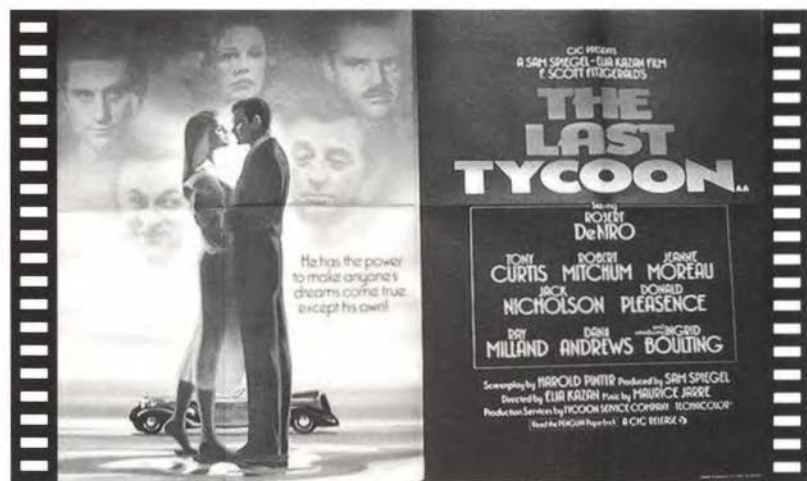


Cine y literatura en F. Scott Fitzgerald



Patricia Fra López

UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

publicacións

Patricia Fra López es Doctora en Filología Inglesa y Profesora de Literatura Norteamericana en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela. Ha publicado diversos trabajos sobre escritores norteamericanos del siglo xx, entre otros, sobre



F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway y John Steinbeck. Su línea de investigación principal es la relación entre la literatura y el cine, en especial en el mundo de la literatura en lengua inglesa, y ha escrito sobre aspectos diversos de la misma, desde una perspectiva comparatista en la adaptación de textos literarios al cine, a otros más teóricos y menos conocidos, como el relativo al lugar que ocupa el guión en este proceso de adaptación. Patricia Fra es co-fundadora del CEFILMUS (Centro de Estudios Fílmicos de la Universidad de Santiago de Compostela), a cuyo comité científico pertenece.

**Cine y literatura en
F. Scott Fitzgerald:
del texto literario al
guión cinematográfico**

MONOGRAFÍAS DA USC

N.º 211

Patricia Fra López

**Cine y literatura en
F. Scott Fitzgerald:
del texto literario al
guión cinematográfico**

2002

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pl>



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons BY-NC-ND 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



This work is licensed under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0 international license. Any form of reproduction, distribution, public communication or transformation of this work not included under the Creative Commons BY-NC-ND 4.0 license can only be carried out with the express authorization of the proprietors, save where otherwise provided by the law. You can access the full text of the license at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

© Universidade de Santiago de Compostela, 2002



DESCATALOGADO

Deseño da colección

ALEJANDRO VIDAL

Ilustración de cuberta

Cartel publicitario de *The Last Tycoon*,
de Elia Kazan (1976)

Edita

SERVICIO DE PUBLICACIONES
E INTERCAMBIO CIENTÍFICO
Campus universitario sur
15782 Santiago de Compostela
www.usc.es/spubl

ISBN 84-9750-125-X
Depósito legal C-2582/2002

A mis padres, por su cariño y su confianza

A Ángel, por su ayuda y su apoyo

ÍNDICE

I. Introducción	9
II. F. Scott Fitzgerald, guionista en Hollywood	17
1. Introducción	17
2. Los guiones	21
1927: <i>Lipstick</i>	21
1931: <i>Red-Headed Woman</i>	24
Fitzgerald y la Metro-Goldwyn-Mayer: 1937-1940	34
1937-8: <i>A Yank at Oxford</i> (Jack Conway)	34
1938: <i>Three Comrades</i> (Frank Borzage)	36
1938: <i>Infidelity</i>	43
1939: <i>The Women, Marie Antoinette y Madame Curie</i>	50
1939-40. Fitzgerald como escritor free-lance: <i>Winter Carnival, Air Raid, Raffles, Cosmopolitan, The Light of Heart</i>	57
Lista de películas en las que Fitzgerald trabajó como guionista	66
3. Estudio de <i>Infidelity</i> (1938)	69
1. Introducción al guión. Tipo de análisis	69
2. <i>Infidelity</i> de Ursula Parrott. Estructura	73
3. <i>Infidelity</i> de Fitzgerald. El guión.	77
4. Enunciación y Adaptación: El punto de vista en <i>Infidelity</i> de Parrott e <i>Infidelity</i> de Fitzgerald	88
4.1. <i>Infidelity</i> de Parrott como ejemplo de focalización interna variable	89
4.2. <i>Infidelity</i> de Fitzgerald: de la alternancia entre la ocularización interna primaria y la focalización interna variable	90
5. Conclusiones	106

III. Fitzgerald, escritor sobre Hollywood:	
<i>The Last Tycoon: la novela</i>	109
1. Composición, historia y temática	110
2. Estructura	122
<i>The Last Tycoon. Guión y texto fílmico</i>	130
1. El lugar del guión en el proceso de adaptación	130
2. <i>The Last Tycoon</i> : el guión. Nivel de la historia	137
3. <i>The Last Tycoon</i> : el guión. Nivel del discurso	139
3.1. Dispositivos narrativos	139
3.2. Dispositivos dramáticos	147
Primer Acto: Presentación Personajes	149
Segundo Acto: Doble Trama (Amorosa y Profesional)..	155
Tercer Acto: Desenlace Trágico (Profesional)	173
3.3. Dispositivos Secuenciales	184
4. Enunciación y Punto de Vista	205
5. Monroe Stahr es <i>The Last Tycoon</i> . Estudio del Protagonista en los tres textos	215
Consideraciones Finales sobre <i>The Last Tycoon</i>	230
IV. Bibliografía	231

Introducción

A la hora de emprender un nuevo estudio sobre las complejas relaciones entre el cine y la literatura, se le ofrecen al analista múltiples caminos de investigación, algunos de los cuales han sido explorados con detenimiento, y otros en los que todavía resta mucho trabajo por hacer. Así, existen estudios comparativos que se basan en los puntos de divergencia entre las dos artes, y hay críticos que se limitan a defender la supuesta superioridad de una de las artes sobre la otra, como por ejemplo los que afirman que el cine, como forma artística, es inferior a la literatura, sobre todo porque es una industria, y además está asociada con el entretenimiento. Otros críticos aceptan el valor estético del cine como arte, pero siguen haciendo hincapié en la superioridad de la literatura, y centran su análisis en la dependencia que ha mostrado el cine de la narrativa, casi desde sus comienzos, como fuente de argumentos. En esta línea se encuentran estudios que se centran en la influencia de la literatura en el cine, ya sea desde el punto de vista técnico, ya temático, ya por medio de la adaptación de obras literarias al cine¹. Otros, en cambio, asumen que el cine es superior, o por lo menos independiente, del resto de las artes, como se puede observar en las teorías expuestas por la Nueva Ola francesa.

Por otro lado, existen sectores de la crítica que basan sus estudios en las similitudes técnicas entre ambas artes. Ya Eisenstein se refirió a Dickens como fuente de inspiración de la técnica utilizada por D.W. Griffith², e

1 Sobre el tema de la adaptación de textos literarios al cine ver la bibliografía de referencia al final del libro.

2 Sergei Eisenstein, en el famoso artículo de 1944 titulado "Dickens, Griffith and the Film Today" que aparece en *Film Form*, editado y traducido al inglés por Jay Leyda (1977). New York, Harcourt Brace Jovanovich.

intentó comprobar en qué forma los recursos utilizados en la literatura podían estar relacionados con las leyes del montaje cinematográfico. El cineasta y teórico ruso pretendía fundamentar que la literatura podía considerarse un predecesor “serio” para la nueva forma artística.

Otra de las posibles áreas de análisis comparativo, y una de las más controvertidas sobre todo entre los críticos literarios, ha sido el estudio de la influencia del cine en la literatura³. Un ejemplo es el análisis de la llamada “novela pre-cinematográfica”, en la que los críticos estudian las supuestas similitudes con la técnica cinematográfica que aparecen en textos clásicos como la *Eneida*.⁴ En una línea semejante, se encuentra el estudio que hace Claude-Emond Magny de la influencia del cine en la novela norteamericana de los años 20 y 30.⁵

Siguiendo una perspectiva similar, se encuentran aquellos críticos que tratan las relaciones entre la novela y el cine como textos que comparten un código estético común, lo que Spiegel denomina “body of ideas”.⁶

3 No sólo los críticos literarios, sino también la mayoría de los críticos de cine concurren en la idea de que existe una influencia del cine en el resto de las artes, pero que no afecta a cuestiones de técnica narrativa, que por otra parte, de existir, sería muy difícil de probar: *Has film influenced Dos Passos and Murdoch? Culturally, film's influence is unquestionable. The existence of film has made writers aware of a great deal that they otherwise might have ignored: of the changing roles of Literature in society, of the particularities of their own medium, of the problems of a media-oriented age, of the differences between popular and "high" cultures, of the way in which the visual world and perception are significant. But to go beyond questions of awareness and ask if film has had specific "technical" effects on Literature is different.... That influence is probable but not provable.... Because films are often adapted from books, and because film has no genres or traditions that cannot be found in either Literature or theatre, it is almost impossible to prove that a writer got a technique or sensibility from film rather than from somewhere else.* Charles Eidsvik, “Cinema and Literature” en *Cineleracy: Film among the Arts* (New York: Random House, 1978), p. 155.

4 La literatura precinematográfica es objeto de estudio en la obra de Paul Leglise (1958), Etienne Fuzellier (1964) o J. Entrambasaguas (1954).

5 Claude-Emond Magny, *L'age du roman americain*. Paris: Seuil, 1948. La traducción en español fue titulada *La era de la novela norteamericana* y publicada en Buenos Aires, Ed. Juan Goyanarte, en 1972.

6 Spiegel define así su noción de “Body of ideas” como aspecto unificador entre literatura y cine: *One began to understand where film and certain kinds of novels came together as soon as one began to understand the film as something more than the sum of its mechanical devices... that film technique as such relates to a way of thinking and feeling – about time, space, being and relation– relates to a body of ideas about the world that has become part of the mental life of an entire epoch in our culture. This body of ideas not only exists outside of film, as well as in*

Durante las décadas de los años 1960 y 70 hay que señalar la tendencia crítica iniciada por los semiólogos franceses, como Metz o Mitry, quienes intentaron establecer la existencia y definir las características del cine como lenguaje, y así poder aplicar al análisis de las películas las normas de los estudios lingüísticos.⁷ En los años 80 y 90, la crítica cinematográfica, siguiendo el mismo camino iniciado en el campo de la crítica literaria, incorporó líneas como el feminismo, el psicoanálisis, la narratología o la teoría de los polisistemas al análisis de obras literarias llevadas al cine. La última tendencia amplía el campo de análisis, abandonando el análisis textual o las estrategias del estructuralismo o de la narratología aplicadas tanto a los textos literarios y cinematográficos y se centran en estudios culturales, de ideología, o de recepción de las películas.

Dentro de este amplio abanico, y dada la existencia de manuales que analizan el estado de la cuestión dentro de los estudios comparativos entre ambas artes de forma pormenorizada, como el ya clásico de Peña-Ardid (1992), *Literatura y cine*, hasta los más recientes, como el de Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* o el de Sánchez Noriega (2000) *De la literatura al cine. Teoría y análisis de las adaptaciones*, mi planteamiento inicial partió de un tipo de estudios que ha venido ocupando a la crítica, tanto literaria como fílmica, desde la década de 1970, y que cada día interesa más a la crítica angloamericana, el de los contactos entre los escritores de la Generación Perdida y el cine⁸. Así, en la primera parte de este libro realizo una re-visión de las experiencias en Hollywood de uno de los escritores

it, but in fact precedes the invention of the motion picture camera, and in part determines the shape and texture of novels by precinematic writers like Conrad, Zola and Flaubert. These ideas also explain ...how later Joyce, Hemingway and Faulkner could draw upon these novelists for their own visualizations, and how finally the advent of the cinema itself could have come to seem but the final fruition of intellectual tendencies developing in the culture for over half a century. Alan Spiegel. *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. Charlottesville: Univ. Press of Virginia, 1976. p. xii.

7 Christian Metz. *Essais sur la signification du cinéma*. Paris: Klincksieck, 1971; *Langage et cinéma*. Paris: Larousse, 1971; Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Editions Universitaires, 1963.

8 Específicamente sobre la relación de los escritores y el cine, ver bibliografía de referencia.

más representativos de la literatura norteamericana del siglo XX, F. Scott Fitzgerald, y más concretamente, de un tema olvidado por la crítica con respecto al autor de *The Great Gatsby*: la de su labor como guionista en Hollywood.

F. Scott Fitzgerald es indudablemente el escritor más representativo de un período que él mismo denominó la *Jazz Age*, los felices años 20, que fue una época de intensa experimentación en todas las artes, en la cual los escritores, tanto en América como en Europa, buscaban nuevas técnicas y formas de expresión. Como dijo Margaret Marshall en 1941⁹, éste es un tiempo de búsqueda, de ruptura de patrones y tabúes anteriores para dar paso al futuro:

...And we have only to remember the joy with which the "Lost Generation" battered down the standards and taboos of its ancestors, immediate and remote, to recognize that not believing was a driving force. The "lost generation" gave itself that sentimental and exuberant title because it didn't really believe it was lost...Fitzgerald's rich boys and girls might be going to the dogs but the postwar intellectuals, even Scott Fitzgerald himself, were destroying the past to make way for the future.

La experimentación en el campo literario coincide con el momento en el que el cine explora y desarrolla nuevas técnicas, que lo llevarán un paso más allá, ya que estaba a punto de introducirse una nueva dimensión a las películas: la revolución del sonido, el paso del cine silente al sonoro. Este cambio dio lugar a que hubiera una gran demanda de escritores en Hollywood, impulsada por la necesidad de contar con buenos diálogos para las películas sonoras. Así, durante la década de los años 30, que podría considerarse el principio del período de lo que hoy se llama "el cine clásico de Hollywood"¹⁰, la era dorada del sistema de producción de los grandes estudios, la industria del cine contrató masivamente a famosos novelistas y dramaturgos para escribir los guiones. Uno de ellos fue Scott Fitzgerald,

9 En su artículo "On rereading Fitzgerald", publicado en *The Nation*, y recogido por Alfred Kazin (1951: 112-114).

10 Para este estudio he adoptado la denominación de "cine clásico de Hollywood", defendida por Bordwell, Staiger y Thompson (1988: 6-7). Asimismo, para una discusión sobre la validez del término, las características del estilo del cine de Hollywood, y el período que cubre este "cine clásico", ver Mike Cormack (1994: 5).

contratado con tal propósito en tres ocasiones y, como veremos, durante la última de estas estancias le sobrevino la muerte. Debido a sus problemáticas experiencias en Hollywood, se ha creado una leyenda según la cual él representa el paradigma de la visión de los escritores sobre la nueva forma artística que, en su caso, estuvo marcada por grandes paradojas que enmascaraban un fuerte sentimiento de amor/odio.

En la primera parte de este libro, pretendo dar a conocer la opinión de Fitzgerald acerca de la industria del cine, de su trabajo como guionista, y de sus problemas con los estudios, de los contactos que tuvo con sus miembros más representativos, como otros escritores, productores, directores, ya que sus experiencias en la Meca del cine no sólo le proporcionaron los materiales, temas y tipos en los que luego basaría varios relatos, como la serie titulada *The Pat Hobby Stories*, y su última novela *The Last Tycoon*, sino que también le dieron la posibilidad de conocer una nueva forma de escribir. Para ello, examinaré la obra de aquellos críticos que han estudiado esta etapa de la vida de Fitzgerald¹¹. Aunque es necesario destacar que algunos de estos estudios son más fiables y más ambiciosos que otros, mi intención es dar una visión general de lo que fue la experiencia del escritor en el mundo del cine y analizar qué le aportó la industria cinematográfica a Fitzgerald. Si bien es verdad que sus relaciones con el cine fueron arduas, problemáticas, también resultaron fructíferas, y eso es lo que se pretende ver en este libro, cuánto hay de positivo y de negativo en los contactos del escritor con Hollywood. Me resisto a dejarme guiar por la opinión cuasi-unánime tanto de los biógrafos como de aquellos críticos que suelen dar la imagen de un Fitzgerald acabado, borracho, sin talento, como consecuencia directa de su trabajo para la industria del cine. Prefiero inclinarme hacia la línea crítica que plantean otros autores, cuando hablan de una imagen del autor muy distinta a la ya mencionada, ya que si bien apuntan que en sus años en Hollywood era un hombre enfermo, también hablan de que aparentemente estaba dedicado por entero a la redacción de su última novela, después de una larga temporada en que le parecía haber perdido

¹¹ Esta faceta de la vida del escritor se refleja tanto en las biografías escritas por Mizener (1949), Turnbull (1962), y Matthew J. Bruccoli (1993) como en aquellos estudios que analizan específicamente los últimos años que el escritor pasó en Hollywood: Latham (1974), Dixon (1986), Phillips (1986) y Dardis (1988).

por completo su talento como escritor. Si se observa, por tanto, que el resultado de esos últimos años serían los episodios de *The Last Tycoon*, probablemente todas estas opiniones tremendistas tendrían menos peso en la imagen de Fitzgerald, y en las consecuencias de su trabajo como guionista.

El análisis del trabajo de Fitzgerald en Hollywood me llevó a explorar un campo relativamente nuevo dentro de los estudios de la adaptación: el lugar que ocupan los guiones dentro del proceso de transformación de un texto literario a otro cinematográfico. Para ello analizaré el guión titulado *Infidelity*, en el que Fitzgerald adaptó para el cine un cuento escrito por Ursula Parrott en los años 30, mientras estaba contratado por la Metro-Goldwyn-Mayer en 1938, y que quedó inconcluso por culpa de la censura. La selección de este guión en concreto fue debida a varias razones: por un lado, al estar basado en un texto original literario, se intentará ver qué recursos utiliza o descarta Fitzgerald como adaptador. Por otro, a pesar de que está inacabado, creo que resultará más representativo para ver cómo Fitzgerald aplicó sus conocimientos sobre el cine.

A la hora de analizar un guión cinematográfico desde la perspectiva del texto ya redactado, la bibliografía existente no ofrece muchas alternativas válidas, ya que la mayoría de los textos escritos sobre el tema van encaminados a “enseñar” a un futuro guionista cómo redactar de manera exitosa para el cine, es decir: hay muchos manuales sobre cómo escribir un guión, pero pocos sobre cómo hacer un análisis efectivo del texto escrito¹². Por eso, he elaborado mi propio esquema de análisis basado en dos aportaciones que integran tanto el análisis práctico como el nivel teórico sobre los estudios de guión: Vanoye (1996) y Onaindía (1996). La necesidad de crear un sistema de estudio del guión literario vino dada por la comprobación que este texto no se ha incluido hasta ahora como parte del análisis de las películas –sobre todo, en el caso de las adaptaciones de textos literarios al cine– porque, según afirma Vanoye, el propio término “guión” está cargado de múltiples significados; es lo que este crítico denomina “objeto inestable, malo”, porque incluye elementos que pertenecen a la puesta en

12 Para bibliografía sobre el guión, ver Carrière y Bonitzer (1991); M. Chion (1992, 4*); Linda Seger (1990 y 1993); Feldman (1996); Oubiña & Aguilar (1997).

escena. Es un texto que no puede ser considerado ni puramente literario ni estrictamente cinematográfico, es difícil de clasificar, y por tanto los teóricos lo han excluido casi completamente. En mi opinión, sin embargo, es en el estadio de creación del guión donde se aplican la mayoría de los procesos de transformación del texto literario original, y por consiguiente, merece un lugar destacado en el análisis sobre todo de los casos de adaptación. Así, en este libro intentaré ofrecer un tipo de análisis que pueda ser válido para otros casos de transposición de textos literarios al cine, y observar también las similitudes y diferencias entre el texto original escrito por Fitzgerald y las lecturas que otros autores le han dado con posterioridad.

Finalmente, en el segundo bloque de este libro, que abarca los capítulos tercero y cuarto, prestaré atención al trabajo estrictamente literario en el que Fitzgerald estaba trabajando mientras vivía en Hollywood: los materiales redactados para lo que iba a ser su novela sobre el mundo del cine, *The Last Tycoon*. Retomando la teoría expuesta por Chatman (1978 & 1990), los aspectos a tener en cuenta son los diferentes niveles de la historia y del discurso, que pueden ser muy valiosos a la hora de observar si la técnica cinematográfica influyó de alguna manera tanto en la estructura de los episodios de la novela, como en el tema y en los personajes.

Al ser éste un estudio sobre el proceso de adaptación de textos literarios al cine, analizaré también de forma pormenorizada el guión que sobre el texto de Fitzgerald elaboró el dramaturgo inglés Harold Pinter, y asimismo haré referencias a la película realizada por Elia Kazan en 1976. Así, este trabajo ofrece, en cuanto a su contenido, una perspectiva sobre Fitzgerald no sólo como guionista-adaptador, sino también como escritor, a la vez que tengo en cuenta la adaptación que otro escritor realizó sobre su obra.

La razón que me ha decidido a emprender este análisis utilizando los cuatro textos mencionados está basada en el gran vacío dejado por la crítica en lo que respecta a *The Last Tycoon*, obra en sí que, aunque inacabada, merece a mi entender una mayor reflexión. Ninguno de los autores que estudian las experiencias de Fitzgerald en Hollywood hacen un estudio comparativo de los textos literarios y cinematográficos, y por supuesto ninguno de ellos considera el guión como material de estudio. En su análisis de *The Last Tycoon*, la mayoría de ellos se limitan a declarar que la novela es superior a la película, o que el director de la cinta no supo recoger los logros del texto original literario, siguiendo así un argumento que durante

mucho tiempo ha sido lugar común en la crítica de literatura y cine en general.

En contraposición a esta línea crítica, es mi intención ir más allá de expresar únicamente mi opinión sobre la película o la novela. Así, en mi análisis consideraré cada texto de forma independiente, para luego establecer una comparación centrada en aspectos técnicos y temáticos, como la estructura, la dimensión espacio-temporal, el punto de vista, y el personaje protagonista.

II

F. Scott Fitzgerald, guionista en Hollywood

1. Introducción

The movies, wrote Dos Passos, summing up F. Scott Fitzgerald and his last subject in 1941, were “probably the most important and the most difficult subject of our time to deal with”– “a great bargain sale of five and ten cent lusts and dreams [where] the new bottom level of our culture is being created”. It was to Fitzgerald’s credit that in his unfinished *The Last Tycoon*, and in the face of death, he had chosen to tackle them. But the movies were not only the last, or even simply the biggest, of his subjects...They were a latent subject of all Fitzgerald’s work, a seedbed for images and concepts, part even of what we might call the “deep structure” of his novels.¹

La relación de Fitzgerald con el cine, a pesar de lo que afirma Lutz Marsh en la cita anterior, fue difícil y problemática. Si bien se detecta en muchas de sus obras que existía en el escritor un gran interés por ese nuevo medio, y por los artistas y productores que trabajaban en Hollywood², más adelante, en su ensayo autobiográfico *The Crack-Up*³ puede detectarse una

1 Joss Lutz Marsh (1992) “Fitzgerald, *Gatsby* and *The Last Tycoon*: The “American Dream” and the Hollywood Dream Factory”, Part I: 3-4, en *Literature /Film Quarterly*, vol. 20, Nº 1.

2 Este interés por parte de Fitzgerald se demuestra, por ejemplo, en la ficción que escribe mucho antes de tener contactos con la industria cinematográfica. Así, uno de los personajes que aparece en su segunda novela, *The Beautiful and Damned* (1922), Joseph Bloeckman, se convierte en productor de cine y vicepresidente de la productora. Es éste uno de los pocos personajes en esta novela que aparece dignificado, en este caso, por su trabajo. Dick Caramel, que es amigo de los protagonistas en esa misma novela, se gana la vida como escritor de historias para el cine, y asimismo la protagonista, Gloria Gilbert, hace pruebas para convertirse en actriz, pero no lo consigue.

3 *The Crack-Up* fue escrito en febrero de 1936 y publicado ese mismo año en la revista *Esquire*. La edición utilizada aquí es de Edmund Wilson, e incluye no sólo *The Crack-Up* sino otros relatos

imagen negativa del cine con respecto a la literatura que expresa el propio Fitzgerald.

La paradoja de la “doble visión” de Fitzgerald está latente en el hecho de que a pesar de considerar al cine como un “arte mecánico y comunitario”, que era capaz de reflejar únicamente “los pensamientos más triviales y las emociones más obvias”, en 1939, después de vivir en Hollywood durante un año y medio, comienza a escribir una novela sobre uno de los grandes magnates de la historia del cine. Así lo refleja Murray [1972: 179-180]:

No major American novelist was more sensitive to the impact of the movies on society and the writer than F. Scott Fitzgerald. His novels and short stories are filled with references to the film— a medium which seems to have both fascinated and repelled him. (...) In 1939 Fitzgerald spoke of the screen as “the greatest of all human mediums of communication.” He had gone to the West Coast for a third time determined to become a first-class scenarist; but his experiences with the studios had gradually robbed him of his initial enthusiasm, leaving him bitter and dejected. Yet Fitzgerald’s three trips to Hollywood furnished him with the material for his unfinished novel *The Last Tycoon*— a work which promised to be as good as anything he had done before— and the time spent writing scenarios enabled him to exercise (appropriately enough) a cinematic imagination in his depiction of the film colony.

Fitzgerald es en muchos aspectos, como se afirma en la cita anterior, ejemplar para mostrar la problemática relación de los escritores con el cine. Por un lado Harry Geduld (1981: 11-12) habla de “la historia de una admiración que se convierte gradualmente en desencanto”. El entusiasmo que demuestran literatos como León Tolstoi, Upton Sinclair, o Máximo Gorki ante las posibilidades que ofrecía el nuevo arte, su magia y su poder de comunicación, acaban convirtiéndose en desilusión [Geduld, 1981: 11]:

...del medio y de lo que supone para el trabajo literario, de la industria cinematográfica como instrumento del capitalismo, de su decadencia interna y puritanismo externo, de la prostitución de sus talentos...de la integridad y el valor de todo aquello que tenga un cierto deje a cultura de masas.

Existe un mito creado por la crítica y fomentado por muchos de los escritores, acerca del efecto negativo que su labor como guionistas de cine tuvo sobre su escritura y su talento literario, como refleja, entre otros, Richard Fine (1984: 3) en el siguiente pasaje:

Novelists and playwrights of acute sensibility and talent, so the legend goes, were lured to Hollywood by offers of huge amounts of money and the promise of challenging assignments; once in the studios they were set to work on mundane, hackneyed scripts, were treated without respect by the mandarins who ruled the studios... in the process, they were destroyed as artists.

Sin embargo, este mito, alimentado por los escritos –tanto novelas como relatos y ensayos– de los autores cuya experiencia en Hollywood fue negativa, necesita ser revisado, porque como dice Peña-Ardid (1992: 37-9), en realidad no fueron tales víctimas:

Vicente Molina Foix (...) interpreta la relación de los escritores con [el cine] como la historia de unos “amores latentes, abandonos y riñas, odios, desconfianzas y alguna humillación”. Incluso si ello fue cierto en el pasado, es importante revisar ese lugar común que atribuye a los escritores *en general* un completo desinterés por el nuevo arte y una infravaloración de sus capacidades creadoras, dados sus orígenes técnicos y su dependencia industrial (...) Los escritores norteamericanos como Faulkner, Hemingway, Dreiser, Steinbeck, Scott Fitzgerald, Dashiell Hammett, ...son la mejor prueba de esa mezcla de fascinación y rechazo a la que se refiere Molina Foix. Desde muy temprano aceptarían la llamada de la industria de Hollywood y sus nombres se han citado en ocasiones como ejemplo de una falta de prejuicios hacia la cultura de masas que los escritores europeos no supieron vencer. Lo que se silencia es la parte más oscura de la historia, la que incluye sus forcejeos con los productores de Hollywood y la deserción final de la mayoría. Toda una literatura “anti-Hollywood” nace de esta experiencia que emprendieron con entusiasmo y curiosidad, pero que acaba convirtiéndose en desilusión: de la industria, de la prostitución de los talentos, de los gustos del público, “desilusión de la integridad y el valor de todo aquello que tenga un cierto deje a cultura de masas”. No obstante, sucede de nuevo que las “víctimas” lo fueron sólo parcialmente.

Por tanto, que la industria del cine, la “bruja mala del cuento”, haya sido la culpable de la “destrucción” de estos geniales escritores, de los grandes de la literatura norteamericana, como William Faulkner, Nathanael West, John Steinbeck, Dashiell Hammett, Raymond Chandler y Fitzgerald,

es, cuando menos, discutible. Por otro lado, pocos de estos genios de la literatura pudieron resistirse a la llamada de Hollywood, ya que la cantidad de dinero que los estudios les ofrecían era muy tentadora, como también señala Geduld (1981: 12):

Frente a todas sus lamentaciones acerca de la prostitución del escritor en Hollywood, lo cierto es que pocos –si alguno– escritores fueron uncidos a la fuerza a la noria de Hollywood, y muchos de quienes la condenaron se habían embolsado gustosamente los beneficios sin comprometerse de ningún modo a cambiar el sistema.

En este mismo sentido se posiciona William Faulkner⁴ cuando declara que la industria del cine no es la culpable de que los escritores que fueron a trabajar como guionistas hubieran perdido su calidad como artistas. El problema, según Faulkner, era la enorme cantidad de dinero que Hollywood les pagaba por su trabajo, ya que *writers are not accustomed to money. It goes to their head and destroys them*⁵.

Con respecto a este tema, Fitzgerald también puede ser considerado como un caso muy representativo de la razón fundamental por la que los escritores acudían a Hollywood durante la era de la Depresión: la económica. Los derechos de autor sobre las ventas de sus novelas o lo que las revistas como *Esquire* le pagaban por sus relatos no les proporcionaban suficiente dinero para mantenerse. Como veremos en detalle en el capítulo tercero de este estudio, durante los años 30, Fitzgerald no sólo había perdido su popularidad como escritor, sino que estaba sumido en graves problemas personales, como la enfermedad de su mujer, o la educación de su hija, que requerían una gran suma de dinero, y por ello aceptó trabajar como guionista de cine.

Esta necesidad del escritor está también corroborada por Glenway Wescott (en Kazin, 1951: 115-129), cuando menciona el mundo del cine como “un nuevo y lucrativo campo de operaciones literarias” para Fitzgerald:

-
- 4 Las experiencias de Faulkner en Hollywood son muy interesantes, también por su relación con Howard Hawks y con Irving Thalberg. Ver Bruce Kawin (1977) *Faulkner and Film*. New York: Frederick Ungar Publishing Co. y Evans Harrington & Ann J. Abadie (eds.) (1979) *Faulkner, Modernism and Film: Faulkner and Yoknapatawpha, 1978*. Jackson: Univ. Press of Mississippi.
- 5 Citado por Fine (1984: 9).

[Fitzgerald's] standard of living did seem to the rest of us high.... when in the thirties Fitzgerald's popularity lapsed, movies had begun to be talkies, which opened up a new lucrative field of literary operation. Certainly he did write too much in recent years with his tongue in his cheek; his heart in his boots if not in his pocket. And it was his opinion in 1936 that the competition and popular appeal of the films... had made the God-given form of the novel archaic; a wrong thought indeed for a novelist.

No obstante, y si bien he comenzado este capítulo con una visión negativa sobre el efecto que Hollywood produjo en los escritores, también me gustaría, haciendo honor a una actitud ecléctica y reflejando todas las doctrinas, expresar una versión opuesta, y establecer así un contraste entre las ideas que se reflejan con un análisis de las experiencias que Fitzgerald tuvo en su época como guionista. La siguiente cita ilustra esta diferente perspectiva, ya que muestra los aspectos positivos que el cine ofrecía a los escritores, en cuanto a su propio medio, y a lo que la nueva forma artística podría aportarles [Eidsvik 1978: 155]:

The existence of film has made writers aware of a great deal that they otherwise might have ignored: of the changing roles of Literature in society, of the particularities of their own medium, of the problems of a media-oriented age, of the differences between popular and 'high' cultures, of the ways in which the visual world and perception are significant.

Por consiguiente, si bien Fitzgerald mantuvo una actitud ambivalente con respecto a la industria del cine, en el siguiente subapartado veremos cómo la parte negativa fue debida probablemente a las malas experiencias que tuvo en Hollywood, pero también podremos apreciar los esfuerzos del escritor por aprender todo lo relativo a ese nuevo arte.

2. Los guiones

1927: *Lipstick*

La primera vez que Fitzgerald viajó a Hollywood fue en 1927 a raíz de ser contratado por el productor John Considine, de United Artists –y no de la First National Pictures, como erróneamente mencionan Latham

(1974: 66 y 72), y también Bruccoli (1977: 14)⁶-, para escribir “buenas y modernas historias universitarias para [su niña prodigio] Constance Talmadge”, al fin y a la postre el tipo de historias que a Fitzgerald le gustaba ver en cine, como él mismo decía en 1920: “Personalmente, cuando voy al cine, me gusta ver *flappers* agradables como Constance Talmadge” (Latham, 1974: 59). La United Artists le encargó escribir el guión de *Lipstick*, cuya historia tiene lugar en Princeton, y trata de una especie de Cenicienta que es encarcelada por error, y que posteriormente hereda un lápiz de labios mágico que hará que todos los hombres quieran besarla.⁷ Este guión no llegó a producirse ya que, como John Considine Jr. le dijo a Fitzgerald, *todos pensamos que el comienzo tenía algún material excepcional pero que el resto de la historia era flojo*.⁸ El mismo Fitzgerald admite, en una carta que le escribe a su hija en 1938,⁹ no que lo que él había escrito para la película fuera ‘débil’, o estuviera ‘mal escrito’, sino que no había trabajado lo suficiente, no le había dedicado el suficiente esfuerzo a la elaboración del guión en ésta su primera visita a Hollywood, porque estaba convencido de que le iba a ser muy fácil escribir algo que le gustara a la United Artists. Sin embargo, en 1927, el mismo autor le había dicho a Harold Ober que su guión había sido rechazado por el estudio debido a una discusión que Fitzgerald había tenido con la que sería la protagonista de *Lipstick*, Constance Talmadge, en la que ella le acusaba de ser un “esnob de clase media”.¹⁰

Los problemas de Fitzgerald con el cine parecían residir tanto en lo relativo a sus relaciones con la “gente del cine”, como con respecto a su forma de escribir para Hollywood. Latham considera que su fallo estaba en su estilo en prosa, ese mismo “estilo de prosa colorista y duro” de

6 Bruccoli, más tarde, reconoce en su edición de *The Last Tycoon* [1993: xci] lo que ya se ha mencionado anteriormente, que el estudio de Latham no es del todo fiable como fuente.

7 El borrador del manuscrito de *Lipstick* ha sido publicado en el *Fitzgerald/Hemingway Annual 1978*: 3-35.

8 Texto reproducido por Latham (1974: 75) a partir de un telegrama que John Considine (productor de la United Artists) le envió a Fitzgerald el 3 de Abril de 1927.

9 Turnbull (1963: 52-53), citada por Phillips (1986: 17).

10 Ver F. Scott Fitzgerald, *The Notebooks*: [Bruccoli, ed. (1978) p. 962]. En cuanto a Constance y Norma Talmadge, ver Anita Loos (1978).

Fitzgerald que le había hecho famoso como escritor de ficción, y que le llevó a fracasar por primera vez en su carrera como guionista. Lo que escribió para *Lipstick* fue un cuento en lugar de un guión cinematográfico, y eso dificultó su adaptación al cine.¹¹ Otros críticos opinan que *Lipstick* fue rechazado porque Fitzgerald había subestimado al público, *the lowbrows' who go regularly to the movies*, y por ello había escrito una historia frívola y sin sentido [Bruccoli 1981: 259]. Otros, en cambio, relacionan este fallo de Fitzgerald no sólo con su idea de menosprecio hacia el cine y su público, sino con un desconocimiento del autor de las novedades que el cine silente estaba desarrollando en esa época, en cuanto a técnica y estilo [Dixon 1986: 8]:

The silent Hollywood film in 1927 was reaching an apotheosis of technical perfection which would come to a halt with the introduction of sound to motion pictures. Silent films... developed a highly mobile and involved visual style, heavily dependent on dollies..., rapid editing and the Soviet inspired concept of "montage"... But Fitzgerald was not at this point a student of filmmaking and his understanding of the rules of the syntax of silent film is extremely limited. He also did not take the process of filmmaking seriously as shown by his essentially flippant approach to the process of writing the screenplay for *Lipstick*.

Pero en este momento este fracaso, debido en gran medida a su falta de conocimiento de la técnica cinematográfica, no importaba demasiado. Todavía era el momento del triunfo como novelista con *The Great Gatsby*, la época en que Fitzgerald consolidaba su estilo como escritor. Por otra parte, hay que destacar que es justamente en este período de sus primeros contactos con Hollywood cuando el autor conoció personalmente a Irving Thalberg, el mítico productor de la Metro-Goldwyn-Mayer.¹²

11 Phillips (1986: 18-19) coincide en esta idea de Latham, ya que se refiere a que Fitzgerald escribió, en vez de un guión cinematográfico, un cuento que iba destinado a su público lector, sin tener para nada en cuenta las demandas de una audiencia de cine.

12 Mellow (1984: 286) menciona entre las cosas positivas que Fitzgerald obtuvo de su primera estancia en Hollywood, además de la repetida anécdota de su entrevista con Irving Thalberg, el haber conocido a Lois Moran, una famosa "starlette" de la época que, según consta en esta biografía, tuvo un romance con el autor, pero, y lo más importante, le serviría como base para varios de los personajes femeninos de sus cuentos posteriores, tanto de "Jacob's Ladder", publicado en agosto de 1927, como en "Magnetism", publicado en marzo de 1928.

Tanto los biógrafos de Thalberg, como los estudiosos de la obra de Fitzgerald señalan la fascinación que la figura del productor despertó en el escritor, que demuestra en su obra literaria. La figura de Thalberg fue utilizada por el autor, por un lado, en el relato titulado *Crazy Sunday* (1932). Por otro, la semilla del argumento de la que sería la última novela escrita por Fitzgerald está recogida en una nota sin fecha de la entrevista que el escritor mantuvo en enero de 1927 con Thalberg. Una parte del texto de esta entrevista¹³ sería posteriormente incluida por Fitzgerald en lo que él planeaba como versión definitiva del primer capítulo de la novela, en un comentario que le hacía Monroe Stahr, el magnate de la industria del cine, a un piloto de aviación.

A modo de resumen de esta primera etapa de Fitzgerald en Hollywood, se puede decir que su primera experiencia, tanto con respecto a la venta de sus relatos a diversos estudios, como la de guionista, y a pesar del aparente fracaso de su labor en *Lipstick*, no fue del todo negativa, como se empeñan en afirmar todos aquellos estudiosos de la carrera del autor como guionista de cine, ya que, después de una época de falta de ideas, en estos años se halla el germen de lo que podría haber sido el resurgir literario de Fitzgerald.

1931. *Red-Headed Woman*

La conversación que Fitzgerald tuvo con Irving Thalberg en 1927 fue la base del segundo intento del escritor para trabajar como guionista de cine [Phillips 1986: 19]. En 1931, Fitzgerald volvió a Hollywood con un contrato con la Metro-Goldwyn-Mayer, es decir, para escribir para Thalberg, aunque no directamente bajo sus órdenes.

En esta ocasión Fitzgerald tenía que reescribir un guión, e intentar mejorar lo que otro escritor ya había redactado. Fitzgerald reflexiona sobre este sistema de “colaboración” inventado por Thalberg, en su novela *The Last Tycoon*, como una situación que desagradaba profundamente a los escritores pero que daba muy buenos resultados a los estudios [LT, Bruccoli, ed. 1993: 58]:

13 Esta entrevista está recogida en su totalidad en Bruccoli (1993: xvii-xviii).

'...-We have all sorts of people- disappointed poets, one-hit playwrights, college girls- we put them on an idea in pairs, and if it slows down, we put two more writers working behind them. I've had as many as three pairs working independently on the same idea.'

'Do they like that?'

