad; y me refiero tanto a las masas semianalfabetas y explotadas del tercer mundo como a una parte de la élite intelectual privilegiada del primero. Buena parte de la explicación para este desconcertante fracaso debe buscarse, creo, en la persistencia de un fenómeno cultural que, según los antropólogos, distinguía al Neanderthal de los demás animales: la religión. Su perdurable poder, a su vez, debe atribuirse en gran medida al deseo (evidentemente tan intenso en los tiempos modernos como en la antigüedad) de creer que nosotros estamos en cierto modo libres del ciclo de nacimiento, crecimiento, decadencia y muerte que gobierna todas las demás formas de vida.

Cuando decía que la vejez no tiene ventajas, me refería al bienestar físico. Hay recompensas no materiales, y la más valiosa es lo que podríamos llamar satisfacción genesíaca. No hay que hacer mucho: basta con tener hijos y criarlos para que el proceso siga sin necesidad de uno. Ellos engendran a tus nietos y éstos, a su vez, engendran a tus biznietos (nosotros ya tenemos cuatro). En 1995, el día de nuestro ochenta aniversario, nuestros cinco hijos nos organizaron a Frances y a mí una fiesta conjunta: el jardín se nos llenó con varias generaciones de familiares procedentes de sitios tan lejanos como Inglaterra (mi hija Ann) y Los Ángeles (mi hijo Joe). Mi entrañable amigo Paul Jarrico vino desde California con su esposa Lia, y la presencia de estas personas tan queridas nos produjo un sentimiento de honda satisfacción. No es ningún logro, me digo a mí mismo, sólo una gran satisfacción.

Frances, que tiene mi edad, fue un espécimen mucho más sano que yo hasta 1998, cuando tuvo un grave accidente de coche que le dejó una serie de lesiones de las que aún no se ha recuperado y de las que posiblemente ya no sanará del todo. También mis médicos han estado últimamente muy ocupados diagnosticando nuevas dolencias y prescribiendo paliativos cuyas ventajas parecen disminuir progresivamente. En el momento en que escribo el final de estas memorias, tanto Frances como yo estamos



atendidos por un equipo de cuidadores, situación que no nos acaba de gustar. Sin embargo, lo que nos produce más inquietud cuando pensamos en los años (o meses) que tenemos por delante no es la muerte misma sino las circunstancias que conducen a ella.

Tengo todo el derecho, por supuesto, a no creer en el alma o en que haya vida después de la muerte. ¿Por qué debe preocuparme que los demás no piensen como yo? ¿Qué me importa a mí que uno de mis vecinos crea en una de las religiones existentes o exprese su fe en un Dios bondadoso y omnisciente?

La cosa no tendría mayor importancia si mi vecino aceptase, sin más, mi rechazo de su fe. Pero, ¡ay!, la religión impone un deber a muchos de sus fieles seguidores: el proselitismo, practicado voluntariamente o a la fuerza. Los cristianos citan unas palabras atribuidas al propio Jesús: «Quien crea y sea bautizado se salvará; pero quien que no crea está condenado».

San Pablo, junto a otros intérpretes de las enseñanzas de Jesús, ha presentado estas dos opciones como las únicas posibles. Si uno escucha a los evangelistas de Estados Unidos, oirá otras versiones del mismo mensaje: «Dios sólo te pide fe en Cristo y en Su obra para concederte la inmediata salvación eterna», afirma un anuncio de la Iglesia de Dios. «Éste el único camino a la salvación, es el marcado por las Sagradas Escrituras, que constituyen la infalible e inalterable palabra de Dios. Si crees en tu Señor Jesucristo, te salvarás».

No se requiere nada más: ni referencias al carácter del afectado ni un historial de buenas acciones ni prueba alguna de que uno se ha decidido por la fe después de sopesar las pruebas a favor y en contra. Sean cuales sean los pecados, los delitos o los actos deshonestos que hayas podido cometer, si crees, te libras de la tortura eterna, destino que aguarda a los devotos de otras religiones, a quienes viven en partes del mundo adonde no han llegado las enseñanzas cristianas y a quienes, aun habiendo realizado las acciones más nobles y altruistas, no han suscrito un compromiso formal con Cristo. Si crees en todo ello, estás aceptando a un Dios que creó a los seres humanos y los exhortó a multiplicarse únicamente para condenar a la inmensa mayoría (tras setenta u ochenta años en la tierra) a un indecible tormento para toda la eternidad. Gore Vidal explicó hace unos años en *The Nation* cómo los monoteístas («teocelstes» los llamaba) han fomentado y consagrado el racismo, difamado a las mujeres y a los homosexuales, denigrado el control de la natalidad y el aborto, estigmatizado o criminalizado los placeres del juego, el sexo o el alcohol y desvirtuado a los fundadores de la patria, quienes proyectaron una nación sin grilletas religiosos. Y señalaba que solamente el judaísmo, la menor de las tres religiones monoteístas, no trata de propagar su mensaje al resto del mundo. Una vez asentados, el islam y el cristianismo se dedicaron a eliminar sin piedad o a convertir por la fuerza de las armas a cualquier infiel que se cruzara en su camino.

Soy muy consciente de la cantidad de buenas y piadosas acciones llevadas a cabo por curas, monjes y legos en cumplimiento de sus obligaciones cristianas, judías o

islámicas, pero estoy convencido de que muchos de estos hombres y mujeres, si lograsen emanciparse de su veneración a un ser supremo, se comportarían de la misma manera por simple fraternidad humana. Sea como fuere, esas encomiables obras no atenúan los espantosos efectos que la religión organizada ha tenido en los dos últimos milenios de historia ni los que previsiblemente tendrá en el futuro. Resulta imposible calcular el número de víctimas causado por las guerras y masacres instigadas desde las dos religiones imperiales, el cristianismo y el islam, contra los pueblos «paganos», contra la fe rival y contra los herejes que pretendían abandonar sus propias filas. El exterminio genocida de los nativos americanos que empezó con Cristóbal Colón y la conquista española se llevó casi siempre a cabo en nombre del bondadoso Jesús. Y lo mismo puede decirse de las varias carnicerías perpetradas en África y Asia por Inglaterra, Francia, Portugal, Holanda, Alemania, Italia o Bélgica.

La hostilidad de la ortodoxia religiosa hacia los grandes descubrimientos científicos de la historia es bien conocida. Actualmente, cuando el SIDA y las enfermedades venéreas se extienden como una plaga, tanto los católicos como los fundamentalistas norteamericanos se oponen rotundamente a la educación sexual y a la libre distribución de condones o de agujas hipodérmicas esterilizadas. Durante la última década del siglo xx, el número de personas que se declaraba creyente no hizo sino aumentar, y la mayor parte ha pasado a engrosar las filas de los diversos grupos fundamentalistas que aceptan la infalibilidad de la Biblia y tratan de imponer a todo el país sus rígidas normas acerca de lo que es o no aceptable en arte, literatura, teatro, cine y televisión.

Pero hay una razón más poderosa que cualquiera de las mencionadas arriba para poner al descubierto las falacias de la creencia religiosa. Ante la urgente necesidad de conseguir el crecimiento cero de la población y detener la destrucción de nuestro medio natural, la religión organizada, el cristianismo en particular, erige un obstáculo peor que la indiferencia; así, el énfasis de Cristo en olvidar el mañana terrestre se ha convertido, con la acumulación de amenazas a la supervivencia humana, en una doctrina demasiado peligrosa.

Expresada en su forma extrema como pensamiento apocalíptico, la razón de que no debemos preocuparnos por el futuro es que el fin del mundo conocido está muy cerca y que pronto tendremos que afrontarlo. Tales profecías producen apatía entre los fundamentalistas respecto a cualquier posible advertencia que podamos hacer sobre el estado del medio ambiente. Pero incluso cuando se expresa en términos menos dogmáticos, la fe y la confianza sinceras en un poder superior que ama y protege a la humanidad no es compatible con la posibilidad de que dicho poder permita a sus criaturas favoritas destruir el mundo y con él a sí mismas. ¿Por qué debemos preocuparnos de que haya un agujero en la capa de ozono si Dios puede taparlo fácilmente antes de que se declare una epidemia masiva de melanomas? Si no se nos ocurre una buena forma de deshacernos de los residuos nucleares, siempre podemos rezar y pedirle a una benevolente deidad que actúe por nosotros. Resolver el

problema del calentamiento global tal vez está por encima de nuestra capacidad, pero por definición nada está por encima de la capacidad divina. Y en última instancia, incluso si Él decidiese no salvar el mundo de la destrucción provocada por el hombre, solamente nuestra existencia terrenal estaría en juego, mientras el objetivo mucho más importante de la eterna vida celestial seguiría vigente. Ya sé que algunos creyentes y algunas organizaciones religiosas han participado en campañas para preservar el medio ambiente, pero no creo que los creyentes en un Dios capaz de resolver todos los problemas se apliquen a la tarea con la misma desoladora conciencia de una posible extinción que pueda tener una persona con una visión enteramente racional del asunto. Y cuando digo esto me refiero a quienes confían en ese centón evolutivo, ese supremo resultado de los muchos azares y necesidades que han ocurrido sobre el planeta: el cerebro humano.

Ahí es donde tenía depositada su fe Tom Paine cuando, hace dos siglos y después de la Revolución Francesa, escribió *La edad de la razón*. Seguramente era demasiado optimista, como lo éramos muchos de nosotros en 1945, cuando aseguraba que la razón triunfaría pronto y de forma irrevocable frente a la mitología y a la superstición. Yo celebré el segundo centenario de esta obra maestra anotando algunas de las ideas irracionales que todavía prevalecen en este país. He aquí una lista abreviada de mis notas: cada una de las afirmaciones en ella contenidas es manifiestamente improbable y ninguna satisface los requisitos ordinarios que se exigen a una prueba en un tribunal o en una investigación académica, pero a todas se adhieren millones de norteamericanos con fervorosa convicción:

La especie humana fue creada por Dios en el Jardín del Edén hace unos cuantos milenios.

Los movimientos de las constelaciones y de los planetas determinan el carácter de las personas e influyen en los acontecimientos que tienen lugar en la Tierra.

Las enfermedades son ilusiones que pueden superarse mentalmente sin ayuda de médicos ni medicinas.

Es posible predecir el futuro leyendo las líneas de las manos, las cartas del Tarot, una hoja de té o mediante los poderes especiales que poseen ciertos individuos.

Naves procedentes de otros planetas han visitado nuestro planeta y han raptado a residentes de la Tierra llevándoselos consigo a bordo.

Hay difuntos levantiscos que no se resignan a morir y regresan a sus antiguas residencias terrenales para molestar a sus actuales ocupantes.

Hay personas con poderes psíquicos que pueden comunicarse a grandes distancias mediante cierta forma de percepción extrasensorial.

El empleo del término «teoría» con respecto a la evolución de las especies supone que esa doctrina no está demostrada por la biología.

El segundo advenimiento de Cristo es inminente.

Nadie que no haya sido bautizado irá al cielo.

La célula humana fecundada contiene un alma inmortal que conservará su individualidad durante los millones de divisiones que experimentará.

Una selecta minoría de la población mundial, principalmente en Europa y Estados Unidos, vivirá eternamente en la gloria celestial después de la muerte.

La gran mayoría de la población mundial sufrirá eternamente las espantosas torturas infernales porque nunca ha declarado su fe en Jesucristo (o tal vez por no haber oído hablar de él).

El papa es infalible en materia de fe y de moral.

Una tribu israelita emigró a Norteamérica en el año 609 antes de Cristo y fundó una gran civilización de la que no quedan otras huellas que unos cuantos platos de oro descubiertos en 1822 por un tal Joseph Smith de Manchester, Nueva York, con la ayuda del ángel Moroni.

Dios distinguió a los judíos como «pueblo elegido» y los ayudó a aniquilar a otros pueblos que eran igualmente producto de su creación.

Un genuino fervor religioso puede generar el «don de lenguas», facultad que permite a sus beneficiarios hablar y entender idiomas que previamente les eran totalmente desconocidos.

Los negros son genéticamente inferiores a los blancos excepto en áreas como el baloncesto, las carreras atléticas y el salto de longitud o corriendo con una pelota ovalada bajo el brazo.

Los sueños pueden revelarnos el futuro.

El Holocausto no ha ocurrido.

La homosexualidad es una perversión voluntaria practicada por hombres y mujeres inmorales en abierto desafío a la voluntad expresa de Dios.

Todos (o al menos muchos) hemos pasado por vidas anteriores cuyos detalles pueden recordar algunas personas.

## El último superviviente

Mientras avanzaba hacia el estrado desde el que Eva Marie Saint acababa de pronunciar mi nombre percibía que los aplausos del público eran significativamente más calurosos que los normalmente concedidos a los ganadores de un Oscar por el mejor guión. Lo mismo había sucedido el año anterior cuando Waldo Salt consiguió un galardón por *Cowboy de medianoche*. Eramos los dos primeros guionistas que, habiendo estado en la lista negra, recibíamos un premio de la Academia con nuestros nombres verdaderos, y la respuesta de la élite cinematográfica, el público en este tipo de actos, indicaba que un comportamiento vergonzoso o incluso delictivo para la generación anterior se había transformado ahora en un timbre de gloria.