'Not if they know about it. They're not geniuses - none of them could make as much any other way'

Esta vez Fitzgerald fue contratado específicamente para reescribir el guión de *The Red-Headed Woman*, basado en una novela de los que muchos denominan "su imitadora", Katherine Brush. Esta película sería utilizada como vehículo de lucimiento de Jean Harlow, la "vampiresa" de la Metro, pero una vez más este encargo terminó siendo otro fracaso para el escritor, porque su tratamiento del guión fue rechazado, incluso después de que Thalberg pusiera a Marcel de Sano, otro escritor, a trabajar conjuntamente con él.¹⁴

El fallo de Fitzgerald, natural en un escritor de ficción como él que estaba acostumbrado a trabajar solo y a su ritmo, era el no poder adaptarse a este sistema de colaboración, y no sólo al hecho de que su estilo literario fuera imposible de filmar en imágenes. Fitzgerald ridiculiza este sistema, como ya hemos visto, en el *Tycoon*, pero también lo hace de un modo incluso más satírico en una de las historias de Pat Hobby, titulada *Teamed with Genius*.¹⁵

Quizás, por tanto, la más importante de las razones por las cuales Fitzgerald fue despedido de la Metro fue que tanto sus ideas como su forma de escribir no eran las apropiadas según las necesidades del magnate de la industria. Irving Thalberg le había contratado por su reputación literaria, pero no le había gustado lo que había escrito para *Red-Headed Woman*: *Scott tried to turn the silly book into a tone poem*, parece que fue la queja que Thalberg expresó a Anita Loos, a quien había puesto a reescribir el guión, con la siguiente condición: *I'd like you to go ahead and make fun of its sex element*.¹⁶ Laurence Stallings, otro guionista contratado en la M-G-M, recuerda que Thalberg estaba desilusionado con la versión que

14 Sobre la relación entre Marcel de Sano y Fitzgerald, ver Phillips (1986: 19-20).

15 Incluida en F. Scott Fitzgerald, *The Collected Short Stories of F. Scott Fitzgerald*: 253-260.

16 Flamini (1994: 150).

Fitzgerald le había dado del tratamiento *de Red-Headed Woman*, porque la imagen que daba de la heroína de la película era tan desagradable que el público no podría identificarse con ella [Phillips 1986: 20]. En contra de lo que podría parecer por la mala fama de Thalberg, el magnate no pretendía utilizar este fallo en contra del escritor, para no humillarlo: *We have an unusable work in the Fitzgerald script. I do not think it would serve any purpose to tell him so... I'd rather compliment him on the quality of the work and let him leave here with his head up.*

No obstante, deben de haber existido otras razones para el despido de Fitzgerald, entre ellas su problema con el alcohol.¹⁷ Esto fue sin duda la raíz de su mala reputación en Hollywood, y el mismo Fitzgerald, en una carta a su hija, admite que debido a las condiciones de trabajo, y su desagrado ante el sistema, estaba bebiendo en exceso: *I was beginning ...to drink more than I ought.*¹⁸

En una de las biografías de Irving Thalberg se recoge esta misma impresión negativa sobre Fitzgerald [Flamini 1994: 150]:

Fitzgerald was then [in 1931] close to being a burnt-out case, his early success having vanished in a haze of alcohol. He had pinned his hopes on Hollywood to give his career a new lease on life, but not all successful writers made the transition to screenwriting, and Fitzgerald was one of the failures. [Flamini 1994: 150]

La crítica en general relata la relación que el escritor tuvo con Irving y con su esposa, Norma Shearer, por medio de una anécdota, que aparentemente refleja la costumbre que tenían los Thalberg de reunir a sus amigos en su casa los domingos, en una de cuyas reuniones al parecer se fraguó el posterior despido de Fitzgerald del estudio¹⁹. Hago referencia a este episodio ya que Fitzgerald hizo posteriormente, en 1932, la ficcio-

17 Al menos esta parece ser la idea de Latham [1974: 91-95], que basa su opinión en las experiencias que Fitzgerald narra en su relato "Crazy Sunday". Si hemos de pensar que el argumento de esta historia es real, entonces admitiríamos que cuenta lo que sucedió en una fiesta en la casa de Thalberg, a la que Fitzgerald había sido invitado, y donde hizo el ridículo, ya que había bebido demasiado.

18 Fitzgerald, *Letters to His Daughter*: 25.

19 Así, esta anécdota aparece en diferentes versiones en Latham (1974: 91-95), y Flamini (1994: 150-52), como en Turnbull (1962) en su biografía de Fitzgerald.

nalización de la situación en el relato “Crazy Sunday”, con lo cual vemos que la influencia biográfica es importante, y no sólo en los cuentos como es este caso, sino también en su novela inacabada, como se verá más adelante en el estudio de *The Last Tycoon* [Turnbull 1962: 185-6]:

A party at Thalberg's had provided the inspiration for a masterly short story, 'Crazy Sunday.' After a few drinks – his blood throbbing with the scarlet corpuscles of exhibitionism, like Joel Coles in the story – Fitzgerald had asked to do an act. Thalberg's wife, Norma Shearer, quieted the company and Fitzgerald sang a song about a dog which amused no one....In a doorway at the far end of the room stood the small, slight figure of Thalberg, shoulders hunched, hand plunged deep in pockets, a not unkind smile on his lips. Thalberg was tolerant of artists – 'once a champion, always a champion,' he used to say – and next day Fitzgerald received a telegram from Norma Shearer: I THOUGHT YOU WERE ONE OF THE MOST AGREEABLE PERSONS AT OUR TEA. But when it came to evaluating Fitzgerald as an employee, his blunder before Hollywood's *élite* could hardly have been in his favour. The following week he was dismissed.

Y probablemente a raíz de esta debacle en casa de los Thalberg, unido a la consideración de que su forma de escribir no se adaptaba a lo que Thalberg quería, Fitzgerald se fue de Hollywood prometiendo que nunca volvería. Tardó seis años en intentarlo de nuevo, debido a que la década de los 30 fueron para él la época de su declive. Profesionalmente, fue el momento de la pérdida total de su popularidad como escritor, debido a que la publicación de *Tender is the Night*, su cuarta novela, no tuvo éxito. En cuanto a su vida privada, tanto sus biógrafos como los críticos de su obra señalan que en esta época tuvo que ingresar a su esposa Zelda en un sanatorio psiquiátrico, y él mismo tuvo problemas de salud, con un nuevo brote de tuberculosis, enfermedad de la que ya había sido presa en sus años de Princeton²⁰. Su problema con el alcohol se recrudeció en esta época, lo que contribuyó a formar su fama como el borracho escritor acabado del que hablan los biógrafos.

20 Dixon (1986: 9), cita a Bruccoli (1978: 127), sobre la vida personal y profesional de Fitzgerald en los años 30. Por otra parte, para obtener una visión de la biografía del autor desde dentro, y un reflejo de esta época, sobre la enfermedad de Zelda, y cómo fue su vida, ver Andrew Turnbull (1962: 188-255).

En cuanto a la vertiente profesional, es importante destacar no sólo que *Tender is the Night*, publicada en 1934, no tuvo éxito ni de crítica ni de público, sino que también tenía problemas para publicar sus cuentos en revistas. Budd Schulberg dijo poco después de la muerte del escritor que la época de Fitzgerald, el representante de la “Jazz Age”, había pasado y por eso había perdido su popularidad y el reconocimiento de lectores y escritores contemporáneos suyos:

Despite the twin ironies that the best book Scott wrote in the twenties had nothing to do with flaming youth, while his most profound (if not his most perfect) work appeared toward the middle of the thirties, my generation thought of F. Scott Fitzgerald as an age rather than as a writer, and when the economic stroke of 1929 began to change the sheiks and flappers into unemployed boys or underpaid girls, we consciously and a little belligerently turned our backs on Fitzgerald.²¹

Fitzgerald era considerado en esta época como *la autoridad del fracaso*, como alguien que había sido una gran promesa para la literatura norteamericana, pero que no había sido capaz de responder a lo que de él se esperaba [Brucoli 1977: 124]. Si a todo esto le añadimos que durante los años 30 se publican parte de los ensayos autobiográficos titulados *The Crack-Up*, donde Fitzgerald confiesa abiertamente todas las dificultades por las que pasó durante esta época, vemos que es relativamente lógico que al llegar 1937, el escritor buscara y luego aceptara con entusiasmo la oferta de volver a Hollywood, como la única manera que le quedaba para poder superar sus dificultades económicas, y también como una forma de salir del agujero negro en que estaba sumido como escritor.

En *The Crack-Up*, Fitzgerald parece, sin embargo, haber intuido la importancia del cine entre las otras artes mayores, si bien es verdad que en este momento de su vida sólo podía tener palabras peyorativas hacia el ahora llamado “séptimo arte”, debido a su fallida experiencia en Hollywood y también a su pérdida de popularidad como escritor de ficción [Fitzgerald, *The Crack-Up* (1936)]:

[There was] a deflation of all my values....I saw that the novel, which at my maturity was the strongest and supplest medium for conveying thought and emotion

21 Budd Schulberg, en su artículo “Fitzgerald in Hollywood”, reproducido por Alfred Kazin (1951: 109).

from one human being to another, was becoming subordinated to a mechanical and communal art that, whether in the hands of Hollywood merchants or Russian idealists, was capable of reflecting only the tritest thought, the most obvious emotion. It was an art in which words were subordinated to images, when personality was worn down to the inevitable gear of collaboration. As long past as 1930, I had a hunch that the talkies would even make the best selling novelist as archaic as silent pictures. People still read...but there was a rankling indignity, that to me had become almost an obsession, in seeing the power of the written word subordinate to another power, a more glittering, a grosser power.

A pesar de lo que esta referencia contiene de crítica sobre el cine, y sobre lo que él llama los “mercaderes de Hollywood”, parece que Fitzgerald no había perdido todas las esperanzas de contactar con Hollywood, y esta tendencia se reflejaría, por una parte, en una presunta llamada telefónica a Thalberg, que sería la última vez que hablaban antes de la muerte del magnate en 1936, en la que le ofrecía los derechos de *Tender is the Night*, y por otra, había varios estudios que parecían mostrar interés por la temática de la novela, como la RKO y Samuel Goldwyn. Este último estudio incluso le ofreció a Fitzgerald que volviera a reescribir un guión que había preparado un escritor contratado, pero Fitzgerald se negó, a pesar de que su editor, Harold Ober, lo animase [Dardis 1988: 22-23]. Más tarde, su interés renacería, y llegaría hasta el punto de que el propio escritor elaborase, junto con su joven amigo Charles Warren, un guión de su propia novela y luego lo enviaran, infructuosamente, a varios estudios.

Ya en 1935 había sido el propio Ober el encargado de contactar nuevamente con los estudios, para conseguirle a Fitzgerald un buen contrato, aunque el escritor seguía negándose, como se puede comprobar en la siguiente declaración, que aparece en su correspondencia, escrita sólo dieciocho meses antes de firmar el contrato con la M-G-M:

I'd have gone to Hollywood a year ago last spring. I don't think I could do it now but I might. Especially if there was no choice. Twice I have worked out there on other people's stories with John Considine telling me the plot twice a week and the Katherine Brush story— it simply fails to use what qualities I have. I don't blame you [Ober] for lecturing me since I have seriously inconvenienced you, but it would be hard to change my temperament in middle-life. No single man with a serious literary reputation has made good there. If I could form a partnership with some technical expert it might be done. ...I'd need a man who knew the game, knew the people, but would help me tell and sell my story —not *his*. This man would be

hard to find, because a *smart* technician doesn't want or need a partner, and an uninspired one is inclined to have a dread of ever touching tops....I'm afraid unless some such break occurs I'd be no good in the industry.²²

Este texto es muy significativo, ya que en él el propio Fitzgerald, por una parte, reconoce que no descarta volver a Hollywood, aunque cree que le va a resultar difícil, debido a la fama que se había creado en 1931. También vemos que mantiene su idea de que sus cualidades como escritor de ficción no son válidas para el cine, a no ser que pudiese tener acceso a un conocimiento desde dentro, o consiguiese que un técnico de la industria cinematográfica le enseñase los mecanismos que él desconocía.

También queda claro que son las circunstancias de su vida, su necesidad de dinero sobre todo, lo que le fuerza a volver a trabajar para el cine, a pesar de sus reparos. Sus ingresos eran ínfimos en 1936, y a Ober le costó mucho trabajo conseguir el ansiado contrato con la M-G-M. Esto fue debido, entre otros motivos, a que la publicación en 1936 de *The Crack-Up* daba una impresión muy negativa de Fitzgerald, ya que se le veía como un caso absolutamente perdido [Dardis 1988: 24-25].

En realidad, en estas tres historias autobiográficas, *The Crack-Up* (febrero 1936), *Handle with Care* (marzo 1936) y *Pasting it together* (Abril 1936), Fitzgerald da una imagen de sí mismo como de un hombre acabado, que ha perdido todas sus ilusiones, que continúa siendo escritor pero que trabaja sólo por dinero, *I must continue to be a writer but I would cease any attempts to be a person –to be kind, just, or generous* (*The Crack-Up*, 53). Este relato – que es un logro valiente y al mismo tiempo desesperado por parte del autor– es responsable del retrato que ha pervivido de Fitzgerald, del *has-been* que prometía mucho en su juventud, pero que se quedó en un mero representante de la *Jazz Age*, de los felices años 20. Y esta es la imagen que la mayoría de sus biógrafos dan de él. En este trabajo, como se mencionó al principio del capítulo, intento demostrar que no todo fue negativo en su última época, que coincide con su vuelta a Hollywood.

Fue Edwin H. Knopf, que en 1937 tenía varios cargos en la Metro-Goldwyn-Mayer, amigo y admirador de Fitzgerald desde que se habían

22 Esta carta de Fitzgerald a Harold Ober aparece citada en Dardis (1988: 23-24).

conocido en Francia a finales de los años 20, quien se encargó de convencer a sus colegas de que Fitzgerald sería una buena adquisición para la plantilla de escritores contratados por el estudio. Después de muchos retrasos, en junio de ese año el escritor consiguió firmar un contrato por seis meses, con un salario de 1.000 dólares a la semana, con opción de prorrogarse en 1938, con una subida de sueldo, con lo que ganaría 1.250 dólares a la semana. Y es necesario señalar aquí un dato importante que aporta una encuesta sobre los salarios de los escritores que trabajaban en Hollywood en 1938. La mayoría recibía por su trabajo una media de 250 dólares o menos, incluso escritores de gran prestigio, como William Faulkner, a mediados de los años 40, no ganaba más que 300 dólares. Así que el sueldo de Fitzgerald en la Metro estaba entre los mejores [Dardis 1988: 29-30]. Y todo ello, teniendo en cuenta la imagen de fracasado que él mismo se había encargado de difundir.

Antes de comenzar con la última etapa de Fitzgerald en Hollywood, me interesa cuestionar un hecho: el por qué la industria del cine, y la Metro-Goldwyn-Mayer en concreto, vuelve a contratar a Fitzgerald como guionista. Si tenemos en cuenta todos los factores que estaban en su contra, como su desconocimiento de las técnicas cinematográficas, su problema con la bebida, su mala fama, y, sobre todo, su incapacidad de adaptarse al sistema de colaboración con otros escritores, debido a su lentitud en la redacción, y a que no soportaba el hecho de no tener el control absoluto sobre su trabajo, resulta difícil comprender el interés que podía tener la industria de Hollywood en contratarle nuevamente. De hecho, el único factor que aparentemente estaba a su favor era la amistad de Edwin Knopf, y que se veía empujado a aceptar cualquier oferta debido a su imperiosa necesidad de dinero.

Por otra parte, su popularidad como escritor en este momento había desaparecido. Este hecho, combinado con la pérdida del valor comercial de su obra de ficción, pesaba mucho en la mente de Fitzgerald, como se puede comprobar en su correspondencia. Al respecto hay que mencionar la opinión del propio autor sobre su última novela, *Tender is the Night*, donde la describe como una novela para novelistas, que no produciría beneficios, ya que los lectores la iban a encontrar difícil: [*Tender is the*

*Night] is perhaps too crowded for story readers to search through it for the story.*²³

Por otra parte, también es importante el hecho de que Fitzgerald estaba convencido de que la oportunidad que se le otorgaría con un nuevo contrato en Hollywood le daría también ocasión de hacer algo satisfactorio para su carrera como escritor de ficción después de dedicarse por entero a una nueva forma de escribir, ya que su opinión sobre la forma de escribir para el cine había cambiado, como vemos en la manera en que la describía en una carta en 1937: su labor como guionista era *the sort of tense crossword puzzle game, creative only when you want it to be, but occasionally a surprisingly interesting intellectual exercise*. Por último, y como le confesó a su hija en una carta desesperanzada, éste era su último recurso para intentar hacer revivir su producción literaria: *el último esfuerzo de un hombre que hace tiempo hizo cosas mucho mejores*.

La crítica apunta varios factores técnicos y estilísticos que pueden haber pesado en la decisión de Knopf y la Metro. Ya hemos visto que antes de regresar a Hollywood, Fitzgerald era consciente de que necesitaría aprender las reglas de este “arte comunitario” en el cual *las palabras están subordinadas a las imágenes*, y aparentemente este cambio de actitud se reflejó en que esta vez intentó hacer las cosas bien desde el principio, adoptando un método que ya le había servido para la composición de los cuentos que escribía para el *Saturday Evening Post*. Quizá Fitzgerald sopesara que “un análisis detallado del medio [fílmico] sería una garantía de éxito”, por lo se dedicó a hacer un estudio exhaustivo de los guiones de las películas más taquilleras del período precedente, y de las líneas argumentales de los filmes de más éxito de la Metro-Goldwyn-Mayer. A todo esto hay que añadirle la capacidad inherente que tenía Fitzgerald de repetir fórmulas preestablecidas, técnica que ya había formado parte de su método de composición de ficción, y que es un recurso que la industria de Hollywood utiliza hasta la saciedad. Este recurso, de hecho, es parodiado en muchas películas sobre el mundo del cine, como por ejemplo en las primeras secuencias que reproducen una reunión de escritores con el jefe de guionistas del estudio, Griffin Mill, en *The Player* (*El juego de*

23 Fitzgerald, carta a Maxwell Perkins, *Letters*: 240.

Hollywood, Robert Altman, 1992), como también en *The Bad and the Beautiful* (*Cautivos del Mal*, Vincente Minnelli, 1952).

A este estudio exhaustivo de los guiones hay que sumarle, por último, algo característico en la forma de trabajar del escritor, como es su inagotable sistema de revisión de su obra, y que vemos no sólo en sus novelas—prueba de ello sería el *Tycoon*—sino incluso en sus relatos menos importantes. Esto es un factor positivo en la preparación de guiones de cine, que se adaptan sobre la marcha debido a numerosos motivos: desde cuestiones técnicas a cuestiones de censura, para crear o inclusive favorecer a un personaje, variando sus diálogos, pasando por cuestiones de comercialidad —algo que también podemos ver reflejado de forma satírica en la magnífica película de Altman— entre otras. Este método de revisión podría incluso contrarrestar de forma positiva el rechazo de Fitzgerald de trabajar en colaboración con otros guionistas [Dixon 1986: 12].

Se ha podido comprobar, por tanto, que la relación de Fitzgerald con el mundo del cine no es tan desastrosa como la mayor parte de la crítica se empeña en repetir. Esta imagen, como hemos visto, se basa en parte en el relato autobiográfico que el autor hace en *The Crack-Up*, y en parte en el retrato negativo que hizo Budd Schulberg de él primero en su novela *The Disenchanted* (1951) y más adelante en un artículo titulado “Old Scott”, en el que se nos da la imagen de un Scott Fitzgerald “roto”, avejentado, “sin color” en 1939:

There seemed to be no colors in him. The proud, somewhat too handsome profile of his early dust-jackets was crumpled.... The fine forehead, the leading man's nose, the good Scotch-Irish cheekbones, the delicate, almost feminine mouth, the tasteful Eastern (in fact, Brooks Bros.) attire —he had lost none of these. But there seemed to be something physically or psychologically broken in him that had pitched him forward from scintillating youth to shaken old age.²⁴

Este retrato, sin embargo, es opuesto a cómo lo vieron Anthony Powell y Sheila Graham a su llegada a la Metro. Powell menciona una cierta “dignidad no asumida”, y un “aire de tristeza”:

24 Budd Schulberg (1983) *Writers in America: The Four Seasons of Success*. New York: Stein & Day, p. 110. Dardis comenta que esta es la imagen que se ha perpetuado de Fitzgerald en los últimos años de su vida, y que ha sido reflejada por tres de sus biógrafos: Andrew Turnbull (1962), Arthur Mizener (1965), y Henry D. Piper (1965).

He was smallish, neat, solidly built,...one was immediately aware of an odd sort of unassuming dignity. ...His air could be thought a trifle sad, but not in the least broken down, as he has sometimes been described at this period [Dardis 1988: 26-27]

Graham, por su parte, lo encontraba muy atractivo: *parecía tener alrededor de cuarenta años pero era difícil de saber, era a la vez joven y viejo*. Este parece ser, entonces, el mismo hombre que intentaba, esta vez, utilizar sus experiencias pasadas para no volver a cometer los mismos errores. Su intención era hacer lo posible por congraciarse con sus jefes, para que así le permitieran trabajar a él solo en un guión, sin tener a ningún “colaborador”. También destacan sus biógrafos que estaba en sus planes no beber, y así librarse de la mala reputación que se había ganado. Y, además, estableció su residencia en una especie de aparta-hotel llamado “Garden of Allah”, en Sunset Boulevard, sitio favorito de otros guionistas, para estar acompañado de otros escritores, en lo que fue el único lujo que se permitió —el alquiler le costaba 400 dólares al mes, y todo el resto de su sueldo lo invertía en pagar sus deudas a Ober, a Maxwell Perkins, y para mantener a Zelda en el hospital psiquiátrico de Carolina del Norte y a su hija Scottie en la Universidad, en Vassar. Será en el “Garden of Allah”, en una fiesta organizada por Robert Benchley, otro de los escritores de la M-G-M, donde conocerá a Sheilah Graham, la que iba a ser la compañera de los últimos años de su vida.

Fitzgerald y la Metro-Goldwyn-Mayer: 1937-1940

1937-8: *A Yank at Oxford* (Jack Conway)

Durante el año y medio que Fitzgerald estuvo contratado por la Metro-Goldwyn-Mayer, tuvo que trabajar en seis guiones diferentes. Lo primero que se le encargó fue revisar el guión que ya había escrito Frank (Commander) Wead para la producción de *A Yank at Oxford*, donde una vez más Fitzgerald podría aplicar sus conocimientos sobre la vida universitaria. A pesar de que este comienzo podría considerarse desafortunado, en lo que se refiere al deseo que tenía el escritor de ampliar sus conocimientos sobre cine, podría también decirse que éste fue el trabajo más fácil al que Fitzgerald se tendría que enfrentar en todo el tiempo que estuvo en la M-G-M, justamente por el hecho de que *This Side of Paradise*, su primera

novela, versaba sobre Princeton y la vida universitaria [Dardis 1988: 35-36].

La misión de Fitzgerald era añadir *a touch of collegiate gloss* a la trama original escrita por Wead, que se resume como sigue: Lee Sheridan (interpretado por Robert Taylor), es un joven americano que muestra un claro desdén por Oxford y todo lo que Inglaterra representa, aunque cambiará poco a poco de idea gracias a su relación con dos estudiantes, interpretadas por Vivien Leigh y Maureen O'Sullivan. Fitzgerald debía resolver dos problemas con respecto a este guión. El primero era dar mayor relevancia al personaje de Molly Beaumont, interpretado por Maureen O'Sullivan, quien, al parecer, se había quejado de que su personaje era demasiado estereotipado y había sido dibujado únicamente para crear un interés romántico en el personaje masculino, Lee Sheridan. Fitzgerald intentó darle mayor profundidad al personaje de Molly al revisar el diálogo escrito por Wead.²⁵

El segundo aspecto que el escritor tuvo que revisar fue el tema del título originario de la película, que iba a ser *Yank vs. Oxford*, y Fitzgerald tenía que darle mayor importancia al conflicto cultural entre Inglaterra y Estados Unidos. La decisión de Fitzgerald fue sustituir la primera secuencia, reescribiéndola por completo. En el guión de Wead, *A Yank at Oxford* iba a comenzar con una demostración de la buena forma física de Lee en una pista de atletismo. Fitzgerald intentó, en esta primera secuencia, mostrar el choque de culturas por medio de tres estudiantes de un "college" americano, vestidos con uniformes de la revolución americana, que marchaban por las calles de la ciudad natal de Lee, cantando el "Yankee Doodle", mientras Lee se preparaba para su viaje a Inglaterra. Además, Fitzgerald cambió los diálogos del resto del guión para dejar claro este conflicto Inglaterra/Estados Unidos, utilizando a Lee como representante máximo de la cultura del nuevo mundo mediante el uso de expresiones idiomáticas puramente americanas [Latham 1974:110-111].

En cuanto a esta reescritura del guión de *A Yank at Oxford*, es necesario aludir al estilo de Fitzgerald. Una vez más el fallo reside en que abusa

25 Dardis (1988: 36-37) reproduce parte del diálogo de la escena en que Molly y Lee Sheridan se conocen, en el que Fitzgerald intenta hacer explícita la diferencia fundamental entre ambos, al ser ella inglesa y él americano.

demasiado de las palabras, de los diálogos, tanto para modificar el personaje de Molly como para caracterizar a Lee, mediante el uso de slogans como *Leap In-Limp Out* o *Hello Chicken, Here's Your Coop* como el personaje claramente americano [Dixon, 1986: 58]:

Fitzgerald's dependence upon the written and/or spoken word in his version of *A Yank at Oxford* is symptomatic of his difficulties in making the transition from fiction writing to film writing: rather than attempting to visualize the script, Fitzgerald relies too heavily upon words to convey his meaning.

Sin embargo, hay que reconocer dos cosas. En primer lugar, Fitzgerald fue contratado por Hollywood para escribir buenos diálogos, y esto es lo que hizo: intentar demostrar que eran mejores que los que había escrito Wead. En segundo lugar, me gustaría destacar el hecho de que aparentemente, y al contrario de lo que afirma Michael Balcon, productor de la película, que Fitzgerald no consiguió darle interés a su trabajo sobre este guión, sí existió un cambio en la actitud del autor, pues emprendió su labor positivamente, dedicándole entre dos y tres semanas. De hecho, quedan algunas frases de su diálogo en la cinta que finalmente se produjo, aunque ni Fitzgerald ni Frank Wead consiguieron ser acreditados como guionistas en la versión final de la película, sino que este mérito lo recibieron los últimos escritores que participaron en el guión: Malcolm Stewart Boylan, Walter Ferris y George Oppenheimer [Dardis, 1988: 37]. Por último, y en mi opinión, si el trabajo que hizo Fitzgerald para este guión fuese tan fallido como opina la crítica, resultaría paradójico que se le encargara otro trabajo de mayor envergadura, como era escribir una versión para el cine del best-seller de Erich Maria Remarque, *Three Comrades*, que estaría más acorde con sus logros como escritor de ficción.

1938: *Three Comrades* (Frank Borzage)

Su segundo trabajo para la M-G-M parece haber resultado más difícil y controvertido que el primero, y de hecho es el que ha despertado mayor interés entre los biógrafos de Fitzgerald y los críticos de su obra debido al efecto devastador que produjo en el escritor. La película en cuestión se tituló *Three Comrades*, y fue dirigida en 1938 por Franz Borzage y producida por Joseph L. Mankiewicz. La controversia tuvo que ver tanto

con la cuestión de la colaboración, el sistema de trabajo que Fitzgerald, como ya se ha dicho, odiaba, y de una forma más general, en lo concerniente al poco valor que la labor del escritor tenía para la industria del cine.

Fitzgerald comenzó a trabajar en la adaptación de la novela de Erich Maria Remarque sobre la vida de tres veteranos de la Primera Guerra Mundial en la Alemania de los años 20 en agosto de 1937 y, aparentemente, el tratamiento del guión estaba listo ya en septiembre. En octubre, y a pesar de que Fitzgerald creía que había conseguido realizar un trabajo serio y bueno, Mankiewicz no quedó satisfecho con él, entre otras cosas, porque era demasiado largo, tenía casi 40 páginas más que el guión que se utilizó posteriormente para el rodaje de la película²⁶, y esta excesiva longitud se debía al interés que tenía Fitzgerald de unir dos historias en una [Dixon 1986:58]. Por una parte, su guión intentaba reflejar la relación de los tres camaradas, y por otra, quería describir de una forma cuasi-documental las condiciones sociales que se vivían en Alemania durante la época de la Depresión y de entreguerras. Resulta curioso que ninguno de los críticos que analizan *Three Comrades* mencionen el hecho de que esto era un acierto temático, y no formal, por parte de Fitzgerald. No podemos olvidar que en esta época, entre los años 36 y 40, se produjeron varias películas de estilo documental sobre las condiciones sociales que se vivían en los Estados Unidos a raíz de la Depresión de los años 30, como las de Pare Lorentz, *The Plow that Broke the Plains* (1936) y *The River* (1937), y que culminaría con la adaptación que John Ford y Nunnally Johnson hicieron de la novela de John Steinbeck *The Grapes of Wrath* en 1940. Y parece significativo que, cuando se analizan los supuestos fallos de Fitzgerald en la redacción del guión, se reitera la cuestión de un abuso de la verbosidad sobre la imagen, ejemplificado por medio de la secuencia inicial [Dixon, 1986: 58]:

Fitzgerald began his screenplay promisingly enough with a purely visual synopsis of Germany's defeat in World War I: the German flag being torn asunder by French artillery and discarded German equipment reflecting that country's surrender. However, having given his viewers a more than adequate visual impression of Germany's fallen state, Fitzgerald then felt compelled to insert a verbal explanation of the country's decline with the title:

26 Ver Matthew J. Bruccoli (ed.) (1978) *F. Scott Fitzgerald's Screenplay for Three Comrades by Erich Maria Remarque*. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois U.P.

During the nineteen-twenties while the rest of the world was prosperous, the Germans were a beaten and impoverished people.

Dixon considera que esta aclaración por parte de Fitzgerald sobraba, y que sólo con las imágenes se producía el efecto que se quería conseguir, el de dar la imagen de la situación alemana después de haber sido vencida en la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, este mismo tipo de aclaración es la que hace Nunnally Johnson, uno de los mejores guionistas del cine clásico de Hollywood, en su adaptación de *The Grapes of Wrath*, ya que la película de John Ford comienza con dos intertítulos, que reproduzco aquí:

In the central part of the United States of America lies a limited area called "The Dust Bowl", because of its lack of rain. Here drought and poverty combined to deprive many farmers of their land.

This is the story of one farmer's family, driven from their fields by natural disasters and economic changes beyond anyone's control and their great journey in search of peace, security, and another home.²⁷

El comentario sobre el guión de *Three Comrades* también podría aplicarse a estos intertítulos, que podrían obviarse. Sin embargo, son aclaratorios con respecto al tipo de transposición del texto original literario al cine, ya que la novela de Steinbeck trata no sólo de la historia de la familia Joad, sino que también hace una relación de la situación de los granjeros del Medio Oeste americano, y de las condiciones de su emigración forzosa hacia California, mientras que la cinta de Ford se centra sobre todo en la familia y sus vicisitudes. Este tipo de aclaración, que es lo que aparentemente quería enfatizar Fitzgerald en su guión, no nos parece excesiva en ningún caso, ni una muestra de un uso desmesurado de la palabra como apoyo innecesario de la imagen.

El otro fallo que cita la crítica va en la misma dirección. Se trataría en este caso de la utilización de gráficos, o intertítulos, para apoyar lo anteriormente expuesto: *Shortly after the appearance of the above title, Fitzgerald planned to present a graph of the "National Wealth of*

27 El guión de Nunnally Johnson de *The Grapes of Wrath* está publicado en *Twenty Best Film Plays*, volumen editado por John Gassner y Dudley Nichols, New York: Crown, 1943: 333-377.

Germany” and the “*Cost of Living*”, followed by a sign reading “*Gasoline, 1 M. 40 pfg.* La interpretación que se hace en este caso, como en el anterior, se basa en la poca confianza que Fitzgerald demostraba una vez más con respecto a la imagen como fuente de información, y la necesidad de corroborarla con la palabra escrita.

Según la mayor parte de la crítica, la razón fundamental por la que Mankiewicz le asignó a Edward E. [Ted] Paramore como colaborador es, además de la excesiva longitud del guión, su desconfianza ante los diálogos incluidos por Fitzgerald en su primer borrador del guión. Paramore era otro escritor en nómina en la Metro y un viejo conocido de Fitzgerald de su época de Nueva York, y su cometido era “ayudar” a Fitzgerald, revisando lo que éste había escrito, porque tenía muchos más conocimientos técnicos sobre el cine que el propio Fitzgerald. La relación entre ellos fue difícil desde el principio, como se desprende de la carta que Fitzgerald le envió a Paramore el 24 de octubre de 1937, de la cual reproduzco un pasaje significativo [Fitzgerald, *Letters*, p. 580]:

...I totally disagree with you as to the terms of our collaboration. We got off to a bad start and I think you are under certain misapprehensions founded more on my state of mind and body last Friday than upon the real situation. My script is in a general way approved of. There was not any question of taking it out of my hands....The question was who I wanted to work with on it and for how long....At what point you decided you wanted to take the whole course of things in hand – whether because of that day or because when you read my script you liked it much less than Joe [Mankiewicz] or the people in his office – where that point is I don't know. But it was quite apparent Saturday that you had and it is with my faculties quite clear and alert that I tell you I prefer to keep the responsibility for the script as a whole.

A pesar de estas dificultades, y del presumible hecho de que Fitzgerald consideraba a Paramore única y exclusivamente un consejero técnico, pero no un escritor que pudiera encargarse de mejorar “su” tratamiento de *Three Comrades*, al final la relación pareció funcionar y dio sus frutos. La colaboración entre ambos duró dos meses, y la versión revisada le fue remitida al productor el 21 de Diciembre de 1937. El problema fue que Mankiewicz no quedó satisfecho ni con los diálogos, ni con alguna de las secuencias que incluyó el escritor, y esto fue *le coup de grâce* que acabó

de enfurecer a Fitzgerald, como podemos ver en una de las cartas que éste le envió al productor :

To say I'm dissilusioned is putting it mildly. I had an entirely different conception of you. For nineteen years,...I've written best-selling entertainment, and my dialogue is supposedly right up at the top. But I learn from the script that you've suddenly decided that it isn't good dialogue, and you can take a few hours off and do much better.²⁸

Lo que Mankiewicz hizo, y la razón por la cual le ha quedado la fama de malvado de la historia, fue que se tomó la libertad de reescribir los diálogos él mismo. Reproduzco un comentario del productor con respecto a este tema, en el que declara por qué vio la necesidad de variar los diálogos escritos por Fitzgerald, y la causa es que, en su opinión, eran demasiado literarios, demasiado cerebrales, y, por tanto, no eran válidos para el cine [Brucoli, 1978: 227]:

I personally have been attacked as if I had spat on the American flag because it happened once that I rewrote some dialogue by F. Scott Fitzgerald. But indeed it needed it! The actors, among them Margaret Sullavan, absolutely could not read the lines. It was very literary dialogue, novelistic dialogue that lacked all the qualities required for screen dialogue. The latter must be "spoken." Scott Fitzgerald wrote very bad spoken dialogue.²⁹

Según Mankiewicz, el estilo de los diálogos que escribía Fitzgerald no se podía trasladar fácilmente al lenguaje hablado. Sin embargo, el escritor estaba muy preocupado por conseguir que sus diálogos fueran verosímiles. Al contrario de lo que comenta un crítico del guión original de Fitzgerald,³⁰

28 Fitzgerald, *Letters*, p. 580. Mankiewicz declaró que nunca había recibido esta carta de protesta por los cambios que había realizado en el guión, según Dardis (1988: 39 & 46).

29 Matthew J. Brucoli (1978: 227), en su edición de *Three Comrades*, cita estas declaraciones de Joseph L. Mankiewicz, hechas en 1967, con respecto al trabajo de Fitzgerald como guionista. También aparece en Dixon (1986:59), Dardis (1976:39) y Phillips (1986: 24).

30 Irwin R. Blacker, en su crítica publicada en el volumen de *Three Comrades*, p. 9. Como se desprende de la argumentación principal, no estoy de acuerdo con la premisa general del comentario que hace este crítico: *His deep concern about his dialogue being true to the characters indicates a lack of understanding on several levels. The unity of his characters would not have meant as much to viewers as Fitzgerald believed; and a novelist's dialogue is rarely used in film.*

esta preocupación por su parte no indica su falta de comprensión del medio fílmico, sino que probablemente Fitzgerald pretendía que sus diálogos fuesen adecuados no sólo al fondo sino a la forma de la película.

Es cierto que hay ejemplos del estilo cargado de verbosidad de Fitzgerald, que afecta al personaje de Bobby Koster, cuyos diálogos son a veces innecesariamente largos, dotados de demasiados ejemplos, o de una profundidad expositiva que está de más, en secuencias en las que debería primar más el elemento visual [Dixon 1986: 59-60]. Sin embargo, este defecto no parece ser el más importante. Hay un caso paradigmático de una escena que sí está de más en la cinta de *Three Comrades*, desde cualquier perspectiva que la estudiemos, y que no sólo preocupaba a Mankiewicz, sino también a los ejecutivos de la M-G-M. Es la escena a la que Fitzgerald pretendía dotar de un cierto “toque Lubitsch”. La sinopsis de la escena es la siguiente: Bobby (Robert Taylor) llama por teléfono a Pat (Margaret Sullavan) al principio de su romance, y mientras le da a la operadora el número de teléfono, Fitzgerald muestra en el plano siguiente no a Pat, sino una centralita de teléfonos controlada por un ángel de alas blancas, y que es supervisada personalmente por San Pedro, como demuestra el siguiente diálogo:

Angel (sweetly) – One moment, please – I’ll connect you with heaven.

CUT TO:

55 THE PEARLY GATES

St Peter, the caretaker, sitting beside another switchboard.

St Peter (cackling) – I think she’s in.

CUT TO:

56 BOBBY’S FACE

–still ecstatic, changing to human embarrassment as Pat’s voice says:

PAT

– Hello (...)

as the very nature of dramatic dialogue is different from the novelist’s and serves a different purpose. (Citado por Dixon, 1986: 58-59). Baste poner algunos ejemplos claramente contrarios a lo afirmado por Blacker, en una cinta clásica, que ya se ha nombrado en este capítulo, y en otras dos recientes transposiciones de novela a cine, donde se ha utilizado el diálogo cuasi-literal escrito por los novelistas: *The Grapes of Wrath* de John Steinbeck [John Ford, 1940], *The French Lieutenant’s Woman*, de John Fowles [K. Reisz, 1981] y *The Age of Innocence*, de Edith Wharton [M. Scorsese, 1993].

- 57 A SATYR, who has replaced the angel at the switchboard—
—pulling out the plug with a sardonic expression³¹

Esta escena es, por decirlo de una manera suave, errónea para el contexto de la película, y no sólo fue suprimida —seguramente con razón— por Mankiewicz, a pesar de las protestas de Fitzgerald, quien la defendía como muestra de un buen toque visual, sino que ha dado la razón a la crítica que habla de la falta de conocimientos que sobre el lenguaje del cine, y de su componente visual, tenía el escritor. Un ejemplo más con respecto a este desconocimiento por parte de Fitzgerald en este guión afecta a la focalización. Durante casi toda la película, los movimientos de cámara, y la distancia focal, no cambian, ya que mantiene los planos medios o generales, y no existe alternancia de punto de vista. La perspectiva es la de un narrador omnisciente convencional, sin arriesgarse a incluir variaciones.

No obstante, y a pesar de todos estos fallos, que Mankiewicz intentó remediar, hemos de hacer constar que las cartas de protesta que Fitzgerald envió al productor obtuvieron algún resultado en el guión final. Gore Vidal³², el escritor y guionista que ha estudiado las diferentes versiones del guión de *Three Comrades*, menciona como ejemplo la escena en que Pat, la heroína se está muriendo en brazos de Bobby Koster. Mankiewicz había añadido unas líneas al monólogo de la moribunda, mientras Fitzgerald se había basado exclusivamente en este caso en el diálogo tal y como aparecía en la novela. En el guión que finalmente fue llevado a la pantalla, esta escena aparece sin las líneas adicionales que había añadido el productor.³³

Por tanto, vemos que Fitzgerald consiguió algo de lo que se proponía, tanto en lo que se refiere al ejemplo citado anteriormente, como al hecho

31 Bruccoli (ed.) (1978) *Three Comrades*, pp. 44-46.

32 Citado en Phillips (1986: 24-25).

33 Reproduzco parte del monólogo [*Three Comrades*, pp. 270-272] e incluyo entre corchetes las líneas que había añadido Mankiewicz y que suprimió después de recibir las protestas de Fitzgerald: *All these months I'd figured out what you would say and I would say —word for word. Do you want to hear? We'd be sitting here on the foot of this bed like this, hand in hand; and I'd ask, is that the road home. And you'd say, yes; it's five hundred miles. And I'd say, that doesn't matter now. And you'd say, that's right. [God's in this room with us, lightning's in this room and the sea and the sky and the mountains are in this room with us.] And you'd kiss me [on the forehead and I'd say, how cool your lips are, don't move away].*

de que se conservase el final “agridulce” que él había escrito, con la muerte de la heroína y una conmovedora secuencia final en la que los tres camaradas, acompañados por Pat, se dirigen hacia el horizonte, como símbolo de la unión entre los muertos y sus seres queridos.

Resumiendo podríamos decir que, a pesar de los fallos, de la colaboración con Paramore, de la difícil relación con Mankiewicz, e incluso a pesar de que Fitzgerald no quedó satisfecho con la película, y con lo que habían suprimido de su guión³⁴, el resultado final no fue tan desastroso como el escritor esperaba, porque *Three Comrades* obtuvo un gran éxito cuanto se estrenó en el verano de 1938 tanto de taquilla como entre los críticos –fue nombrada en *The New York Times* como una de las 10 mejores películas de 1938, y Margaret Sullavan fue nominada al Oscar como mejor actriz protagonista. Este éxito fue importante para Fitzgerald en varios aspectos. Por una parte, y aunque había tenido una muy mala relación con la “autoridad”, con el productor, se renovó su contrato con la Metro a principios de 1938, con el consiguiente aumento de salario, o sea que su economía se vio mejorada, de ganar 1.000 a 1.250 dólares a la semana. Por otra parte *Three Comrades* acabó por ser la única cinta en la que Fitzgerald fue acreditado como guionista, junto a Ted Paramore. Y por último, y probablemente el aspecto más positivo de todos para el escritor fue que el hecho de que se le asociara como el guionista de una película de éxito, era bueno para su carrera en Hollywood, y para llegar a conseguir algún día que le dejaran trabajar solo en un guión. Este guión sería el de la película *Infidelity*, que iba a ser producida por Hunt Stromberg y protagonizada por Joan Crawford.