En los casi treinta años transcurridos desde entonces, este cambio radical se ha ido haciendo cada vez más pronunciado. La lista negra ha sido el tema de incontables obras teatrales, documentales o simposios, y en mi calidad de único desafecto vivo entre los «Diez de Hollywood» me he convertido en un participante casi obligado en este tipo de actos. A veces me he sentido cansado de tantas alabanzas y preguntas y de la intensidad de la atención dedicada a lo que, al fin y al cabo, no es más que una parte de mi vida. Vivir en el pasado ya es suficientemente tentador sin necesidad de incluir en el paquete las cenas y los billetes de avión gratuitos, y yo cambiaría sin dudar todas las insignias y las placas conmemorativas que me han dado por la oportunidad de producir *The Man Who Loved Children* o *The Volunteer*.

En un siglo marcado por terribles episodios de persecución y crueldad política, la nuestra fue una experiencia comparativamente leve. Los nueve meses que pasé en la cárcel difícilmente pueden equipararse a, digamos, el castigo sufrido por Andrei Sajarov o Nelson Mandela. En nuestro propio país, el movimiento en favor de los derechos civiles tuvo que enfrentarse a un grado de injusticia y discriminación que ensombrece totalmente nuestros problemas. De todos modos, reconozco la importancia de proporcionar a las nuevas generaciones una visión del alcance que, por un temor ciego e insensato, puede tener la represión incluso en un país concebido desde la libertad.

Entre los guionistas, yo fui uno de los pocos, un par de docenas como mucho, que recuperó después un nivel de ingresos y de prestigio parecido al que tenía antes de la proscripción. Entre los directores resultó aún peor, aunque un puñado de ellos (en particular Jules Dassin y Joseph Losey) lograron superar en Europa los éxitos que habían tenido en casa. En conjunto, fueron los actores quienes más sufrieron. Ellos no

podían trabajar anónimamente o con seudónimo, y, por lo general, el daño que se hizo a sus carreras fue definitivo.

Después de años trabajando regularmente como una de las actrices de carácter más conocida en las décadas de 1930 y 1940, Gail Sondergaard desapareció de escena debido a su boda con el director Herbert Biberman, que era uno de los «diez». Howard da Silva fue otro extraordinario actor cuya carrera cinematográfica se vio prácticamente truncada (Fue acusado inicialmente por Robert Taylor de expresar opiniones políticas que no eran de su agrado. «Siempre tiene algo que decir en el momento menos oportuno», declaró Taylor).

La Comisión sobre Actividades Antiamericanas, al menos durante los últimos años de la caza de brujas, realizó un trabajo razonablemente riguroso en la identificación de quienes habían pertenecido efectivamente al Partido. En la industria televisiva, sin embargo, las cadenas y sus patrocinadores no se apoyaban en la Comisión para hacer sus valoraciones morales y seguían los consejos de varias pandillas de vigilantes cívicos voluntarios que amablemente publicaban sus listas de personas no fiables. Si tu nombre aparecía en un periódico llamado *Counterattack*, que publicaba una empresa llamada Aware (En guardia) Inc., estabas automáticamente excomulgado a menos que te dirigieras al grupo en cuestión y consiguieras que te borrara de la lista, lo que requería el pago de cierto importe y una abyecta retractación de tus infames ideas. La imposición de la lista negra por parte de los patronos era vigilada por un hombre que poseía tres supermercados en Syracuse, Nueva York, y que amenazaba con boicotear los productos de los patrocinadores si las cadenas se negaban a someterse.

Unos cuantos actores trataron de salir adelante trabajando en el teatro, la única rama de la industria del espectáculo que no secundaba aquel sórdido asunto. Pero incluso cuando terminaron las listas negras, pocos de ellos volvieron a encontrar trabajo en el cine o en la televisión. Una década entera sin salir en la pequeña o en la gran pantalla bastó para que el público se olvidara de casi todas las caras conocidas (con excepciones como las de mis amigos Zero Mostel y Jack Gilford), caras que habían experimentado ciertos cambios durante unos años cruciales para poder cimentar una audiencia popular.

Aparte del precio pagado en cuanto a ingresos y reputación, estaba también la incalculable pérdida en oportunidades creativas. Antes de que la Comisión nos llamara a declarar, unos cuantos de nosotros habíamos alcanzado en Hollywood el prestigio y la seguridad financiera que permiten a uno pensar razonablemente en hacerse productor, como le ocurrió durante esos mismos años a un buen número de guionistas coetáneos nuestros. Incluso cuando la lista negra estaba ya en vigor, algunos de nosotros pensamos que sería posible hacer películas al margen de los canales habituales. Durante los años cincuenta, Mike Wilson, Paul Jarrico y Herbert Biberman fundaron con otros compañeros proscritos una productora que, en un alarde de tenacidad e ingenio guerrilleros, produjo una película titulada *The Salt of the Earth*

(La sal de la tierra) contra la oposición coordinada de los estudios, los sindicatos, los laboratorios y el gobierno federal, que llegó al extremo de ordenar la deportación de la primera actriz a medio rodaje. El simple hecho de que consiguieran completar la película fue una proeza, pero los obstáculos que tuvieron que superar indican hasta qué punto la balanza se inclinaba en contra nuestra. Cuando finalmente conseguimos recuperarnos (quienes lo hicimos), estábamos ya en la cincuentena y en una situación en la que difícilmente podíamos conseguir dinero o asumir grandes riesgos financieros; así que aceptamos agradecidos los trabajos que Hollywood, con renovada generosidad, nos ofrecía.

Paul Jarrico, amigo mío durante sesenta años, no se dio por satisfecho cuando los ejecutivos del cine pusieron punto final a una lista negra que, según ellos, nunca había existido. Pensaba que se debía hacer algo con los créditos atribuidos a seudónimos o a «tapaderas» en vez de a los auténticos autores y se convirtió en el principal organizador y en la fuerza impulsora del comité del Sindicato de Guionistas que se hizo cargo de la intensa labor de leer los guiones y entrevistar a quienes los habían escrito o habían permitido que sus nombres fuesen usados por motivos que iban desde la solidaridad a la codicia. Él y sus colegas se encargaron de que todos los registros y, cuando fue posible, los créditos de las copias aún existentes fueran corregidos. En muchos casos, los datos sacados de declaraciones o de los propios guiones eran demasiado confusos para establecer un juicio sólido, pero el comité consiguió establecer la asignación correcta de los créditos en cincuenta y cinco películas estrenadas en el período de quince años, mientras estuvo en vigor la lista negra.

Al aproximarse el quincuagésimo aniversario de nuestras declaraciones ante el HUAC, los miembros del comité pensaron que la industria cinematográfica en su conjunto debía conmemorar el evento. Prácticamente todas las principales instituciones y sindicatos participaron en las ceremonias, que se celebraron en la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Los Ángeles. Muchos aprovecharon la ocasión para lamentar que, como dijo Richard Masur, del Sindicato de Actores, «el veneno del miedo hubiese paralizado nuestra organización». Herbert Biberman fue postumamente rehabilitado como miembro del Sindicato de Directores. Daniel Petrie, presidente del Sindicato de Guionistas (sección oeste), nos entregó a Paul y a mí unas placas con el texto de la Primera Enmienda grabado en ellas. Tristeza y vergüenza, dijo Petrie, eran los sentimientos que le embargaban al mirar atrás y recordar la participación del sindicato que él presidía en la elaboración de la lista negra.

Al hacer mi presentación se informó al público de que yo había preparado una declaración para la audiencia de 1947 que el entonces presidente Thomas me había impedido leer. «Y ahora», dijo el presentador, «va a leer la declaración por primera vez». Esto es lo que dije:

Quisiera referirme brevemente a dos asuntos que a mi entender son muy pertinentes en este proceso. El primero es mi propio historial, que ha sido desacreditado por algunos testigos.

Mi padre fue un escritor en la mejor tradición de la literatura norteamericana. Esa tradición está estrechamente ligada al ideal democrático en la vida de Estados Unidos. Aparte de yo mismo, mis tres hermanos también han sido escritores. Dos de ellos han muerto en la lucha por preservar ese ideal, uno en 1938 como miembro de la brigada Abraham Lincoln durante la Guerra de España y el otro en 1944 como corresponsal de guerra en Alemania. No pretendo tener el genio de mi padre ni el coraje de mis hermanos, pero sí afirmo que siempre he obrado y escrito de acuerdo con el espíritu que presidió sus obras, sus vidas o sus muertes.

Mi ocupación principal es la de guionista. He intervenido en más de una docena de películas, entre ellas *La mujer del año*, por la que recibí un premio de la Academia; *La cruz de Lorena*, sobre la Resistencia en la Francia ocupada durante la guerra; la versión cinematográfica de la obra teatral *Tomorrow the World*, sobre los efectos de la educación nazi; *A capa y espada*, sobre el heroico trabajo de nuestra Oficina de Servicios Estratégicos, y una película de dibujos animados, *The Brotherhood of Man* (La hermandad humana), basada en el opúsculo *The Races of Mankind* (Las razas de la humanidad) que desenmascara el mito de las diferencias esenciales entre gentes con diferentes colores de piel u orígenes geográficos. En mi historial no hay antisemitismo, hostilidad hacia los negros u oposición a los principios democráticos norteamericanos tal como yo los entiendo.

En segundo lugar quiero referirme a las actividades antiamericanas en Hollywood. El ambiente allí es considerablemente distinto del que se respira en el pequeño sector de Washington al que he estado expuesto los últimos diez días. Comparado con lo que he visto y oído en esta sala, Hollywood es un baluarte de la libertad. Aquí los sentimientos antiamericanos se expresan libremente y su portavoz es efusivamente felicitado. Aquí hay tanto miedo a los efectos de la libertad de expresión que a los hombres se les prohíbe leer declaraciones y se les interrumpe a media frase para que no revelen a la ciudadanía lo que está sucediendo. Y más preocupante aún es lo que podría ocurrir si llegaran a cumplirse los objetivos de esta comisión. El presidente dijo el martes que había material subversivo en el cine y propuso que en el futuro se impidiese su difusión imponiendo una lista negra. Los productores cinematográficos no han dado muestras de ser tan ingenuos como para tragarse esa patraña, pero si alguna vez lo hacen, el hecho de que puedan impedirme trabajar en mi profesión no tiene demasiada importancia. El efecto realmente grave sería que los propios productores perdiesen el control sobre sus películas y que ese mismo tipo de impedimentos se extendiera también a la educación, al mundo laboral, a la radio y a los periódicos. En Hollywood ya estamos sometidos a una censura que convierte la mayoría de las películas en productos huecos y pueriles. Con una censura como la propuesta por esta Inquisición, el protagonista de una película no podría ni pronunciar las palabras «te quiero» sin haber firmado previamente una declaración ante notario garantizando que su pareja es una protestante de raza blanca y pura cepa sudista.

La lista negra hizo mucho daño, pero también fue una experiencia que amplió nuestros horizontes. En México, Nueva York, Londres y París conocimos a personas a las que nunca habríamos conocido y vimos cosas que nunca habríamos visto si no nos hubiesen arrebatado los privilegios y comodidades de Hollywood. Se escribieron libros y se hicieron películas o programas de televisión que de otro modo nunca habrían existido. Resistir y vencer a la lista negra se convirtió en una causa política que cimentó amistades y creó una nueva camaradería. En unas circunstancias que atenuaban nuestros instintos competitivos, la gente se mostró más generosa con el trabajo y con el dinero. De acuerdo con un pacto implícito surgido entre nosotros, si a un proscrito le ofrecían un trabajo que no podía hacer él mismo, éste se lo pasaba a otro represaliado. Trumbo y Wilson aplicaron la norma con los guiones cinematográficos en la Costa Oeste; Ian y yo hacíamos lo mismo con los guiones televisivos en el Este.

La muerte de Edward Dmytryk en 1999 me dejó como único superviviente de los



diez condenados, y durante la década anterior fui el único que podía representar la posición de los nueve desafectos. El primero en morir entre mis amigos de Hollywood fue Hugo Butler, que falleció en 1968; en 1976 le llegó el turno a Dalton Trumbo, que era diez años mayor que yo; a continuación vino Zero Mostel, que tenía exactamente mi edad; tras él vinieron Michael Wilson y el compositor Sol Kaplan. Ian Hunter murió en 1991, a la edad de setenta y cinco años.

Por aquel entonces empecé a advertir un curioso fenómeno: después de haberme acostumbrado a la muerte de un viejo amigo o colega cada pocos meses, el hecho iba resultando cada vez menos frecuente hasta que finalmente llegó un momento en que ya no abría el periódico por la sección necrológica durante el desayuno porque me quedaban muy pocos compañeros vivos.