1938: *Infidelity*

America was watching the Hardy movies, and loving them. Andy Hardy, Judge Hardy and Mother were showing us the kind of America we wanted to see. The year was 1938 and the Hays Office, a censorship board under the rule of Joseph

34 Dixon (1986:14) cita una carta que Fitzgerald le escribió a Ober, su editor, con respecto a que no estaba de acuerdo con todos estos cambios, que según él convertirían la película en un fiasco: *But though one is being given many compliments, the truth of the matter is that the heart is out of the script and it will not be a great picture, unless I am very much mistaken.* Fitzgerald, *As Ever*, Scott Fitz., p. 350.

Breen, was perfecting our vision, with Hollywood's willing consent. If Mr. Breen saw no reason why Walt Disney's cows should exhibit udders, it was not because Mr. Breen did not like movies. Mr. Breen saw a great many movies. Not infrequently, he saw scripts before they became movies. There was nothing wrong in this. Everyone—owners, producers, directors, writers, and Mr. Breen—was agreed it would be silly to turn a script into a movie if there were some basis to believe Mr. Breen might not like the movie. Or parts of it, anyhow. That's why Hunt Stromberg, F. Scott Fitzgerald's employer, showed Mr. Breen the script for *Infidelity*.³⁵

Esta cita pertenece a la nota del editor del guión de *Infidelity*, uno de los últimos trabajos de Fitzgerald para la Metro-Goldwyn-Mayer. La incluyo aquí porque su tono parece adecuado para tratar uno de los problemas recurrentes en los trabajos de Fitzgerald para el cine: los problemas con la censura. Aquí, el editor del guión de la película que Hunt Stromberg no llegó a producir para no tener más conflictos con los censores de la oficina Hays, hace un reflejo cómico—y hasta con una marcada ironía—de la influencia que tuvo Joseph Breen, responsable máximo de mantener el “recato y las buenas costumbres” en las películas producidas por la industria de Hollywood.

Fue notable la regresión que hubo en la actitud moral del cine producido en los años 20 y 30. En la década de los años 20, se produjeron toda una serie de cintas que contenían secuencias sexuales más o menos explícitas, como las películas de Mae West (su primera película para la Paramount se tituló *Sex*, basada en un texto teatral con el que ella había triunfado en Broadway), o los temas sexuales velados bajo la apariencia de entretenimiento familiar y de instrucción moral de las películas de Cecil B. De Mille (como en la primera versión de *The Ten Commandments*, de 1923) [Dixon 1986:14-15]. En cambio, a mediados de los años 30, había desaparecido la actitud hedonista y liberal propia de la *Jazz Age*, y esto dio paso a las películas edulcoradas protagonizadas por Shirley Temple, a partir de 1934, y las películas “familiares”, como las denomina Dixon, de la serie de Andy

35 El tratamiento original del guión de *Infidelity*, escrito por Fitzgerald y que debido a la censura no se llegó a producir, fue publicado por primera vez en la revista *Esquire*, en diciembre de 1973, pp. 193-304. Este texto es parte de la nota del editor, que finaliza con la siguiente referencia: *Thirty-five years later, what Mr. Fitzgerald had in mind about the breakup of an American marriage is seen here in print for the first time.*

Hardy, desde *A Family Affair* (1937). Este cambio fue debido a la mayor influencia de la *Hays Office*, controlada por Joseph Breen, brazo administrativo del código de producción de Hollywood y responsable durante las décadas de los años 20, 30 y 40 de la censura y de la moral de la industria del cine.

Se debe observar, a la vista de estas referencias, el caso de *Infidelity*. Podría parecer curioso que Hunt Stromberg, el productor que había sido capaz de introducir una serie de contenidos sexuales implícitos en una película suya de 1937, titulada *Wife and Secretary*, enviara a Mr. Breen el guión inacabado de Fitzgerald sobre el fracaso del matrimonio de Althea y Nicholas Gilbert debido al *affair* amoroso de éste último con una antigua novia suya. Stromberg, quien por otra parte era un productor competente, con un puesto alto dentro de la jerarquía de la Metro, y responsable de películas silentes famosas de la Garbo y la Crawford, como *The Torrent* (1927) y *Our Dancing Daughters* (1928), o de películas sonoras como *The Thin Man* (1935), era consciente de que la censura había promulgado un edicto en contra de la infidelidad como tema principal de una película: *Adultery, sometimes necessary plot material, must not be explicitly treated, or justified, or presented attractively*³⁶, por culpa del caso de *Red-Headed Woman*, que ya ha sido comentado aquí, y sospechaba que este edicto podría aplicarse fácilmente a la historia de *Infidelity*, como de hecho lo fue. Fitzgerald tenía el guión casi terminado cuando Stromberg le informó que había que abandonar el proyecto debido a la evaluación negativa hecha por los censores. Como afirma el editor del texto de *Infidelity* [*Esquire*, p. 193]:

That script was not yet finished, but it was finished enough to give Mr. Stromberg the notion that Mr. Breen might be displeased. And he was. Mr. Breen thought Mr. Stromberg, and his employee, Mr. Fitzgerald, were making it look as if sin paid. It looked to Mr. Breen as if adultery were being rewarded. It looked to Mr. Stromberg, after Mr. Breen dismissed all arguments, that the whole affair was regrettable but nevertheless a bad job. So the script was not finished and the movie was not made. ...

Sin embargo, en el guión de *Infidelity* no se aprueban ni se condenan explícitamente las relaciones extramaritales, aunque la ausencia de una

36 Esta norma es mencionada por Dixon (1986: 123).

condena explícita fue seguramente suficiente para dar un informe negativo y así impedir la producción. George Cukor alude a las normas rígidas del llamado “Código Hays” de esta manera: *According to the provisions of the Code at the time, a leading character could not commit adultery without suffering some kind of dreadful punishment, like breaking a leg or falling down a well.*³⁷ El/la adúltero/a no podía librarse de un castigo por su infidelidad. Este tema no es exclusivo del Código Hays para el cine, ya que es recurrente en toda la historia de la literatura norteamericana del siglo XIX, con dos ejemplos claros de dos novelas que fueron rechazadas por público y crítica debido al tema del adulterio, en un caso, y a la moral dudosa de la protagonista, que no es castigada de una forma explícita por el autor, en el segundo caso: se trata de *The Scarlet Letter*, de Nathaniel Hawthorne, y de *Sister Carrie* de Theodore Dreiser. Lo curioso es que parecía que en los felices años 20, la actitud moral de los americanos en general, y de la crítica literaria en particular, había cambiado, y se reflejaba en una relativa liberalización, por lo menos en lo que se refiere a la literatura.

La intención de Fitzgerald con respecto al final del guión era la de llegar a una reconciliación entre Althea y Nicholas, y así se premiaría no la infidelidad temporal, sino finalmente el respeto a la fidelidad dentro del matrimonio.³⁸ Además, y en ese sentido Fitzgerald intentó imprimir su sello personal a la historia, aunque la trama en la que se basa *Infidelity* no sea original –el escritor la denominaba así, ya que era él el único responsable de la escritura del guión, y en este caso no tuvo ningún colaborador–, sino una adaptación de un cuento de Ursula Parrott, una escritora muy popular en las revistas para mujeres de los años 30. Según la crítica, es la típica historia que le hubiera gustado producir a Irving Thalberg, cuya mentalidad conservadora todavía seguía viva entre los ejecutivos de la Metro un año después de su muerte [Dardis 1988: 50].

Por todo lo dicho, en este caso la censura fue la culpable de que no se llegara a producir esta película, y no fue debido a un error de Fitzgerald

37 Phillips (1986: 28-29) recoge estas declaraciones a partir de una entrevista personal a Cukor.

38 Esta idea de Fitzgerald aparece en la tesis doctoral de Alan Margolies (1969: 193), citada por Phillips (1986: 29).

en la preparación del guión, ni de Stromberg, ni de que hubiese una mala relación entre ellos. De hecho, el escritor pasó cuatro meses preparando el tratamiento de *Infidelity*, y ya desde el principio mantuvo una relación cordial con Stromberg, al que describió *como a sort of one-finger Thalberg, without Thalberg's scope, but with his intense power of work and his absorption in his job*. Y parece ser que el productor, a diferencia de Mankiewicz, confiaba en que llegara a escribir un guión interesante para hacer una película de duración media, de 75 minutos, sobre una historia aparentemente poco atractiva, que serviría como vehículo para apoyar la carrera de Joan Crawford. De hecho, Fitzgerald parece haber aplicado en la preparación del tratamiento del guión ese sistema del que ya hemos hablado, y que le había servido para redactar sus cuentos. Lo primero que hizo el escritor fue estudiar concienzudamente los tres mayores éxitos de Joan Crawford de principios de los años 30, es decir *Chained*, *Possessed* y *Forsaking All Others*, analizando la estructura, dividiéndolas en actos y escenas para llegar a comprender su estructura dramática. A partir de ahí, preparó el plan argumental de *Infidelity*, con un detallado esquema de la trama dividido en actos y secuencias [Dardis 1988: 49-52]. Esta forma de trabajar, seria y concienzuda, se demuestra también en su relación con Stromberg, como se ve en una de las primeras cartas que le escribió, sobre su esquema de trabajo, y cuánto tiempo le llevaría terminarlo:

So much for the story. Now will the following schedule be agreeable to you? The script will be aimed at 130 pages. I will hand you the first "act" –about fifty pages– on March 11th...I will complete my first draft of the script on or about April 11th, totalling almost seven weeks. This is less time than I took on THREE COMRADES, and the fact that *I understand the medium a little better now* is offset by the fact that this is really an original with no great scenes to get out of a book. Will you let me know if this seems reasonable?³⁹

En la preparación de este guión, Fitzgerald intentó aplicar todos los conocimientos que sus fallos anteriores le habían enseñado. Así comenzó

39 Resalto la frase *I understand the medium a little better*, porque como veremos en el siguiente subapartado de este capítulo, en el guión de *Infidelity* se nota un cambio muy importante en la forma de escribir de Fitzgerald para el cine, ya que da mucha más importancia al aspecto visual. La carta de Fitzgerald a Stromberg es citada por Dardis (1988: 50-51).

a experimentar con una técnica análoga a la que empleaba en sus obras de ficción, la de alternar la perspectiva omnisciente convencional, desde el punto de vista de un espectador ideal, con la perspectiva subjetiva de un personaje. De esta forma, conseguía dotar al espectador con una doble perspectiva. Al parecer, esta técnica tuvo su máximo exponente no en *Infidelity*, sino en *Cosmopolitan*, guión basado en su cuento “Babylon Revisited” [Dixon 1986: 65].

Otra de las innovaciones que se pueden observar en *Infidelity* con respecto a los guiones anteriores escritos por Fitzgerald es la de que evitó la verborrea de la que había dotado a sus personajes y a los diálogos tanto en *Three Comrades* como en *A Yank at Oxford*, y que ha sido analizado como uno de sus fallos al escribir para el cine. En este caso, como el propio Fitzgerald le dijo a Stromberg en uno de sus informes sobre el guión, su estilo había sido pulido al extremo: *Note how we ...engrave our characters and our situations with practically no dialogue –a completely new technique and one that is not without its air of intrigue and appealing mystery.*⁴⁰ En lugar de utilizar los diálogos para explicar el comportamiento y los pensamientos de los personajes, Fitzgerald decidió hacer hincapié en los gestos, en la expresión del rostro de Althea y Nicholas Gilbert sobre todo, pero también para explicar lo que sentían y pensaban el resto de los personajes de *Infidelity*.

Igualmente importante es otro elemento técnico cinematográfico incorporado por Fitzgerald en este guión: los movimientos de cámara son en este guión fluidos y dinámicos. Emplea, por ejemplo, planos en *travelling* que siguen los movimientos de los personajes principales y los mezcla con planos estáticos para crear una mayor tensión dramática. Con esta mezcla de diferentes tipos de planos, que sirven para dar un sentido temático, para expresar de alguna manera que el fluir de los acontecimientos es incontenible, consigue asimismo establecer un punto de vista desde dentro, como si la cámara fuese un narrador-observador que forma parte, aunque distante, del mundo diegético. Y ya que nos acabamos de referir al punto de vista, Fitzgerald hace un uso restrictivo de los planos subjetivos, con

40 Dixon (1986: 127) cita el informe de Fitzgerald que acompaña el guión de *Cosmopolitan*, que se encuentra en los Archivos de la Biblioteca Universitaria de Princeton.

lo que consigue minar la credibilidad y aumentar la ambivalencia en el espectador en la primera secuencia [Dixon 1986:67]. En la sección dedicada al estudio de *Infidelity* introduciré ejemplos que presenten algunos de los elementos mencionados que incidan en la idea esbozada aquí, de que el escritor realmente había llegado a aprender nuevas técnicas narrativas y las aplicaba a este medio que para él, hasta 1937, era no sólo desconocido, sino denostado, como se puede observar en alguna de sus cartas.

A pesar de las innovaciones en el estilo de Fitzgerald al escribir para el cine, el guión de *Infidelity* es controvertido en la opinión de la crítica. Algunos se refieren a las dificultades que encontró Fitzgerald para satisfacer al productor, Hunt Stromberg, y a la vez librarse de un juicio negativo de la oficina Hays de censura, y no lo consiguió, a pesar de las interminables revisiones a las que sometió el tratamiento original de la historia [Dardis 1988: 51-52]. Para otros, el guión de *Infidelity* no tiene calidad ya que Fitzgerald no tuvo ocasión de revisar el original inacabado debido a que la película no iba a ser filmada por culpa de la censura [Phillips 1986: 28-29]. Ambos críticos coinciden, a pesar de lo dicho, y de la incongruencia entre ambos sobre la revisión o falta de revisión por parte del autor, en que este guión tiene cosas buenas, sobre todo destacan partes del diálogo, como el *freezing motif* que se encuadra en la larga escena en flashback que explica la marcha de Althea a Europa, y que daría ocasión al episodio de la infidelidad de Nicholas con Iris, su antigua novia.⁴¹

La eterna inseguridad de Fitzgerald con respecto a su trabajo se puede comprobar con numerosos ejemplos, y el caso de *Infidelity* es uno de ellos. El escritor le decía en una carta a su agente en Hollywood Leland Hayward que no había sido capaz de realizar un guión redondo, o por lo menos de llegar a producir un trabajo que fuera satisfactorio tanto para la oficina de la censura como para Stromberg, y por ello éste le asignó un colaborador para su siguiente trabajo, que sería adaptar el texto teatral de *The Women* al cine. Dardis cita una carta de Fitzgerald a Leland Hayward, en la que se dice que es posible que la incapacidad del escritor de completar el tratamiento de *Infidelity* fuese en parte la causa del despido de Fitzgerald a finales de 1938 [Dardis, 1988: 52]:

41 Fitzgerald, *Infidelity*, pp. 196-97.

[Stromberg] liked the first part ...so intensely that when the whole thing flopped I think he held it against me that I had aroused his hope so much and then had not been able to finish it. It may have been my fault –it may have been the fault of the story but the damage is done.

1939: *The Women, Marie Antoinette y Madame Curie*

En el momento en que se decidió que su guión para *Infidelity* no era aceptable, a Fitzgerald le quedaban todavía 8 meses de contrato con la Metro. Su siguiente encargo también tuvo problemas con la censura. Se trataba de la adaptación de una comedia escrita por Clare Booth Luce titulada *The Women*, con Hunt Stromberg otra vez como productor, y con un colaborador, el afamado guionista Donald Ogden Stewart, responsable, entre otros, de los guiones de *The Barretts of Wimpole Street* (1934), *Holiday* (1938), y *The Philadelphia Story* (1940), con quien Fitzgerald había mantenido una relación de amistad en su época de St. Paul, y también cuando vivía en Great Neck y París. Si bien el trabajo no era tan del agrado de Fitzgerald como el de *Infidelity*, ya que no sólo no era él el único responsable del guión, sino que también tenía que remitirse a los diálogos de la obra de teatro, al menos sí hay que mencionar que el hecho de fuera Stewart su colaborador no era tan negativo como en casos anteriores, ya que al parecer, y a pesar de las dudas que tenía Stewart sobre cómo sería el reencuentro con Fitzgerald después de muchos años sin verse, la situación entre ellos evolucionó bien. En palabras del propio guionista:

The only worrisome thing about *The Women* was the fact that I was expected to work on it with Scott Fitzgerald. Our paths had separated widely in the eighteen years since our St. Paul friendship at the dawn of our careers...As I entered the gates of the new Irving Thalberg Memorial Building I didn't quite know what to expect, especially as I had greatly disliked his confessional "The Crack-Up," probably because it was a little too close to home...But now, I felt, I was back on my feet...To my great surprise and delight, so was Scott. He wasn't drinking, and he was, in fact, much more understanding than before, and infinitely more human. In our month together our old friendship came back...[Dardis 1988: 53]

Por tanto podría ser ésta la oportunidad en que por fin Fitzgerald llegara a sentirse cómodo con el sistema de trabajo de la M-G-M. Pero tampoco fue así. Los problemas fueron varios, si nos atenemos a la opinión de los críticos. Primero, el intento de Fitzgerald de elaborar un prólogo que

explicase la vida de la protagonista principal desde la niñez hasta el momento en que comenzaba la comedia de Clare Booth Luce fue rechazado por Stromberg, ya que alargaría demasiado la duración de la película [Phillips 1986: 30]. Lo que me parece más interesante en el comentario de este crítico es la referencia que se hace a *The Last Tycoon*, ya que Fitzgerald utilizó su propia experiencia, o mejor dicho, el ejemplo de Stromberg para el personaje de Monroe Stahr, el magnate de la industria del cine, quien también rechaza los prólogos que los escritores incluían al adaptar obras de teatro al cine. Incluyo la referencia completa, que aparece en las notas de trabajo de Fitzgerald para la elaboración de su última novela:

“We’ve had that problem before with stage plays,” said Stahr. “In ‘Tattersall’ we took all the hints of what had gone before and even shot two thousand feet of it. Finally we cut it all – Sherwood knew when he wanted to start his play and he was right. **When you extend a play with a prelude you’re asking for it – you’re including a lot of situations the playwright has already rejected.** That’s why he’s reduced them to a mention. Why should we take that mention like one of those dried fish from Iceland and dip in water. You can make it swell but you can’t bring it to life.”⁴²

Si nos atenemos a esta cita, Fitzgerald estaría cometiendo justamente el fallo que Stahr señala, extender una trama innecesariamente. La crítica atribuye los problemas de este guión a los diálogos. La obra de teatro original, *The Women*, estaba basada fundamentalmente en el diálogo para reflejar su tema principal, las consecuencias de los chismorreos. Por lo tanto, en el tratamiento que prepararon Fitzgerald y Stewart, el elemento más importante de su labor era la reescritura de los diálogos que ya anteriormente había escrito la autora. Pero el trabajo conjunto de ambos escritores nunca llegó a ser satisfactorio para Stromberg [Dixon 1986: 16]. Por un lado, habían intentado limar todas las referencias que podían ser consideradas negativas por la oficina Hays de censura. Y por otro, después de cuatro meses de trabajo, fueron relevados por Jane Murfin y Anita Loos,

42 Esta declaración de Stahr, en la que resalto en negrita la cita que utilizan Latham (1971: 66) y Phillips (1986: 30), está incluida en una de las páginas del facsímil que lleva el número 23, que reproduce Bruccoli en su edición de *The Last Tycoon* (1993:186), pero no en la edición de Edmund Wilson de 1941.

quienes llevaron los créditos como *screenplay writers*, ya que el guión de Stewart y Fitzgerald resultaba demasiado plano [Dardis 1988: 54]:

Fitzgerald spent a total of four months working on *The Women*, but Stromberg had never seemed satisfied with anything Stewart and he had attempted to do with this story of all these women who talked and talked. Toward the very end of their assignment, both Fitzgerald and Stewart had developed what amounted to a sullen apathy for the entire project, a fact that perhaps did not go unnoticed by Stromberg.

Durante esos cuatro meses que Fitzgerald pasó trabajando en el tratamiento del guión de *The Women*, tuvo otra tarea, el guión de *Marie Antoinette*, al que sólo dedicó una semana. Después de ser relevado en la preparación de *The Women*, a principios de noviembre de 1938, Fitzgerald fue asignado para trabajar en un nuevo tratamiento de la historia de *Madame Curie*, lo que sería su postrer intento de revelarse como un buen guionista en la Metro-Goldwyn-Mayer. Esta vez, el productor no era Hunt Stromberg, ya que la relación entre ellos, como le diría Fitzgerald a Leland Hayward en 1939, se había deteriorado, y probablemente Stromberg desconfiaba ya del talento de Fitzgerald después de todos sus intentos con el tratamiento de *The Women* y de *Infidelity: Hunt and I reached a dead end on The Women. We wore each other out.*⁴³

Sidney Franklin sería el encargado de la producción de *Madame Curie*, que era un proyecto con una larga historia. Ninguno de los numerosos guionistas contratados por la Metro había sido capaz de elaborar un guión aceptable para esta película, pensada originariamente como vehículo de lucimiento para Greta Garbo, y que tendría a George Cukor como director. Aldous Huxley había sido el último en intentar la redacción de un tratamiento adecuado sobre la historia de Pierre y Marie Curie, pero su guión había sido considerado demasiado “científico” y sin corazón. La labor de Fitzgerald era, por tanto, colaborar con Huxley en el intento de integrar dentro del argumento principal de la película la historia de los logros científicos de Marie Curie junto con la “historia de amor”. El escritor se dedicó al proyecto con energía porque el tema le interesaba, y porque era una labor en la que se podía librar del peso añadido de la lucha contra

43 Fitzgerald, *Correspondence*, p. 565.

la censura. Así en una carta a Zelda, le hablaba de su fascinación por la figura de Marie Curie y de su trabajo en el guión [Dardis, 1988: 55]:

Madame Curie progresses and it is a relief to be working on something that the censors have nothing against. It will be a comparatively quiet picture – as was *The Barretts of Wimpole Street*, but the more I read about the woman the more I think about her as one of the most admirable people of our time. I hope we can get a little of that into the story.

Además, el trabajar con Sidney Franklin era otro aliciente añadido. Franklin había comenzado su labor en la Metro como director de películas como *The Good Earth* (1937) o *The Barretts of Wimpole Street* (1934)–cuyo guión había sido escrito por Donald Ogden Stewart–, y su trabajo en *Madame Curie* resultaba ser su primera labor como productor. Por tanto, Fitzgerald se dedicó de lleno a la elaboración de este guión, sin dejar de ser consciente, entre otras cosas, de que la renovación de su contrato con la Metro dependía directamente de que consiguiese hacer un buen trabajo. Así le decía a su hija: *I am intensely busy. On the next two weeks, during which I finish the first part of Madame Curie, depends whether or not my contract will be renewed. So naturally I am working like hell.*⁴⁴

Pero no consiguió que le renovasen el contrato, ni tampoco pudo Sidney Franklin continuar con la producción de la película. Este fue reemplazado por Bernard Hyman, quien había sido, junto con Stromberg, uno de los principales ayudantes de Irving Thalberg, y que era un productor conocido por reducir el coste de las películas. Hyman rechazó todas las propuestas que Fitzgerald y Huxley le hicieron para el guión de *Madame Curie*, ya que las consideraba inabarcables, y difíciles de llevar a la pantalla. La forma en que Hyman veía esta cinta era como una simple historia de amor. Por tanto no le satisfizo ninguno de los tratamientos hechos por Fitzgerald. La consecuencia fue que el mismo Hyman fue el encargado de notificarle al escritor en diciembre de 1938 que su contrato con la Metro-Goldwyn-Mayer no iba a ser renovado. Y, como ya había ocurrido en el caso de *A*

44 Fitzgerald, *Letters*, p. 39. Esta carta de Fitzgerald a Scottie es citada tanto por Dixon (1986: 17) como por Dardis (1988: 56), aunque éste reproduce mal el período de tiempo, ya que en vez de referirse a “dos semanas”, cita “dos meses”.

Yank at Oxford, sólo unas líneas del diálogo escrito por Fitzgerald quedaron en la reescritura final de *Madame Curie*— que finalmente fue realizada en 1943, dirigida por Mervyn LeRoy, e interpretada no por Greta Garbo, sino por Greer Garson, y fue nominada ese mismo año para los Oscars de la Academia como mejor película. Los créditos por el guión correspondieron a Paul Osborn y Paul Rameau [Latham 1974: 208].

Finalmente, en las últimas dos semanas que estuvo contratado en la Metro, no terminó el guión de *Madame Curie*, ni se le asignó ningún otro cometido para este estudio, sino que se prestaron sus servicios a David O. Selznick para revisar el guión de *Gone with the Wind*, basado, como es de sobra conocido, en la novela de Margaret Mitchell, y elaborado por una docena de guionistas. Las limitaciones para el escritor son evidentes, como demuestra en una carta que le escribió a Maxwell Perkins sobre el tema: al parecer, tenía que remitirse única y exclusivamente al original literario, como si el texto de Margaret Mitchell fuera la Biblia:

...do you know in that "Gone With the Wind" job I was absolutely forbidden to use any words except those of Margaret Mitchell, that is, when new phrases had to be invented one had to thumb through as if it were Scripture and check out phrases of her's which would cover the situation!⁴⁵

Selznick había requerido los servicios de Fitzgerald más como crítico del guión ya redactado que como escritor, y esto fue realmente lo que único que consiguió hacer. Así que su contribución quedó reducida a los cortes y las anotaciones que realizó. Con esta labor, por tanto, acaba su irregular carrera como guionista en la M-G-M. A partir de aquí, veremos que se dedicará a hacer trabajos allí donde se le contrate, sin una asignación fija. En cuanto a las razones por las que el contrato de Fitzgerald con la Metro no fue renovado, el propio escritor manifestó en una carta a Harold Ober que no se explicaba la rescisión de su contrato [Dardis, 1988: 57]:

As I wrote you the contract wasn't renewed. Why I don't know—but not on account of the work. It seems sort of funny – to entrust me alone with their biggest picture, *continue* me on it with a "your services will not be required." Finally Eddie said

45 Fitzgerald, *Letters*, p. 284.

that when I finished it he hoped he'd have good contract for me. O.K. If *Curie* is a hit I'd go back for \$2000 a week. Baby am I glad to get out! I've hated the place since Monkeybitch rewrote 3 Comrades!

De esta referencia me gustaría puntualizar tres cosas. En primer lugar, el hecho de que Fitzgerald estaba convencido de que su trabajo para la Metro era aceptable, y que no era esa la razón por la cual fue despedido. En segundo lugar, que todavía estaba presente la figura de Edwin Knopf –el “Eddie” que el escritor menciona en su carta– como protector de Fitzgerald desde el principio de su trabajo en Hollywood, ya que había sido él quien le había conseguido un contrato con la Metro en 1937, y quien le prometía otro cuando éste finalizara, cosa que, como veremos, no será factible. Y en tercer lugar, la referencia a Mankiewicz como “Monkeybitch” demuestra el resentimiento que le había quedado hacia el productor, y por extensión, también hacia la Metro-Goldwyn-Mayer por el episodio de la reescritura del guión de *Three Comrades*, a pesar de que su trabajo para esta película fue el único reconocimiento que obtuvo en cuanto a ser acreditado como guionista.

Esta falta de reconocimiento, o mejor dicho, el hecho de que después de 18 meses de trabajo en la Metro sólo hubiese podido obtener los créditos por el guión de *Three Comrades*, y ninguno de sus otros guiones hubiesen llegado a buen puerto, bien sea por cuestión de la censura, bien porque fueron reescritos y otros se llevaron la acreditación, fueron algunas de las razones por las cuales no fue renovado el contrato de Fitzgerald. Otra razón estaba en la suma de dinero que le pagaban al escritor, demasiado para el rendimiento obtenido. Nunnally Johnson, el prestigioso productor y guionista del cine clásico de Hollywood, lo verbalizó del siguiente modo [Dardis 1988: 58]:

His [Fitzgerald's] main problem as a scriptwriter, at MGM as well as in all his later jobs, was that they paid him fat money at the very beginning. And even though he blew his chances with inadequate work he believed that he should continue to draw such salaries or even larger ones...⁴⁶

46 Nunnally Johnson mantuvo correspondencia con Tom Dardis en 1976, mientras éste preparaba su libro sobre las experiencias de varios escritores en Hollywood.

A pesar de que Nunnally Johnson era uno de los guionistas más expertos, y de que conocía el mundo de la industria del cine desde dentro, como profesional en varias facetas, me parece que esta afirmación sobre Fitzgerald, sobre su salario demasiado abultado, y su trabajo inadecuado al escribir para el cine es, por decirlo de alguna forma, algo simplista. Yo me inclinaría a pensar justamente lo contrario: si bien es verdad que su motivación primaria y fundamental para irse a Hollywood fue la de ganar dinero para poder vivir y hacerle frente a sus innumerables deudas, es lógico imaginarse que el escritor debía estarse esforzando para hacerlo lo mejor posible, ya que le estaban pagando mucho dinero por su trabajo. Y se ha visto aquí el concienzudo método que había utilizado para aprender a escribir para el cine, y el guión excelente que había llegado a producir cuando le dejaban trabajar a él solo. Esta opinión se contradice nuevamente con la de Johnson, perteneciente a la carta citada anteriormente, en la que se refiere a los fallos de Fitzgerald como guionista [Dardis, 1988: 59 & 57]:

The explanation for [Fitzgerald's] continual failure as a screenwriter is that he was simply unable to understand or turn out dramatic work ... he wasn't the first novelist who was unable to master the technique of dramatic writing. But Scott didn't think of that. He saw dozens of inferior writers being paid fat sums out here and although I don't think he ever had any genuine interest in screenwriting he could see no reason why he shouldn't get in on it and help himself out of his financial slump. He had simply wandered away from the field where he was a master and was sludging around in an area for which he had no training or instinct.

No estoy de acuerdo, después de lo estudiado hasta ahora sobre el trabajo de Fitzgerald en Hollywood, con la duda que expresa Johnson sobre el “genuino interés” del escritor con respecto a su trabajo como guionista, ni con su afirmación de que para este trabajo no había tenido ni entrenamiento ni instinto para ello. Se pueden afirmar muchas cosas con respecto a este período de la vida de Fitzgerald, que su interés por conseguir un contrato en Hollywood había partido de su necesidad de dinero, de que estaba pasando una época mala de su vida y vio en Hollywood una salida a su falta de inspiración como escritor de ficción, de que se oponía al sistema de colaboración impuesto por Thalberg, y de que veía al cine como una amenaza para otras formas de escritura, pero no creo que se pueda decir

tan rotundamente que no se había interesado en aprender la técnica necesaria para escribir para el cine. Se ha señalado aquí que el escritor se había dado cuenta de su falta de preparación en este campo y había intentado superarla con los medios que se le ofrecían, estudiando guiones y películas prestigiosas, e intentando adaptar su sistema al de Hollywood, con mayor o menor éxito, y mostrando interés en aprender, como se observa por ejemplo en el tratamiento de *Infidelity*.

La otra razón que aduce Dardis para la rescisión de su contrato, pero que es una simple conjetura por parte de este crítico, era la recurrencia de su problema con la bebida, ya que aunque había intentado dejar de beber por completo, hubo algunas episodios catastróficos de borracheras que le hicieron perder tiempo en un trabajo que demandaba atención y rendimiento diarios. Al parecer, sus crisis alcohólicas empeoraron mucho hacia el final de su vida, y de su carrera como guionista. También, como se verá más adelante, en el episodio de la preparación del guión de *Winter Carnival*, con Budd Schulberg, estas intoxicaciones continuas fueron la base para la creación de la leyenda sobre la vida de Fitzgerald en Hollywood, y de su retrato como un borracho empedernido, como hombre problemático y sobre todo, como el escritor que no era capaz de escribir una sola línea sin depender del alcohol.

1939-40. Fitzgerald como escritor *free-lance*: *Winter Carnival*, *Air Raid*, *Raffles*, *Cosmopolitan*, *The Light of Heart*

Durante los dos últimos años de su vida, que pasó en Hollywood, Fitzgerald se vió forzado a trabajar como guionista *free-lance*, ofreciendo sus servicios a diversas productoras. Y a pesar de que su carrera en la Metro no había sido exitosa, no tuvo demasiados problemas para encontrar trabajo. Fue contratado por Walter Wanger para trabajar con el joven Budd Schulberg en el guión de *Winter Carnival*, sobre el carnaval de invierno de Dartmouth y la vida universitaria. En la preparación de material de base para el tratamiento de la historia, Wanger y un equipo de cámaras se fueron con Fitzgerald y Schulberg a Dartmouth, al carnaval de invierno. Este viaje fue desastroso para Fitzgerald, y supuso la base para su posterior fama de borracho e ineficiente escritor que sería recogida por algunos de sus biógrafos cuando se referían a su época en Hollywood.

Este episodio es muy interesante desde el punto de vista del análisis que hacen los críticos hasta ahora citados en este estudio. Si bien uno de ellos cuenta la historia del viaje a Hanover, New Hampshire, desde la perspectiva de Budd Schulberg –que al fin y al cabo es el que prologa este volumen sobre Fitzgerald en Hollywood– y defiende su postura [Phillips 1986: 32-33], otro, por el contrario, hace una reflexión sobre los acontecimientos que le sucedieron a ambos guionistas en este viaje, y de la borrachera continua de Fitzgerald [Dardis 1988: 60-62]. Éste señala que la mala fama del escritor, que ya él mismo había fomentado en los años 1934 y 1935, debido a su crisis como escritor y a sus problemas familiares, salió a la luz de manera corregida y aumentada debido a que el episodio de Dartmouth fue descrito por Schulberg con gran detalle en su novela *The Disenchanted*, escrita una década más tarde, y cuyo personaje Manley Halliday estaría basado en Fitzgerald [Dardis, 1988: 61]:

[*The Disenchanted*] Written a full decade later, and based on a very slight acquaintance with Fitzgerald, his portrait of Fitzgerald is very far from being, in any real sense, a picture of the way he appeared to those who knew him a lot better than Schulberg. The portrait of Manley Halliday in this book is the portrait of a man who was anything *but* a writer, a person totally lacking in the personal dignity that Fitzgerald never seemed to lose even in the worst of circumstances.

Y en la creación de esta leyenda de Fitzgerald contribuyó también la colaboración entre Schulberg y Arthur Mizener, ya que ambos se prestarían materiales, mientras el primero preparaba su novela, y el segundo, su biografía de Fitzgerald titulada *The Far Side of Paradise*. Muchos de los críticos y biógrafos citan una conversación de Schulberg y el escritor, que tuvo lugar en un hotel de New Hampshire, y es ficcionalizada de forma similar en la novela *The Disenchanted*. La cito aquí ya que contiene el espíritu que, detrás de sus experiencias negativas en Hollywood, podría haber estado guiando a Fitzgerald en la preparación de lo que sería su última novela:

“You know, I used to have a beautiful talent once, Baby. It used to be a wonderful feeling to know it was there, and it isn’t all gone yet. I think I have enough left to stretch out over two more novels. I may have to stretch it a little thin, so maybe

they won't be as good as the best things I've done. But they won't be completely bad either, because nothing I ever write can be completely bad."⁴⁷

No se puede afirmar que la intención de Schulberg fuera destructiva con respecto al escritor, pero de cualquier forma, lo que es innegable es que este caótico viaje había sido un error por parte de Fitzgerald, ya que tanto su salud –la tuberculosis que había sufrido en su juventud, y que nunca había curado completamente, había empeorado debido a los excesos del viaje, según Turnbull y Dixon– como sus posibilidades de trabajar en Hollywood se había visto muy mermadas después de que Wanger lo hubo despedido del proyecto de *Winter Carnival*. No obstante, en marzo de 1939 fue contratado por la Paramount para trabajar sobre una película de corte propagandístico titulada *Air Raid*, aunque después de un mes de trabajo se le informó que el proyecto había sido cancelado. A partir de aquí se vio obligado a aceptar una serie de contratos cortos, que incluían su participación en un guión para la Universal titulado *Open That Door*, y otro para la Twentieth-Century-Fox titulado *Everything Happens at Night* [Dixon 1986: 18].

Pero estos dos últimos trabajos no aparecieron hasta el final del verano de 1939. Y mientras tanto, Fitzgerald había tenido otro revés, la ruptura de su relación con Harold Ober, su editor, después de 20 años. Esto ocurrió, una vez más, por problemas de dinero. En un momento en que el valor comercial de Fitzgerald parecía haber desaparecido, ya que ninguno de sus agentes en Hollywood (Swanson y Hayward) era capaz de encontrarle un contrato como guionista en ningún estudio, el escritor, como siempre había hecho, recurrió a Ober para pedirle un préstamo. Hay que recordar que Fitzgerald le había devuelto a Ober cerca de 40.000 dólares durante el año y medio que estuvo contratado en la Metro-Goldwyn-Mayer, aparte de dinero extra como comisión por haber mediado para conseguirle ese

47 La referencia a esta conversación aparece en Dardis (1988: 62), y también en las biografías de Mizener (1965) y Turnbull. La fuente citada es la de Turnbull (1962: 263). He preferido remitirme a esta cita, y no como aparece en Dardis, ya que en este caso está completa, y me parece muy representativa del espíritu de Fitzgerald en sus últimos años, en que a pesar de todo, de su inseguridad, de sus fracasos, y de sus logros, todavía no había perdido completamente las esperanzas de volver a escribir otra novela de calidad.

contrato. Por tanto, se dirigió a él en el convencimiento de que le haría un préstamo para seguir viviendo y pagando las facturas del sanatorio donde estaba internada Zelda y los estudios de Scottie en Vassar, además de los médicos y enfermeras que le habían atendido a él después del viaje a New Hampshire. Pero en este momento, Ober parecía también estar pasando dificultades económicas, y se negó a prestarle dinero a Fitzgerald. Éste, indignado, le envió un cable intentando convencerlo, pero sin resultado:

Still flabbergasted at your abrupt change in policy after 20 years especially with story in your hands stop my commercial value can't have sunk from 60 thousand to nothing because of a slow healing lung cavity stop after 30 picture offers during the months i was in bed swanson now promises nothing for another week stop can't you arrange a few hundred advance from a magazine so i can eat today and tomorrow stop won't you wire⁴⁸

Ante otra negativa de Ober, Fitzgerald tomó la decisión de prescindir de él como su agente literario, y comercializar él mismo sus cuentos, dirigiéndose directamente a los editores de revistas y a las editoriales, aunque éste puede haber sido otro de sus fallos, ya que a la larga, haría que su “valor comercial” disminuyera. Así que, a partir de julio de 1939, no podía contar con ningún respaldo, sino sólo consigo mismo para ganar dinero para vivir [Dixon 1986: 18].

En septiembre de 1939 trabajó durante una semana revisando el guión de *Raffles* para el productor independiente Sam Goldwyn. Irónicamente, Fitzgerald consiguió este empleo debido a las objeciones que la oficina Hays había emitido contra el guión original, que contaba la historia de un atractivo y caballeresco ladrón que disfrutaba enormemente de engañar a los demás. Aunque Goldwyn –y probablemente todo Hollywood– sabían lo que había pasado en el episodio de New Hampshire, el productor le contrató sin tener este fracaso en cuenta debido a que uno de los redactores en los estudios Goldwyn había sido editor del *Saturday Evening Post*, y admiraba la narrativa breve escrita por Fitzgerald que había aparecido en esta publicación [Phillips 1986: 34].

48 Fitzgerald, *As Ever*, Scott Fitz-, p. 400.

El protagonista de *Raffles* iba a ser David Niven, que recuerda en sus memorias su encuentro con Fitzgerald en Hollywood.⁴⁹ Niven señala dos cosas muy interesantes: en primer lugar, que él recordaba al escritor siempre trabajando en el estudio, sin hacer caso del rodaje hasta que el director le pedía que alterara alguna línea:

Whenever the director asked him to alter a line in the script, he would dutifully look up from his pad and do so immediately, supplying just what was needed. Otherwise, he just melted into the background, scribbling away on his big writing pads.

Lo que había estado escribiendo en esas libretas era, probablemente, el esquema básico de su última novela, *The Last Tycoon*, ya que, cuando Goldwyn lo despidió, después de una pelea entre el productor y Sam Wood, el director de *Raffles*, Fitzgerald lo tomó con cierta calma, ya que según recuerda Niven, el no trabajar como guionista le permitiría tener tiempo libre para terminar una novela *upon which he had presumably been using up his yellow pads at a great rate* (Niven, 1976: 101). En la cronología selectiva de estos últimos años de Fitzgerald, que incluye la época de su contrato con la Metro, y todos los acontecimientos importantes desde 1937 hasta la publicación de *The Last Tycoon: An Unfinished Novel*, en octubre de 1941, cabe señalar que el 29 de septiembre de 1939 Fitzgerald le envió a Kenneth Littauer, el editor de *Collier's* una sinopsis de la novela, y en noviembre les envía a él y a Maxwell Perkins, su editor en Scribner's, un esquema básico de 6.000 palabras, con el objeto de conseguir un adelanto de dinero [Brucoli 1993: x]. Esta es, pues, una época fructífera no en su faceta como guionista, sino desde el punto de vista de su labor como escritor.