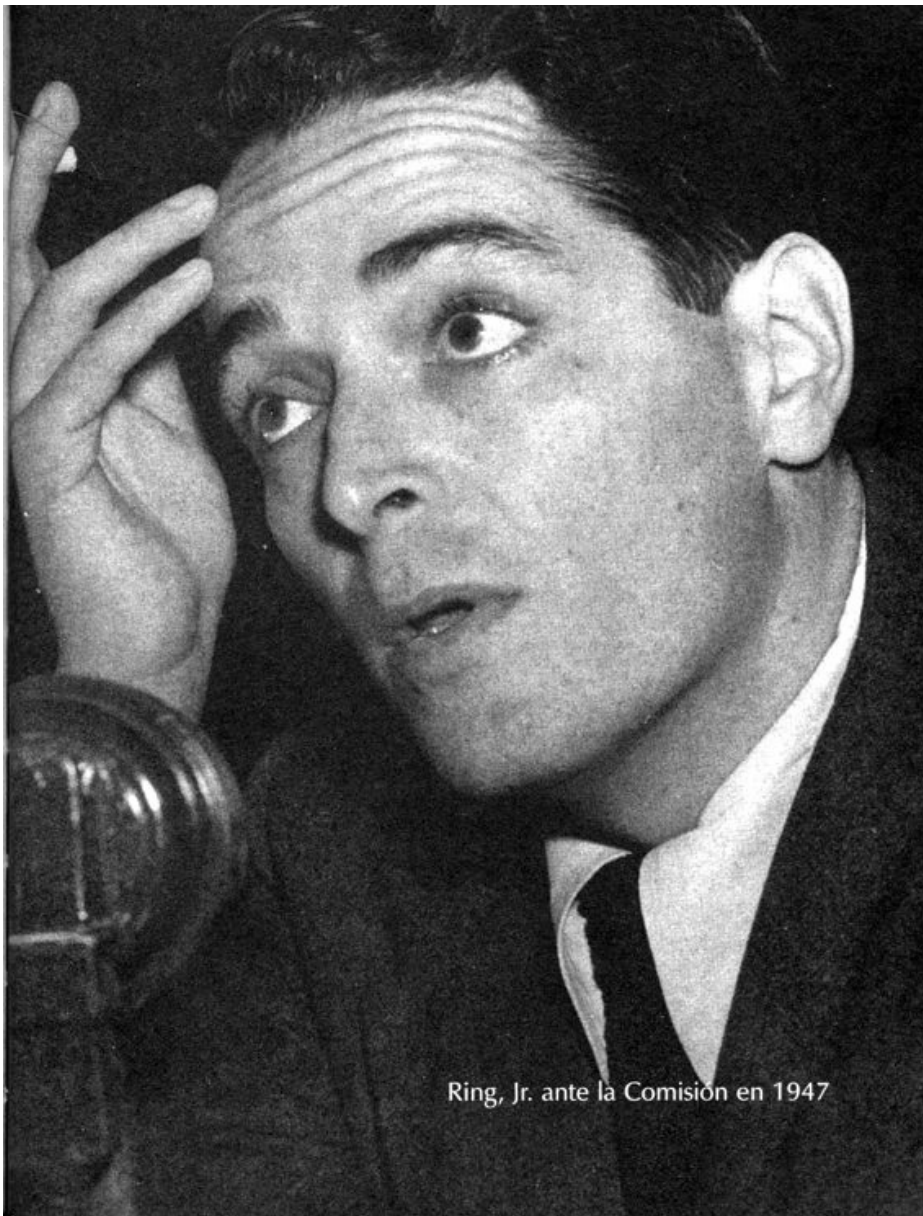
Mi viejo amigo Paul Jarrico parecía un candidato improbable a aparecer en esas luctuosas páginas. A los ochenta años se hallaba en una envidiable buena forma como pude verificar en una comida de represaliados supervivientes que se celebró hace tres años. Tras la vorágine del proyecto para restablecer nuestros créditos, su estado de ánimo era inmejorable. Al término de aquel encuentro se puso al volante para dirigirse a su casa de Ojai por la carretera de la costa. Fatigado por tanta actividad, se quedó dormido, chocó contra un árbol y murió al instante.

Ésa es la última imagen que conservo de él en persona, pero su sonrisa me saluda desde una fotografía colgada en la pared de mi despacho, justo bajo las caras igualmente expresivas de Ian y Trumbo. Mis mejores amigos de Hollywood eran sin duda unos tipos asombrosamente cordiales y talentados que siempre se mantuvieron en contacto. En alguno de mis archivos hay varias muestras de los poemas cómicos que solía enviarnos Paul por Navidad. (En 1991, por ejemplo, nos llegó un «himno guerrero de los republicanos», que incluía los siguientes versos:

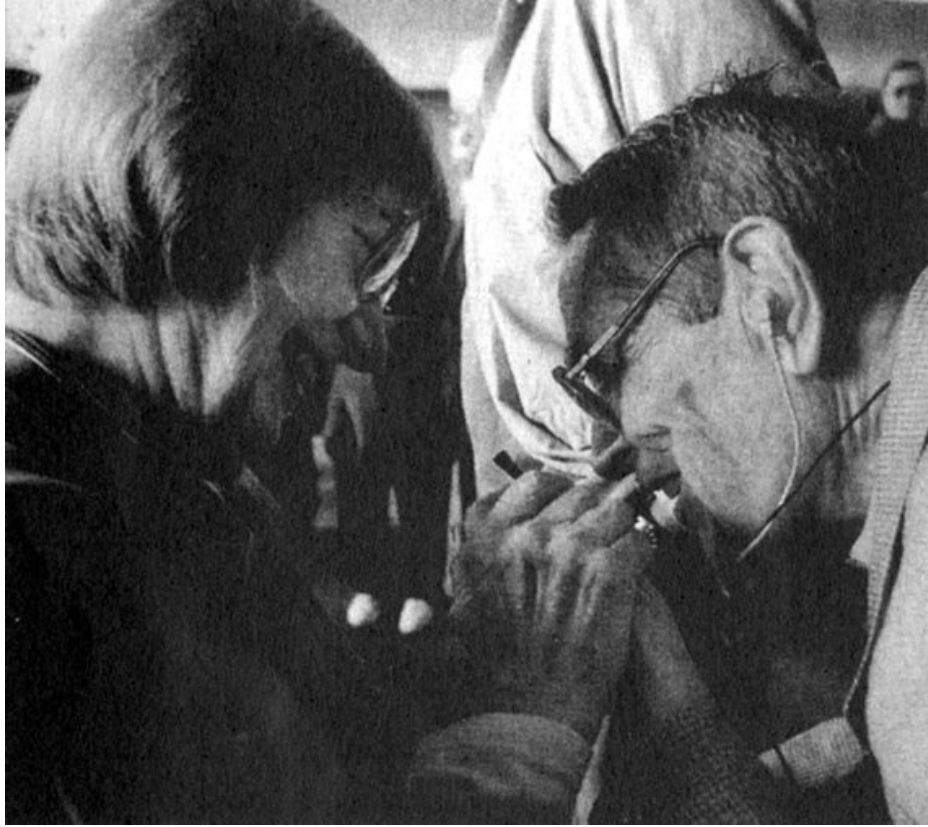
Nuestra máquina de guerra es de los siglos la envidia:  
humilla a los caribeños, baja los humos a Libia  
y en Beirut ha tropezado porque allí hay mucha perfidia.