Pero el problema seguía siendo el dinero. Así que para hacer frente a sus gastos, y como no aparecía ningún otro trabajo como guionista, Fitzgerald volvió a la ficción. En este momento comenzó a escribir la serie de historias de Pat Hobby, que vendía a la revista *Esquire*. La serie está formada por 17 relatos en los que narra las experiencias de un guionista "a sueldo" o "mercenario" [lo que en inglés sería *a hack screenwriter*], que

49 David Niven (1976), *Bring on the Empty Horses*. New York: Dell, pp. 100-101.

había sido contratado por la industria de Hollywood en la época del cine silente para escribir los intertítulos, y que ahora, en los años 40, se “deja caer” por diversos estudios en espera de que lo contraten por el salario que él demanda, 250 o 350 dólares a la semana. La opinión crítica sobre la calidad narrativa de estos cuentos en general es negativa, simplemente porque el objetivo fundamental de Fitzgerald al escribir esta serie era el de ganar dinero para sobrevivir, y lo consiguió gracias a estos cuentos desde que en enero de 1940 se publicó el primero de la serie, titulado *Pat Hobby's Christmas Wish*, hasta mayo de 1941.

Finalmente, en cuanto a los últimos guiones en los que trabajó, hay que separar dos tipos. Por un lado estaría el tratamiento que el propio Fitzgerald hizo de su cuento “Babylon Revisited”, para el productor independiente Lester Cowan, a quien el escritor le había vendido los derechos de adaptación del cuento por 800 dólares. Columbia Pictures se encargaría de pagarle a Fitzgerald por escribir el tratamiento original, ya que les interesaba como vehículo para su estrella infantil Shirley Temple. El escritor estaba muy interesado en el proyecto, al que dedicó bastante tiempo durante la primavera y el verano de 1940, aunque con reservas en cuanto a las condiciones económicas que se le ofrecían. Realizó una serie de borradores del guión, que se iba a llamar *Honoría*, luego *Babylon Revisited*, y por fin, la tercera versión llevaba el título que ha quedado, *Cosmopolitan*. Nuevamente en este caso la opinión crítica es diversa. Uno de los críticos dice que, a pesar de las esperanzas que Fitzgerald había depositado en este guión, y a pesar de sus esfuerzos, el resultado no había sido tan satisfactorio como a él le parecía. El problema fundamental de *Cosmopolitan* era que Fitzgerald le había añadido al cuento original una gran cantidad de material melodramático simplemente siguiendo su propia idea de las demandas del público, y así lo que originariamente era una gran historia, se había convertido en *pure entertainment* [Phillips 1986: 55-58].

Otros no tienen claro por qué Cowan y Fitzgerald pensaban que el relato *Babylon Revisited* podía transformarse en una película, y dicen que el caso de Fitzgerald debe ser único en la historia de Hollywood, en el sentido de que fue él mismo quien estropeó su propio cuento [Dardis, 1988: 70]:

It is now not at all clear why either Cowan or Fitzgerald ever thought a story like “Babylon Revisited” could be transformed into a feature-length film script.

Fitzgerald did just this, but only at the cost of losing whatever feeling his story originally possessed, creating in its stead a rather cheap and glossy melodrama, filled with embezzlers, hired assassins, last-minute rescues, and kindred types of outlandish villainy in high places.

Sin embargo, algunos mencionan aspectos positivos en este tratamiento, como es el punto de vista con el que Fitzgerald pretendía dotar a la cinta. Al contrario que el cuento, que está narrado desde una tradicional perspectiva omnisciente, en uno de los borradores de *Cosmopolitan* Fitzgerald resumía el cambio diciendo que pretendía contar la historia desde el punto de vista de la niña, pero sin llegar a caer en lo sentimental. Y de acuerdo con esta intención del escritor, aproximadamente la mitad de los planos debían ser filmados literalmente desde la perspectiva física de Victoria (no Honoria, como en el cuento), y la otra mitad desde el punto de vista de un espectador ideal. Con esta mezcla de perspectivas, lo que quería resaltar Fitzgerald era el cambio que sufría la relación entre Victoria y su padre, Charles Wales, enfatizando la disparidad entre la forma de ver la vida de ambos, y llegar a una conclusión final de acercamiento entre los dos mundos, ya que el padre conseguiría ver las cosas como las veía su hija.⁵⁰

Pero como en el caso de *Infidelity*, no podremos saber si el guión de Fitzgerald hubiera sido válido para la producción de *Cosmopolitan*, ya que no se llegó a filmar. Al parecer, la madre de Shirley Temple se opuso a que su hija protagonizara una historia entre una adolescente y su inestable padre, y sin la seguridad que daba al proyecto el tener a una estrella como la Temple, Cowan lo abandonó. Pero previamente, intentó sacarle algún provecho a este guión. En primer lugar, Cowan le ofreció a Budd Schulberg la oportunidad de reescribir el guión. Al rechazarlo éste, Cowan le transfirió el encargo a Julius y Paul Epstein— los guionistas acreditados de *Casa-blanca*, por la cual habían sido premiados con el Oscar de la Academia— la reescritura del guión original de Fitzgerald [Phillips 1986: 58]. Finalmente, en 1954, Cowan recuperó las pérdidas que le había causado la inversión en todo el proyecto ya que vendió el guión y los derechos de *Cosmopolitan* a la Metro-Goldwyn-Mayer por la elevada suma de 100.000

50 Los manuscritos de *Cosmopolitan* están en los Archivos de la Biblioteca Universitaria de Princeton y son citados por Dixon (1986: 65-66).

dólares⁵¹. La Metro produjo la película en 1954, y fue dirigida por Richard Brooks, con el título *The Last Time I Saw Paris*, sin Shirley Temple y con Elizabeth Taylor y Van Johnson como los padres de Victoria. Por supuesto, el nombre de Fitzgerald no apareció en los créditos de esta producción de la M-G-M.

No obstante, en dos cartas de Fitzgerald a Zelda, el escritor expresa su esperanza de cambiar su suerte como guionista con el trabajo que había hecho en *Cosmopolitan*; hay que decir que lo consiguió, al menos temporalmente, ya que fue contratado por la Twentieth-Century Fox. Inicialmente, su labor era trabajar en un proyecto titulado *Brooklyn Bridge*, pero tampoco se llevó a cabo, así que su nuevo, y último, trabajo como guionista fue la adaptación de la obra teatral de Emlyn Williams titulada *The Light of Heart*. Otra obra de teatro adaptada al cine, y otra dura tarea, ya que trataba de la historia de un ex-actor, alcohólico y acabado, que conseguía trabajo haciendo de Santa Claus para unos grandes almacenes, y lo que tenía que hacer Fitzgerald era la rehabilitación moral de este hombre a manos de su hija [Dardis 1988: 73]. Pero Darryl F. Zanuck y Nunnally Johnson, los productores de la película, encontraron su interpretación realista de la historia inaceptable, y dos años más tarde, fue el propio Johnson quien reescribió el guión completamente, y se llegó a producir con el título *Life Begins at Eight-Thirty*.

Así acabaron las aventuras y desventuras de Fitzgerald como guionista en Hollywood. El resto del tiempo que vivió en Hollywood lo dedicó por entero a sus cuentos de Pat Hobby y a su última novela, *The Love of the Last Tycoon*. Me gustaría resumir algunas conclusiones parciales.

—En primer lugar, y como se ha adelantado en la introducción a este capítulo, F. Scott Fitzgerald fue uno de aquellos escritores que en los años 20 y 30 estaban experimentando no sólo con la técnica narrativa, sino con la temática dentro de sus novelas. *The Great Gatsby* es un buen ejemplo de esa experimentación, desde ambas perspectivas. Pues bien, después

51 Las fuentes otra vez difieren. Dardis (1988: 72) y Phillips (1986: 58) difieren, ya que éste afirma que la suma por la que Cowan vendió el guión reescrito a la Metro fue de 40.000 dólares. En cambio, Budd Schulberg, que se encargó de la edición de *Babylon Revisited: The Screenplay*, también menciona que este guión, al que se cambió el título por el de una novela de Elliot Paul *The Last Time I Saw Paris*, le costó a la M-G-M la suma de 100.000 dólares.

sobre todo de observar las técnicas que Fitzgerald utilizó en dos de sus guiones, en *Infidelity* y en *Cosmopolitan*, podemos decir no sólo que aprendió la técnica cinematográfica (o el lenguaje cinematográfico, según algunos teóricos del cine), sino que asimismo aprendió a dejar a un lado la perspectiva omnisciente tradicional para adoptar un juego de perspectivas que ya había utilizado, con éxito, en su prosa, y que pretendía volver a utilizar en su última novela.

—En segundo lugar, hemos visto que Fitzgerald también era un caso representativo de aquellos escritores, que hoy conforman parte del canon de la literatura norteamericana del siglo XX, que fueron a trabajar a Hollywood atraídos por las grandes sumas de dinero que les ofrecía la industria del cine a cambio de sus servicios. A este respecto, se puede decir que Fitzgerald fue uno de los más privilegiados de todo este grupo, si tenemos en cuenta lo abultado de su salario en la Metro-Goldwyn-Mayer, en comparación con lo que ganaban otros escritores de su misma talla. Si ese era su objetivo primordial, como se ha demostrado aquí, hay de admitir que por lo menos en los casi dos años que estuvo contratado por la Metro, lo consiguió, hasta el punto de saldar sus deudas con Harold Ober, su editor, aunque después, desde 1939 a su muerte, en diciembre de 1941, perdiese ese seguro económico al no conseguir ningún otro contrato duradero.

—En tercer lugar, decía en la introducción a este capítulo que se intentaría recoger en este estudio una línea de pensamiento positiva con respecto a la fama de Fitzgerald y su vida en Hollywood. Se ha visto aquí que si bien es verdad que tuvo muchos problemas con la bebida, y que algunos de ellos (como el episodio en casa de Irving Thalberg en 1931, o el famoso viaje a New Hampshire con Budd Schulberg) fueron cruciales para su carrera, para su estado físico, con un agravamiento de su enfermedad en 1939 y también para la formación de la leyenda sobre sus últimos años, también hay que decir que muchos de los que lo conocieron en esta época mencionan los intentos por mantenerse sobrio, siempre rodeado de botellas de coca-cola, y su carácter apacible cuando no estaba borracho. Además, muchos de los biógrafos y/o críticos de su obra asociaban esta imagen de ruina humana con su frustración por no poder escribir —sobre todo a raíz de sus fallos como guionista, y a consecuencia de la profunda crisis como escritor de ficción en la que cayó en los años 30, después de la publicación

de *Tender is the Night*, y *The Crack-Up*. Pero esta noción de Fitzgerald no puede ser considerada como decisiva y permanente en los años anteriores a su muerte, ni siquiera en los años en que se quedó sin trabajo como guionista, ya que, incluso estando muy enfermo, seguía trabajando en *The Last Tycoon*. Con lo que no es arriesgado decir que sus años en Hollywood no sólo no significaron su ruina, sino al contrario, fue allí donde volvió a encontrar la inspiración, tanto desde el punto de vista temático, con la figura de Irving Thalberg y otros personajes que conoció desde dentro, sino desde el punto de vista formal, ya que pretendía hacer de esta novela algo parecido a *The Great Gatsby*, que al fin y al cabo había sido su gran éxito, tanto de público como de crítica.

Pero no quiero adelantarme a lo que será la materia de los próximos capítulos. Me gustaría terminar estas conclusiones preliminares con unas palabras de Dardis y otras de Dixon, que resumen y apoyan las opiniones que intenté expresar aquí:

Working as a screenwriter in Hollywood in those last years restored a great many things to Fitzgerald, not the least of which was the slow but eventual return of his writing talent. [Dardis, 1988: 12]

...It would be a mistake to regard this period as one of artistic failure for the writer. Certainly Fitzgerald experienced a great deal of frustration and interference working within the Hollywood studio framework...As an artist, however, Fitzgerald's development during 1937-1940 was continual, unchecked by personal circumstances and professional defeats. There is a new style in his fiction...and an entirely new approach to visual imagery, which came as a direct result of exploring, testing and reworking the use of the camera as a participant in the action it records. ...This evolving cinematic vision of Fitzgerald's is one of his most overlooked and, simultaneously, one of his most interesting achievements. [Dixon, 1986: 20]

Lista de películas en las que Fitzgerald trabajó como guionista

1920-1937

GRIT (Film Guild/W.W.Hodkinson Corp., 1924)

FICHA TÉCNICA: *Director:* Frank Tuttle. *Guión:* James Ashmore Creelman, basado en una historia original para el cine de F. Scott Fitzgerald.

REPARTO: Glenn Hunter, Helenka Adamowska, Roland Young, Osgood Perkins, Townsend Martin, Clara Bow, Dore Davidson, Martin Broder, Joseph Depew.

LIPSTICK (United Artists, 1927). No producida. El texto de Fitzgerald está publicado en *Fitzgerald/Hemingway Annual 1978*, pp. 5-33.

RED-HEADED WOMAN (M-G-M, 1932)

FICHA TECNICA: *Director:* Jack Conway. *Guión:* Anita Loos, basado en la novela de Katherine Brush (El guión de Fitzgerald fue rechazado). *Fotografía:* Harold Rosson. *Montaje:* Blanche Sewell.

REPARTO: Jean Harlow, Chester Morris, Lewis Stone, Leila Hyams, Una Merkel, Henry Stephenson.

1937-1940

A YANK AT OXFORD (M-G-M, 1938)

Fitzgerald trabajó en este guión del 7 al 27 de julio de 1937.⁵²

FICHA TECNICA: *Director:* Jack Conway. *Productor:* Michael Balcon. *Guión:* Malcolm Stuart Boylan, Walter Ferris, George Oppenheimer. *Fotografía:* Harold Rosson. *Montaje:* Margaret Booth, Charles Freund. *Música:* Hubert Bath, Edward Ward.

REPARTO: Robert Taylor, Maureen O'Sullivan, Lionel Barrymore, Vivien Leigh, Edmund Gwenn, Griffith Jones.

THREE COMRADES (M-G-M, 1938)

Fechas de redacción: 4 de agosto, 1 de septiembre, y del 1 de diciembre de 1937 al 1 de febrero de 1938.

FICHA TECNICA: *Director y Productor:* Frank Borzage. *Guión:* F. Scott Fitzgerald, Edward E. Paramore. *Fotografía:* Joseph Ruttenberg. *Montaje:* Frank Sullivan. *Música:* Franz Waxman.

REPARTO: Robert Taylor, Margaret Sullivan, Franchot Tone, Robert Young, Guy Kibbee, Lionel Atwill.

INFIDELITY

No fue realizada. Fitzgerald trabajó en el guión entre el 3 de febrero y el 19 de marzo de 1938, en un total de 4 meses.

52 Los datos sobre la duración de la redacción de los guiones en los que trabajó Fitzgerald entre 1937 y 1940 aparecen en un artículo de Mathew J. Bruccoli y Jennifer McCabe Atkinson (1971) titulado "F. Scott Fitzgerald's Hollywood Assignments, 1937-1940" y publicado en *Fitzgerald/Hemingway Annual 1971*, pp. 307-308. Estos datos, según Bruccoli y McCabe, fueron tomados de los guiones que pertenecen a los archivos de la M-G-M y que fueron incorporados a la colección de *Fitzgerald Papers* sita en la Biblioteca de la Universidad de Princeton. Incluyo en esta lista los comentarios que hacen los responsables del artículo con respecto a cada película.

MARIE ANTOINETTE (M-G-M, 1938)

Fitzgerald fue asignado a este guión el 16 de mayo de 1938, pero su trabajo fue rechazado.

FICHA TECNICA: *Director:* W.S. Van Dyke. *Productor:* Hunt Stromberg. *Guión:* Claudine West, Donald Ogden Stewart, Ernest Vajda. *Fotografía:* William Daniels. *Montaje:* Robert J. Kern. *Música:* Herbert Stothart. *Director artístico:* Cedric Gibbons, William A. Horning.

REPARTO: Norma Shearer, Tyrone Power, John Barrymore, Robert Marley, Anita Louise, Joseph Schildkraut.

THE WOMEN (M-G-M, 1939)

Fitzgerald y Donald Ogden Stewart trabajaron en este guión durante seis meses, del 27 de mayo al 8 de octubre de 1938, pero su trabajo fue rechazado.

FICHA TECNICA: *Director:* George Cukor. *Productor:* Hunt Stromberg. *Guión:* Anita Loos, Jane Murnin. *Fotografía:* Oliver T. Marsh, Joseph Ruttenberg. *Montaje:* Robert J. Kern. *Música:* Edward Ward, David Snell. *Director artístico:* Cedric Gibbons, Wade B. Rубottom.

REPARTO: Norma Shearer, Joan Crawford, Rosalind Russell, Paulette Goddard, Joan Fontaine, Hedda Hopper.

MADAME CURIE (M-G-M, 1943)

Fitzgerald trabajó en este guión durante tres meses, del 7 de noviembre de 1938 al 3 de enero de 1939, pero su guión fue rechazado.

FICHA TECNICA: *Director:* Mervyn LeRoy. *Productor:* Sidney Franklin. *Guión:* Paul Osborn, Paul Rameau. *Fotografía:* Joseph Ruttenberg. *Montaje:* Harold F. Kress. *Música:* Herbert Stothart. *Director artístico:* Cedric Gibbons, Paul Groesse.

REPARTO: Greer Garson, Walter Pidgeon, Robert Walker, Van Johnson, Margaret O'Brien.

GONE WITH THE WIND (M-G-M/Selznick International, 1939).

Fitzgerald fue cedido a Selznick del 11 al 24 de enero de 1939, y durante este tiempo su labor fue la de "pulir" el guión.

FICHA TECNICA: *Director:* Victor Fleming. *Guión:* Sidney Howard, basado en la novela de Margaret Mitchell. *Fotografía:* Ernest Haller, Ray Rennahan, Wilfrid M. Cline. *Montaje:* Hal C. Kern, James E. Newcom.

REPARTO: Vivien Leigh, Clark Gable, Olivia de Havilland, Leslie Howard, Hattie McDaniel, Thomas Mitchell.

WINTER CARNIVAL (United Artists, Walter Wanger, 1939).

Fitzgerald estuvo contratado para este proyecto del 1 al 11 de febrero de 1939, y finalmente fue despedido.

AIR RAID (Paramount, 1939).

Fitzgerald volvió a colaborar con Donald Ogden Stewart en este guión, del 14 al 31 de marzo de 1939. Finalmente no fue producido.

OPEN THAT DOOR (Universal, 1939).

Fitzgerald trabajó en este guión, basado en la novela *Bull by the Horns*, durante una semana, del 16 al 22 de agosto de 1939.

EVERYTHING HAPPENS AT NIGHT (20-Century-Fox)

Fitzgerald sólo trabajó en este guión durante un día, en septiembre de 1939.

RAFFLES (Goldwyn, 1939).

Fitzgerald trabajó en este guión durante una semana, del 6 al 12 de diciembre de 1939.

COSMOPOLITAN (Babylon Revisited). (Columbia (Lester Cowan), 1940.

Fitzgerald trabajó en la adaptación de su relato entre marzo y agosto de 1940, pero su guión no llegó a utilizarse. Se produjo finalmente como: **THE LAST TIME I SAW PARIS (MGM, 1954)**

FICHA TECNICA: *Director:* Richard Brooks. *Productor:* Jack Cummings.

Guión: Julius J. y Phillip G. Epstein. *Director de fotografía:* Joseph Ruttenberg.

REPARTO: Elizabeth Taylor, Van Johnson, Walter Pidgeon, Donna Reed, Eva Gabor, Kurt Kaszner, George Dolenz, Roger Moore, Sandra Descher.

BROOKLYN BRIDGE (20-Century-Fox)

No fue realizada, así que como afirma Brucoli en su biografía del autor, *[there is] no way of knowing what Fitzgerald did on that script*. Fitzgerald fue asignado a este guión el 12 de agosto de 1940.

THE LIGHT OF HEART (20-Century-Fox)

Basado en la obra de teatro de Emlyn Williams, Fitzgerald fue asignado a este guión el 11 de octubre de 1940. Su trabajo no fue utilizado. Fue producida finalmente con el título *Life Begins at Eight-Thirty*, y dirigida por Nunnally Johnson.

3. Estudio de *Infidelity* (1938)

1. Introducción al guión. Tipo de análisis

La razón fundamental por la que he decidido analizar uno de los guiones escritos por Fitzgerald es relativamente simple. De toda su obra, éste es el aspecto menos tratado por la crítica, a pesar de que existe una amplia bibliografía sobre esta etapa de su vida. No obstante, ni biógrafos ni críticos de su obra le han dedicado más que referencias superficiales a una labor

que, sin duda, ha influido tanto en los temas que trata como en el estilo del autor.

Esta influencia se puede ver corroborada por declaraciones de críticos como Budd Schulberg, quien parece haber cambiado de idea con respecto a Fitzgerald a lo largo de los años. En su introducción a la edición de *Babylon Revisited: The Screenplay*, además de reconocer el valor de un escritor que él mismo había denostado a raíz del episodio del carnaval de Darmouth, anécdota que ya ha sido comentada en el anterior apartado de este capítulo, Schulberg declara que la forma de preparar los guiones en los que trabajaba Fitzgerald podría haber influido también en su estilo literario. Así:

Another quality of Scott's was his interest in film-writing and film-making. A host of famous authors or playwrights had come west, putting their literary or dramatic works aside in order to get on that Hollywood payroll....Most of them saved their best lines for sarcastic descriptions of the film world...Instead of rejecting screenwriting as a necessary evil, Fitzgerald went the other way and embraced it as a new art form, even while recognizing that it was an art frequently embarrassed by the "merchants" more comfortable with mediocrity ...Fitzgerald saw screen classics being made by Irving Thalberg...David Selznick, even my father B.P. Schulberg ...Fitzgerald not only made it his business to go to the movies, he told me, but he'd then go home and outline their plots and sequence development.⁵³

El interés que demuestra Fitzgerald en la elaboración de sus guiones, y su esfuerzo en llegar a dominar una forma de escribir que le era ajena, se comprobará mediante el análisis detallado de *Infidelity*. De este guión hay que destacar varios aspectos. En primer lugar, a pesar de que Fitzgerald se refiere a *Infidelity* como a un guión "original", esta calificación está basada en el hecho de que su labor como guionista no estuvo sujeta en este caso a la reelaboración posterior por parte de otro escritor. Además, el texto original en el que se basa el argumento de este guión es un cuento homónimo escrito por Ursula Parrott. Por tanto uno de los aspectos que

53 F. Scott Fitzgerald (1993) *Babylon Revisited: the Screenplay*, con prólogo de Budd Schulberg, New York: Carroll & Graf, pp. 9-10. Esta será la edición citada en este capítulo, aunque también utilizaré algunos de los mecanoscritos originales con las correcciones del propio Fitzgerald que figuran en la colección "Francis Scott Fitzgerald's Papers" de la Biblioteca de la Universidad de Princeton.

analizaré con respecto a *Infidelity* será la labor de Fitzgerald como adaptador. Utilizaré para ello el marco teórico que la narratología ha propuesto tanto para textos literarios como para textos fílmicos. Así, para el estudio de *Infidelity* aplicaré la metodología que utiliza McFarlane (1996), que sigue la vertiente narratológica fuertemente basada en el estructuralismo.

Si observamos el guión que va a ser nuestro objeto de estudio a la luz del tipo de análisis que utiliza McFarlane, lo primero que hay que señalar es que no podemos analizar los elementos que pertenecen a la categoría que estudia los códigos de puesta en escena, ya que el guión de *Infidelity* no fue llevado a la pantalla. Sin embargo, un aspecto fundamental para este trabajo es que Fitzgerald da instrucciones precisas sobre perspectiva y situación de la cámara, así como sus movimientos. Esto demuestra la teoría de que, al contrario de lo que afirman la mayoría de los críticos sobre su falta de conocimientos sobre técnica de cine y de cómo escribir un guión, al menos en la adaptación de *Infidelity* el escritor muestra un dominio del punto de vista cinematográfico que no había demostrado en guiones anteriores. Pero veremos que no es sólo en cuanto al punto de vista donde se puede comprobar el avance de sus conocimientos.

El tipo de adaptación que Fitzgerald lleva a cabo en el caso de la traslación del relato de Ursula Parrott para el cine es lo que se podría denominar "adaptación libre", es decir, el texto utilizado sólo como pretexto. El escritor conserva sólo algunos elementos del relato original, para luego "inventar" otros que no existían en el texto literario. Así, mantiene los nombres de los protagonistas, Nicholas y Althea Gilbert, y el motivo fundamental que da lugar a la trama y al título: la infidelidad por parte de Nicholas Gilbert con una antigua empleada suya, Iris Jones. Sin embargo, altera tanto la estructura del discurso como el desenlace, además de cambiar algunas de las características principales de los personajes, sustituir algunos de ellos y omitir otros.

Así, en primer lugar estudiaré los niveles de la historia y el discurso en ambos relatos, para ver cuáles fueron los cambios realizados por el escritor al llevar a cabo esta "versión libre" de *Infidelity*. En segundo lugar, y ya dentro del registro de la enunciación y la adaptación, analizaré en detalle el punto de vista. Por último, y este elemento es el más destacado en relación con la labor de Fitzgerald, el de la adaptación propiamente

dicha, es decir, todos los códigos cinematográficos que utilizó a la hora de escribir este guión.

Antes de comenzar con el trabajo de análisis, conviene señalar que este guión sigue los patrones del cine clásico de Hollywood, y es un texto intermedio entre el *tratamiento* y la *continuidad dialogada* [Vanoye 1996: 14-15]:

El *tratamiento* es la elaboración de la historia en unas páginas— desde una hasta varias decenas—, con las articulaciones de la intriga, su progresión, la estructura dramática y un esbozo de los diálogos.

La *continuidad dialogada* ofrece la distribución de la historia en escenas y secuencias, la descripción de las acciones y el texto completo de los diálogos.

El *guión* o *script*, se confunde las más de las veces con la continuidad dialogada. (...) En la práctica, el guión adopta a menudo formas mixtas o intermedias (entre el *tratamiento* y la *continuidad dialogada* o entre la *continuidad dialogada* y el *découpage técnico*).⁵⁴

Nuestro objeto de estudio en *Infidelity* no es un mero texto literario, como se podrá comprobar en el nivel de la enunciación y la adaptación, ya que el escritor añade lo que en teatro se llamarían *stage directions*, y que en cine pertenecerían ya al *découpage técnico*. En el texto de *Infidelity*, además de los diálogos, y de las descripciones de situaciones y de personajes, también tenemos como parte esencial los movimientos de cámara, algunos efectos visuales, y referencias a la escala de los planos, que resultan fundamentales para detallar aspectos como el punto de vista desde el que se cuenta la historia.

Por todo ello el guión ha de ser analizado como parte de un proceso, como texto narrativo-descriptivo con vistas a convertirse en filme [Vanoye 1996: 14]:

54 Como ya se ha mencionado en la introducción, el término “guión” ha sido controvertido tanto para la crítica como para los propios guionistas, y por eso me parece necesario dejar claro que lo que voy a estudiar, sobre todo en el caso de *Infidelity* es una de esas formas intermedias a las que se refiere Vanoye, y que se puede distinguir perfectamente de un mero guión literario. Esa también es una de las diferencias que apoyan el avance en cuanto a los conocimientos que muestra Fitzgerald en la elaboración de este guión. Antes, como ya se ha mencionado en este trabajo, lo que escribía tendía más a ser un “tratamiento” o un “guión literario” que una continuidad dialogada.

Jean-Paul Torok, no obstante, propone considerar el guión como un proceso de elaboración del relato cinematográfico que pasa por diferentes estadios, desde la idea primera hasta el *script* final. Se trata...de un texto narrativo-descriptivo escrito con vistas a su rodaje, o más exactamente, a convertirse en filme. El guión se distingue, sin embargo, del *découpage* técnico en que este último implica, en principio, informaciones técnicas precisas (escala de los planos, movimientos de cámara, efectos sonoros, efectos especiales, etc.) destinadas al rodaje...

Según esta definición, se puede comprobar que, en el caso de *Infidelity*, Fitzgerald escribe un tipo de guión mixto, de cuyo contenido y a cuya forma nos hemos de referir no sólo en cuanto a adaptación de texto/s literario/s a la pantalla, sino en cuanto a la relación que existe de traslación de un texto a otro, como en lo que se refiere a las características estructurales, temáticas, de personajes y de perspectiva del texto literario y del filmico, así como de la utilización de elementos específicos de cada código narrativo.

2. *Infidelity* de Ursula Parrott. Estructura.

El resumen argumental de la historia que se relata en *Infidelity*, el cuento de Ursula Parrot, es el siguiente: Althea Gilbert, joven y rica heredera, está casada con Nicholas Gilbert, con quien tiene dos hijos gemelos. Althea se marcha a Francia, a cuidar a su abuela moribunda. Mientras ella está en Francia, Nicholas, su marido, se encuentra por casualidad con Iris Jones, una chica que había trabajado como su secretaria antes de conocer a Althea, y con quien él había mantenido una relación amorosa. Nicholas sabe que Iris había estado enamorada de él, pero su relación había sido truncada por el padre de Nicholas. Ahora, ocho años después, él se siente solo debido a la ausencia de su esposa, y no ve nada malo en agasajar a Iris, con la que tiene una aventura. El día que ella se marchaba, son inesperadamente descubiertos por Althea, que había regresado de Francia antes de tiempo, y sin avisar. Althea se va sin decir nada, y se dirige al bufete de Jason Reynolds, el mejor abogado divorcista de Nueva York, para solicitar la separación. Reynolds, quien había sido amigo de la abuela de Althea, habla con Nicholas y concierta una cita entre los dos, para ver si se puede salvar la relación entre marido y mujer. Llama a Althea, y le pregunta si ella nunca había estado tentada a serle infiel a su marido. Ella le contesta que sí, pero que no lo había sido por respeto a los votos matrimoniales. Sin embargo,

antes de acudir a la cita en el bufete, va a ver a Alexis Aldrich, un actor de poca monta de quien ella había estado enamorada antes de casarse con Nicholas, y a quien todavía amaba. Al verlo con otra mujer, Althea se va sin decirle nada, y se da cuenta de que ama a su marido, y es capaz de comprender y perdonar su aventura con Iris Jones.

Resumido de esta forma, la historia que cuenta Ursula Parrott en *Infidelity* se parece peligrosamente al argumento típico de un “culebrón” televisivo. Pero, si lo analizamos en profundidad, tiene sus aspectos positivos, aunque sólo sea por el uso de los puntos de vista de los tres personajes principales, que son divergentes a lo largo de todo el discurso, y luego convergen al final. Además, por una parte la focalización, y por otra los cambios temporales hacen que el lector se mantenga a una prudente distancia con respecto a los acontecimientos, en particular porque a esas escenas de amor que pertenecen al pasado, Nicholas y Althea como focalizadores contraponen una vida posterior de convivencia amable.

En cuanto al nivel del discurso en el relato original, se estructura en tres partes: la primera, titulada *Lawyer*, tiene como focalizador a Jason Reynolds, que había sido amigo en su juventud de la abuela de Althea, quien relata lo que supone el presente de la historia: la demanda de divorcio de Althea Gilbert, por infidelidad de su marido. Así, esta primera parte sirve, por un lado, para presentar a la protagonista, haciendo hincapié en el contraste entre su apariencia como una niña frágil e insegura, con la mujer madura y aparentemente inflexible que solicita separarse legalmente de su marido. Por otro, el personaje del abogado hace una reflexión sobre el triste hecho de que el divorcio se ha convertido en algo común en la alta sociedad americana de los años 30. Así, la moraleja de la historia, y el previsible final estarán presentes ya desde el principio del discurso, gracias a la aparente paradoja de que Reynolds, que a pesar de ser el más afamado divorcista de Nueva York, está en contra del divorcio y por tanto intenta ayudar a las parejas a solucionar su situación antes de llegar a separarse.

La segunda parte del discurso se titula *Husband*, y nos explica lo que ha pasado desde el punto de vista de Nicholas Gilbert. La acción se sitúa en el momento anterior al reencuentro con Iris Jones, es decir, cuando Althea lleva seis semanas en Europa cuidando a su abuela enferma. Nicholas echa de menos a su esposa, y tampoco encuentra en sus hijos la

compañía que le haría más soportable su ausencia. Al parecer, existe una evidente falta de comunicación con sus hijos, a quienes no encuentra nada que decir, a pesar de su necesidad de hablar con alguien:

He was badly missing the wife, now six weeks absent, and not due to return for another six as nearly as he could tell. He wanted someone to talk to. He'd been able to talk to the children when they were babies. He used to tell them silly stories and laugh with them. But now they were committed to the routine from which they would not emerge for a dozen years....Well, he had nothing to say to them. He would have nothing significant to say to them again until they were nearly grown-up.⁵⁵

Esta incomunicación también afecta a la relación que mantiene con su esposa. Su matrimonio, al igual que la educación de sus hijos, están marcados por la abundancia de dinero, hasta el punto de que Nicholas piensa que si no tuvieran tanto dinero, estarían más unidos como pareja, y también con sus hijos:

He had ...a kind of dim vision. Of Althea and himself relatively poor...They might – they might be closer. She wouldn't have a suite of her own on the door of which he knocked self-consciously, to receive her always pleasant welcome. She was - dutiful. He wanted her to be madly in love with him. She had never been. She never would be. And it was probably all his fault. He should have waited to woo her, to wake in her what her lovely face gave every evidence she was capable of feeling, not rushed into her marriage on her grandmother's urging.

Esta reflexión le lleva a recordar el *affair* que había tenido en su juventud con Iris Jones, quien le amaba, pero que no le convenía desde el punto de vista social, su matrimonio concertado con Althea, y a lo que este matrimonio le había conducido en un momento de soledad, gracias a su reencuentro con Iris: la infidelidad (no expresada de forma explícita en el cuento de Parrott, como correspondía a los años 30, época de conservadurismo y de censura), que será descubierta *in fraganti* por su esposa, y la conducirá a solicitar el divorcio.

55 Ursula Parrott, *Infidelity*, pp. 15-16 del mecanoscrito original que figura en la colección de "F. Scott Fitzgerald Papers" de la Biblioteca de la Universidad de Princeton.

Por último, en la tercera parte del discurso, titulada *Wife*, vemos los acontecimientos desde el punto de vista de la esposa relatados a partir del momento en que ella sale del despacho del abogado. Althea reflexiona sobre las preguntas que Reynolds le sugiere, sobre todo en lo relativo a su aspecto fundamental, de si la relación con su esposo era o no satisfactoria, y si le amaba. Así, sabemos que se casó con Nicholas Gilbert, a quien ella no quería, en vez de hacerlo con Alexis Aldrich, un actor de teatro de quien Althea sí se había enamorado; la explicación de esta decisión fue que Aldrich estaba sobre todo interesado en su dinero, y sus intenciones fueron descubiertas por Madame Chilton, la abuela de Althea, quien desveló toda esta intriga, desconocida para la joven, y le aconsejó que se casara con Nicolas.

El conflicto, en el caso de Althea, se establece entre un primer amor apasionado e imposible y un matrimonio sin amor, establecido sobre una base de compañerismo y amistad; es curioso, sin embargo, que cuando piensa sobre lo que ha sido su vida con Nicholas, casi al principio de la tercera parte del cuento, ya se vislumbra el final, que será volver a esa situación [*Infidelity*, p. 38]:

She had been happy. She had never been sorry she married Nicholas. She loved him in time. Differently, differently than that first love that ended so bitterly. In time, her days were full and warm.

La relación, en el caso de Althea, y al contrario que en el caso de Nicholas, sí se ve amenazada por la infidelidad, aunque es la tentación de ser infiel la que paradójicamente hace que surja el amor por parte de Althea. A la pregunta clave que le hace Reynolds, el abogado, de si alguna vez se había visto tentada de serle infiel a su marido, Althea responde que sí, pero que había prevalecido en ella la obediencia a los votos que había hecho al casarse: *cleave to you only, forsaking all others'*, *So I was never unfaithful to my husband*. Por lo tanto, no puede comprender cómo su marido había podido olvidar esos votos para tener una aventura extramarital. No obstante, la comprensión y el amor por parte de Althea se descubren cuando ella, antes de acudir a la cita con su marido que había sido concertada por el abogado, va a ver a Aldrich, su amor de juventud, con la intención de tener una aventura. Cuando se da cuenta de que Aldrich

no era más que un mentiroso, también reconsidera su postura con respecto a Nicholas:

What had Jason Reynolds said? "This thing that happened to your husband was just an accident – sudden encounter with a woman he'd known before he married you." An accident that might have happened to her if on this winter day with her heart bruised and her confidence shaken, she had met Alexis alone. ...She could understand.

Al darse cuenta de que la falta de su esposo no había sido tan grave, y sobre todo, de que por fin había sido capaz de comprenderlo, Althea decide volver con él, con lo que el relato termina con un esperado final feliz, que culmina con la frase que dice Althea: *She said, 'Our separate yesterdays won't trouble us again, my dear. We have so many yesterdays spent together to share, and today, and all the tomorrows'.*

Esta resolución hace que la estructura del discurso sea circular, ya que comienza y acaba en el despacho del abogado, y repite una estructura paralela en cuanto a los episodios de las dos relaciones amorosas que habían tenido Althea y Nicholas antes de casarse, y que habían sido truncadas por las familias de ambos. Los dos episodios se reflejan en la segunda y tercera parte del discurso, mediante un recurso similar, por medio de los recuerdos de los protagonistas. Estas dos relaciones se retoman, también de forma paralela, en el presente del relato mediante dos reencuentros de los personajes, en el caso de Nicholas, en el suceso que da lugar al principio de la historia, y en el de Althea el que da pie a la resolución final, donde la familia y el amor triunfan.

Esta organización estructural del plano del discurso cambiará sustancialmente en el guión escrito por Fitzgerald que, no obstante, sí retiene gran parte de la base argumental de la historia.

3. *Infidelity* de Fitzgerald. El guión.

La historia que relata Fitzgerald en el guión de *Infidelity* es básicamente la misma del relato de Ursula Parrott, pero con algunos cambios sustanciales. Althea y Nicolas Gilbert son una pareja joven, extremadamente feliz, que se separa a causa de la enfermedad de la madre de Althea, que vive en Francia. Althea se marcha para cuidarla, y mientras ella está fuera,

Nicolas se encuentra con Iris Jones, una antigua novia suya, que había sido su secretaria en la oficina, y tiene una aventura con ella. La mañana en la que Iris se iba a marchar definitivamente a su casa, Althea llega de viaje inesperadamente y los encuentra en su apartamento. Pero en el guión de Fitzgerald, Althea no pide el divorcio, sino que vuelve a su casa. A partir de ese momento, Althea y Nicolas siguen viviendo juntos, pero parecen perfectos desconocidos, si bien se tratan de forma cordial. En este momento, y por mediación de la madre de Althea, reaparece Alex Aldrich, antiguo novio de Althea con quien ambas habían viajado desde Europa de vuelta a casa, para intentar convencer a Althea de que abandone a Nicolas. Althea se marcha de fin de semana con Alex, que intenta seducirla, y ella acaba en brazos de un médico que es el típico seductor, mientras Nicholas y su hermano Harrison están en una fiesta en la casa de campo de Nicholas. La historia termina con Nicolas solo y pensativo en su habitación mientras sigue la fiesta en su casa.

Esta es la última escena del guión que Fitzgerald no pudo acabar por culpa de la censura –aunque, entre los papeles que se conservan en los Archivos de la Metro-Goldwyn-Mayer hay un tratamiento del final redactado por el escritor el 10 de mayo de 1938, que contempla la reconciliación de la pareja, después de numerosas vicisitudes.⁵⁶

A partir de un análisis comparativo de los dos niveles de la historia en ambos textos, en el relato original y en el guión de Fitzgerald, se puede afirmar lo siguiente:

– Las similitudes son evidentes hasta el episodio de la infidelidad de Nicolas con Iris Jones. Los puntos enteramente coincidentes son los que relatan las relaciones amorosas que, antes de conocerse, mantuvieron Althea con Alexis Aldrich y Nicolas con Iris Jones – así como la que se refiere a la intervención del padre de Nicolas para frustrar la relación de su hijo con la mecanógrafa. Falta, sin embargo, la información que se refiere a la investigación sobre Alexis Aldrich por parte de la abuela de Althea. Este personaje, en el guión de Fitzgerald, es sustituido por el de la madre de Althea, así como también cambia sustancialmente la relación

⁵⁶ Este final fue incluido por Dixon (1986: 111- 113) a partir de los originales de *Infidelity* que constan en los archivos de la Metro-Goldwyn-Mayer.

que ésta tiene con el personaje de Aldrich. Estos dos personajes y sus funciones serán analizados con mayor detalle en el punto siguiente.

– En el guión de Fitzgerald hay un aspecto que varía sustancialmente con respecto al relato de Parrott. La diferencia tiene que ver con el hecho de que Althea, en el texto de Fitzgerald, sí se enamora de Nicolas, y eso influirá en las consecuencias derivadas de este hecho. A diferencia de lo que sucede en el relato de Parrott, Nicolas y Althea sí forman una pareja feliz. Como menciona Harrison, el hermano de Nicolas, el problema es que quizá eran “demasiado” felices:

HARRISON (*continuing*): You were the happiest pair I ever knew. The only thing that bothered me was that you were too happy.

NICOLAS: It couldn't last.

HARRISON: But it didn't have to break into bits. There was enough to last you your lifetime. People used to stare at you, envying you, wondering where you'd found it— found what everyone in the world is looking for.

Este cambio en la historia hace que el episodio de infidelidad sea más chocante, tanto para Althea, en el momento en que lo descubre, como para el lector / espectador. Y es también el desencadenante, por un lado, de la infelicidad de Nicolas, que es el final del guión tal y como se le permitió escribir a Fitzgerald, como también la causa de los supuestos intentos de infidelidad por parte de Althea, primero con Aldrich, y luego con Borden.

– La segunda variación fundamental de la historia de *Infidelity* con respecto al relato original reside en el hecho de que el resultado de que Althea descubra *in fraganti* a Nicolas y Iris en su casa, no es la solicitud de divorcio por parte de Althea; por el contrario, ella decide volver con su marido. No se llega a explicar en el guión el porqué de esta decisión. Lo que sí vemos como algo evidente es que el efecto que esta decisión causa en ambos personajes es el de una profunda infelicidad.

No obstante, el divorcio sí se contemplaba como hecho efectivo en el tratamiento que Fitzgerald escribió en mayo de 1938 como una de las posibilidades para darle un final a la historia, y que fue el último intento por su parte de salvar el proyecto y superar los obstáculos que ponía la Oficina Hays—que resultaron ser insalvables. Analizaré este final en el nivel de la historia, antes de continuar con el nivel del discurso en el guión de *Infidelity*.

El final

I ask you to look at this situation for the end of INFIDELITY.

First let me state it in terms of a parallel, highly justified in this case because adultery is a form of thievery. It is regarded as such in the standard book on situations (Polti's *36 Situations*).

Let me tell this story in terms of thievery instead of adultery and see if it doesn't offer itself to drama and also to a theme.

A certain man, in cooperation with an unknown accomplice, has stolen from his partner. The partnership is dissolved.

After ten years the partners meet. The thieving partner has been forgiven in a certain way but has not been reinstated in partnership nor does he expect it. He finds, though, that his unknown accomplice has returned and is engaged in once again trying to steal from his former partner.

What shall he do? In many ways he understands and likes his former accomplice. On the other hand, he does not like to see his former partner cheated again. He is in a serious dilemma.

He steps in to right the wrong. In the process of so doing, it is necessary that the old accomplice be ruined – and also that he shall be received back into partnership. A Catholic like Breen would, I think, accept the morals of this situation completely. The thieving partner is redeemed. The unreformed accomplice is punished.⁵⁷

Con el fin de evitar la censura, Fitzgerald plantea el adulterio como una forma de robo. A consecuencia de ese robo, uno de los cómplices es castigado, y el otro no. La solución que ofrece el escritor para equilibrar la balanza –y de paso adecuarse más a los requisitos morales que defendía la Oficina Hays– sería que el otro “criminal”⁵⁸ fuese castigado también, mediante la intervención de su antiguo compañero, que impediría así que volviese a cometer el delito.

Para ello, sin embargo, Fitzgerald aclara que los personajes sufrirían algunos cambios con respecto a la función que representaban en el guión tal y como consta en el texto redactado.

La historia a partir del final del guión escrito sería la que sigue: Nicolas y Althea se divorciarían, y Althea se casaría posteriormente con Alex

⁵⁷ Texto reproducido en Dixon (1986: 111)

⁵⁸ Escribo entre comillas la palabra “criminal” por dos motivos: uno es puramente lingüístico, ya que la utilizo en la acepción más parecida al sentido que la palabra *crime* tiene en lengua inglesa; otro es un reflejo irónico de lo que, en mi opinión, retrata la absurda moralidad puritana que pretendía defender la Oficina Hays.

– confirmando así una de las posibles líneas de avance de la historia, cuando ella le dice [*Infidelity*, p. 300]: “*I’ll marry you sooner or later– I can’t go on being the thwarted woman forever.*” Nicolas, por su parte, no se llegaría a casar con Iris, quien sí se habría casado– como ya había declarado en el texto del guión– y ahora reaparecería convertida en una viuda rica y joven. Pero Iris, en este final, se convertiría en la “malvada”, y debido a su odio por Althea, dedicaría todos sus esfuerzos a hacerla sufrir nuevamente. En este caso, Iris intentaría seducir a Alex, quien le daría pie a que lo hiciera ya que– y en este final sí se deja claro– el personaje se revelaría como un seductor nato (con concomitancias, ciertamente, que llevan a pensar en el Alexis Aldrich del relato de Parrott).

En este punto de la historia aparecería Nicolas, en el papel de *penitential thief* que señala Fitzgerald, quien intentaría arreglarlo todo, en principio para que su ex-mujer –a quien todavía ama– no volviese a sufrir el mismo episodio que había arruinado su matrimonio, y sobre todo, porque este nuevo fracaso sería propiciado por la misma persona. Aquí entraría ese elemento de resolución que Fitzgerald señala metafóricamente como *He steps in to right the wrong. In the process of so doing, it is necessary that the old accomplice be ruined...the thieving partner is redeemed. The unreformed accomplice is punished* [Dixon, 1986: 111].

Como metáfora, la intención del escritor con este final es clara: que Joseph Breen, católico a ultranza y defensor de la familia como unidad fundamental de la sociedad americana, vea que los pecadores han sido castigados, y que por medio de las buenas obras, logran redimirse de sus anteriores errores. Sin embargo, para que esto suceda, es necesario dar un vuelco a lo que se había planteado en el guión de *Infidelity*.

Así, el resumen de la opción que presenta Fitzgerald, con la reconciliación final de la pareja, es el siguiente:

This is a one-act play founded on that situation. A divorced husband meets his former wife whom he still loves. He finds that the same woman who broke up his marriage is now breaking up his wife’s second marriage. The same woman. This seems to me an exceedingly strong situation.

Now jumping to the very end of the piece. All obstacles to the reunion of Nicolas and Althea are overcome except Althea mustn’t find out that Iris was the woman in the original divorce. This information is somehow on its way to her. Iris, with a change of heart, must intercept it –in doing so she loses her life.

So without drink, which marred the first treatment, based on Althea's remarriage, we have a much stronger series of situations and more qualities of suspense. As much as possible I would play this with Nicholas and Althea in the foreground, playing what is at first a mere meeting, then a hope on his part, then on her part – then a showdown with Althea's dramatic discovery about Iris and Alex and how differently she takes it from the way she took the old discovery that broke her heart. And so *our* side is winning – except for the letter in the mail. Finally Iris' decision to do the right thing.

Now the question arises as to whether we have a theme here to place beside the themes of, say, CHAINED, POSSESSED and DIVORCEE, all dealing with the subject of adultery. The answer is we have not and cannot according to the state of the censorship. What we have is the story of a man who was unfaithful to his wife and who, years later in trying to protect her from another such experience, wins her back again. Or, from a woman's angle, FIDELITY⁵⁹ is the story of a woman's unfaithfulness to the ideal of chastity which is finally rewarded.

En mi opinión, debía de haber otras muchas formas de evitar problemas con la censura que encontró Fitzgerald, y de hecho su idea de variar las funciones de los personajes, y de castigar a uno de los personajes (al de la "intrusa"), para permitir que el marido arrepentido se redima, es una solución poco válida. No obstante, hay que señalar, con respecto a este tema, que si observamos detenidamente ejemplos del cine actual –estoy pensando en *Atracción fatal* (*Fatal attraction*, Adrian Lyne, 1987)–, el cine de Hollywood sigue, después de casi *sesenta* años desde este episodio de *Infidelity*, y sin que exista la Oficina Hays–al menos aparentemente–, defendiendo los mismo valores, y castigando a la "malvada" que intenta arruinar un matrimonio.

Hemos visto los cambios que Fitzgerald introdujo en el nivel de la historia. Ahora me centraré en la organización del discurso de *Infidelity*. Fitzgerald no sigue el orden cronológico de la historia en su guión. Al contrario, se nos plantea una primera parte de presentación de los personajes, con una elaborada secuencia inicial que comentaré más adelante por

59 Dixon (1986: 113) reproduce el tratamiento del final que Fitzgerald planeaba para *Infidelity*, cuando Stromberg y él ya habían tenido problemas con la censura y estaban pensando en cambiarle el título a la película, sustituyéndolo por *Fidelity*. Sin embargo, no consiguió evitar los problemas con la Oficina Hays, como tampoco llegó a transformar este tratamiento del final para que fuese incluido en el guión original.

el juego de perspectivas que aplica Fitzgerald, además de por su interés intrínseco en cuanto al uso que hace el escritor en este caso de códigos cinematográficos. Lo que sabemos de los personajes principales, Althea y Nicolas Gilbert, a partir de esta primera secuencia, es muy poco, ya que prácticamente no hay diálogo entre ellos. Mantienen una actitud cortés y amable, si bien distante uno del otro, aunque su llegada a casa nos demuestra que es el personaje femenino el que marca las distancias. Son una pareja muy atractiva, que vive en un apartamento lujoso, y duerme en habitaciones separadas. La información sobre ellos comienza a vislumbrarse con la llegada del hermano de Nicolas, Harrison Gilbert, quien pregunta qué les había pasado hacía dos años, y mediante un montaje de imágenes de la pareja, se ven escenas diversas en las que eran muy felices. Su relación cambió a partir del momento en que Althea se fue a Francia, a cuidar de su madre. Aquí empieza la visualización del pasado de la pareja, planteado por el escritor para que fuese llevado al cine por medio de un largo flashback, desde que Althea embarca hacia Francia, hasta que vuelve y descubre a su marido con otra mujer. Esta larga analepsis, focalizada a través del personaje de Nicolas, sirve para explicar el episodio que da lugar a la infidelidad a raíz de la inesperada aparición de Iris Jones.

Además de la focalización en Nick, también contamos en esta escena con la perspectiva de Althea, ya que a raíz de una llamada telefónica de Nicolas a su esposa, la acción del flashback permanece con ella en Florencia, para explicar que ella también tiene un encuentro inesperado con Alex Aldrich, el novio de su juventud al que ella abandonó al enamorarse y casarse con Nicolas, pero quien ha mantenido viva su pasión por ella. Y como en esta analepsis se sigue un orden cronológico, volvemos a Nueva York, mediante un final simétrico con respecto al principio de esta larga secuencia en flashback. Fitzgerald lo señala en el guión como el momento en que Althea, su madre y Alex Aldrich embarcan de regreso a América, y el escritor señala *The First Act may be said to end here*, aunque no marca así el final de la larga secuencia explicativa de los hechos del pasado.

Así, lo que Fitzgerald denomina el *Segundo Acto* comienza con la escena que culminará en el apartamento de Nicolas, y la presunta “infidelidad” por su parte. Digo “presunta”, porque como ya había sido el caso en el relato de Ursula Parrott, esta escena es meramente aludida, pero no expresada de forma explícita, mediante las siguientes referencias:

They turn toward each other.

IRIS: Old friends, Nick.

NICOLAS: Old friends. Both very frightened.

The music again – but this time it is a hurdy-gurdy, playing far away in the street but easily distinguishable in the silence.

IRIS (wonderingly): They do have them.

Their eyes meet – this time hopelessly melting, melting irresistibly toward each other.

The dining room of the apartment: Morning. Quiet except for a raucous whistle from the pantry. A Persian cat dozes on a chair in a beam of sunshine.⁶⁰

La analepsis acaba con el descubrimiento de Althea, y su vuelta a casa, que culmina con un montaje de secuencias similar al del principio de la conversación de los hermanos, que funcionan como marco de presentación de la situación. La acción vuelve al presente, en que prosigue el diálogo entre Nicolas y Harrison Gilbert, con la aclaración que hace Nicolas de que Althea, aunque no cree en el divorcio, se lo ha ofrecido como posibilidad.

Paralelamente, a raíz de la referencia de Nicolas con respecto a la despedida “amistosa” que le había prodigado Althea esa misma mañana, se retoma la acción en casa de los Gilbert, donde Althea contesta al teléfono. Es Alex Aldrich, que viene a visitarla. A partir de este momento en el relato, el discurso mantendrá dos acciones paralelas. Por una parte, tenemos la parte del discurso que corresponde al viaje de Althea con Aldrich, y su visita al hospital que han fundado ella y Nicolas, del posterior rechazo por parte de Althea a la proposición de Aldrich de que abandone a Nicolas, y comience su vida de nuevo (presumiblemente, con él, claro), y el encuentro fortuito con el médico que acaban de echar del hospital por mujeriego. Por otra, e intercalada con la anterior, está la fiesta que intentan organizar Nicolas y su hermano en la casa de campo de los Gilbert, y que acaba con la escena a la que ya me he referido, de Nicolas solo en su habitación, mientras todos los demás disfrutan del festejo.

Por tanto, observamos que en el guión elaborado por Fitzgerald hay diversos cambios, tanto temáticos como estructurales con respecto al relato de Ursula Parrott. De la perspectiva tripartita, focalizada en el abogado y en los dos protagonistas, pasamos a una perspectiva doble, y una estructura

60 *Infidelity, a Screenplay* de F. Scott Fitzgerald, en *Esquire*, Diciembre 1973, p. 294.

en dos partes o “actos” marcada por el propio Fitzgerald. En la primera parte, o *Primer acto*, tenemos, por un lado, la parte del discurso en la que se narra el presente de la historia, y por otro, la explicación del pasado en la que se detallan los sentimientos y actitudes de Althea y Nicolas como pareja feliz. El *Segundo acto* comienza con la narración del episodio de infidelidad que cambió su relación, y finaliza con la vuelta al presente, que también está estructurada en dos partes: la que narra los acontecimientos desde la perspectiva de Althea, y la que corresponde al presente según la perspectiva de Nicolas. El esquema básico de la estructura, en cuanto al tiempo del relato, sería, por tanto:

–1º Acto: Presente-Pasado: Sumario (montaje de escenas)+ Largo *flashback* explicativo-

–2º Acto: Pasado (continuación del *flashback*) + Sumario (montaje de imágenes) que une con el Presente.

Fitzgerald cambió de una forma fundamental el principio de la historia, es decir, la relación amorosa entre Althea y Aldrich, ya que si bien en el cuento de Parrott ella seguía enamorada de este personaje durante todo su matrimonio, en el guión de Fitzgerald esto no ocurre, ya que se parte de la premisa de que Althea y Nicolas eran una feliz pareja que estaban profundamente enamorados uno del otro. Planteado de este modo, el escritor consigue que la crisis que da lugar a la historia– y al principio del discurso– sea más fuerte y más chocante para el posible espectador, por lo que conlleva de inexplicable. Es quizá por este cambio de base por lo que los críticos se empeñan en afirmar que el guión que Fitzgerald escribió era “original”. Sin embargo, hay otros muchos aspectos que el autor transfiere del relato original sin apenas alteraciones. Lo que hace el escritor es trasladar muchos de los elementos básicos de la historia de Parrott por medio de técnicas que pertenecen al lenguaje cinematográfico. Estos aspectos son los que analizaré más pormenorizadamente en la segunda parte de este estudio de *Infidelity*, la dedicada a la “Enunciación y Adaptación”.

Cambios en los personajes

Los personajes que aparecen en el relato original de Ursula Parrott son cinco: Jason Reynolds, Althea Gilbert, Nicolas Gilbert, Iris Jones y Alexis

Aldrich. De todos ellos podríamos afirmar que además de la pareja protagonista, Reynolds es el único que habría que considerar principal, por su participación en la historia y en el discurso, y porque gracias a su intervención se desencadenan en parte los acontecimientos posteriores. En cambio, los dos personajes que forman parte del pasado de los protagonistas, incluso Iris Jones, que es la “causante” del episodio de infidelidad que da lugar al relato, no son más que personajes secundarios, si tenemos en cuenta su caracterización. Serían, según la tipología que plantea Chatman (1978)⁶¹, personajes *planos*.

Al hacer un análisis detallado de los rasgos y las funciones de los distintos personajes del relato original de U. Parrott y del guión de Fitzgerald, se ha comprobado que los protagonistas comparten muchos aspectos en común. Así, en ambos textos Althea y Nicolas Gilbert son ricos, herederos de su familia, forman una pareja ideal que pertenece a una clase social media alta. Ambos tuvieron relaciones amorosas antes de conocerse: en ambos casos estas relaciones fueron truncadas por la familia—en este aspecto de una manera traumática en el caso de Nicolas, y de una forma más natural en el caso de la Althea de Fitzgerald— y en lo que difieren es en su dependencia o independencia con respecto a ese pasado y a esas personas que amaron en el pasado —aquí las protagonistas femeninas vuelven a diferenciarse por el sentimiento que conservan por su primer

61 El análisis que realiza McFarlane (1996) de los personajes, reduciéndolo a las funciones que desempeñan en la historia, sin tener en cuenta sus características esenciales, resulta empobrecedor. En este sentido, prefiero el tipo de estudio que realiza Chatman (1978: 107-138), que se propone establecer una teoría “abierta” que tenga en cuenta muchos otros factores. Chatman (1978, trad. 1990: 130) analiza al personaje como un paradigma de rasgos, siendo el “rasgo” *cualquier manera distinguible y relativamente duradera en la que un individuo se diferencia de otro*. También puede referirse a *los modos estables y coherentes de la adaptación de un individuo a su entorno, o la unidad o elemento que es el portador de la conducta distintiva de un hombre* y sobre todo aquella en la que el rasgo se define como *un tributo o definición de la naturaleza reactiva de un individuo... observable [a través de]... aquellas características: 1) que la sociedad considera de suficiente importancia como para identificarlas y darles un nombre, y 2) que se consideran expresiones o manifestaciones de la naturaleza constitucional del individuo, es decir, que caracterizan a un individuo determinado y lo diferencian de sus semejantes ...[ya sean] innatas o adquiridas en cuanto a su origen*. En nuestro análisis de los personajes, muchas veces podemos estar refiriéndonos a un rasgo de su personalidad cuando en realidad deberíamos hablar de un hábito, o de una cualidad que es producto de la herencia o de la influencia del entorno.

amor-. El episodio que amenaza con destruir el matrimonio en ambos casos es el mismo, causado por la aparición repentina de la misma persona, la primera relación seria de Nicolas.

Los personajes secundarios fueron objeto de mayores variaciones. Si bien Iris Jones conserva los mismos rasgos en ambos textos –con la salvedad del tratamiento del final del guión que preparó Fitzgerald, el personaje de Alex Aldrich varía bastante del relato original al guión cinematográfico. En el texto escrito por Fitzgerald, lo positivo que representaba Aldrich aparece desdoblado en su homónimo y lo “negativo”, en el personaje de Paul Borden. El personaje del abogado divorcista Jason Reynolds tiene una réplica que cumple una función cómica en el guión de Fitzgerald, en un Gordon Lamb que sólo aparece en dos momentos anteriores al final. El rasgo principal de Reynolds, sin embargo, como el que ayuda a desvelar lo que ha sucedido, está representado en el personaje de Harrison Gilbert, mientras que la abuela de Althea ha pasado a ser su madre en el texto de Fitzgerald.

Teniendo en cuenta no sólo los personajes, sino todo lo que hemos analizado en relación a la historia y al discurso de ambos textos, podríamos llegar a la conclusión de que, al contrario de lo que se ha empeñado en afirmar la crítica en general, la adaptación que realiza Fitzgerald tiene más que ver con el relato original de Ursula Parrott de lo que los estudiosos han mencionado, no sólo en cuanto a las líneas básicas argumentales, sino en cuanto a la función y rasgos de los personajes principales. Quizá se podría afirmar, antes de comenzar el estudio de la enunciación y la adaptación propiamente dicha, que Fitzgerald realizó la labor que supuestamente todo buen adaptador de un texto literario al cine tiene que hacer: se centró en aquellos aspectos más interesantes del relato original, y varió aquellos que no servían para su propósito, a la vez que aplicó los conocimientos aprendidos de la técnica cinematográfica para convertir lo puramente descriptivo en visual. Pero esto lo veremos en el apartado siguiente.

4. Enunciación y Adaptación: El punto de vista en *Infidelity* de Parrott e *Infidelity* de Fitzgerald

By the time Fitzgerald arrived in Hollywood in 1937...both film writers and directors had become accustomed to the proscenium arch format, partly by force of habit and partly because it demanded less creative talent and exercise of the imagination. Hence, Fitzgerald's reliance upon words as a substitute for expressive camerawork was, to some extent, not only a reflection of his literary background, but also a product of his desire to conform to the conventions of the day.

After Mankiewicz dissected the *Three Comrades* screenplay, Fitzgerald decided to reverse his tendency and concentrate upon the visual elements of his scripts. This turnabout is most readily apparent in *Infidelity*, but a heightened visual awareness is evident elsewhere in his filmic work.⁶²

En la preparación de *Infidelity*, Fitzgerald intentó aplicar todos los conocimientos que sus fallos anteriores le habían dado. Con este guión el escritor intenta demostrar que en efecto había llegado a aprender nuevas técnicas narrativas y las estaba aplicando en un medio que para él, hasta 1937, era no sólo desconocido, sino bastante denostado. Este aprendizaje se refleja en aspectos técnicos tan diversos como los referentes al punto de vista, a la utilización de una de las innovaciones de la época, como es el mayor movimiento de la cámara, o a intentar contar la historia centrándose más en el aspecto visual que en el puramente descriptivo o de los diálogos. En este apartado me referiré a cuestiones de modo narrativo, de la enunciación propiamente dicha⁶³, y en lo que concierne a la adaptación, me centraré en el uso que hace el escritor de códigos puramente

62 Dixon (1986: 64) en su estudio de los guiones que escribió Fitzgerald, establece con esta cita la diferencia que se evidencia en la forma de escribir del autor para el cine después de los incidentes de *Three Comrades*. Esta es la hipótesis básica de mi trabajo. Me interesa señalarlo aquí, ya que afecta no sólo a *Infidelity*, según este crítico, sino al resto de sus trabajos para el cine. Además, no sólo influye en sus guiones, sino también a sus trabajos de ficción, como la serie de relatos que escribió durante esta época y, sobre todo, su última novela, *The Last Tycoon*, que analizaré en el capítulo siguiente.

63 Estudios básicos para el análisis del "punto de vista" son Chatman (1978) y (1990), Genette ((1972, 1989), Bal (1977, 1985), Rimmon-Kenan (1983), entre otros. Para este estudio seguiremos a Gaudreault y Jost (1990, 1995: 138-9), que aplican la noción de focalización al cine, y que establecen una distinción fundamental para el análisis de *Infidelity* de Fitzgerald: la de focalización /ocularización. Es importante, además, no sólo analizar quién es el narrador, sino cuál es el "foco" que orienta la perspectiva de la narración.

cinematográficos, o extra-cinematográficos para hacer llegar la información al lector/espectador.

4.1. *Infidelity* de Parrott como ejemplo de focalización interna variable

Infidelity de Ursula Parrott se plantea como un relato en *focalización interna variable*, ya que el narrador adopta a uno de los personajes en cada una de las partes del discurso: el abogado, el marido y la mujer funcionarían, por tanto, como focalizadores del relato. Este tipo de focalización restringe lo que nos cuenta el narrador a lo que sabe y piensa el personaje que actúa como focalizador, y mantiene el suspense de la trama hasta que el lector sabe los acontecimientos relatados desde todas las perspectivas, y es capaz de reconstruir el puzzle. La focalización interna variable, por otro lado, en este relato nos ayuda a ver la infidelidad de Nicholas Gilbert en su contexto, a darle la importancia que tiene, ya que el lector mantiene una distancia con respecto a la acción, la misma distancia a la que se refiere Jason Reynolds, el abogado, que nunca juzga ninguna petición de divorcio sin antes haber hablado con los dos protagonistas.

La utilización de esta perspectiva podría estar debida, entonces, a varios motivos, tanto temáticos como de organización del discurso. Le permite a Parrott introducir al personaje de Jason Reynolds, el abogado divorcista que no aprueba (ni comprende) el divorcio porque él nunca había tenido problemas en su matrimonio, y que por eso ayuda a las parejas que quieren separarse a que intenten solucionar sus problemas antes de llegar al divorcio. La focalización interna sirve para que sepamos una gran cantidad de información sobre este personaje secundario en la historia, cuya función es la de mediador, y para adelantar lo que va a ser el final del relato, que traerá la reconciliación de los Gilbert.

Además, también sirve para que el lector actúe de la misma forma en que lo hace el abogado, y así juzgue la situación sólo desde el momento en que conoce ambas versiones. De este modo, por el orden en que se narra el discurso, sabemos que la justificación que intenta darle Nicholas a su mujer al final del relato es verdadera: este episodio era puramente casual, y no volvería a repetirse, con lo que podríamos –hasta cierto punto, y eso es seguramente la intención de Parrott– justificar la falta de Nicolas,

ponernos de su lado, y cuestionar si la decisión de Althea es adecuada, o precipitada, o sólo fruto de su desamor con respecto a su marido.

4.2. *Infidelity* de Fitzgerald: de la alternancia entre la ocularización interna primaria y la focalización interna variable.

Para hablar de *Infidelity* de Fitzgerald y de las innovaciones que, según la crítica, el escritor introdujo en este texto, es necesario establecer la diferenciación entre dos términos imprescindibles a la hora de analizar el punto de vista en el medio cinematográfico, y que son esenciales en el caso objeto de este estudio. Partiendo de esta diferencia entre las nociones de *saber*, *mostrar* y *ver*, en su análisis del relato cinematográfico Gaudreault y Jost (1995: 139-142) establecen la distinción entre *focalización* y *ocularización*. El término *ocularización* caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*. En cuanto a los tipos de *ocularización*, Gaudreault y Jost (1995: 141) hablan de *ocularización interna* (que puede ser primaria o secundaria), y *ocularización cero*, como se puede comprobar en la siguiente cita:

Hay tres posturas posibles en relación a la imagen cinematográfica: o la consideramos como vista por unos ojos, y, consecuentemente, la remitimos a un personaje, o bien la atraen hacia sí el estatuto o la posición de la cámara, y entonces la atribuimos a una instancia externa al mundo representado, gran imaginador de todo tipo, o bien intentamos borrar la existencia misma de este eje: es la famosa ilusión de la transparencia. ...estas tres posturas se reducen a una sola alternativa: un plano, o bien está anclado en la mirada de una instancia interna a la diégesis y se produce entonces una *ocularización interna*, o bien no conlleva tal mirada y es una *ocularización cero*.

Esta distinción es fundamental para el análisis del punto de vista en *Infidelity*, ya que en él encontramos ejemplos del uso de la *focalización interna variable*, y de *ocularización interna primaria*. Así, la primera secuencia del guión de *Infidelity* refleja un renovado estilo en el diálogo, que resulta mucho más parco en palabras, y muestra un ágil uso de la imagen y del cambio de perspectiva, no sólo del punto de visión, además de destacar por la dinámica y sutil presentación que se hace de los personajes principales, Althea y Nicolas Gilbert [Fitzgerald, *Infidelity*, pp. 194-5]:

[The Waldorf Roof after the theatre on a gala night. A well-dressed crowd, two bands, a floor show.

Camera picks up two men in tailcoats at a table near the door. One of them is trim and elderly. The other has wild, rumpled hair. They have dropped in for a quick drink and their top hats sit on the table before them. Both hold opera glasses to their eyes, through which they rather unsteadily observe the crowd.

Camera shoots between them at the crowd.]

GREY HAIR: Table beside the bass drum.

RUMPLED HAIR: (moving his opera glasses): I've got it.

GREY HAIR: What do you say?

RUMPLED HAIR: Let me concentrate.

(A blurred shot of a table across the room seen through a frame like this ∞ to suggest opera glasses. The blur clears to show two young people leaning ecstatically over the table toward each other.

The observers' table.

RUMPLED HAIR: I say, engaged.

GREY HAIR: Sure. Now the couple on their right.

[Camera, acting as opera glasses, pans to a dull couple of thirty, utterly bored, staring for amusement anywhere but at each other. Accidentally, their eyes meet with a glazed expression and, as if startled, hastily seek other focuses.]

...

[Camera, as opera glasses, pans left, picking up another couple. The girl is talking earnestly, passionately to the man. The man is listening, his mouth moving uneasily. Once his eyes wander quickly from side to side, then back to her. Her eyes have swayed slightly with his.]

GREY HAIR'S VOICE: Cheating.

[The observers' table. Both men lower their opera glasses, laughing.]

RUMPLED HAIR: That's obvious.

...

[Close-up of Grey Hair's face. His face tightens with interest as he looks through the glasses.]

GREY HAIR: Take a look at this couple.

[The camera shoots between them at the crowd.]

...

[Camera, as opera glasses, picks up Nicolas and Althea Gilbert at a table beside the floor show; they are a handsome, attractive, vital, well-dressed pair. Camera holds on them during following business during which their lips move appropriately but we hear nothing. They have just been served a light supper by a waiter who now retires. Nicolas makes a polite reference to the floor show which she answers with a courteous smile, such as one gives to a stranger. The smile fades rather quickly, however, and their eyes meet for a moment, gravely –but not as if they were strangers' eyes, for with a stranger, some conversation would have to go with such a look.

Now Althea says something and he reacts politely and deferentially, again as to a stranger, but once again their eyes meet and hold, silent and inscrutable in the way no strangers' eyes would. They are certainly accustomed to each other; with equal certainty there is a barrier between them.]

GREY HAIR'S VOICE: What do you make of them?

RUMPLED HAIR'S VOICE: Brother and sister.

GREY HAIR'S VOICE: Too polite. (Pause)

RUMPLED HAIR'S VOICE: Married –but love somebody else.

...

[A sort of wipe dissolve, as if the glasses were being laid down, disclosing: Full shot of the room from the observers' table. As Grey Hair and Rumped Hair rise to pay their bill, the camera forgets them and moves swiftly forward through the tables with the music swelling up. It takes position for a two-shot of Nicolas and Althea Gilbert and during the rest of this scene, as a distinct innovation in treatment, it remains entirely stationary. The shot is wide enough so that we can see the entertainment on the other side of the table – enough of it to almost hold our interest by itself. In the floor shot, between and beyond them, we see a soprano finishing a torch number.]

SOPRANO (singing): There's love outside the door, There's love beyond the door, There's love around the corner, But I don't go there anymore.

[Nicolas and Althea clap perfunctorily. Their eyes meet, but this time they avoid the glance just slightly.]

Al analizar en detalle esta larga escena inicial, quiero hacer hincapié en varios aspectos muy positivos para demostrar el evidente avance que experimentó Fitzgerald en sus conocimientos de cine, y cómo los aplica en este guión desde su primera secuencia. En primer lugar, si uno de los errores que cometía Fitzgerald al escribir guiones era el de darle demasiada importancia a lo verbal sobre lo visual, al diálogo sobre la imagen, en este caso se puede comprobar que parece haber aprendido la lección, ya que la conversación entre los dos personajes que introducen la escena, *Grey Hair* y *Rumped Hair*, es mínima. Además, tampoco podemos oír lo que dicen las diferentes parejas que se nos presentan, ya que la cámara sólo muestra sus gestos, que son considerados lo suficientemente representativos como para que no necesiten de un diálogo explicativo; además, lo que se pretende es que el contraste entre lo visual y lo que comentan los dos personajes sea revelador en su concisión y de esta manera, sin más preámbulos, que el espectador de la cinta sea capaz de entrar en el juego de los dos espectadores-intradiegéticos que los están mirando.

Por otra parte, los comentarios que éstos hacen sobre el posible estado “marital”, y de las diversas relaciones emocionales de las cuatro parejas, dirigen la atención del espectador desde el principio de la película hacia lo que será su tema principal: los problemas que surgen en un matrimonio debido a una cuestión todavía no mencionada, pero que tiene el efecto de hacerles parecer o bien hermanos, como dice la voz de *Rumpled Hair*, o que están casados, pero que están enamorados de otra persona. Este conflicto se establece visualmente mediante la actitud, los gestos y las miradas de los dos personajes principales, Nicolas y Althea. Ya que hemos entrado en el juego de *Grey Hair* y *Rumpled Hair*, los espectadores –los lectores del guión, en este caso– intentamos descubrir qué tipo de relación tiene entre sí esta atractiva pareja, debido a que, una vez más, nos vemos remitidos sólo a la imagen que la cámara nos da de ellos, pero no sabemos qué se dicen. Y en realidad, y ahí está el logro, somos capaces de deducir más por medio de lo visual que de lo verbal, porque los diálogos entre la pareja siempre serán irrelevantes, justamente porque parte de su problema, a raíz del episodio de la infidelidad de Nicolas, es la falta de comunicación, como descubriremos por medio de un largo flashback más adelante en el guión.

La forma en que Fitzgerald utiliza el punto de vista resulta innovadora dentro de lo que han sido sus trabajos anteriores para el cine. Hay que destacar en primer lugar el hecho que desde el inicio de la secuencia partimos de un espectador ideal, para adentrarnos pronto en la perspectiva de los dos personajes, *Grey Hair* y *Rumpled Hair*. Este cambio se señala en el guión por medio del símbolo que representa los prismáticos. Vemos lo que estos dos “espectadores” ven dentro del universo diegético, pero a la vez se plantea una ambigüedad que minaría la credibilidad del espectador en la sala de cine. No sabemos realmente, a no ser por lo que nos sugiere el diálogo, cuál de los dos personajes es el que está mirando en cada momento, aparte de que sí se señala en el guión que ambos están “un poco contentillos”, y por tanto su visión es borrosa: *Both hold opera glasses to their eyes through which they rather unsteadily observe the crowd* [*Infidelity*, p. 194]. Además, se nos ofrece un plano que parte desde detrás de los dos espectadores (*Camera shoots between them at the crowd*). Por tanto, el mismo guionista está minando la verosimilitud del punto de vista desde el que observamos la acción.

Este es un ejemplo claro de ocularización interna, de plano “anclado en la mirada de una instancia interna a la diégesis”, que además es primaria, ya que corresponde a lo que estos autores definen como modelo de utilización de este “punto de vista” tanto en el cine clásico como en el moderno [Gaudreault y Jost, 1995: 141-2]:

[La *ocularización interna primaria*] conoce distintas configuraciones. ...cuando se señala en el *significante* la materialidad de un cuerpo, inmóvil o no, o la presencia de un ojo que permite, sin que sea necesario recurrir al contexto, identificar un personaje ausente de la imagen. Se trata entonces de *sugerir* la mirada...para ello se construye la imagen como un indicio, como una *huella* que permite que el espectador establezca un vínculo inmediato entre lo que ve y el instrumento de filmación que ha captado o reproducido lo real mediante la construcción de una analogía elaborada por su propia percepción. De hecho, este tipo de inferencia sólo funciona bien si la imagen está afectada por un coeficiente de deformación en relación a lo que las convenciones cinematográficas consideran como la visión normal de una época determinada: desdoblamiento o *flo*u ostensible, que remiten a un personaje borracho, bizco o miope...La mirada también puede construirse directamente mediante la interpretación de un *cache* que sugiera la presencia “en perspectiva” de un ojo: el agujero de una cerradura, unos prismáticos, ...

A partir de esta definición, se puede afirmar que en *Infidelity*, Fitzgerald combina dos de los tipos que mejor ejemplifican la ocularización interna primaria, ya que plantea la situación de dos personajes cuya mirada está borrosa, como efecto del alcohol, y además utilizan los prismáticos, lo cual sugiere una perspectiva directamente focalizada a partir de ellos, señalada en el guión mediante el signo ∞.

Dixon (1986) no menciona, en su detallado análisis de *Infidelity*, ninguna denominación específica en cuanto a la perspectiva utilizada que remita a este ejemplo, definido por Jost por primera vez en 1983. El crítico se refiere a que Fitzgerald emplea lo que él denomina *the point-of-view perspective* de una manera muy diestra. Sin embargo no describe para nada el tipo de narración que quiere reflejar el escritor, y que resalta sobremanera como un código puramente cinematográfico, que, sin ir más lejos, no solamente se utilizaba en cine clásico (ver los ejemplos citados por Gaudreault y Jost), sino además está presente en un film tan reciente como *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*, Martin Scorsese, 1993), en cuyo caso también marca un ejemplo de *ocularización interna primaria*,

que sería paralelo al uso que hace Fitzgerald en *Infidelity*. En la versión que Scorsese hace de la novela de Edith Wharton, es también el personaje del *voyeur*, del crítico social –Lawrence Lefferts, interpretado por Richard E. Grant–, el que sirve para introducir a los personajes femeninos principales, Ellen Olenska (Michelle Pfeiffer) y May Welland (Winona Ryder), y el encargado de reflejar el conflicto social –provocado por la llegada de la condesa Olenska, y el apoyo que su familia le brinda a pesar de su “sonado” divorcio– que su entrada en la ópera suscita.

En el caso de la cinta de Scorsese, sin embargo, la crítica consideró que el uso de los gemelos para reflejar el punto de vista de un personaje era un recurso “clasicista” –es decir, que remitía al cine clásico de Hollywood– del que se servía el cineasta para dar un toque formalizante al tono que iba a seguir su versión de la novela de Edith Wharton. En el caso de Fitzgerald, por el contrario, es un recurso innovador que tiene que ver probablemente con su afán de superación en cuanto a sus conocimientos sobre cine, ya que el escritor deja a un lado los diálogos más o menos “literarios” –con todo lo que el término conlleva en la crítica al trabajo de Fitzgerald como guionista. La utilización de este recurso resulta también positiva, en cuanto a que el escritor aplica un elemento puramente visual que es el que proporciona toda la información sobre acción y personajes.

Además, en esta secuencia inicial de *Infidelity*, vemos cómo combina Fitzgerald la información que nos da la perspectiva visual, por medio de la ya mencionada *ocularización interna primaria*, con la que nos proporciona el uso de la voz *en off* de los dos personajes, que aunque puede coincidir o no con las conjeturas que necesariamente habría de hacerse el espectador de la cinta, claramente apoya el elemento informativo derivado de la imagen.

Mediante la utilización de esta técnica estrictamente cinematográfica, el escritor intenta experimentar formas nuevas de escritura dentro del lenguaje fílmico, para llegar a aplicar en el guión de *Infidelity* una técnica análoga a la que empleaba en sus obras de ficción, la de alternar la perspectiva omnisciente convencional, partiendo inicialmente desde el punto de vista de un espectador ideal, para combinarla con la perspectiva subjetiva de un personaje. De esta forma, conseguía dotar a la visión del espectador de una perspectiva doble y complementaria. Al parecer, esta

técnica tuvo su máximo exponente no en *Infidelity*, sino en *Cosmopolitan*. [Dixon, 1986: 65].

Este tipo de perspectiva, no obstante, se abandona desde el momento en que se presenta a los protagonistas, Nicolas y Althea Gilbert, ya que los otros dos personajes desaparecen de escena. La cámara señala este cambio mediante un *travelling* hacia adelante, con un movimiento rápido que acaba en un plano estático de la pareja. Este contraste de movimiento y estatismo representa la relación de la pareja, indicando al mismo tiempo un factor cualitativo con respecto al tipo de relación que mantienen: nada de lo que sucede a su alrededor— en el escenario, con la actuación de la cantante o del ventrílocuo, o entre el público, es decir, aquellos acontecimientos que la cámara incluye en el plano estático de la pareja— puede hacer que esta relación cambie. El paralelismo de la actitud distante y contemplativa que muestran tanto Nicolas como Althea, que refleja la separación que existe entre ellos, y la seriedad provocada por la falta de amor que revela el texto de la canción, ponen en evidencia que existe un problema entre ambos; la canción, por otro lado, apunta hacia el posible motivo de que la relación sea así. Por esta razón no he extendido la cita hasta el final de la secuencia, y he eliminado así parte del diálogo entre ellos, porque parece más relevante el hecho de que el mundo, como se ve en el texto de la canción, es reflejo del conflicto entre ellos, aunque ni Nicolas ni Althea parezcan darse por enterados.

He mencionado anteriormente la importancia de las miradas y los gestos como representación visual de los estados de ánimo de los personajes. La cita que he incluido de esta secuencia inicial, en la que destaca la presentación de los dos personajes principales, refleja también por contraste la relevancia de la mirada, o en este caso, de la ausencia de una mirada, y se comprueba en que, justo después de escuchar la canción sobre el desamor, Nicolas y Althea evitan mirarse. Como dice la última línea de la cita: *Their eyes meet but this time they avoid the glance just slightly.*

Un lugar común de la crítica sobre literatura y cine partía de las diferencias entre ambos códigos, y destacaba que el cine nunca podía llegar a reflejar claramente los pensamientos y los sentimientos de los personajes, ya que el medio adecuado para expresarlos era la palabra (dominio del lenguaje escrito, de la literatura) y no la imagen, que era, según estos críticos, el medio típico del cine. En *Infidelity*, y no sólo en esta secuencia,

sino en todo el guión, vemos el caso de un escritor, cuyo medio es la palabra, que se ve forzado a cambiar a la expresión de información por medio de la imagen, y que no sólo se adecúa a las necesidades del nuevo sistema de escritura que tiene que emplear, marcado por el medio cinematográfico, sino que lo hace de forma acertada, tanto como para convencer a un productor de la talla de Hunt Stromberg. Este podría ser un caso representativo de los problemas que conlleva el adaptar una obra literaria al cine, en el que cualquier medio narrativo es capaz de expresar todo aquello que se quiera, siempre que el que lo manipula (guionista, escritor, cineasta) sepa hacerlo, y que mediante una imagen, se puede estimular conceptualmente la imaginación del espectador de la misma manera que una palabra estimula la del lector [Chatman 1990: 163 & sig.]:

Though the visual imagination may be less stimulated by a film than by a novel, the conceptual imagination may be very much stimulated by, say, a face filled with emotion that goes unexplained by dialogue or diegetic context. ...What a medium can 'do' narratively depends very much on what its creator wants it to do, on the genre he works in, on the kinds of conventions she can persuade her audience to accept, and so on. Any insistence that the visual is king can be sustained only by excluding from the canon some of cinema's most brilliant works.