Paul también lo guardaba todo, como pude comprobar hace ya mucho tiempo: cuando la MGM compró *La mujer del año* después de que él me hubiese recomendado para el proyecto, le entregué un pagaré por «una carrera profesional»; casi diez años más tarde, al salir yo de la cárcel, me lo devolvió con una nota manuscrita que decía «deuda saldada».

## Fotos



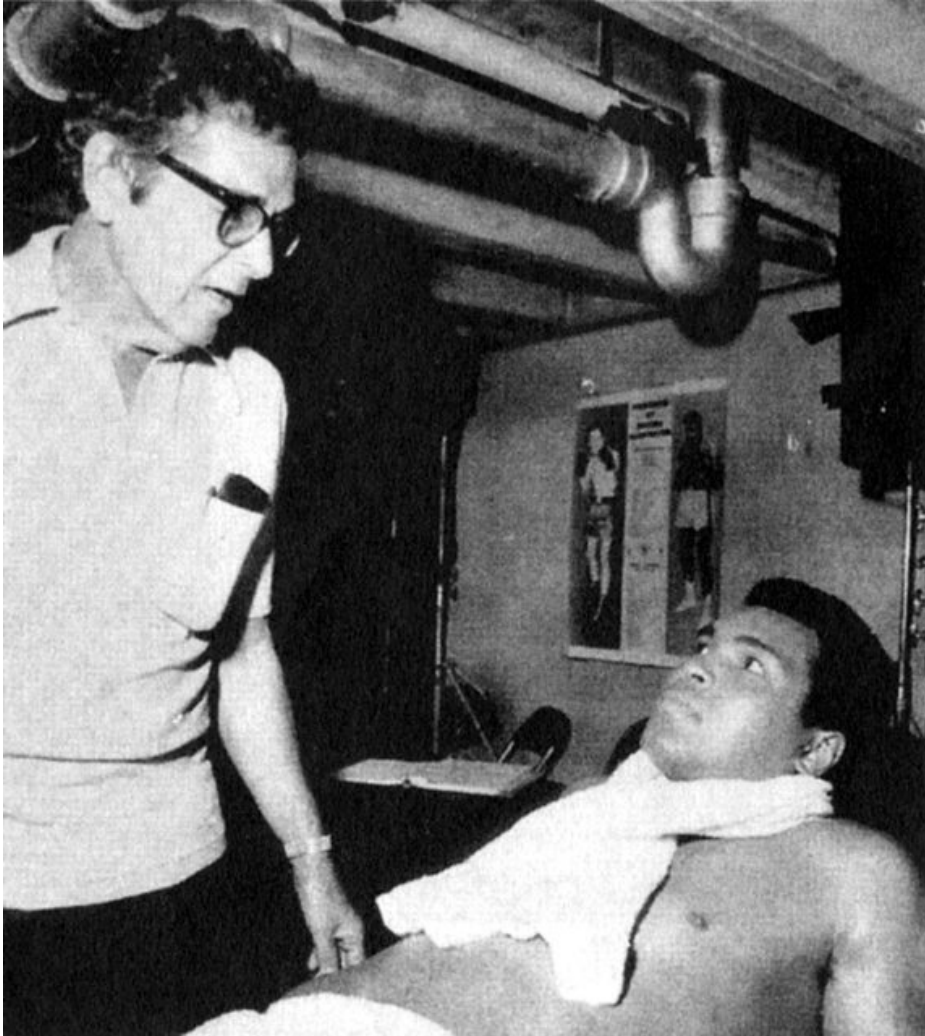
Ring, Jr. ante la Comisión en 1947



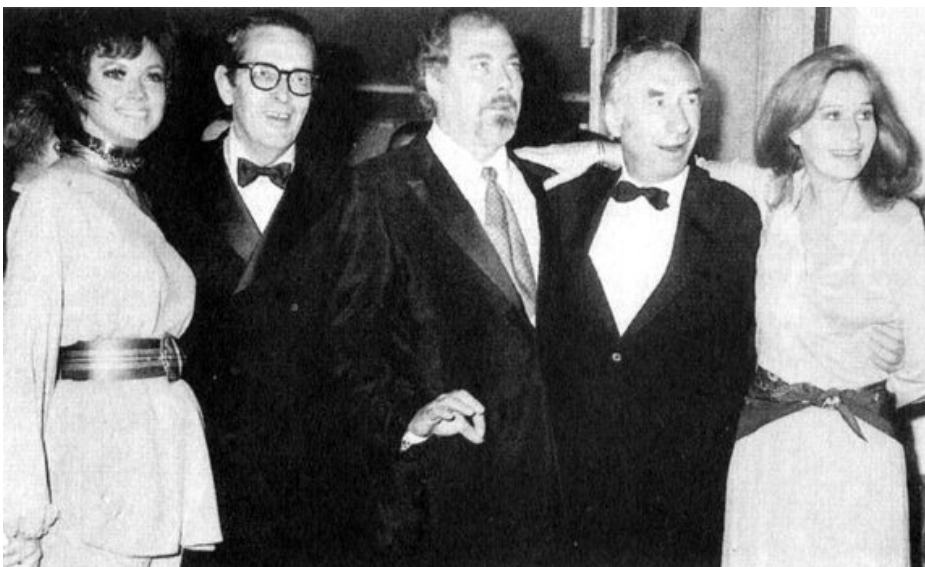
Ring, Jr, con Sylvia Jarrico en el homenaje a Abe Polonski, 1999