El resto de esta secuencia inicial, desde el momento en que vemos a Nicolas y Althea Gilbert, está caracterizada por no contar con un punto de vista único. Los aspectos a destacar son, por un lado, la entrada del camarero desde fuera de campo, que puede considerarse otro elemento técnico innovador para la época en que Fitzgerald escribió el guión [Dixon 1986: 72]; por otro, se mantiene la disparidad entre lo que vemos en imagen y lo que relata la banda de sonido que veíamos en el juego imagen/sonido que proporcionaban la cámara en *ocularización interna primaria* desde la perspectiva de *Grey Hair* y *Rumpled Hair*, y la información que nos proporcionaban sus voces en *off*, mediante el desdoblamiento que se produce con el personaje del ventrilocuo y su muñeco.

Con respecto al posible aspecto cómico que refleja este personaje en relación al matrimonio, disiento de la opinión de Dixon (1986: 72) cuando el crítico se refiere a que su presencia, al igual que la visión desenfocada de los dos personajes introductorios, podrían sugerir que en el guión de *Infidelity* el tema del matrimonio y de los problemas conyugales se tratan

de forma frívola. Creo que si esta secuencia inicial cumple alguna función temática y de tono, es justamente la contraria: enmarcado en un juego de miradas, surgen diversos tipos de relaciones de pareja, dentro de las cuales podemos considerar a la pareja protagonista, cuya sola actitud refleja el sufrimiento que causan los problemas –aun sin saber qué los ha provocado– en una relación. Y para enfatizar más el efecto de este sufrimiento se utilizan, por contraste, el juego de los dos espectadores, y el personaje del ventríloquo, cuyos chistes no tienen ningún tipo de efecto en la actitud de Nicolas y Althea, como se puede comprobar en el texto [*Infidelity*, p. 194]:

A ventriloquist number now begins on the floor – they give it mild attention. They are well-bred; their expressions are in full control. The air of constraint will transpire from what they do and say –there should be no attempt to “act” it.

THE VENTRILOQUIST (to his dummy): Well, Jimmy, since you took the fatal leap, I haven’t seen so much of you.

DUMMY: My wife complains of that, too.

A peal of laughter from a nearby table. The Gilberts’ expressions are pleasant but they do not smile. Their attitude continues through several other jokes on marriage. The ventriloquist moves out of our vision; his voice continues, fatal and indistinguishable.

Esta secuencia inicial en el Waldorf culmina con la mirada directa de Althea a la cámara, que ya se ha comentado en el análisis de los personajes en cuanto a su función temática. El resto de esta secuencia sigue caracterizada por la importancia del elemento visual: a partir del momento en que Nicolas y Althea salen del Waldorf, hasta la mañana siguiente, cuando se separan y Nicolas se va a su oficina, Fitzgerald establece la relación entre los dos por medio de planos medios (en la limusina), sin planos individuales, para resaltar la distancia que los separa a pesar de la proximidad física, para pasar a los planos en montaje paralelo, cuando llegan a casa y cada uno de ellos va a su habitación. La cámara en este caso funciona como testigo, como simple espectador, pero con la indicación del guionista de que su intención al utilizar este montaje de una habitación a otra era aumentar la sensación de misterio que todavía reina en el guión y establecer visualmente lo infranqueable de los muros que los separan: *Camera should hold on these shots as if a tense mood of mystery has been established*. Esta distancia se evidencia nuevamente en la escena del

desayuno, aunque en esta escena una serie de miradas de Althea a Nicolas, y sobre todo el saludo que ella le brinda con el pañuelo, dan una especie de esperanza a la que Nicolas se aferra. El motivo visual del pañuelo será recurrente en el guión, ya que lo volveremos a ver en la escena analéptica de despedida entre ellos. Este recurso puede remitirnos al hecho de que la idea original de Fitzgerald era basar el guión en *Othello* de Shakespeare.⁶⁴

A partir de este momento, y en todo el resto del guión, vamos a contar con una perspectiva doble y alterna, similar, en cierta medida, al montaje paralelo creado por los precursores del cine primitivo, con la salvedad de que en el guión de *Infidelity* no se alternan planos, sino secuencias completas. Se tratará de una combinación de *focalización interna variable*, ya que la acción se desdobra: por un lado el focalizador sería Nicolas, y así se encargaría de relatar su parte de la historia, y por otro, Althea, que haría lo mismo. Veremos, sin embargo, que si bien la teoría y su aplicación en un texto literario, partiría de esta premisa, en la práctica del guión cinematográfico esta combinación no resulta tan simple.

La llegada de Harrison, el hermano de Nicolas, y su pregunta sobre qué les ha pasado, sirve para introducir una larga escena analéptica, que ya se he comentado en el análisis del nivel del discurso, y que está enmarcada por dos montajes, uno que corresponde a la relación entre Nicolas y Althea dos años antes del comienzo del discurso de *Infidelity*, y otro, que nos llevaría nuevamente al presente, y que retoma el tipo de relación que se establece entre ellos como consecuencia de los acontecimientos que tuvieron lugar en el pasado. Dixon (1986: 74) comenta la falta de interés visual de este montaje; sin embargo, señala la ambigüedad del punto de vista desde el cual se narra todas estas escenas del pasado. Si bien la

64 Esta información aparece citada en Latham (1974: 190), que el crítico incluye a partir de una nota de Fitzgerald en los Archivos de la Metro-Goldwyn-Mayer fechada el 3 de febrero de 1938. Según Latham, esta nota recoge una idea que se le ocurrió al escritor mientras pensaba en el guión de *Infidelity*: *He estado jugando con una idea que es completamente fantástica... ¿Qué tal resultaría Othello con ropas actuales en la pantalla? Sería un trabajo fascinante para un escritor y supongo, para un director. Naturalmente, los grandes papeles del Moro, Yago y Desdémona pertenecen a todos los tiempos. Hay infidelidad en todas partes... Sin embargo, me parece que es una idea demasiado fantástica para Joan Crawford, y...habría que transformar al Moro en un comerciante sudista....* No he encontrado, sin embargo, referencias a esta idea de basar *Infidelity* en *Othello* en ninguna otra fuente.

secuencia del montaje es introducida por la frase de Harrison *Why, Nick, up to two years ago*–, luego Fitzgerald deja sin explicar si los recuerdos son de Harrison, como espectador, o de Nicolas como actor:

At this point, with the voices continuing as an overtone, the scene dissolves to a montage composed of the following elements:

(a) Althea in a wide hat in a rope swing – Nicolas pushing and running completely under it, so that first her smiling face and then his come up to the camera.

(b) Nicolas in a room, holding a stepladder. Althea is driving a nail – She loses her balance, clutches the air wildly and falls into his arms, laughing.

(c) Nicolas and Althea, dressed as clown and harlequin, driving down a country road at dawn, his arm about her.

(d) Nicolas and Althea donkey riding in Mexico – her donkey stampedes, sending him tearing after her in wild alarm.

(e) Nicolas and Althea snowballing each other in front of a big house. Nicolas ducks and a snowball knocks off the hat of a staid passerby.

(f) Nicolas at phone, his face fond and tender. Althea at phone, the same.

(g) Two hands over teacups, clasping.

(h) Nicolas and Althea entering a bedroom, arms about each other, closing a door behind them.

Over this shot comes the following conversation:

HARRISON (continuing): You were the happiest pair I ever knew. The only thing that bothered me was that you were too happy.

El hecho de que Fitzgerald decida que el diálogo de Harrison sirva de marco para este montaje introductorio nos puede hacer pensar que es él el encargado de recordar los momentos de felicidad de la pareja de Nicolas y Althea. Sin embargo, prácticamente en todas las escenas, la cámara parece señalar que estaban solos, con lo que el focalizador sería Nicolas. Dixon también señala la posibilidad de que la cámara actúe como un narrador en tercera persona, de un testigo que no fuese ninguno de los dos hermanos, y que ocuparía la posición del “espectador ideal”, capaz de trascender los límites del espacio y del tiempo. Esta tercera posibilidad serviría para añadir otro punto de visión, que demostraría lo que ya hemos adelantado antes, que Fitzgerald intentaba combinar todas las posibilidades que ya había utilizado en su ficción. Sin embargo, no estoy de acuerdo con el crítico cuando dice que esta ambigüedad en el punto de vista es otra muestra de que Fitzgerald minaba la autoridad narratorial de su guión, algo que ya hemos comentado que había hecho en la secuencia inicial. En este caso,

el que la fuente narrativa no esté clara está más en consonancia con la posible intención del autor de ampliar la perspectiva, de combinar los distintos puntos de vista, y no de minar la autoridad de la fuente.

El siguiente punto digno de mención es el *flashback* que cuenta con Nicolas como focalizador, y donde se explica lo que ha sucedido en su relación. Hay que señalar en primer lugar que Fitzgerald planea que esta escena sea filmada como la escena inicial en el Waldorf, comenzando con un plano en panorámica para establecer la situación espacial, para que luego la cámara se independice y busque a los protagonistas principales de la escena, Nicolas y Althea, y luego acabe con un plano medio de ambos. Es decir, el diseño de la escena está claramente trabajado para que funcione como similar en la forma y como contraste temático y de tono de la secuencia inicial; aquí vemos a la pareja feliz por primera vez, compartiendo todos sus sentimientos. El diálogo, por otro lado, es poco relevante –a excepción del ya comentado *freezing motif*– ya que los personajes no pueden explicar con palabras lo que su separación les hace sentir, y así se refugian en una conversación trivial. De hecho, lo realmente poderoso de esta escena de despedida sucede cuando Nicolas y Althea se separan, cuando ya no pueden hablar, y utilizan gestos, miradas, y el pañuelo para comunicarse. Es importante también señalar que en esta escena, Fitzgerald consigue que Nicolas no pueda responder a la declaración de amor de Althea, porque la gente se interpone entre ambos. Lo visual, por tanto, sigue primando ante la falta de diálogo. Esta escena introductoria de la analepsis termina con una serie de primeros planos de ambos, en un juego de plano/contraplano que simboliza la separación entre ambos, y el único elemento de unión podría haber sido el pañuelo, que Nicolas no llega a coger [*Infidelity*, p. 198]:

Close-up of Nicolas pushed farther down the gangway. Agonized, he makes a hugging gesture with his arms.

Close-up of Althea with tears on her cheeks.

Medium shot of Nicolas at bottom of gangway walking backward.

Close shot of Nicolas: He trips– his chauffeur catches him. Nicolas hardly notices that he has tripped. He and the chauffeur fight their way to the dock railing.

Medium shot of the boat from the dock: Passengers waving.

Two-shot of Nicolas and chauffeur.

NICOLAS: Which is she? Where is she?

CHAUFFEUR: There– on the boat, sir.

NICOLAS: Where? Where?

CHAUFFEUR (passing stupidly): She's one of those people.

NICOLAS (passionately): No, she's not— she's something entirely different!

Close-up of Althea on the deck, her face in a set smile, automatically waving a handkerchief.

Close-up of Nicolas seeing her, his face lighting up. Whistles and horns are blowing.

Medium shot of the ship—moving.

Close-up of Althea, her handkerchief blowing from her hand. The camera follows it as it flutters down the side of the ship.

Close-up of Nicolas seeing the handkerchief, his eyes following it down. He starts from scene.

Medium shot of the ship pulling away.

Close-up of handkerchief landing on dock, still fluttering along under dock lights in the breeze from the boat.

Camera trucks after Nicolas as he runs out dock where the crowd is thinner. He stops, waves toward the boat and goes on. His face is serious as he pursues the handkerchief. He almost has it when with a last little jump it disappears over the side of the dock. He looks after it, then he looks after the boat.

Long shot of boat in the distance.

Nicolas raises his hand to wave but realizes the boat is too far away. It is difficult for him to realize Althea has actually gone.

Apartment house on Park Avenue.

A partir de aquí, la acción se sitúa en el pasado, y se produce el reencuentro entre Nicolas e Iris Jones, por un lado, y en la siguiente escena, por medio de una llamada telefónica Fitzgerald lleva la escena a Italia, y la cámara se queda con Althea. De esta forma se introducen los nuevos personajes, la madre de Althea, su enfermera, y Alex Aldrich, y esta escena sirve para demostrar la fidelidad de Althea, que resiste la declaración de amor de Aldrich; la posición de esta escena está cuidadosamente pensada, porque Fitzgerald la sitúa entre el reencuentro de Nicolas y Iris, y la escena de la infidelidad.

Con respecto a este episodio, se puede afirmar que, al contrario de lo que se podría pensar a raíz de los problemas con la censura, y también por el carácter visual del guión en general, no vemos ninguna descripción gráfica del acto. Lo que sí se puntualiza gráficamente, resaltando lo visual para expresar el desconcierto, la sorpresa y la desesperación de los personajes, es la escena del descubrimiento. Dixon (1986: 76) señala muy acertadamente que la minimalización del diálogo actúa como contrapunto de la

descripción de los movimientos y las miradas de los personajes, y el elemento innovador que supone esta escena, en que Fitzgerald maneja muy bien el cambio del plano medio convencional al plano desde el punto de vista de los personajes, ya que la entrada de Althea se observa desde el ángulo de los otros dos personajes, y viceversa [*Infidelity*, p. 294-6]:

Close-up of Iris: Her eyes look down, then look up again, then stare.

Two-shot of Iris and Nicolas. Nicolas looks up and sees Iris' expression. As he starts to turn and see what she is staring at, the camera drops them and pans very slowly around room, including the sideboard, passing it and reaching the door.

Althea, motionless, stands in the doorway, regarding them. We are seeing her in a medium shot from their angle and we hold on it a moment.

Two-shot of Nicolas and Iris from Althea's angle: Their faces are shocked and staring.

Medium shot of Althea from their angle: She turns very slowly and disappears from the doorway.

Two-shot of Nicolas and Iris: Nicolas gets up, his lips saying, "My God," soundlessly.

The door to the pantry: The butler is standing wide-eyed, looking into the dining room.

Full shot of the drawing room: Althea walks rapidly through, toward front hall and door.

The hall of the apartment: Two porters have just brought in her baggage and set it down. She walks directly past them and out the door into the hall.

The drawing room: Nicolas has just entered from the dining room, looking left and right.

NICOLAS: Althea— Althea!

The outside hall: Althea is standing with her hand on the elevator bell. The elevator stops. It is empty— she walks in and the door closes.

The dining room of the apartment: Iris is standing beside the table, her napkin crushed in her hand, her face stricken and aghast. The agency butler has already begun to take off the dishes with a wise expression on his face.

BUTLER (touching her plate): Through?

Iris does not see him. Her head shakes helplessly from side to side.

Park Avenue: Morning. The camera trucks in front of Althea as she walks, looking straight ahead.

Cross street: Althea walking.

Another street: Althea walking.

A corner: A first close shot of Althea as she hesitates, not knowing where to go. Her eyes are dazed and staring as she hails a taxi. It drives up.

En esta escena, resaltan varios aspectos: por un lado Fitzgerald establece una serie de planos/ contraplanos que oponen la posición de Althea, por un lado, con la de Nicolas y Iris, por otro, que en el montaje funcionaría con un ritmo trepidante, y establecería el tono de la escena; por otro, la composición interna de cada plano está diseñada para que se oponga al montaje, ya que el escritor destaca que los movimientos de cámara son lentos, y se detienen en cada plano para mostrar la reacción de los tres personajes. Por otra parte, el hecho de que la cámara abandone a Althea mientras ésta se marcha, y vuelva al comedor, donde está Iris y el mayordomo contratado hace prever la tragedia que se avecina, por medio de la pregunta del mayordomo, y la impotencia de Iris.

Por último, la cámara acompaña a Althea para mostrar lo que ella siente: destaca la sensación de estar perdida, de no saber adónde ir. El final de esta escena refuerza esa sensación, que se une a la tristeza y desesperación que sienten Nicolas y Iris, y culmina con la vuelta de Althea a casa, que no quiere ninguna explicación de lo sucedido, ya que dice *I like the dark better*, con una referencia a las luces y a las sombras como metáfora del saber o no saber lo que sucede, de la verdad opuesta al desconocimiento que ya utilizó Fitzgerald de forma muy efectiva en *Tender is the Night*.

La vuelta al presente retoma el motivo del pañuelo, que en este caso Althea deja olvidado en el suelo para atender la llamada de Alex Aldrich. Ya he comentado la función que cumple la reaparición de este personaje en el apartado anterior de este capítulo, y por consiguiente, pasaré a la última escena del guión, ya que resulta más interesante desde una perspectiva temática ejemplificada a través de aspectos visuales.

Boom shot: The grounds immediatley around a palatial country house which blazes with light. Dance music.

Camera swings to the side lawn passing over a few people in evening clothes, lingers on a long buffet-bar with two or three caterer's assistants dispensing champagne and light refreshment.

The camera swings on over an increasing number of people to an open, lighted pagoda, occupied by a big swing orchestra in full performance.

Continuing camera looks down at a wide, flat space on the lawn on which half a dozen caterer's assistants are about to unroll a great canvas for dancing.

Thirty or forty people are cheering them on.

Ad lib: Let her roll!

On with the dance!

Let's go!

Can I help!

As the canvas finally and swiftly unrolls there is a general cheer.

Immediately one man runs out of the crowd and performs an amazing slide, and as if this is a signal, the canvas is invaded immediately by eager dancers.

Camera, now on the ground, takes a medium shot of the four permanent lanterns which illuminate the canvas at its four corners.

Camera moves to a closer shot and pans around the dancers and shows a bright, attractive crowd, some of the girls overdressed and blondined but no suggestion of an orgy.

Group shot of Harrison Gilbert, Cudy Gray, Alice Duff and a few others.

HARRISON (very faintly high): I told them to play Chicago!

GRAY (winking at Alice): Where are you from, Mr. Gilbert?

HARRISON (incredulous): What?

The camera picks up a waiter passing in front of them and follows him over the lawn toward the house.

The side porch of the house: The same waiter is entering wide double doors. Camera trucks with him into huge dining room with pictures covered with cloth. Waiters are making ready to serve a hot supper.

Camera drops waiter and trucks into magnificent front entrance hall. Great mirrors are covered with cloth, so is the top of a great table and some enormous Louis XIV chairs.

Close shot of a live mouse looking toward camera. Something startles him and he scampers to his hole a few feet away.

Medium shot of the bottom part of the banisters: One of the little Una Merkels slides into shot and reaches the floor, then another and another.

Flash of the little Una Merkels running upstairs again.

The upper hall, head of the staircase: The camera trucks before the three ponies down a wide corridor. Their eyes are wide and fascinated and as they walk they sing to the music outside and keep in step with linked arms.

One of them pauses and looks cautiously through a half-open door— the other two look over her shoulder.

Full shot of a lighted billiard room: Shooting over two covered tables including ball racks and scoring markers, to the door which keeps opening and shows the three ponies.

Close group shot of the three.

FIRST PONY: Oh, it's a pool hall. I thought they must do something to keep this place up.

Full shot of a bedroom, large and luxurious like everything else in this house. Soft lighting, everything covered with clothe or canvas.

Nicolas Gilbert is standing in the middle of the floor.

Close shot of Nicolas. ≠

La descripción de esta última escena del guión parece sacada de una de las fiestas que Gatsby organiza en su mansión, llenas de gente diversa bebiendo, charlando, bailando, mientras el anfitrión está ausente. En el capítulo III de *The Great Gatsby* Nick Carraway describe por primera vez las fiestas que su vecino organiza, y las conversaciones que tienen lugar durante la fiesta son tan irrelevantes como en *Infidelity*, aunque en la novela cumplen la función de aumentar el misterio que envuelve la figura de Gatsby, algo que en el guión no sucede. En *Infidelity* la cámara recorre la fiesta de una forma independiente, yendo de un grupo a otro, y de manera similar, desde una perspectiva general a la más particular del ratoncillo que se esconde en su agujero. Los movimientos de la cámara finalmente resaltan la sensación de búsqueda, y el aislamiento de Nicolas, para quien lo que sucede en la fiesta no tiene importancia. Dixon señala la similitud del plano final de Nicolas con el plano de Althea al final de la secuencia inicial, ya que ambos plantean la soledad de los protagonistas que están rodeados de gente y de un ambiente festivo que en vez de hacerles sentirse acompañados, resaltan su aislamiento y su carencia de afecto.

5. Conclusiones

Hay que destacar, con respecto a este guión, varios aspectos. Uno de los logros de Fitzgerald en la escritura de este guión es la forma en que plasma el punto de vista por medio de aspectos visuales, pasando de una perspectiva omnisciente a planos focalizados en los diferentes personajes, de la misma manera que ya había hecho en sus novelas, pero en este caso utilizando unas referencias absolutamente cinematográficas. Fitzgerald hace un uso restrictivo de los planos subjetivos, con lo que consigue minar la credibilidad y aumentar la ambivalencia en el espectador en la primera secuencia.

Igualmente importante es otro elemento técnico cinematográfico incorporado por Fitzgerald en este guión: los movimientos de cámara, que, en *Infidelity*, consigue por primera vez que sean fluidos y dinámicos. Emplea, por ejemplo, los planos en *travelling* o panorámicas con los que se siguen los movimientos de los personajes principales y los mezcla con planos estáticos para crear una mayor tensión dramática. Esta mezcla de diferentes tipos de planos sirven para dar un sentido temático, para expresar de alguna

manera el fluir de los acontecimientos es incontenible, y con ellos consigue asimismo establecer un punto de vista desde dentro, como si la cámara fuese un narrador-observador que forma parte, aunque distante, del mundo diegético.

Por otra parte, otra de las innovaciones que se pueden observar en *Infidelity* con respecto a los guiones anteriores escritos por Fitzgerald es la de que evitó la verborrea de la que le había dotado a sus personajes y a los diálogos tanto en *Three Comrades* como en *A Yank at Oxford*. En este caso, como el propio escritor le dijo a Stromberg en uno de sus informes sobre el guión, su estilo había sido pulido al extremo: *Note how we ...engrave our characters and our situations with practically no dialogue –a completely new technique and one that is not without its air of intrigue and appealing mystery.*⁶⁵ Y en lugar de utilizar los diálogos para explicar el comportamiento y los pensamientos de los personajes, Fitzgerald decidió hacer hincapié en los gestos, en la expresión del rostro de Althea y Nicolas Gilbert sobre todo, aunque también se refiere a los gestos del resto de los personajes de *Infidelity* para explicar lo que éstos sentían y pensaban.

A pesar de estas y otras innovaciones en el estilo de Fitzgerald al escribir para el cine, el guión de *Infidelity* es controvertido en la opinión de la crítica. Si bien unos se refieren a las dificultades que tuvo para satisfacer al productor, Hunt Stromberg, y a la vez librarse de un juicio negativo de la oficina Hays de censura, y no lo consiguió, a pesar de las interminables revisiones a las que sometió el tratamiento original de la historia [Dardis 1988: 51-52], en cambio para otros el guión de *Infidelity* no tiene calidad ya que Fitzgerald no tuvo ocasión de revisar el original inacabado porque la película no se iba a filmar por culpa de la censura. A pesar de lo dicho, y de la incongruencia sobre la revisión o falta de revisión por parte del autor, ambos críticos coinciden en que este guión tiene cosas buenas, y destacan sobre todo ciertas partes del diálogo, como el *freezing motif* que se encuadra en la larga escena en *flashback* que explica la marcha de Althea a Europa, y que daría ocasión al episodio de la infidelidad de Nicolas con Iris, su antigua novia.⁶⁶

65 Dixon (1986:127) cita el informe de Fitzgerald que acompaña el guión de *Cosmopolitan*, que se encuentra en los Archivos de la Biblioteca Universitaria de Princeton.

66 Fitzgerald, *Infidelity*, pp. 196-97.

La eterna inseguridad de Fitzgerald con respecto a su trabajo se puede comprobar también en el guión de *Infidelity*. El escritor le decía en una carta a su agente en Hollywood Leland Hayward que no había sido capaz de realizar un guión redondo, o por lo menos de llegar a producir un trabajo que fuera satisfactorio tanto para la oficina de la censura como para Stromberg, y por ello éste le asignó un colaborador para su siguiente trabajo, que sería adaptar el texto teatral de *The Women* al cine. Según Dardis (1988:52), es posible que esta incapacidad del escritor de completar el tratamiento de *Infidelity* fuese en parte la causa del despido del escritor a finales de 1938. Así, Stromberg:

liked the first part ...so intensely that when the whole thing flopped I think he held it against me that I had aroused his hope so much and then had not been able to finish it. It may have been my fault –it may have been the fault of the story but the damage is done.⁶⁷

No obstante, como conclusión, creo que la madurez que demuestra Fitzgerald con respecto a sus conocimientos de la técnica cinematográfica en *Infidelity* será la misma que utiliza en el resto de sus obras de ficción, y en particular en la estructura fílmica de *The Last Tycoon*, que será la piedra angular de mi análisis en el capítulo siguiente de este estudio.

Con respecto a este guión, es quizá lamentable que el mejor guión y el más original de todos los escritos por Fitzgerald no llegara a filmarse. Aun inacabado, y a pesar de mi desacuerdo con respecto a lo que el escritor planeaba para la escena final– la reconciliación entre marido y mujer prescrita por la censura– es un texto magnífico tanto desde el punto de vista literario como en su uso innovador de la técnica cinematográfica si tenemos en cuenta la época en que fue escrito. Desde un punto de vista temático, seguramente daría mucho más juego para una producción cinematográfica de principios del siglo XXI que para una de finales de 1930.

67 Carta de Fitzgerald a Leland Hayward, citada por Dardis (1988: 52).

III

Fitzgerald, escritor sobre Hollywood: *The Last Tycoon*

Este capítulo sobre la obra de Fitzgerald en Hollywood está dedicado a la última novela que estaba escribiendo y que no pudo terminar por su repentina muerte el 21 de diciembre de 1940. Esta obra inacabada fue publicada de forma póstuma en 1941 por su amigo Edmund Wilson, y adaptada al cine en 1976 por Elia Kazan con el título *The Last Tycoon*.

Existen dos versiones publicadas sobre el material inacabado de Fitzgerald. La edición considerada clásica fue recopilada, revisada y editada en forma de “novela inacabada” por Edmund Wilson en 1941, con el título de *The Last Tycoon: An Unfinished Novel* a partir de los borradores y notas en los que estaba trabajando Fitzgerald a su muerte y que Sheilah Graham, compañera sentimental de Fitzgerald, envió a Maxwell Perkins, su editor, el 11 de enero del mismo año. Esta ha sido la única edición de *The Last Tycoon* hasta que en 1977, Matthew J. Bruccoli publicó *The Last of the Novelists: F. Scott Fitzgerald and The Last Tycoon*, que constituye la primera revisión que hizo este crítico de los manuscritos y notas que dejó el autor. En base a un análisis exhaustivo del material de Fitzgerald, Bruccoli concluye que el texto publicado por Wilson no es apropiado, ya que el editor “completó” lo que Fitzgerald había considerado sólo como material básico para su novela [Bruccoli, 1977: 3]. A partir de este estudio, Bruccoli publicó en 1993 *The Love of the Last Tycoon: A Western*¹.

1 Para facilitar la lectura, la edición que utilizo aparecerá citada como *LT* (Br.). No es mi intención hacer un análisis comparativo entre el texto de Bruccoli y el de Wilson, ya que éste no es el objetivo primario de este estudio. Utilizaré la edición crítica de Bruccoli como texto básico para un análisis del boceto de la novela que Fitzgerald estaba escribiendo. Sin embargo, en ocasiones también me

Antes de adentrarnos en el análisis de los diferentes textos es necesario dejar constancia de que entre 1939 y 1940, Fitzgerald escribió sus reflexiones sobre el mundo de la industria del cine, en un tono que se podría denominar “agridulce”, debido a sus problemáticas experiencias como guionista para la Metro-Goldwyn-Mayer y otros grandes estudios. Treinta y cinco años más tarde, la industria de Hollywood miró hacia atrás, en un intento de autorreflexión sobre unos años de esplendor –y miseria– que ya no volverían. Y lo hizo por medio de una nueva lectura de lo que iba a ser la “novela de Hollywood” de Fitzgerald, y esta vez no sólo con palabras, sino bajo la mirada del director Elia Kazan y del dramaturgo y guionista Harold Pinter.

Las páginas siguientes se ocupan, precisamente, de esta visión de la industria del cine en su época dorada, realizada desde la perspectiva de los años 70, que habían contemplado ya la desaparición de esos grandes estudios y con un Hollywood que había perdido relevancia en su función de fuente de entretenimiento.

The Last Tycoon: la novela

1. Composición, historia y temática

En 1939, cuando Fitzgerald comenzó la redacción de *The Last Tycoon*, el ánimo del escritor era muy positivo. Después de los sufrimientos que le causó la redacción de *Tender is the Night*, volvía a estar entusiasmado. En *The Last Tycoon* pretendía volver a la simplicidad de *The Great Gatsby*, no sólo en cuanto a la forma, sino también al contenido [Brucoli,1993: xxx-xxxiv]. El germen de lo que sería su última novela figuraba en una nota sin fecha que recogía parte de la primera entrevista que tuvo el escritor a solas con Irving Thalberg, el magnate de la producción de la Metro-Goldwyn-Mayer [Brucoli,1993: xvii-xviii]:

We sat in the old commissary at Metro and he said. “Scottie, supposing there’s got to be a road through a mountain –a railroad and two or three surveyors and people

referiré al volumen de Wilson, ya que no se puede olvidar que durante treinta y seis años fue el texto considerado como definitivo de la novela póstuma del escritor, y además, fue éste el texto en el que se basó Harold Pinter para escribir el guión de la película *The Last Tycoon* (Kazan, 1976).

come to you and you believe some of them and some of them you don't believe, but all in all, there seem to be half a dozen possible roads through those mountains, each one of which so far as you can determine, is as good as the other. Now suppose you happen to be the top man, there's a point where you don't exercise the faculty of judgment in the ordinary way, but simply the faculty of arbitrary decision. You say, "Well, I think we will put the road there' and you trace it with your finger and you know in your secret heart and no one else knows, that you have no reason for putting the road there rather than in several other different courses, but you're the only person that knows that you don't know why you're doing it and you've got to stick to that and you've got to pretend that you know and that you did it for specific reasons, even though you're utterly assailed by doubts at times as to the wisdom of your decision because all these other possible decisions keep echoing in your ear. But when you're planning a new enterprise on a grand scale, the people under you mustn't ever know or guess that you're in any doubt because they've all got to have something to look up to and they mustn't ever dream that you're in doubt about any decision. Those things keep occurring."

At that point, some other people came into the commissary and sat down and the first thing I knew there was a group of four and the intimacy of the conversation was broken, but I was very much impressed by the shrewdness of what he said—something more than shrewdness—by the largeness of what he thought and how he reached it at the age of 26, which he was then.

Esta es sólo una parte del texto de esa entrevista, que recoge Bruccoli en su totalidad y que, según figura en los facsímiles reproducidos a partir de las notas de trabajo de Fitzgerald, era una base para el tercer episodio de *The Last Tycoon*. Finalmente sería incluida en la versión definitiva del primer capítulo de la novela, como un comentario que le hace Monroe Stahr, el magnate de la industria del cine, a un piloto de aviación. Este personaje parece reconocer en Stahr a alguien como él [Bruccoli, 1993: 140]: *someone who in his own field must be just as sure, just as determined, just as courageous as he himself is.*²

Con respecto a *The Last Tycoon: An Unfinished Novel*, en el prólogo a su edición, Edmund Wilson, el famoso crítico de la *Generación Perdida*, afirmaba [LT, Wilson, 1965: 1-2]:

The moving-picture business in America has here been observed at a close range, studied with a careful attention and dramatized with a sharp wit (...) *The Last*

2 Este comentario aparece también en las notas de esa entrevista.

Tycoon is the best novel we have had about Hollywood and it is the only one that takes us inside.

En su mayoría, la crítica contemporánea sobre *The Last Tycoon* vio el germen de una historia en la que el autor planeaba volver a la concisión que caracterizaba *The Great Gatsby* –sobre todo en comparación con la excesiva longitud y complejidad de *Tender is the Night*–, y retomar la concentración en un mundo determinado, centrado en este caso en el mundo del cine como tema principal. Además, según menciona también Wilson, Fitzgerald pretendía evocar en esta novela la personalidad de Gatsby como héroe, y de Nick Carraway como narrador, a través del protagonista, Monroe Stahr, y de Cecilia Brady, la narradora [Wells, 1973: 49-121].

Es muy significativo, sin embargo, en todo el proceso inicial de preparación de su novela el hecho de que Fitzgerald quisiera evitar que la crítica tuviera noticia del contenido y de la temática de la novela que estaba escribiendo. Para este secretismo había dos razones principales: por un lado, Fitzgerald había perdido su reputación como escritor serio tras sus fallidos intentos como guionista en Hollywood, y también a raíz del relativo fracaso de *Tender is the Night*, y éste era su intento de volver a escribir novelas. Por otro lado, la nueva novela relataría parte de sus experiencias en el mundo del cine, sobre actores, directores, escritores y productores. Es más, hasta 1938, cuando él ya estaba recogiendo los materiales que le servirían de base para *The Last Tycoon*, según consta en su correspondencia, no se había publicado ninguna novela que reflejara el mundo de Hollywood. De hecho, el director de *Scribner's* le animó a que escribiera sobre el mundo del cine:

Max and I have always thought that, ...living where you have should give you a vast source of material that someday you should be able to use. There has been plenty about Hollywood but not one to my knowledge has told anything about it that made people live, and while their surroundings and the form of life they lead may make them absurdly glamorous or dissolute they must have originally been born like other men and women and fundamentally have the same insides.”³

3 Carta de Charles Scribner a Scott Fitzgerald fechada el 16 de mayo de 1939, publicada en *Correspondence*, pp. 529-30 y también en Bruccoli (1993: xxix)

Como respuesta a esta carta, Fitzgerald le escribe a Max Perkins -su editor- mintiéndole sobre el contenido de la novela con el afán de mantener, incluso con él, el secreto sobre sus materiales:

[Scribner] seemed under the full conviction that the novel was about Hollywood and I am in terror that this mis-information may have been disseminated to the literary columns. If I ever gave any such impression it is entirely false: I said that the novel was about some things that had happened to me in the last two years. It is distinctly not about Hollywood (and if it were it is the last impression that I would want to get about .⁴

Fitzgerald seguramente pretendía con su “secretismo” no volver a cometer los mismos errores en los que había incurrido con *Tender is the Night* y no anunciar el contenido de su novela con el fin, por un lado, de proteger su material y sus ideas originales, por otro, dejar la puerta abierta para conseguir trabajo en Hollywood, y por último sorprender a la crítica⁵. Cuando Fitzgerald envía una sinopsis de la historia a Kenneth Littauer, editor de *Collier's*, y a Max Perkins en septiembre de 1939, todavía sigue insistiendo en que el contenido de su novela debe mantenerse en secreto, como se refleja en la forma en que comienza la sinopsis. Al parecer, Fitzgerald estaba convencido de que su obra de teatro *The Vegetable* había sido plagiada por el dramaturgo George S. Kaufman, y esta es otra razón añadida por la que quiere evitar que sus materiales sean divulgados [Brucoli, 1993: xxx]:

This will be difficult for two reasons. First that there is one fact about my novel, which, if it were known, would be immediately and unscrupulously plagiarized by

4 Carta del 22 de mayo de 1939, publicada en *Dear Scott/ Dear Max*, pp. 256-7, y reproducida en Dardis (1988: p. 74) y en Brucoli (1993: xxix).

5 Brucoli (1993: xxviii) menciona que *The Day of the Locust*, de Nathanael West, se publicó mientras Fitzgerald estaba redactando *The Last Tycoon*. Fitzgerald conocía el texto de esta novela sobre el submundo de Hollywood, ya que la había leído mientras estaba en el proceso de corrección de pruebas. De hecho, en la primera edición de la novela de West aparece una crítica de Fitzgerald. Existe una gran diferencia entre ambas novelas, en cuanto a que, como afirma Brucoli, *their techniques and material were so different that there was no overlap*. En lo que respecta a la otra novela que se publicaría sobre el mundo del cine en 1941, *What Makes Sammy Run?* de Budd Schulberg, un viejo conocido de Fitzgerald, había sido también revisada por éste. Por tanto, no habría problemas de plagios ni de solapamiento de argumentos o materiales con ninguna de estas dos novelas en el momento de la publicación de *The Last Tycoon*.

the George Kaufmans, etc. of this world. Second, that I live always in deadly fear that I will take the edge off an idea for myself by summarizing or talking about it in advance.

Otro dato que Fitzgerald aclara a sus editores en la sinopsis es lo que él denomina “su gran secreto”: Milton Stahr –cuyo nombre cambiará más adelante por el de Monroe Stahr– está basado en Irving Thalberg, el magnate de la Metro-Goldwyn-Mayer. Aunque el escritor afirmó en ese momento que el tema principal de la novela era la historia de amor, *the love story* [between Stahr and Kathleen] *is the meat of the book*, se podría decir que si bien esa era su intención en el momento de la primera redacción de la novela, aun en su estado inacabado *The Last Tycoon* es más que eso, es una historia sobre Hollywood, sobre los entresijos de la industria del cine, y su protagonista un productor de la época de esplendor de los grandes estudios, una especie de semidiós, que se enamora de una chica que le recuerda a su mujer muerta.

Desde el momento en que comienza la redacción de su novela sobre Hollywood en mayo de 1939, cuando llega a un acuerdo en que *Collier's* publicaría el texto en forma de serial, hasta su muerte el 21 de diciembre de 1940, Fitzgerald escribió unas 44.000 palabras, según consta en los últimos borradores, con cinco esquemas de la estructura de la novela, el primer capítulo acabado, y el resto del material repartido en 17 episodios. Es decir, su plan original, que detallaba en la sinopsis que envió a Perkins y Littauer, iba a ser rebasado por el material escrito, y el tiempo de redacción iba a ser mucho más largo que el estimado por el autor, probablemente debido a sus minuciosas revisiones [Brucoli 1993: xxxi]. Fitzgerald, sin embargo, tuvo que dedicar parte de su tiempo a diversos encargos, ya que necesitaba dinero para sufragar sus gastos durante el período de redacción de la novela. Por un lado están los 17 relatos sobre Pat Hobby para *Esquire*, *hack jobs* según la crítica, varios relatos más que no serían publicados hasta mucho después de su muerte– “Last Kiss” y “Director’s Special”–, y el único encargo que aceptó con agrado: la adaptación de su relato “Babylon Revisited” que se convertiría en el guión de *Cosmopolitan*, para Lester Cowan.

Es de lamentar que, por motivos económicos, tuviera que dedicar parte de su esfuerzo a escribir relatos, y no pudiese entregarse por entero a la

redacción de *The Last Tycoon*. Como le decía el propio autor a su esposa Zelda en sus cartas, desde octubre de 1940 hasta el momento de su muerte, su novela era lo único que le obsesionaba, pero al mismo tiempo era lo único que le satisfacía. En una carta a Perkins se confirma que esperaba terminar la primera redacción en enero de 1941, pero, para lograrlo, necesitaba que le devolviese el material que ya le había enviado con el fin de comenzar la revisión⁶. Esta intención por parte de Fitzgerald confirma el estado avanzado de redacción de *The Last Tycoon*, y también nos remite a la actividad obsesiva de revisión de su obra que habría comenzado ya mientras elaboraba la primera versión.

La novela cuenta la vida de Monroe Stahr, que pasa por una niñez de clase media-baja en una familia judía del Bronx, y que ya en su adolescencia mostraba toda el carácter de un líder, a pesar de ser un niño de apariencia frágil. Siendo muy joven, consigue empleo en uno de los grandes estudios de cine de Hollywood, donde pronto se convierte en “el genio de la producción”, gracias a su habilidad para la organización y para llevar las cuentas. Durante años, el estudio había conseguido beneficios por la hábil gestión de Stahr. En cuanto a su vida amorosa, había estado casado con Minna Davis, una de las grandes estrellas del estudio, que había muerto tres años antes del comienzo de la novela. Desde que enviudó Stahr se había concentrado exclusivamente en su trabajo, a pesar que su médico le recomendaba que descansara, ya que estaba gravemente enfermo.