Paul Jarrico, 1997



Ring, Jr. con Muhammad Ali en elplató de *Te Gratest*



Festival de Cannes, 1970. Palma de oro para M\*A\*S\*H

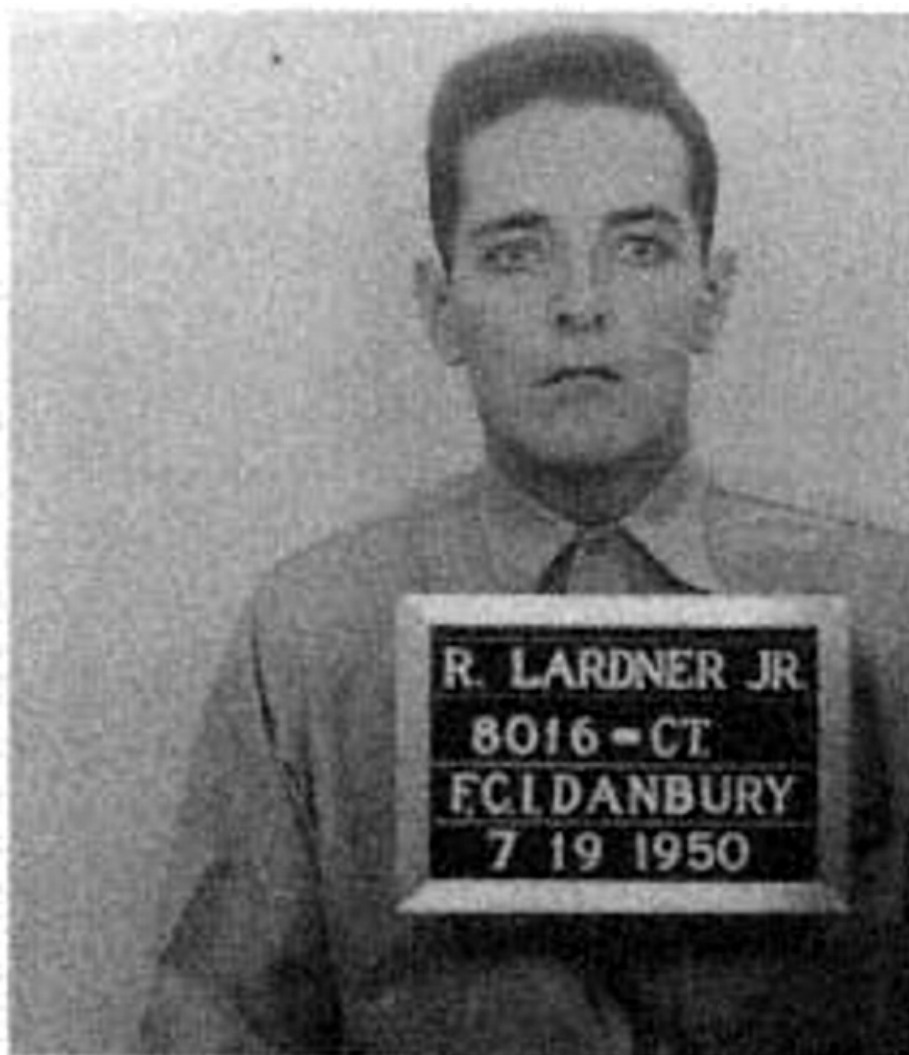


Foto carcelaria de Ring Lardner Jr.



Dalton Trumbo a principios de los cuarenta



Frances Chaney (Lardner), foto promocional de principios de los cuarenta.



Ian Hunter, 1979

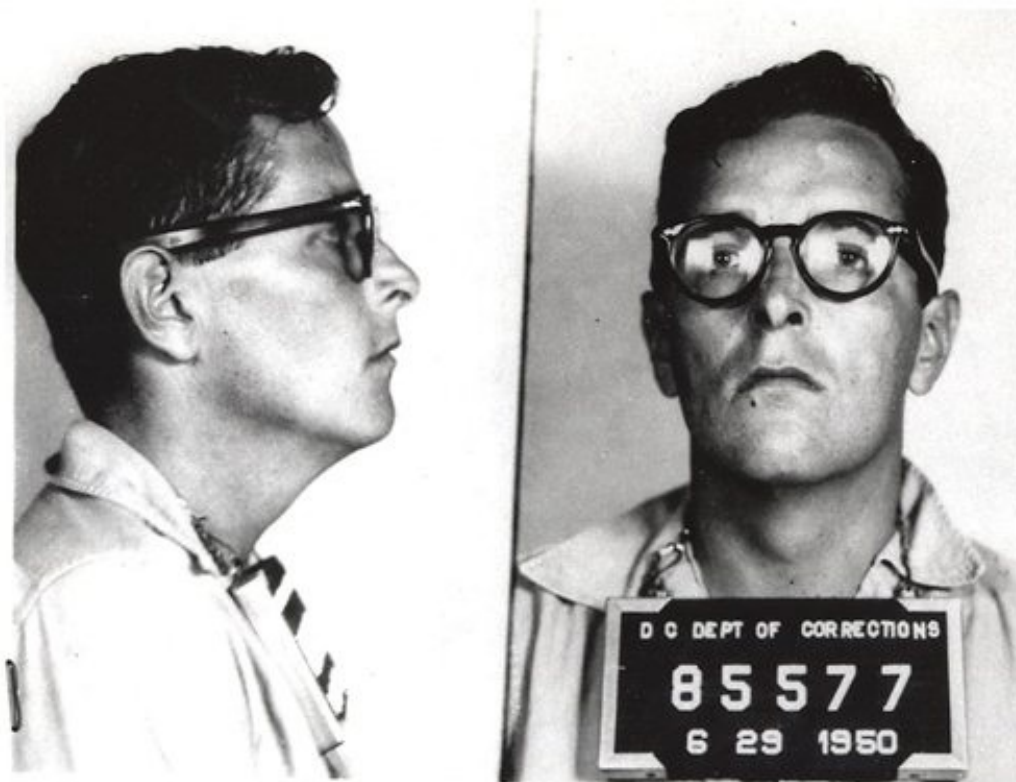




Hugo Butler en el rancho de Trumbo a mediados de los cuarenta.



Ring, Jr. en el plató de *La mujer del año*, junto a Katharine Hepburn y el coguionista Michael Kanin, 1941



RING LARDNER, JR. (1915-2000) se dio a conocer por ser uno de los diez de Hollywood, aquellos personajes de la industria del cine que se negaron a responder al senador McCarthy sobre sus ideas, justo cuando el Comité de Actividades Antiamericanas estaba en pleno auge, allá por los años cuarenta.

Su gesto, hoy considerado un hito en la lucha por la libertad, en su momento tuvo otras consecuencias: Ring Lardner, Jr. pasó un largo periodo de tiempo en la cárcel donde, curiosamente, compartió rejas con el presidente del comité que le interrogó en su momento, el congresista J. Parnell Thomas, quien también pasó unos meses en chirona por *“incluir a trabajadores inexistentes en la nómina de la administración y apropiarse luego de los salarios”*.

Aunque su frase más famosa, la que da título al libro, es la que le costó la cárcel (fue la respuesta a Thomas acerca de si debía contestar o no sobre su ideología: *“podría contestar a lo que usted me pregunta, pero si lo hiciera... al mirarme en el espejo me odiaría cada mañana”*), Ring Lardner, Jr. es también conocido por ser el único guionista que logró el Oscar al mejor libreto antes de su paso por la cárcel (*La mujer del año*, 1941) y años después de haber sido rehabilitado (*MASH*, 1970).