The Last Tycoon comienza con Stahr establecido ya como gran productor. Cecelia Brady, la hija de Pat Brady, el gran rival de Monroe Stahr en la dirección del estudio, es la encargada de narrar las experiencias del magnate en Hollywood, a partir del momento en que ella se va de vacaciones a Los Angeles desde el Este, donde está estudiando en la Universidad. Durante este viaje, el piloto del avión se ve forzado a aterrizar debido a una tormenta. En el aeropuerto Cecelia se encuentra con Stahr, que viaja de incógnito y es allí donde nos enteramos que su poder en el estudio está amenazado. Wylie White, uno de los guionistas que trabaja para el magnate, le entrega a éste un mensaje en el que Schwartze, un

6 Las cartas a Zelda Fitzgerald están reproducidas en *Letters*, pp. 126-32; la carta a Perkins, en *Dear Scott/ Dear Max*, p. 268. Ambas referencias también se encuentran en Brucoli (1993: xxxviii-xxxviii).

productor venido a menos, le avisa que tenga cuidado, porque tiene enemigos dentro del propio estudio.

Al principio de la descripción del magnate, Cecelia deja clara su posición: está enamorada de él, pero no tiene ninguna posibilidad:

In the corridor of the plane I ran into Monroe Stahr and fell all over him, or wanted to. There was a man any girl would go for, with or without encouragement. I was emphatically *without* it, but he liked me and sat down opposite till the plane took off.

His dark eyes took me in, and I wondered what they would look like if he fell in love. They were kind, aloof, and though they often reasoned with you gently, somewhat superior. It was no fault of theirs if they saw so much. [*L T* (Br.), p. 15]

Un mes más tarde, mientras Cecelia visita a su padre en el estudio, tiene lugar un terremoto, donde, por casualidad, Stahr conoce a una chica que parece una doble perfecta de Minna Davis, su mujer. A partir de ese momento, su historia se dividirá en dos subtramas: la que se refiere a la actividad de Stahr en el estudio, y la de la historia de amor entre el magnate y la chica.

Cecelia como narradora se encarga, por un lado, de dar una visión sobre la actividad múltiple de Stahr como jefe de producción, que cubre todas las facetas de la industria. Así, Stahr se ocupa de indicarle a los escritores las historias que deben escribir, de aconsejar a un actor que ha perdido la confianza en sí mismo, de tomar la decisión sobre qué planos incluir en una determinada película, o qué tipo de películas debe producir el estudio. Todas estas actividades conforman lo que Cecelia denomina “A Producer’s Day”, y demuestran lo que ya se ha dicho, que su obsesión por el trabajo es algo que no puede evitar, ya que le ayuda a escapar de su soledad.

No obstante, a raíz del terremoto y de la inesperada visión de una mujer que le recordaba el pasado, su frenética labor se combina con la búsqueda de esa mujer. Al final consigue localizarla, su nombre es Kathleen Moore [no Thalia Taylor, como figura en la sinopsis], una chica británica que no tiene nada que ver con el mundillo de Hollywood. Su encuentro va precedido de una confusión, que lleva a que Stahr obtenga una cita con la amiga de Kathleen, Edna Smith, quien, al darse cuenta de la razón por la que él la había buscado (su parecido con Minna Davis), lo conduce hacia Kathleen. Vuelven a verse en la fiesta de los escritores, y Stahr la convence

para salir al día siguiente. Pasan juntos todo ese día, domingo, en la casa que él está construyendo en la playa. Allí vuelven después de cenar y hacen el amor. Luego ella comienza a contarle parte de su historia, pero más tarde es ella la que decide irse. Al llegar a su casa, ella echa de menos un sobre, que al parecer no es importante. Stahr regresa a su casa, y después de leer varios guiones, se decide a abrir la carta que su sirviente había encontrado en el coche. En ella, Kathleen le cuenta que no podría volver a verle porque iba a casarse pronto.

A partir de ese momento, la narración se centra nuevamente en la actividad de Stahr, y nos enteramos de que su enfermedad se ha agravado. Kathleen Moore le llama por teléfono, y Stahr la va a buscar. La chica quería explicarle todo el asunto de la carta, y las relaciones que había tenido hasta el momento con dos hombres. El que ella llama *The Man*, su amante, le había enseñado todo lo que ella sabía, pero había tenido que escapar de él, ya que la maltrataba y el hombre con el que se iba a casar, que ella llama *This American*, la había ayudado a escapar de su antiguo amante. Stahr no se atreve en ese momento a pedirle que no se case, pero le propone hacer un viaje ese fin de semana. Ella promete contestarle al día siguiente. Mientras él está preparando todo para irse con ella, recibe un telegrama, donde Kathleen le dice que se ha casado.

El relato, tal y como lo dejó redactado Fitzgerald, acaba con el episodio entre Stahr y Brimmer, un comunista y sindicalista de Nueva York, que venía a organizar el sindicato de los escritores. En este último episodio, Cecelia actúa como intermediaria entre ambos. Stahr y Brimmer discuten. Luego los tres van a cenar, Stahr se emborracha y acaban en casa de Cecelia, donde el magnate pierde los papeles y se enzarza en una pelea con el sindicalista. Cecelia le pide a Brimmer que se marche, y atiende a Stahr, que está inconsciente. Al final, cuando Stahr se recupera, se marcha con Cecelia al rancho de Douglas Fairbanks.

A partir de aquí, contamos con una elaboración que hizo Wilson de lo que podría haber sido el final de la novela, a partir de las notas que dejó Fitzgerald sobre los episodios que no llegó a escribir, y con los materiales del autor en forma de facsímil, que reproduce Bruccoli en sus volúmenes de 1977 y de 1993. Con respecto a los episodios no redactados, dice Bruccoli (1977: 4):

Speculation about the unwritten portion of the novel soon becomes futile. Although this problem is extremely interesting, we cannot speak with confidence about it. Fitzgerald's undated last outline provides only topics or ideas for the thirteen unwritten episodes. The most useful approach to the study of the novel is in terms of what Fitzgerald accomplished— not of what he was planning. His novel had developed in ways that were significantly different from his other work. ...The novel has a split focus. It is a love story and a character study of an American archetype.

Si bien es verdad lo que afirma Bruccoli, que cualquier trabajo analítico sobre el material no escrito podría parecer una labor puramente especulativa, sin valor para la crítica, es necesario, dentro del marco de este trabajo, hacer referencia no sólo a las notas que había preparado el autor, y que iba a utilizar en la elaboración del resto de los episodios, sino también a dos de las fuentes fidedignas sobre lo que podría haber sido el final de la novela, como son la correspondencia entre Sheilah Graham, Frances Kroll y Edmund Wilson previa a la edición de *The Last Tycoon*.

Además, el planteamiento en el nivel de la historia de *The Last Tycoon* incluye también la sinopsis que preparó el propio Fitzgerald⁷. Aunque estas referencias no pueden considerarse como definitivas, sí resultan aclaratorias en cuanto a diversos aspectos, tanto estructurales y temáticos, como en relación al diseño de los personajes. Según la sinopsis, dos acontecimientos que iban a tener importancia en la trama, pero que no llegaron a ser redactados fueron, por un lado, el complot de Brady para hundir a Stahr como productor y, por otro, la traición de Cecelia debido al rechazo de Stahr. En cuanto al primer suceso, que correspondería al episodio nº 22 titulado *Brady and Stahr—double blackmail./ Quarrel with Wylie*, Bruccoli (1993: lx) aclara estas notas a partir de la carta de Sheilah Graham a Wilson del 11 de junio de 1941, donde Graham cuestiona si este hecho se hallaba recogido en las anotaciones de Fitzgerald:

7 Bruccoli (1993: 546-551) reproduce la sinopsis completa en su biografía de Fitzgerald, titulada *Some Sort of Epic Grandeur*, a partir del texto de la carta a Littauer que consta en los Archivos de la Biblioteca de la Universidad de Princeton, y que el mismo crítico, junto a Margaret M. Duggan y Susan Walker ya había editado en su volumen *Correspondence of F. Scott Fitzgerald* (New York: Random House, 1980: 545-50). También aparece en la introducción a su volumen *The Love of the Last Tycoon: A Western*. Ver Bruccoli (1993: xxx-xxxiv).

Mark # 4. Did Brady decide to bump Stahr off? Is that in the notes? I didn't know that. I thought Scott had just meant that Brady was a killer when he decided that Stahr should consider using Brady's own weapon—murder—to get his way. On the separate page...there is reference to Brady's past "the affair of the girl's husband murdered." This, I imagine, refers to the philandering of Brady with a woman whose husband he had murdered. Does it sound confused and too melodramatic that Brady should decide to murder Stahr, then Stahr decide to murder Brady—unless, of course, you have notes on this effect—and you indicate this on page 171 through Pete Zavras? Stahr, of course, was going to have Brady murdered, until he decided in the plane against using Brady's own despicable methods and was going to stop it but the plane crashes.

Lo que dice Bruccoli en lo que respecta al doble chantaje tiene que ver con la trama amorosa; Brady intentaría chantajear a Stahr por medio de la revelación de su relación amorosa con Kathleen, mientras que Stahr le devolvería el golpe difundiendo la intervención de Brady en el asesinato del marido de una antigua amante [Bruccoli, 1993: lx]. Esta nota, sin embargo, no contiene ningún dato sobre la intención de Brady de asesinar a Stahr, como se refleja en las dudas que le expresa Graham en su carta a Wilson.

En cuanto a Cecelia, su participación queda poco clara, como podemos ver en las notas al episodio 23 *Throws over Cecelia who tells her father*. Según Bruccoli, la discusión entre Stahr y Cecelia llevaría a ésta a contarle a su padre algo referente a la relación secreta entre Stahr y Kathleen, proporcionándole así el instrumento para el chantaje, y la posterior inclusión del marido de Kathleen en el complot contra Stahr.

Del resto de los episodios no escritos, me gustaría referirme, por un lado, al episodio 28 *The Plane falls. Foretaste of the future in Flieshacker*, por otro al funeral de Stahr, y por último a lo que Fitzgerald denominó *The Sanitarium Frame*, que situaría la narración de Cecelia como parte de la historia que ella, internada en una clínica para tuberculosos, le contaría a dos enfermos de la clínica. Sobre el episodio 28 *The Plane falls. Foretaste of the future in Flieshacker/ Sept 30th-Oct.* hay que decir que Fitzgerald planeaba que Stahr viajase de nuevo a Nueva York para solucionar sus problemas con la dirección del estudio, pero no conseguiría llegar, ya que el avión caía y todos los pasajeros resultaban muertos. Un mes más tarde, un grupo de niños encontraría y saquearía los restos del avión siniestrado. Bruccoli (1993: lxi) comenta con respecto a este episodio que Fitzgerald

no había decidido finalmente si éste iba a ser o no el último capítulo de la novela, ya que, aunque se mencionaba en la sinopsis como *the final episode which should give the novel its quality – and its unusualness*, no aparecía en ninguno de los esquemas de trabajo que dejó el escritor.

Contamos, sin embargo, con una explicación sobre la función temática que tenía este episodio para Fitzgerald a partir de una nota de trabajo⁸. Dicha nota aclara varios aspectos: por un lado, que este “capítulo X” representaría el final de Stahr, un final que sería paralelo al principio del discurso, ya que *The Last Tycoon* comienza con un viaje en avión, y la vida de Stahr acabaría en otro vuelo, con lo que, por un lado, la imagen que utiliza Cecelia para referirse al magnate en el primer capítulo de la novela sería premonitoria: *He had flown very high to see, on strong wings when he was young*, sobre todo, porque Cecelia cuenta esta reflexión suya en el momento de la narración de la historia, es decir, cinco años después de que ocurrieran los hechos, con lo que Stahr ya habría muerto.

Por otro lado el episodio del saqueo ya no sería narrado por Cecelia, sino que formaría parte de una información que el propio escritor habría compilado gracias a un juez de Oklahoma. Este dato podría descartar la inclusión del *Sanitarium frame*, del marco de narración-dentro-de-la-narración en el que Fitzgerald había planeado insertar la historia narrada por Cecelia, a no ser que parte de este episodio fuese desconocido por la narradora debido justamente al *shock* que el hecho podría haberle producido en caso de que Cecelia estuviera en un sanatorio para tuberculosos. Esta información sobre el final parece ser confirmada también por Frances Kroll, que constata que si bien era probable que Fitzgerald la fuese a utilizar como epílogo, este dato no constaba en ninguna de sus notas, sino que remitía directamente a la sinopsis inicial que Fitzgerald envió a Perkins y a Littauer: *The Great Gatsby*⁹.

Si tenemos en cuenta que esta novela terminaba con el episodio del funeral de Gatsby, y con las reflexiones que todos los acontecimientos que había experimentado ese verano habían producido en el protagonista, no sería extraño que, como aparece en la correspondencia de Sheilah Graham,

8 El texto completo de esta nota está recogido en Bruccoli (1993: lxii-lxv).

9 Esta carta de Kroll a Wilson está en la Biblioteca Universitaria de Yale, y es reproducida por Bruccoli (1993: lv-lvi).

Fitzgerald hubiese decidido finalizar su novela sobre Monroe Stahr con su funeral¹⁰. Según Graham, la evolución del protagonista no iba a seguir por buenos derroteros, porque “las cosas iban a irle mal tanto en el amor como en los negocios”. Aunque no sea más que una conjetura, esta afirmación está en la línea de lo que Fitzgerald había hecho hasta ahora, es decir, había cambiado muchos detalles que estaban incluidos en los esquemas de estructura, y como ejemplo, Graham menciona que quizás el marido de Kathleen hubiese tenido una mayor relevancia en la trama.

Por otra parte, el final que plantea Graham confirma que Stahr también podía cometer fallos, como el de planear la muerte de Brady utilizando sus mismas tretas. Aunque más tarde podría haberse arrepentido de contratar a alguien para matar a Brady, probablemente, y si su vida hubiese acabado en el accidente de aviación, Fitzgerald no le hubiese dado la oportunidad de enmendar ese error. Este aspecto, sin embargo, será comentado más adelante, en el apartado dedicado al análisis de los personajes. Por último, Graham confirma que, a pesar de no estar contemplado en ninguno de los esquemas, Fitzgerald podría haber incluido el *Sanitarium frame* como marco de la narración de Cecelia y como efecto de distanciamiento técnico. Este recurso será analizado, por su parte, en el apartado dedicado al estudio de la enunciación.

Lo que sí está claro, después de todas estas consideraciones, es que Fitzgerald podría haber tomado muchas otras alternativas con respecto a la redacción de su novela. Sin embargo, eso no impide la labor crítica de *The Last Tycoon*, ni en el nivel de la historia—aunque inacabada— ni en el del discurso. Este es un caso en el que se pueden aplicar ciertas nociones expresadas por Robert Scholes acerca de la historia y de la narración: *A story is a narration that attains a certain degree of completeness, and even a fragment of a story or an unfinished story will imply that completeness*

10 Así, en una carta del 6 de marzo de 1941, Graham le había proporcionado a Wilson la siguiente información sobre el final de *The Last Tycoon*, incluyendo el funeral de Stahr, el episodio de Harry Carey, Kathleen y Cecelia en el hospital [Brucoli, 1993: liii-liv]; este material sería utilizado por Wilson para la elaboración del posible final de *The Last Tycoon* [Wilson, 1965: 158-159]. Esta carta de Graham a Wilson se encuentra en la Biblioteca Universitaria de Yale, y es reproducida por Brucoli (1993: liii-lv).

*as an aspect of its informing principle – the intentionality that governs its construction.*¹¹

Si bien muchos de los aspectos comentados con respecto al nivel de la historia de *The Last Tycoon* podrían haber cambiado, es claro también que hay un cierto grado de plenitud en el relato que posibilita el análisis, y que afecta a elementos como la temática o los personajes que serán estudiados en profundidad en otros apartados de este libro.

2. Estructura

El hecho de que Fitzgerald estuviese escribiendo guiones en Hollywood durante el período de 1937 a 1940, es decir, en la época de composición de *The Last Tycoon*, podría haber afectado a su estilo, a su forma de escribir, ya que todo el planteamiento de su última novela está organizado en episodios independientes, y no en capítulos acabados como en sus anteriores novelas. Y si bien esto es un dato que queda irremisiblemente sin confirmación por parte del autor, ya que no dejó a su muerte el texto acabado y revisado de la novela, no me parece demasiado desencaminado afirmar que después de cinco años sin escribir otra cosa que no fuesen guiones o cuentos, su forma de narrar una novela probablemente hubiese cambiado [Brucoli, 1977: 40].

Fitzgerald dejó cinco esquemas sobre la organización del discurso, y cada uno de ellos es una revisión del anterior. En la primera versión del esquema (la denominada *version Y*) se establece la doble trama interconectada, de la relación amorosa de Stahr con Thalia (Kathleen), y su lucha con Bradogue (Brady) por mantener el control del estudio. En el segundo esquema, Fitzgerald introduce una disposición en tres columnas, en la que diseña la estructura en treinta y un episodios, en cinco actos y ocho capítulos. Los esquemas tercero y cuarto— en los que la estructura ha variado, ya que tienen nueve capítulos y treinta episodios— mantienen esta disposición tripartita, con variaciones: a partir del cuarto esquema la segunda columna contiene la disposición en capítulos, así como anotaciones

11 Robert Scholes, "Narration and Narrativity in Film and Fiction", en *Semiotics and Interpretation*, (New Haven & London: Yale U.P., 1982), citado en Mast & Cohen, *Film Theory and Criticism*. (Nueva York & Oxford: Oxford U.P., 1985).

sobre personajes y trama, y la tercera columna establece la estructura en cinco actos y anotaciones sobre las fechas estimadas de redacción. Los esquemas tercero y cuarto están revisados por el escritor, mientras que el quinto— el reproducido por Wilson en su edición— es simplemente una reelaboración del anterior que no contiene anotaciones del autor.¹² Esta estructura episódica, a la que Fitzgerald se aferra para la redacción inicial de su novela, podría entonces ser considerada una influencia decisiva de su forma de organizar los guiones que había escrito para el cine, incluyendo, por supuesto, el trabajo que él mismo había realizado para adaptar su propio relato *Babylon Revisited*.

El propio Fitzgerald organizó el material en cinco actos. Esta estructura con base dramática lleva a Robert E. Maurer (1991) a analizar el texto de la novela inacabada en su totalidad, es decir, incluyendo también los episodios no redactados. En su artículo, Maurer se cuestiona hasta que punto Fitzgerald pretendería llevar la similitud con la tragedia clásica en el transcurso de su novela, aunque según el crítico, la propia división en actos responde al modelo dramático en cuanto a la estructura básica de exposición, desarrollo, clímax y epílogo.¹³ Maurer afirma que Fitzgerald organizó los episodios para adecuarse al esquema dramático, puesto que, como sabemos, el escritor preparó varios esquemas como base de su trabajo. El hecho de que el escritor organizara sus materiales en adecuación a una estructura dramática será importante a la hora de analizar la estructura del guión, ya que no en vano será un dramaturgo el encargado de elaborar el texto para transferir la novela de Fitzgerald al cine.

Los distintos títulos que barajaba Fitzgerald en sus notas de trabajo para referirse a la novela, y los dos que han quedado en las ediciones de este texto inacabado aportan datos interesantes acerca de la integración de la estructura de la novela, por un lado, y aspectos técnicos y temáticos, por

12 Estos cinco esquemas son una prueba más de las incesantes revisiones a las que Fitzgerald sometía su trabajo, y se reproducen al final de este capítulo, ya que contienen importante información, no sólo sobre personajes y aspectos de la trama, sino también sobre la organización del discurso. Para una descripción más detallada de todo lo que estos cambios significan, véase Brucoli (1993: xl-xlvii).

13 Sobre la estructura, ver Maurer, Robert E. "F. Scott Fitzgerald's Unfinished Last Novel, *The Last Tycoon*", en Claridge (ed.) (1991: 261-74).

otro. Los títulos con que contamos son: *STAHR/ A Romance, The Last Tycoon* y *The Love of the Last Tycoon: A Western*. El primero es el único que consta dentro de los borradores escritos por Fitzgerald, y remite directamente al protagonista, y también contiene una referencia al “romance” como género diferente al de la novela.¹⁴ El segundo título, escogido por Edmund Wilson para su edición de 1941, puede relacionarse con la actividad de Stahr, y su función en la industria del cine, donde le vemos como una figura a extinguir, como heredero de los grandes magnates de Hollywood, que ya no tienen cabida debido a los cambios que experimenta el cine durante los años 30. Así, él representaría el “último” de los grandes “controladores” de todo el proceso cinematográfico [Bordwell et al, 1988: 327] Por otra parte, eso reduciría el discurso a la exposición, descripción y consecución de las causas de este declive, es decir, a todas esas funciones que tuvieran que ver con la actividad de Stahr, en la que demuestra su poder, y en las circunstancias que dan lugar a que pierda esa autoridad dentro del estudio.

Sin embargo, el título que ofrece Bruccoli, tomando como base las notas de Fitzgerald y la correspondencia de Sheilah Graham y Frances Kroll, incluye no sólo esta dimensión de Stahr como productor, sino también la

14 El término “Romance” tiene, sin embargo, otras connotaciones para cualquier estudioso de la literatura norteamericana, en particular de las grandes figuras del siglo XIX. Así, Nathaniel Hawthorne define “Romance” en el prefacio a su novela *The House of the Seven Gables* (1851) como género narrativo diferente a la novela, en unos términos que muy bien se podrían traer a colación en relación a lo que Fitzgerald hace con la figura de Irving Thalberg. Sin embargo, una definición incluso más clara que la que ofrece Hawthorne de la diferencia entre *novela* y *romance* se encuentra en una obra escrita en 1785 por Clara Reeve, y titulada *The Progress of Romance and the History of Charoba, Queen of Aegypt*, publicada en 1930 en Nueva York: The Facsimile Text Society. Reeve dice (*op. cit.*, I. 111): *The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things.—The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance, in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene in so easy and natural manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion [at least while we are reading] that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own.* Esta importantísima referencia aparece citada en la obra titulada *Teorías del Realismo literario* de Darío Villanueva (1992), cuya edición en inglés es la que he utilizado en este trabajo, *Theories of Literary Realism*, New York: State University of New York Press, 1997, p. 127.

historia de amor, así como el medio cinematográfico. Así lo vemos en Brucoli (1993: xiv):

It is characteristic of Wilson's editorial policy that no source is provided for the title – allowing the reader to assume that *The Last Tycoon* was Fitzgerald's final choice. Yet Fitzgerald never referred to his novel by title in his correspondence. The only title page that survives with the draft material names the work "STAHR/ A Romance."

When Fitzgerald's lover, Sheilah Graham, sent his work in progress to *Scribners* editor Maxwell Perkins...she reported that the working title was "Stahr," and she added that three weeks before he died Fitzgerald had asked her what she thought of "The Love of the Last Tycoon," saying that he would submit it for Perkins's reaction. Graham explained that "he wanted it to sound like a movie title and completely disguise the tragi-heroic content of the book." In her June 1941 response to Wilson's summary of the novel,...Frances Kroll referred to it as "Stahr" three times and mentioned that "Scott satirically considered the alternative title for the book 'The Last of the Tycoons' "

El más completo de los títulos, por tanto, es el que integra las tres dimensiones: la trama amorosa, la actividad de Stahr, y las referencias al medio cinematográfico. Por último, introduzco un esquema en el que he integrado los niveles de discurso de ambas ediciones de la novela de Fitzgerald, y la primera relación detallada del guión de Pinter sobre este texto, donde se incluyen sólo las diferentes escenas. Este esquema servirá para reflejar visualmente los cambios que el dramaturgo realiza en el orden de los episodios redactados por el escritor para la creación del guión cinematográfico.

<i>The Love of the Last Tycoon: A Western</i> (ed. por M. Brucoli)	<i>The Last Tycoon</i> (ed. por E. Wilson)	<i>The Last Tycoon</i> (guión escrito por Harold Pinter)
CAPITULO 1 Funciones (1), (2*) y (3)	CAPITULO 1 El mismo	No se incluye en el guión
EPISODIOS 4 & 5 Terremoto: función nº (4)	CAPITULO 2 Terremoto, pp. 27-32	Escena 14: Exterior. The studio. Night [15: Int. Brady's office. Night]; [16: Int. Brady's outer

		office]; [17: Int. Brady's office]; [18: Int. Stahr's office. Night]; [19: The ceiling. Stahr's P.O.V.]; [20: Stahr staring at the ceiling]; 21: Interior. Brady's office; 22: Int. Outer office; 23: Int. Corridor. Night; 24: Int. Stahr's office.
EPISODIO 6 Función nº 5.	CAPITULO 2, pp. 32-34.	Escena 25: Exterior. The back lot.; 26: The head of Siva; 27: Robinson and Stahr; 28: Close up. Stahr, staring. No sound; 29: The Back Lot; 30: Stahr alone. No sound; 31: A tractor bumping through the slush into the back lot. Normal sound; 32: Kathleen standing in the water. No sound.
EPISODIO 7 A PRODUCER'S DAY Funciones (6), (7), y (8).	CAPITULO 3, pp. 35-38	Escena 35: Int. Screening room. Next morning. Rushes; part of 44: Ext. Building. Day: conv. with Eddie about Morgan's fly open.
EPISODIO 8 Funciones (9) y (10)	CAPITULO 3, pp. 38-41 pp. 42-45	Escena 65: Interior. Stahr's office. Day Escena 39: Int. Stahr's office. Stahr and Cecilia, [Stahr and Rodrigues] & 40: Int. Stahr's outer office. Day.
EPISODIO 9 Función (11) ["Conference" con White, Broaca, Meloney y Rienmund] [Rejected Episode 10, pp xlix): Mensajes sobre el apellido de Kathleen, sobre la ceguera de Zavras.	CAPITULO 3, pp. 45-47 Cap. 3, pp. 54-55	No está en el guión: se transforma en la Escena 44: Ext. Building. Day. Escena 38: Int. Stahr's office. Day (talk on the phone).

<p>EPISODIO 10 Función (12) sobre la producción de una "película de calidad"</p>	<p>CAPITULO 3. pp. 55-59</p>	<p>Escena 42: Int. Company directors' dining room. Day</p>
<p>For EPISODE 11 Función (13): despido de Ridingwood</p>	<p>CAPITULO 4. pp. 62-65.</p>	<p>Anterior a la escena 46, se filma una escena (no aparece en el guión) Escena 46: Int. Sound stage; 47: Close up. Stahr; 48: Didi looking at him; 49: Stahr clutches her elbow and moves away; 50: Exterior. Sound stage; 51: Interior. Stahr's car; 52: Ext. Car., pp. 218-221.</p>
<p>EPISODIO 11 Funciones (14) [revisión "rushes"], (15) [Se opone a los ejecutivos], (16) [sistema de colaboración], (17) [habla con la chica del cinturón plateado]</p>	<p>CAPITULO 4. pp. 65-74</p>	<p>En el guión, corresponde a Escenas 1: Interior. Restaurant. Night. (Black & white); 2: Interior. Projection Room; 3: A Rough assembly on the screen. Escena 45: Interior. Stahr's office. Day.</p>
<p>EPISODIO 12 Funciones (18) [Edna y Kathleen]</p>	<p>CAPITULO 4. pp. 77-82</p>	<p>Escena 58: Exterior. Night. The back of a woman wearing a silver belt; 59: Int. Car. Over Stahr; 60: Ext. Car; 61: Close up. Stahr; 62: Close up. Kathleen; 63: Ext. The house;</p>
<p>EPISODIO 13 Función (19) Cecilia & Wylie sobre Stahr. Cecelia & Stahr</p>	<p>CAPITULO 5 pp. 83-87</p>	<p>Escena 37: Int. Car, driving down Sunset Boulevard. Day (Cecilia and Wylie) No aparece en la película. Escena 39. Int: Stahr's office. Stahr and Cecilia</p>
<p>EPISODIO 13 (continued) Funciones (20) [Baile], (21) [Stahr y Kathleen], (22) [Stahr y Cecelia]</p>	<p>CAPITULO 5. pp. 87-95</p>	<p>Escena 67: Interior. Ballroom. Writers' Ball. Stahr sees Kathleen. [pp. 230-1]; 68: Stahr and Kathleen dancing [p. 231] Escena 98: Int. Stahr's office. Day (Stahr & Cecilia)</p>

<p>SECCION 14 Función (23) [Stahr & Kathleen]</p>	<p>CAPITULO 5, pp. 95-102</p>	<p>Escena 77: Exterior. Car park. Day (Stahr and Kathleen); 78: Ext. A roadhouse. Day (Tea-house with the trained seal); 79: Ext. Malibu House. Sea shore. Mid afternoon;</p>
<p>SECCION 14 (2nd part) Función (23)</p>	<p>CAPITULO 5, pp. 102-105</p>	<p>Parte de Escena 79 (p. 239); 80: Ext. Parking lot. Night.</p>
<p>SECCION 14 (Part iii) Función (23): escena de amor; (24)</p>	<p>CAPITULO 5, pp. 105-119</p>	<p>Escena 81: Interior. Malibu House. Night; 82: Stahr trembling; 83: Kathleen walks towards him; 84: Kathleen lying alone, her face thoughtful, relaxed. She is naked; 85: The room; 86: Camera behind Stahr's head; 88: Interior. Car. Stationary. Paking lot. Night; 89: Exterior. Parking lot. Night; 90: Int. Stahr's house. Study. Night; 91: Later (Stahr reading); 92: Later (Stahr reads Kathleen's letter).</p>
<p>SECCION 15 (first part) Función (25) [Cecelia y Rose Meloney]</p>	<p>CAPITULO 5, pp. 119-122</p>	<p>No incluida en el gui3n</p>
<p>SECCION 15 (second part). Función (25) [Cecelia & Martha Dodd en la oficina de Brady. Affair con su secretaria.</p>	<p>CAPITULO 5, pp. 122-126</p>	<p>Escena 100: Interior. Brady's outer office. Day; 101: Int. Vestibule leading to Brady's office; 102: Int. Brady's office. Day Nota: en el gui3n es Cecilia sola, y no va a la casa de Kathleen</p>
<p>EPISODIO 16, Primera Parte Función (26) [Boxley]</p>	<p>CAPITULO 5, pp. 126-130</p>	<p>Escena 94: Interior. Boxley's office (diferente en el gui3n); 95: Ext. Balcony.</p>

<p>EPISODIO 16, Part 2 Función (27) [Stahr y el médico]</p> <p>Función (28): llamada de Kathleen y última cita Ella se casa.</p>	<p>CAPITULO 5. pp. 130-131.</p> <p>CAPITULO 5. pp. 131-140.</p>	<p>Escena 41: Interior. Stahr's office (Stahr and Doctor) [87: The shore. p. 243] Scenes 111: Stahr on the sofa; 112: Stahr and Kathleen. Malibu House. Late afternoon; 113: Int. Car. Night; 114: Int. Outer office. Morning; 115: Int. Stahr's office; 116: Int. Outer office [Cecilia]; 117: Int. Stahr's office; 122: Int. Stahr's house. Study. Afternoon; 123: Close up. Kathleen. in her house; 124: Int. Stahr's house. Morning; 125: Int. Projection room, 126: Telegram in flickering light; 127: Stahr sitting.</p>
<p>EPISODIO 17 Función (29): Stahr y Brimmer.</p>	<p>CAPITULO 6</p>	<p>Escenas 128: Int. Brady's house. Leather room; 129: Int. Hollywood restaurant. Evening; 130: Int. Cecilia's house: bar. Night; 131: Ext. Terrace. Night; 132: Ext. House. Window. Night [Brady]; 133: Ext. Terrace: Brimmer y Cecilia; 134: Cecilia & Stahr; 135: Ext. Garden. Night. P.O.V. Upper window of house; 136: Ext. House. Window; 137: Ext. Terrace. Night [Cecilia cuida de Stahr]</p>

Como resumen, antes de pasar a analizar el guión, es necesario señalar:

– Las funciones (1), (2) y (3) constituyen el acto I, que sirven para la presentación de Stahr y de otros personajes, dentro de los cuales destaca Cecelia Brady. Desde un punto de vista puramente estructural, además, las funciones 2 y 3 serían anticipatorias del declive de Stahr como productor, que provocará su pérdida de poder final por intervención de los otros ejecutivos del estudio. Cecelia, por otra parte, se erige en las funciones (1) y (3) como personaje principal de la novela, además de cumplir la función de narradora. Se plantea, también en la función (3) su intención de intervenir en la vida amorosa de Stahr, ya que Cecelia está enamorada

platónicamente del magnate. Esta presentación, como detalle en el esquema anterior, no está incluida en el guión de Pinter.

– La actividad de Stahr es la parte inicial del texto literario, y se desarrolla en las funciones (5), (6), (8), (9), (10), (11), (12), (13), (14), (15), (16); a partir de la (17) se combina con la trama amorosa. De todas estas funciones dedicadas a explorar las múltiples facetas del trabajo de Stahr como jefe de producción, veremos que algunas, como la (6) –el problema de Pete Zavras, el cámara–, o la (16) – la conversación entre Stahr y los Marquand– no fueron incluidas en el guión de Pinter; otras como la (11), la “conferencia” de Stahr y los miembros del equipo de producción de una película, se integran a partir del diálogo que mantiene el magnate con sólo uno de los personajes, el del escritor, mientras que el resto aparecen reflejadas casi literalmente en el guión de *The Last Tycoon*.

–La historia de amor entre Stahr y Kathleen ocupa las funciones (5)–primera aparición de Kathleen; (7) –búsqueda de la “chica del cinturón plateado”; (17)–“confusión de identidades”, (18)–primera entrevista–, (20)–encuentro fortuito–, (21)–persecución–, (23)–primera cita y escena amorosa, (24)–primer desengaño–y (28)–entrevista final. Todas estas funciones se mantienen en el guión, mientras que aquellas en que aparece Cecelia como enamorada de Stahr, y encargada de desvelar la identidad de Kathleen –las funciones (19), (22), y (25) desaparecen del guión como tales escenas, aunque se representa el amor imposible que Cecelia siente por Stahr de forma dramática.

Todos estos cambios, esbozados en el esquema anterior, serán analizados en detalle y comentados en el apartado siguiente, dedicado al análisis del guión de *The Last Tycoon*.

***The Last Tycoon*. Análisis del guión**

1. El lugar del guión en el proceso de adaptación

El análisis que propongo para el guión de *The Last Tycoon*, como ya se ha mencionado en la introducción, toma como referencia los trabajos de Vanoye (1996) y Onaindía (1996). El crítico vasco realiza un estudio del guión de *The Apartment* (*El apartamento*, Wilder, 1960) como ejemplo de texto clásico del cine de Hollywood. Para ello, parte de la base teórica

aportada tanto por la narratología como por la hermenéutica, con el fin de elaborar un esquema de estudio válido para el cine clásico americano, y resulta clarificador en cuanto a que intenta demostrar unas normas generales para este tipo de cine, y además, las integra en su aplicación práctica. No obstante, no cubre el campo de la adaptación, que es fundamental a la hora de llevar a cabo el estudio del guión que nos ocupa.

Vanoye parte de la base de que la adaptación es, por un lado, un hecho impuesto por la necesidad que tiene el cine de nutrirse de historias y temas y, por otro, un proceso sometido a una serie de limitaciones. Así, afirma [Vanoye 1996: 126]:

Toda adaptación consiste en transponer una forma de expresión a otra. Esta traslación forzosa sitúa al guionista adaptador ante unos problemas que clasificaremos según tres categorías....: problemas técnicos, opciones estéticas y procesos de apropiación

Dentro de los problemas técnicos, Vanoye incluye la necesidad de “cortar”, de abreviar, sintetizar, amalgamar, ya que “*la cantidad de los acontecimientos, las acciones, descripciones, diálogos y reflexiones diversas, actualizada en las palabras, siempre sobrepasaría— si se trasladaran íntegramente— las duraciones filmicas aceptables*”. Por tanto, el guionista-adaptador ha de acortar el texto original literario, y dos de las operaciones que Vanoye cita como ejemplo son la concentración de personajes y el atajo dramático. La adaptación resultante de este “resumen” o “síntesis” llevada a cabo sobre el texto literario sería un modelo de adaptación como reducción. Un ejemplo paradigmático de esta “reducción” sería *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, 1939). Pero también existe el caso contrario, en que textos literarios breves, como por ejemplo cuentos, han de ser dilatados, añadiéndose elementos “inventados” por el guionista para convertirlos en largometrajes, que pueden tener que ver con el pasado de los personajes, la “pre-historia” que da lugar a la trama principal, la invención de una trama secundaria que complementa a la principal. Un ejemplo para ilustrar esta “dilatación” realizada a partir de un relato de Hemingway sería *The Killers* (*Forajidos*, R. Siodmak, 1946).

Otro ejemplo de dilatación, que Vanoye menciona en su estudio, es la realizada por Truffaut en *La chambre verte* (1978) a partir de un relato de

Henry James, e incluye una carta en la que el propio Truffaut aclara muchos aspectos que le preocupaban con respecto a su labor como adaptador, sobre todo en lo relativo a los condicionamientos de la película como espectáculo dramático. Estos condicionamientos afectan, según Truffaut, a los siguientes aspectos [Vanoye, 1996: 130]:

- la dramaturgia: la división en actos inscribe la obra, no en un relato literario, sino en un género dramático que organiza la acción en una duración “escénica” o “de pantalla”, según los ritmos que se deben localizar;
- la dramatización o *puesta en escena* de los acontecimientos y de los personajes por medio del suspense (o, al menos, la suspensión, el misterio), del diálogo y las interacciones (discursos de los personajes acerca del héroe o desarrollo de la relación amorosa);
- la visualización: hay que decir, mostrar, clarificar, precisar, porque la imagen no puede ser durante mucho tiempo difusa o brumosa.

Estas referencias de las preocupaciones de Truffaut pueden aplicarse a cualquier ejemplo de adaptación de un texto literario al cine, pero en particular al caso de *The Last Tycoon*. Sin embargo, hay que realizar una salvedad antes de comenzar el análisis. En lo que respecta tanto a la dramaturgia como a la dramatización o puesta en escena, se podría pensar que el hecho de que Harold Pinter sea un afamado dramaturgo, además de guionista de cine, sería a priori una ventaja a la hora de transformar el texto narrativo escrito por Fitzgerald y dotarlo de una estructura dramática adecuada para la versión cinematográfica.

No se debe olvidar, por tanto, que en el estudio del guión, habrá que fijarse tanto en la dimensión puramente narrativa como la dramática. Dentro de la primera, Onaindía establece la distinción entre *historia* y *trama*, siguiendo a Genette, quien nombra las dos categorías como *historia* y *discurso* y a Forster, que distingue la *historia* como la *narración de acontecimientos relacionados de una manera meramente temporal*, del *plot*, que sería el *relato dotado de una relación causal entre sus acontecimientos*.

Onaindía (1996: 62) aclara que la causalidad dota al relato cinematográfico de lógica y de significado, además de darle un valor general y verosímil. Pero hay otro recurso que supone la ruptura de la relación causal en determinados momentos de la película, y principalmente al

comienzo y al final. Esta ruptura de la causalidad es característica de la narrativa occidental, ha sido heredada por el cine clásico de Hollywood, y según el crítico es fundamental para este tipo de cine. Lo que rompe la armonía de la situación presentada son los dos “giros”, por un lado la *metabole* al principio del discurso y, por otro, la peripecia al final, que es un acontecimiento inesperado por medio del cual se recupera la armonía inicial¹⁵. Esta aclaración que realiza Onaindía me parece relevante a la hora de abandonar para el estudio del guión la perspectiva puramente estructuralista. La razón que da este crítico se basa en el efecto que se quiere conseguir en las películas clásicas, que es el efecto catártico procedente de la tragedia clásica griega, y constituye una de las bases fundamentales para la identificación espectador/filme [Onaindía, 1996: 63]:

El efecto que provoca la tragedia clásica en el espectador– la catarsis– estaría relacionada precisamente con estos giros [*metabole* y *anagnorisis*] que, como base de la concordancia discordante, son los que impedirían que la narración pudiera analizarse partiendo de estructuras profundas a nivel semántico y estructuras superficiales o figurativas que no aportaran nada al significado. De ahí que los estudios estructuralistas que analizan los objetos, los espacios o los personajes que aparecen en un determinado relato formando campos semánticos haciendo abstracción de los giros mencionados, ...no son capaces de dar cuenta de las películas americanas y, en general, de la narrativa occidental derivada de la tragedia griega en la que siempre hay un campo para la ambigüedad y la contradicción....Es precisamente esta discordancia en la concordancia la que dota de un nivel de generalidad especial y específico a la narración.

A partir de estos y otros supuestos teóricos, Onaindía plantea el análisis del guión de la siguiente manera: por un lado, estudia la historia y la trama: dentro de la segunda, hace referencia a la práctica común en el cine clásico de Hollywood de que existe una trama y una subtrama interrelacionadas

15 Onaindía (1996: 62-3) incluye la posibilidad de que la peripecia dé pie a la *anagnorisis* o proceso de reconocimiento de su identidad por parte de los personajes. Este concepto, que aparece en la *Poetica* de Aristóteles, es relevante en algunos casos, pero el hecho de que exista un acontecimiento inesperado al final de la trama no siempre lleva a que exista un reconocimiento de la identidad. Hay ejemplos en que este proceso sí ocurre y es relevante, porque conduce a un cambio de actitud de los personajes, y de las relaciones entre ellos: un caso claro para ilustrarlo podría ser la secuencia final de *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997), en que dos de los protagonistas que han sido enemigos durante el desarrollo de la trama se convierten en amigos debido a un giro inesperado.

entre sí. Por otro, analiza la película como drama, y, a partir un mayor número de funciones, estudia las que tienen relevancia en el análisis práctico de *The Apartment*, es decir, el protagonista, el objetivo, el antagonista u obstáculos, y el ayudante. En cuanto al proceso dramático en el cine clásico, Onaindía lo plantea con la siguiente estructura:

- Presentación,
- Giro inicial (*metabole*),
- Punto de ataque,
- Crisis,
- Giro segundo (peripecia, seguida a veces de *anagnorisis*),
- Clímax (o anticlímax),
- Resolución.