Entre estos dos polos se centra la mayor parte de este ameno y divertido testimonio que, si bien es autobiográfico, no tiene reparos a la hora de salirse de lo políticamente correcto para hablar de temas paralelos y ofrecer su opinión sobre algunos nombres sagrados del cine norteamericano: Louis B. Mayer, Marlene Dietrich, Bertold Brecht, John Huston, Edward Dmytryk o Dalton Trumbo son algunos de los grandes nombres

que desfilan por la memoria y las páginas de *Me odiaría cada mañana*. Pero hay más, muchos más... y las opiniones sobre algunos son, como mínimo, mordaces.

Hijo de poeta y escritor, hermano de escritores, marido borracho y asiduo de alcohólicos anónimos, Lardner Jr. responde al prototipo de *self-made man* que tanto ha poblado las pantallas del Hollywood clásico: periodista, escritor, hombre para todo en sus inicios en Hollywood, estrella consagrada de la pluma, proscrito, encarcelado, negro encargado de escribir guiones para otros, exiliado en Europa, visitante ocasional de Rusia, nuevamente estrella consagrada de la pluma, asiduo de los homenajes...

En sus últimos años fue continuamente agasajado por ser el último mohicano, el último de los grandes luchadores por la libertad en el mundo del cine. Escéptico y con un sentido del humor corrosivo, de todo ello da cuenta en un libro que se lee de un tirón, una novela agradable en la que, al contrario que en los *best-sellers* de turno, cada nombre es real y la figura retratada no admite dudas, no hay que hacer suposiciones sobre quién representa a quién. En este sutil juego de mentiras y representaciones, Lardner se permite actuar de demiurgo y, por última vez (el libro se publicó originariamente a finales del año 2000 y Ring murió apenas terminado el manuscrito, el 31 de octubre de ese mismo año), gozar con sus recuerdos y con la palabra: el arma que todo se lo dio y todo se lo quitó. Quizá por ello se atreve a ironizar sobre el nuevo Hollywood que, como los políticos de turno, siempre anda a la búsqueda de enemigos del Imperio (ayer comunistas, hoy Saddam, mañana...). Su elegancia al hablar de estos poderosos ineptos puede disfrutarse en párrafos tan corrosivos como el siguiente:

*«En Hollywood, entre otros ámbitos de la cultura norteamericana, las opiniones han virado resueltamente a nuestro favor durante las décadas recientes. Como único superviviente de los diez, últimamente me he visto recibiendo numerosas muestras de respeto y admiración por parte de actores, actrices y otros pobladores del nuevo Hollywood que, a veces, sólo tienen una vaga idea de lo que realmente nos ocurrió. Uno goza como el que más cuando halagan un poco su vanidad, de modo que no siempre señalo las lagunas o aclaro las confusiones en su versión de los hechos. Pero de cuando en cuando insinúo que no fuimos tan heroicos como la gente nos pinta».*

# Notas

[1] *When you are nicknamed Ringworm by the humorists and wits, / When people put about you till they drive you into fits. / When funny folk say, «Ring, ring off», until they make you ill, / Rememeber that your poor old Dad tried hard to name you Bill.*

<<

[2] Juego de palabras intraducible con *on his ass*. *Ass* es «culo y asno». (N. del T.) <<

[\*] El lacrós o Lacrosse es un juego muy popular en la costa este de los Estados Unidos. En cada partido se enfrentan dos equipos de diez jugadores que utilizan un “stick” con una red en la parte superior (lo que le diferencia del “Hockey”) con la que se recoge una pelota de goma cuyo objetivo es meterla en la portería del equipo contrario (bueno, es un objetivo poco original, pero los deportes tienden a tener una base filosófica endeble). Al parecer su origen se remonta a los americanos nativos (los que llamamos, impropriamente, “indios”) que, por lo que se ve, también sabían entretenerse entre caza del bisonte y fricciones con los colonos blancos. (Nota del editor digital) (Más información en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Lacrosse>) <<

[3] Dixieland es una de las denominaciones del sur de Estados Unidos o de los estados del sur. (N. del T.) <<



[4] *I've had news that's bad news / about my best pal / His name is Old Man Alcohol / but I call him Al... <<*

[5] *One thing that's yours, my little child / Your poor old Dad is simply wild / To own.  
It's not a book or toy; / It's your imagination, boy. / If I possessed it, what a time / I'd  
have, no need to spend a dime. / Il wish that I could get astride / A broom and a horse  
to ride; / Or climb into the swing, and be / A sailor on the eep blue sea. / Or b'lieve a  
chair a choo-choo train / Bound anywhere and back again. <<*

[6] Aunt Jemima es una marca de harina para panqueques en cuyo envase original aparecía una oronda y sonriente esclava con un pañuelo a la cabeza; la imagen, complemento femenino del tío Tom, se convirtió en icono de la Mammy (criada o niñera negra obsequiosa y servil). (N. del T.) <<

[7] Earl Warren (1891-1974) fue gobernador de California y presidente del Tribunal Supremo estadounidense entre 1953 y 1969, período durante el cual se dictaron sentencias de gran calado en el terreno de los derechos civiles y las libertades individuales. (N. del T.) <<

[8] Tras su muy celebrada aventura en el desierto, Lawrence de Arabia se alistó en la fuerza aérea británica bajo el nombre de T. E. Shaw; sobre esa experiencia escribió *El troquel*, libro que se publicaría póstumamente. (N. del T.) <<

[9] En castellano en el original. (N. del T.) <<

[10] Nombre por el que era conocida la Motion Pictures Association of America (Asociación Cinematográfica Norteamericana), organismo que calificaba la moralidad de las películas de acuerdo con un código instaurado en 1934 a propuesta del Político republicano William H. Hays. (N. del T) <<

[11] *Dear were the homes of Cheltenham / Large were the hearts that dwelt in'em I  
but a tad of a lad / Mum and Dad at the pub-just beltin' 'em away / Now I've  
certained seniority / And come to my majority / I've travelled far / Tasted sanilsiviar /  
So with some authority-I say you want a bon vivant to brighten up the scene / Or a  
jolly extra man to give the party sheen Strolling on the Parthenon-or bowling on the  
green / I play manmbling and tambourine / Will travel... <<*



[12] El *Dartmouth College* es un centro universitario de Nueva Inglaterra. (N. del T.)

<<

[13] Su título en castellano fue *Dos más uno igual a dos*. (N. del T.) <<