Para llegar a esta estructura dramática, Onaindía se centra en el cambio que sufrió la teorización de Gustav Freytag, la llamada “técnica del drama” vigente en la dramaturgia del siglo XIX con la llegada del siglo XX y la influencia del drama naturalista de Ibsen, entre otros. Así, el crítico menciona que William Archer elabora una alternativa, que será la aplicada al cine narrativo, de la “técnica” de Freytag, en la que el esquema del teórico alemán, que dividía la obra en cinco actos, con exposición, intensificación, culminación con peripecia, declinación y desenlace, pasa a experimentar un cambio en el orden de elementos, y el clímax se sitúa cerca del final, con lo que la acción va *in crescendo*, y el desenlace trae las consecuencias directas de ese clímax.

Onaindía, por otra parte, señala las ideas aportadas por Kristin Thompson (1985) de la influencia que en el cine clásico americano tendrían las teorías de composición de Edgar Allan Poe. En su ensayo *The Philosophy of Composition* (1846), Poe aclara que su primera consideración a la hora de escribir –tanto fuese poesía como prosa– es el efecto que quiere provocar en el público. La segunda consideración que tiene en cuenta es la extensión del texto, ya que *there is a distinct limit, as regards length, to all works of literary art – the limit of a single sitting*, porque la brevedad en la lectura contribuye al efecto que induce en el lector. Por último, Poe menciona que el mejor método para lograr el efecto único es la de situar el clímax al final del poema o relato.

Para finalizar estas nociones introductorias sobre el tipo de estudio que me dispongo a realizar sobre el guión y el texto fílmico de *The Last Tycoon*,

cito nuevamente a Onaindía, que integra lo que es el simple estudio estructural y dramático como elementos básicos para el análisis del guión clásico de Hollywood [Onaindía 1996: 71]:

Estos elementos y estructura dramática son procedimientos para dar un significado a la historia, para transformarla en un discurso dotado de connotación artística, de simbolismo, que por una parte expresa una escala de valores del autor, una intencionalidad y, por otra, le invita o le incita a contemplar la historia adoptando un determinado punto de vista.

En resumen, el orden que se seguirá para el análisis es un compendio entre los que ofrecen los dos críticos mencionados: por un lado, mantengo el principio de división entre historia y discurso, para luego estudiar lo que Vanoye (1996: 74-124) denomina **dispositivos narrativos, dramáticos y secuenciales**. En el apartado que analiza los dispositivos narrativos, Vanoye parte de un modelo clásico, que es también la base del estudio de Onaindía, que se define por las siguientes características [Vanoye 1996: 74-124]:

- estructura temporal lineal;
- narración "objetiva", o ausencia de narrador explícito, o enunciación "neutral";
- existencia de uno o dos personajes centrales y de una intriga principal, complementada a menudo con otra intriga que afecta al mismo personaje (sistema del *double plot* -de la doble intriga [trama]) y con unas intrigas secundarias (*sub-plots*) que refractan o valoran la intriga principal.

Así, en primer lugar, hay que tener en cuenta que el guionista-adaptador ha de acortar el texto original literario, por medio de operaciones como son la concentración de personajes y el atajo dramático. La adaptación resultante de este "resumen" o "síntesis" llevada a cabo sobre el texto literario sería un modelo de adaptación como reducción. El caso de *The Last Tycoon* entraría de lleno en el primer tipo de adaptación, aunque la reducción que Pinter lleva a cabo no es tan drástica como la que sería necesaria en la traslación de otras novelas, ya que el texto de Fitzgerald estaba inacabado. Pinter realiza un tipo de reducción que afecta a los personajes -sobre todo al de Cecilia, que de ser personaje y narradora en la novela, pasa a ser un personaje secundario casi de "relleno", como se verá más adelante.

En lo que respecta tanto a la dramaturgia como a la dramatización o puesta en escena, se podría pensar que el hecho de que Pinter sea un afamado dramaturgo, además de guionista de cine, sería a priori una ventaja a la hora de transformar el texto narrativo escrito por Fitzgerald y dotarlo de una estructura dramática adecuada para la versión cinematográfica. No se debe olvidar, por tanto, que en el estudio del guión, habrá que fijarse tanto en la dimensión puramente narrativa como la dramática, teniendo en cuenta también la importancia de la causalidad, que dota al relato cinematográfico de lógica y de significado.

A partir de estos supuestos teóricos, plantearemos el análisis del guión de la siguiente manera: por un lado, estudiaremos la historia y la trama—dentro de la cual, se hará referencia a la práctica común en el cine clásico de Hollywood de que existen una trama y una subtrama interrelacionadas entre sí—, que se corresponde con lo que Vanoye denomina dispositivos narrativos. Por otro, analizaré la película como drama—los dispositivos dramáticos—con el estudio del protagonista, del objetivo, del antagonista u obstáculos, y el ayudante, a partir un mayor número de funciones. En cuanto al proceso dramático en el cine clásico, lo elaboraremos a partir del esquema que sigue Onaindía, respetando la siguiente estructura de: presentación; giro inicial (*metabole*); punto de ataque; crisis; giro segundo (peripecia, seguida a veces de *anagnorisis*); clímax (o anticlímax), y resolución. Por último estudiaré lo que Vanoye (1996: 74-124) denomina dispositivos secuenciales, aspecto que se encardina de lleno en el estudio del texto fílmico.

Para finalizar estas nociones introductorias sobre el tipo de estudio que me dispongo a realizar sobre el guión y el texto fílmico de *The Last Tycoon*, es necesario puntualizar que el análisis de todos estos elementos, tanto narrativos como dramáticos, en el guión ha sido realizado en numerosas ocasiones y por especialistas competentes dentro de la crítica cinematográfica, pero curiosamente, han sido olvidados en el ámbito de la adaptación de textos literarios al cine. Una de las razones que me ha movido a ampliar el tema de estudio con el fin de incluir este tipo de textos ha sido motivada por este olvido, que quizá aporte nueva luz a un campo poco explorado.

2. *The Last Tycoon*: el guión. Nivel de la historia

La historia en la que Pinter basó su guión es esencialmente la misma de la novela inconclusa de Fitzgerald: la grandeza y el ocaso de Monroe Stahr, y mantiene las dos tramas: por un lado, su faceta profesional como jefe de producción de uno de los grandes estudios de Hollywood a finales de la década de los años 30 y, por otra, la historia de amor, que relata el intento y la imposibilidad final que tiene Stahr de entablar una relación estable con Kathleen. Sin embargo, ya en el nivel de la historia, se observan cambios básicos que afectan a diversos aspectos. En cuanto a lo que es el declive del personaje, lo que intentó hacer Pinter es dotar de un final a la historia que cuenta Fitzgerald, y así, el guión no acaba con el episodio entre Stahr y Brimmer, el sindicalista, sino que a raíz del fracaso del productor en esta entrevista— que termina en una pelea entre ellos—, el resto de los ejecutivos del estudio, capitaneados por Brady, despojan a Stahr de todas sus funciones, y le recomiendan de modo muy poco sutil que se tome un descanso, en definitiva, que se marche. Este final no corresponde a ninguna de las posibilidades que constan entre los papeles de Fitzgerald, de las que ya he hablado en el apartado anterior. Podría, no obstante, estar basado en la vida de Irving Thalberg, ya que, según menciona Bordwell (1985: 327) cuando habla de los cambios dentro del sistema de producción de Hollywood después de 1931, que todos los grandes estudios estaban realizando para responder a la bajada en la audiencia que se había producido a raíz de la depresión, el jefe de producción de la M-G-M perdió parte de su poder debido a su enfermedad en 1932:

MGM's Irving Thalberg functioned as a central producer until his illness in 1932. At that point, Louis B. Mayer hired son-in-law David Selznick to produce a set of films with his own unit. While Thalberg was in Europe, Mayer shifted the studio structure, turning Thalberg's staff into associate producers. Selznick, Thalberg on his return, Hunt Stromberg, Walter Wanger, Joseph L. Mankiewicz, and others (Harry Rapf doing the B product) filled out a staff line answerable only to Mayer. While Mayer has been accused of deliberately diluting Thalberg's power—and that was the change's effect—it must also be noted that the new structure followed the general pattern developing in the industry....After 1933, Thalberg averaged six films a year for MGM until his death.

Los cambios en la estructura de poder que menciona Bordwell estaban produciéndose también en todas las otras *majors*, aunque el caso de la

Metro contiene un aspecto, a saber, la enemistad creciente que existía entre Mayer y Thalberg, que no tenía nada que ver con la industria del cine, pero que podría haber influido en las decisiones tomadas por el presidente de la compañía. Este aspecto es el que reproduce parcialmente Fitzgerald en su novela, por medio de la relación tirante que existe desde un principio entre Stahr y Brady, y que Pinter también incluye en su guión de *The Last Tycoon*, llevándolo hasta sus últimas consecuencias.

Otro de los cambios más evidentes en la historia de *The Last Tycoon* con respecto al texto original literario es la reducción que el guionista lleva a cabo con varios personajes, sobre todo el de Cecelia¹⁶, que de ser narradora y personaje principal en muchos episodios de la novela original, pasa a ser un “comparsa”, un personaje cuasi-plano. Asimismo, pierden relevancia o desaparecen completamente personajes que en la novela estaban directamente relacionados con Cecelia, como Rose Meloney, la guionista, que en el texto de Fitzgerald aparecía con una doble función: por un lado, servía para reflejar la opinión de Cecelia sobre los guionistas, y por otro, era la fuente de información sobre Kathleen, e incluso llevaba a Cecelia a la casa de su “rival”.

Por otra parte, se añade un personaje, relevante en el guión y que no aparecía en el texto original, el del guía del estudio, cuya función es la de presentar el *setting*, el lugar donde comienza y se desarrolla casi toda la acción, y que, además, introduce aspectos temáticos referentes al pasado de Monroe Stahr. Así, gracias a este personaje, sabemos ya desde el principio del guión que Monroe Stahr había estado casado con Minna Davis, una gran estrella del cine, y que él sigue trabajando en el mismo estudio.

Si bien algunos de los episodios que describen la vida profesional de Stahr desaparecen del guión, como la reunión que mantiene con todos los responsables de su equipo en el episodio 9 de la novela, Pinter mantuvo prácticamente todos los encuentros más relevantes que explican su labor,

16 El nombre de Cecelia Brady, que consta en las notas de Fitzgerald (Brucoli 1993) se convierte en Cecilia, tanto en la edición de Wilson como en el guión de Pinter. Lo hago constar ya que es una enmienda editorial realizada por Wilson, y en todos los ejemplos del guión aparecerá esta notación, mientras que en las menciones hechas a la novela, me remito a como aparece en la edición de Brucoli.

y el control que ejercía sobre los aspectos de la producción de una película. En el nivel de la historia, por tanto, se puede afirmar que el tipo de adaptación que realiza el dramaturgo británico es “una reinterpretación fiel” del texto original. En el apartado siguiente, veremos los cambios que realizó para adecuar el texto de Fitzgerald a un medio no sólo narrativo sino dramático.

3. Nivel del discurso

1. *Dispositivos narrativos*

Para comenzar el análisis del discurso de *The Last Tycoon*, es necesario referirse a la doble trama que encontramos en el guión, y que se organiza siguiendo un orden causal más o menos claro para conectar las secuencias. Ya en el esquema incluido al final del apartado anterior de este capítulo, puede observarse que el orden de los episodios en el texto original literario no corresponde con el orden que Harold Pinter sigue a la hora de elaborar el guión de *The Last Tycoon*. Siguiendo las reglas de causalidad y la existencia de una doble trama que afecta al protagonista principal, analizaré en primer lugar lo que Onaindía denomina la “ordenación por orden: el comienzo y el final” en este guión. Según afirma la crítica en general, el comienzo y el final tienen una función especial dentro de la película, ya que están dotados de una mayor condensación de sentido. Se intentará probar aquí, sin embargo, que las dos secuencias que serán estudiadas aquí, la inicial y la final, se refieren sólo a la trama profesional de Stahr, con lo que se advierte su mayor relevancia, mientras que la trama amorosa no comienza hasta el final de esta secuencia inicial, y culmina en fracaso antes de la final.

La secuencia inicial del guión, compuesta por varias escenas, nos hace sumergirnos directamente en lo equivalente a los episodios que Cecelia denomina en la novela *The Producer's Day*, ya que este personaje no actúa en el guión como narradora, y por tanto la presentación de los personajes habrá de deducirse a través de su forma de actuar y de los diálogos. Pinter decidió, por tanto, librarse del capítulo primero de la novela porque escogió centrar el inicio del relato en la personalidad de Stahr como productor, y para eso era necesario que desapareciese el personaje de Cecelia como “enamorada” de Stahr. Por ello el guionista también prescinde del punto

de vista de la joven, y de esta manera, no utiliza el recurso del narrador-personaje, considerado demasiado literario.

Para destacar desde el comienzo la actividad del productor, Pinter decidió componer un montaje de escenas sueltas, que presumiblemente corresponden a lo que se había rodado el día anterior en dos producciones diferentes; así, el guión comienza con una escena de una película de *gangsters*. La siguiente escena corresponde al presente –este cambio temporal es claro ya que pasamos de una escena en blanco y negro a la siguiente en color– y transcurre en una sala de proyecciones, donde el guión señala que hay *a number of men in shadow*, y el llamado *STHR* es el que comenta aspectos de la escena que hemos visto, y decide lo que hay que cambiar en ella. Lo mismo hace en la escena 3, donde es este personaje quien indica que la cámara debía haber seguido a la chica en una escena romántica en la playa, mientras que el director había centrado el plano en el hombre. Este hombre misterioso que toma decisiones sobre lo que hay que hacer en una película, es el protagonista de la cinta, supuestamente es “el último magnate”.

I. Lloyd Michaels (1982) analiza el inicio del guión y de lo que será la película, pero de forma errónea organiza el montaje de las tres escenas, las dos que revisa Stahr en la sala de proyección, y la que aparece después de las cuatro escenas donde el guía lleva a los turistas a visitar el estudio. El crítico afirma que el principio del film anticipa tanto los temas como la acción fundamental, y resume los argumentos de la siguiente manera [I. Lloyd Michaels, 1982: 115]:

1. A femme fatale type meets her gangster boyfriend in an Italian restaurant; as she leaves for the powder room, he is executed by machine gun fire from a passing car.

2. A young woman walks away from her lover on an empty beach; the camera stays on his reaction.

...

The first sequence foreshadows Stahr's ultimate destruction, which is linked both to a woman's betrayal and the forces of unseen men (collectively referred to as "New York" in the film). The second presages his love affair with Kathleen at the unfinished beach house and her eventual departure from his life.

Estoy de acuerdo en parte con la descripción que Michaels hace de la función narrativa de estos dos insertos que Pinter decidió introducir para

presentar la acción principal. No obstante, hay que señalar también que los “hombres ausentes – o no vistos–” que el crítico toma colectivamente como representantes de la sede administrativa del estudio, sita en Nueva York, es sólo responsable de la disminución del poder de Stahr en cierto sentido, como veremos en detalle al analizar la secuencia final. Este grupo de *unseen men* también incluye al marido de Kathleen, que sí aparece en la secuencia final del filme, aunque no vemos su cara.

Las razones por las que Pinter escogió comenzar el guión de esta manera parecen responder al siguiente supuesto: ya que *The Last Tycoon* trata sobre el mundo del cine, visto desde la perspectiva de los avatares de la vida de uno de los grandes productores del cine de Hollywood, es preferible contemplar su actividad desde el principio. De hecho, toda la secuencia inicial, dedicada a la presentación de los personajes principales, se centrará en explorar parte de su cometido. No es difícil imaginar que el propósito del uso de este montaje, tanto desde una perspectiva temática como estructural, es enfatizar la autoridad que tenía este hombre dentro del estudio, así como señalar sus conocimientos sobre la técnica cinematográfica, ya que es capaz de tomar decisiones tanto sobre lo absolutamente visual y técnico, como sobre cuestiones del argumento de las películas.

Las unidades en las que interviene el guía, la 4, 5, 6 & 7 del guión, forman una escena que sirve para contextualizar, por un lado, el *setting* y, por otro, el pasado y el presente de Monroe Stahr. La unidad 4 del guión introduce al personaje del guía, interpretado por John Carradine, que enseña los estudios a un grupo de turistas. Como ya se mencionó en el nivel de la historia, este personaje es una invención de Pinter, y cumple varias funciones. Es él quien muestra a los visitantes el camerino de Minna Davis, la actriz que había sido esposa de Stahr y que había muerto. Esta referencia visual será esencial desde la perspectiva de la trama amorosa, porque, gracias a que hemos visto el retrato de la estrella en su camerino, los espectadores seremos capaces de establecer el parecido entre Minna Davis y Kathleen.

En la unidad 7, el guía les conduce a uno de los platós de rodaje, el más grande del mundo para la producción de filmes sonoros, que, significativamente, está vacío y uno de los turistas pregunta cómo se había rodado el terremoto de la película *San Francisco*. La introducción de esta escena, que en principio podría parecer relevante sólo para la dimensión

espacial, será importante desde diversas perspectivas, tanto diegéticas como extra-diegéticas. En primer lugar, el plató vacío es esencial para conectar el principio y el final de la cinta en lo que respecta a los dispositivos narrativos, porque es allí donde el “último magnate” dirige sus pasos al final de la historia. En segundo lugar, la pregunta sobre la filmación del terremoto de *San Francisco* es una referencia extra-textual que nos conecta directamente con la época dorada de la Metro-Goldwyn-Mayer. Este conocido musical-con-terremoto, curiosamente, no fue producido por Thalberg, sino por John Emerson y Bernard Hyman, e interpretado por Clark Gable, Jeanette MacDonald y Spencer Tracy y fue un gran éxito para el estudio. Se estrenó en 1936, el año en que murió Thalberg, y fue nominada para varios premios de la Academia, entre otros, al Oscar a la mejor película. Por último, la mención del terremoto adelanta información sobre lo que va a pasar más tarde en la trama. Como consecuencia del terremoto se produce el primer encuentro entre Stahr y Kathleen, o mejor dicho, la visión que el magnate parece tener del fantasma de su esposa muerta.

La unidad 8, donde se dramatiza el rodaje de una escena de una película, introduce el factor especular o metaficcional dentro del guión, y así nos muestra el mundo del cine desde dentro, con todo su artificio, su “engaño”, metafóricamente insertado en la trama principal de *The Last Tycoon*. Estructuralmente, es la primera de un grupo de escenas con el siguiente argumento, según aparece en el guión (Pinter, 1982: 195): *A foreign actress with red hair (DIDI) and an actor (RODRIGUEZ) are completing a take. DIDI is standing in the hall of a Paris apartment with a telephone. She is wearing a negligee.* La actriz representa el papel de una cantante de cabaret, que tiene una aventura con el típico *latin lover*, y le miente a su marido por teléfono. Esta escena, formada por los segmentos 7, 8, 9, 10, 11, 12, y 13 sirve, además, para presentar a algunos de los personajes que van a estar relacionados con Stahr, y que a su vez funcionan como prototipos de las producciones de la industria del cine en la época de los años 30 y 40. Así, aparecen el débil director de cine Red Ridingwood, manejado a su antojo por la famosa estrella extranjera, quien claramente representa el papel de diva, e indirectamente el poder que las estrellas tenían dentro del sistema, y Rodriguez, que interpreta en la película al ardiente *latin lover* y que en su vida privada es impotente. Además, esta escena es

importante temáticamente como anticipación de la relación amorosa entre Stahr y Kathleen, ya que es Didi, la “extranjera”, la que engaña a su marido ausente, mientras el amante, Rodriguez, está presente, y mantiene con él una relación de rechazo-atracción. Este argumento tiene su reflejo en la relación amorosa entre el magnate y Kathleen: *The American*, el hombre que la salvó y con el que se acabará casando, está siempre ausente, y ella mantiene con el magnate una relación esquiva, que comienza con un “no”, y acabará siendo un “sí”, hasta desembocar en el fracaso final.

La siguiente escena, formada por las unidades 15, 16 y 17, sirve para completar la presentación del resto de los personajes principales: Brady, el rival de Stahr en la regencia del estudio, su hija Cecilia y Fleishacker, el abogado de Nueva York que representa a los inversores. Por último, y justamente antes del giro inesperado o *metabole*, producido por el terremoto, vemos por primera vez el rostro de Stahr, que se dispone a descansar en su despacho. Se culmina así la presentación del personaje, ya que hemos de ser capaces de identificarlo al verlo en acción para solucionar los problemas que el temblor produjo en el estudio. El hecho de que se presente a Brady antes del giro en la acción sirve no sólo desde el punto de vista narrativo sino también del dramático: a pesar de que Brady asegura ser “la sólida base en la que descansa Monroe Stahr”, siempre es a éste al que vemos tomando decisiones y trabajando en el estudio, mientras que Brady se pasa el día en su despacho y parece no tener influencia alguna en lo que sucede en el estudio.

Este contraste entre ambos ejecutivos nos lleva directamente al análisis del final de la película. Es importante en este momento referirnos nuevamente al texto original de Fitzgerald: el hecho de que el escritor no dejase claras las posibilidades que contemplaba para el final de Monroe Stahr brindó a Pinter la ocasión de optar por un tipo de final abierto. En el guión de *The Last Tycoon* sólo vemos el principio del declive de Stahr sin llegar a mostrar su degradación total que, en el texto de Fitzgerald, se preveía a través del hecho de que Stahr planeaba asesinar a Brady. En el guión y posterior film, el final está formado por una corta secuencia en que se reúne el consejo de dirección del estudio, a raíz de la entrevista fallida de Stahr con el sindicalista Brimmer, y de su pelea, y le comunican que ha dejado de ser el representante del estudio para negociar con los escritores. Además, le recomiendan que se tome unas vacaciones. Como

consecuencia el “genio de la producción” se ve obligado a abandonar su trabajo, no sin afirmar que *this studio will fall without me*. A partir de ese momento, Stahr se dirige a su oficina, y Pinter realiza un montaje de 10 escenas cortas, de la 145 a la 155, relacionadas presumiblemente con lo que pasa por la cabeza del magnate. Son las siguientes, que cito aquí porque sólo algunas de ellas llegaron a incluirse en la película:

- 145. A cowboy riding into a western town
- 146. A cartoon;
- 147. Didi: “Nobody likes me or something.”;
- 148. Two men fighting in a storm;
- 149. Brimmer, laughing: “Oh yes.”;
- 150. Hundreds of negroes playing white pianos;
- 151. Cecilia: “We don’t use that line this year”;
- 152. Garbo in ‘Camille’;
- 153. Doctor: “Any pain?”;
- 154. The San Francisco earthquake.

A partir de la unidad 155, se reproduce el texto de la explicación que ofrece Stahr al escritor Boxley sobre la esencia del cine, pero en un montaje dramatizando en las unidades 156 y 158 lo que pasa en ese momento en la casa de Kathleen. Así, se muestra visualmente la relación causal entre las dos tramas, la amorosa y la de Stahr como productor, que se podía entrever en la reacción de Stahr posterior a la recepción del telegrama en el que Kathleen le anunciaba su boda. Finalmente, en la unidad 159 Stahr le dice a la cámara directamente *I don’t want to lose you*, que también se oye en *off* mientras él entra en el plató vacío en la unidad 162. Con estas palabras se resumen las dos pérdidas que sufre el magnate.

Ahora bien, para poder analizar la secuencia final de la película en todo su conjunto, es necesario volver a la teoría. Onaindía (1996: 88 & ss) se remite a Bordwell en lo relativo a las características que tiene el final de un filme. El crítico norteamericano afirma que el final es la coronación de la estructura, la conclusión lógica de los acontecimientos, el efecto final de la causa inicial y la revelación de la verdad. Sin embargo, este último aspecto de revelación de la verdad se produce, según Onaindía, sólo en filmes estructurados en torno a una investigación, mientras que en lo que respecta al final como conclusión lógica de los acontecimientos, o el efecto

final de la causa inicial, no está demasiado claro que sea siempre así en el cine clásico de Hollywood, ya que estos presupuestos estarían basados en un final único y necesario, y no en la probabilidad que ofrecen los giros o cambios dramáticos introducidos en el filme.

En mi opinión, el caso de *The Last Tycoon* ha de ser analizado con respecto a otros paradigmas para llegar a una conclusión sobre el final. Si aceptamos la teoría aristotélica sobre los cambios –*metabole* y peripecia– que en la tragedia llevarían de la dicha a la desgracia o viceversa, y que generan los efectos de compasión o temor en el espectador, el final del texto tendría gran importancia para el significado global de la obra. Ahora bien, en el final de *The Last Tycoon* suceden varias circunstancias que, supuestamente, llevan a que el protagonista sea despojado del poder que antes ostentaba en su trabajo; a saber, el fracaso de su relación amorosa con Kathleen en la penúltima secuencia le lleva a emborracharse durante la cena con el sindicalista Brimmer, y a enzarzarse en una pelea con éste, en la que también es Stahr el que sale más perjudicado. No obstante, hay algo que queda muy claro cuando llega este momento: esta es la primera y única vez en todo el texto que Stahr metafóricamente “pierde los papeles” en algo que concierne a su trabajo.

Por otro lado, las discrepancias que se crean entre Stahr y el resto de los ejecutivos con respecto a los proyectos que el magnate tiene para la producción cinematográfica no quedan lo suficientemente claras como para que, por culpa de este único fallo, se vean con derecho para quitarle su autoridad. Además, aunque la decisión del consejo de administración del estudio le declare incompetente para representarles en la negociación con los escritores, y le recomiende que se tome un descanso, la escenificación de la última escena deja bien claro que es su final:

162. Exterior. Sound stage. Over Stahr.

The door to the sound stage is open. Black inside. Stahr walks into the blackness. He disappears. The sound of his steps.

Over this, the echo of “I don’t want to lose you.”

Como ya se ha mencionado, el hecho de que la novela de Fitzgerald quedara inconclusa dio pie a que Pinter pudiese elaborar un final abierto para el guión. Al analizar esta escena vemos, sin embargo, que no es así:

Stahr, el último magnate, pierde el sentido de su vida al ser despedido de su trabajo, ya que no se plantea, al observar este final, la posibilidad de que vuelva al estudio, ni de que recupere el poder que ostentaba hasta ese momento.

Con respecto a este final, la referencia extra-textual no sirve de ayuda para explicar de forma válida la resolución del conflicto. Es bien sabido que Irving Thalberg perdió la autoridad máxima en la Metro-Goldwyn-Mayer a raíz del empeoramiento de su enfermedad cardíaca. Louis B. Mayer aprovechó la ausencia de Thalberg para reorganizar el estudio, pero el “genio de la producción” tuvo la oportunidad de volver cuando su estado físico se lo permitió, y aunque su poder había disminuido, y ya no era el jefe de producción del estudio, todavía pudo realizar unas seis películas al año desde 1933 hasta su muerte, en septiembre de 1936. Por tanto, no se puede afirmar que Pinter se basara en este hecho para elaborar su final.

Según afirma Efrén Cuevas Alvarez, en su tesis doctoral titulada “Mundos y personajes de Elia Kazan: claves críticas e identidad narrativa”, el final de esta película fue concebido por el propio Kazan. Según Cuevas, *se trata de un final abierto que guarda cierta consonancia con la incertidumbre que depara siempre una obra inconclusa*. Años más tarde, en su autobiografía, Kazan reinterpretará este final a la luz de su historia personal, en un relato a caballo entre la realidad y el recurso poético:

Tenía el presentimiento que iba a ser el último plano que iba a rodar en mi vida y quizá por ese motivo el final que ideé dice más sobre mí y sobre mis sentimientos que sobre el héroe del filme.

Le pedí a Bobby [Robert de Niro] que anduviese lentamente por una calle desierta de los estudios.(...) Fue a pararse ante un estudio sonoro cuya gran puerta estaba completamente abierta. (...) Bobby dudó por un momento y entonces caminó lentamente hacia la oscuridad del estudio vacío. Esta le envolvió y desapareció. Para siempre, así parecía. Era el final, el fundido de salida de la película que estaba haciendo y el final para mí y para mi período como director. (...) Mientras empaquetaba mis libros, documentos y diarios para enviar al Este, sentí que ésta era de verdad mi última película, que era una especie de muerte para mí, el final de una vida en el arte donde había trabajado por tanto tiempo. Todo se había acabado y yo lo sabía.

A pesar de lo que afirma Kazan, este final que describe el cineasta de forma tan poética ya aparecía en el guión escrito por Pinter. Quizá esto se

deba a que el guionista lo había reelaborado para la edición de sus textos a partir del texto fílmico, pero la esencia de esta última escena parece estar más en consonancia con el final de la carrera cinematográfica de Kazan que con la del protagonista. Veremos, sin embargo, que el análisis de los dispositivos dramáticos y de los secuenciales arrojan otro tipo de luz sobre este final.

2. Dispositivos dramáticos

Con el fin de analizar los dispositivos dramáticos en *The Last Tycoon*, el guión, resulta imprescindible volver a la división que mencionaba Fitzgerald en su último esquema de trabajo. El escritor planeaba organizar su novela en cinco actos, el primero de los cuales, titulado *THE PLANE. STAHR*, transcurría en un avión, y servía para introducir al personaje protagonista y a otros de los personajes principales, como Cecelia Brady o Wylie White. El segundo acto, titulado *THE CIRCUS. STAHR & KATHLEEN*, expondría la actividad de Stahr como jefe del estudio y su relación con Kathleen, y acababa con el matrimonio de ésta con *the American*. El tercer acto, titulado *STRUGGLE*, comenzaba con los problemas entre Stahr y Brimmer, que desembocaría en posteriores problemas con los ejecutivos del estudio. El cuarto acto, titulado *DEFEAT*, narraría el empeoramiento de la enfermedad de Stahr, y el doble chantaje entre Stahr y Brady, así como la última entrevista entre el magnate y Kathleen. Se precipitaba el final mediante el complot en el que Stahr mandaba asesinar a Brady, y eso introducía el quinto y último acto, titulado *EPILOGUE*, que relataba el accidente de avión en el que moría Stahr y su entierro.

La redacción que Fitzgerald hizo de todo este material hasta su muerte cubre sólo hasta el episodio 17, que trata de su entrevista con Brimmer. Sin embargo, la pregunta que se plantea ahora es si este esquema, reproducido en la edición de Edmund Wilson, podría haber servido para el planteamiento del guión que hace Pinter. El epílogo se aparta notablemente del material de Fitzgerald, y por tanto, mi hipótesis es que Pinter no tuvo en cuenta este esquema dramático, aunque sí podría haber tenido en consideración la organización en cinco actos.

Partiendo de esta base, será necesario explicar si podemos aplicar al guión de *The Last Tycoon* el tradicional esquema del cine clásico de

Hollywood que menciona Vanoye (1996: 90-1). Este crítico analiza los dispositivos dramáticos a partir de películas ya producidas, y por ello afirma que el paradigma hollywoodiense cuenta con una estructura en tres actos, en los cuales:

El acto 1 dura 30 minutos. Es el acto de *presentación* (de la situación y de las relaciones entre los personajes). Debe permitir responder a las preguntas: ¿quién es el personaje principal, cuáles son las premisas de la historia, cuál es la situación y el problema?... Antes del fin del acto, una primera *transición* (t1) orienta la acción y al personaje hacia el acto 2. Puede tratarse de un acontecimiento interno o externo: en todos los casos encamina el drama hacia el acto 2 (es, pues, más que una simple peripecia);

El acto 2 dura 60 minutos. Es el de la *confrontación* (del personaje con los fines que se ha fijado y con los obstáculos que va a encontrar). Una segunda transición (t2) conducirá hacia el acto siguiente.

El acto 3 dura 30 minutos. Es el de la *resolución* (de los conflictos, del enigma, de las preguntas y problemas y de la suerte de los personajes principales). El desenlace viene al final del acto, precedido eventualmente de una tercera transición (t3).

En contraste con este modelo, Vanoye alude también en su esquema dramático a aquellos guiones que cuentan con una estructura en cinco actos y que corresponden a películas de larga duración (de más de 120 minutos). El criterio que toma el crítico francés para establecer la pertenencia de una película a un esquema u otro es el de la duración y considera que una película clásica frecuentemente no sobrepasa los 120 minutos. Es necesario, sin embargo, enfatizar la aclaración que hace Vanoye al final de la presentación de las diferentes estructuras, porque aunque habla de la duración de las películas y de su división en actos, todos los datos que aporta para los dispositivos dramáticos han de ser aplicados al guión [Vanoye, 1996: 99]:

La palabra acto parece remitir al modelo teatral. Pero no debe enmascarar un aspecto específico del guión cinematográfico: de entrada, este debe integrar la *duración* en medidas exactas. Algunos manuales preconizan, además, establecer correspondencias claras entre el espacio escrito y la duración fílmica (por ejemplo: una página= un minuto de filme).

Una vez establecido el esquema en actos, habremos de analizar en cada uno de ellos los elementos dramáticos que introduce Onaindía, que incluyen

al protagonista, al objetivo, al antagonista, y al ayudante. En segundo lugar, para establecer un análisis completo de la estructura dramática, habría que estudiar la presentación, el giro inicial o *metabole*, el punto de ataque, el clímax, el giro segundo (o peripecia) y el desenlace final.

En principio, *The Last Tycoon* se ajusta perfectamente al esquema en tres actos— y no cinco, como había planeado Fitzgerald—, y teniendo en cuenta la duración de la cinta (122 minutos), sería fácil interpretar que la duración de cada uno de los actos podría ser aproximadamente la que indica el crítico francés, es decir, el primer acto ocuparía 30 minutos, el segundo 60 y el tercero 30 minutos de película. Veremos, sin embargo, que *The Last Tycoon* ofrece variaciones con respecto a este esquema. Además, tengo que reconocer la dificultad que supuso llegar al establecimiento de una estructura y una división claras, porque las transiciones de uno a otro acto no resultan nada evidentes.

Primer Acto: Presentación de Personajes

En el guión de Pinter hay un primer acto, que en la cinta dura aproximadamente 35 minutos, y cuya función es la presentación, tanto de los personajes, como de la trama principal. En *The Last Tycoon*, Pinter optó por presentar al protagonista en acción ya desde el inicio, y por ello considero que esta es la trama principal: la historia de Stahr comienza con él en pleno desarrollo de su trabajo. De hecho, en todo el primer acto, obtenemos información sobre el protagonista poco a poco, y gracias a lo que los otros personajes dicen de él. La forma de introducción de Stahr en la película, como ya se ha mencionado, es misteriosa, debido a que hasta poco antes del clímax de este primer acto no vemos su rostro, sólo se nos informa de lo que hace, de sus actividades, en la sala de proyección, o en el plató de rodaje.

Es el guía, un personaje secundario que no volverá a aparecer en el resto del texto del guión, quien se encarga de aclarar que Stahr está solo, ya que su mujer, la actriz Minna Davis, había muerto. Gracias a él también sabemos que Stahr trabaja en el edificio de administración, y que “sigue ahí todavía”, en una corta escena que no figuraba en el guión escrito por Pinter, y que Kazan introduce para presentar un lugar fundamental para el desarrollo de la acción. Por consiguiente, podríamos llegar a deducir la

siguiente premisa: Stahr trabaja todo el día a consecuencia de su soledad. Esta es simplemente una noción a la que ha de llegar el espectador, porque el personaje no lo menciona hasta bien avanzado el primer acto.

Siguiendo el esquema de elementos dramáticos que utiliza Onaindía, el único posible antagonista en este primer acto podría ser Brady, como representante de la junta directiva del estudio. Su presentación tiene lugar en la unidad 15, y aparentemente es opuesta a su función como antagonista: Brady declara que admira a Stahr, porque es un genio, y que siempre ha querido lo mejor para él. Sin embargo, momentos más tarde dice *I make life easy for him...I am the strong base on which Monroe Stahr rests*, y quiere que sea reconocida su lealtad, tanto hacia Stahr como hacia Nueva York.

Ahora bien, hay dos aspectos en cuanto a la presentación de este personaje que no quedan suficientemente claros. Por un lado, el hecho de que sus primeras palabras contengan una afirmación tajante de que admira a Stahr hace que desconfiemos de él, sobre todo porque durante toda la escena Brady repite que él ha sido olvidado, y que quiere reconocimiento público. Se revela, por tanto, como una persona egoísta, que dice ser leal con todo el mundo, mientras que sólo es leal consigo mismo, y esconde sus celos de la preeminencia que mantiene Stahr en el estudio bajo una apariencia de cordialidad.

Por otro lado, el lector del guión no tiene ningún tipo de información sobre este personaje. Deducimos que es un ejecutivo del estudio, pero no sabemos nada sobre él, ni sobre su función dentro de la industria. Se podría suponer que la referencia a Nueva York que hace constantemente en su diálogo con Fleishacker debería bastar para aclarar cuál es su papel en el estudio, pero esto no es así, por varias razones. En primer lugar, el guionista no ha hecho ninguna referencia clara a la época en que transcurre la historia, y por lo tanto, el espectador no tiene por qué saber que se trata de los años 30. En segundo lugar, habría que recurrir a referencias extratextuales para entender la relación entre Brady y Stahr. Esta ha de verse a la luz del principio del fin del *'central producer' system of production (1914-31)*. Este sistema de producción de Hollywood supuso un cambio fundamental en la organización de los estudios, que tuvo como consecuencia un traspaso de poderes del director de una película al surgimiento de un jefe de

producción que controlaba prácticamente todos los aspectos tanto de la pre-como de la post-producción de las películas que se realizaban en un determinado estudio. Este sería el papel que que representaba Stahr. Según Bordwell (1988: 135-6):

[After 1914] the management organization changed significantly. The functions of the producer and director were split. More typically, the work of the producer was split further. Now the producer took over the management of the pre- and post-shooting work for *all* the films in the studio while the new manager of the production department coordinated the studio facility's planning, budgeting and accounting, and the day-to-day record-keeping. This system introduced a new set of top managers –producers such as Thomas Ince and later Irving Thalberg who meticulously controlled the making of their firm's films.

Sin embargo, aunque el jefe de producción fuese el encargado de la mayoría de las funciones en lo que respecta a las películas hechas en un estudio de Hollywood, estaba a las órdenes de una junta directiva que tenía su sede en Nueva York [Bordwell, 1988: 143-4]. Teniendo esto en cuenta, la frase introductoria de Brady de que “Nueva York me ha olvidado” parece cobrar sentido. El antagonismo entre Brady y Stahr podría, por tanto, ser producto de que su poder dentro del estudio como delegado de la junta directiva sita en Nueva York había disminuido con la llegada y el triunfo de Stahr. Esto podría explicar asimismo la satisfacción de Brady al final de la película, cuando consigue desbancar a Stahr de su puesto. No obstante, al elaborar el guión, Pinter debió dar por hecho que el público era consciente de toda esta información, y creo que esa presunción por parte del guionista no era correcta, por lo que la presentación dramática del personaje-antagonista pierde fuerza.

El otro personaje fundamental que aparece en este primer acto es Kathleen, cuya conquista se convertirá en uno de los objetivos del protagonista. Desde el punto de vista de la disposición dramática, la chica aparece después del terremoto, que es el primer momento de transición (t1), si adoptamos la definición de Vanoye, o la *metabole* o giro inesperado, según Onaindía. Ya se mencionó en el apartado anterior que la aparición de Kathleen provoca el inicio de la trama secundaria.

A partir de este momento, por tanto, tendremos una doble trama, la profesional, que se combina con el objetivo principal, que es buscar a la

chica desconocida y misteriosa. Este será el punto de ataque (*point of attack*), que representa la decisión que toma Stahr de intentar averiguar todo sobre esa chica, y en esta actividad destaca Robinson, su asistente en el mantenimiento del estudio. Este personaje, que ya había aparecido brevemente en este primer acto encargándose de la solución de los desperfectos producidos por el terremoto, cumple la función dramática de ser uno de los ayudantes de Stahr.

Por otro lado, el personaje de Cecilia, que también había “entrado” en escena muy brevemente antes del terremoto, surge como oponente en esa relación amorosa. Ya que este personaje fue reducido drásticamente en el guión, su función como antagonista de Kathleen por el amor de Stahr no tiene ninguna fuerza dramática. Esto se ejemplifica en la unidad 39. En ella, Cecilia le declara su amor al magnate, pero esta declaración pierde todo su sentido, porque al no explicarse suficientemente el rol de este personaje, su entrada en el despacho de Stahr y la frase que le dice, “*Undertake me*”, acaba por parecer simplemente un arrebato, producto del enamoramiento platónico de la chica hacia Stahr, e incluso, debido a esta reducción, no se comprende la parte del diálogo en que se comprueba la devoción que Cecilia siente por él.

Esta misma reducción afecta al personaje de Wylie White, el escritor, cuya función es la de antagonista de Stahr en la relación amorosa con Cecilia. Este antagonista tampoco llega a tener ninguna fuerza dramática, ya que Cecilia aparece siempre con él pero pendiente de lo que hace el magnate. Con esta supresión, uno de los triángulos amorosos que establece Pinter en su guión, el formado por Stahr-Cecilia-Wylie, y que podría funcionar como complemento del que se construye alrededor de Kathleen-Stahr-Cecilia, no es en ningún momento base de avance de la acción, sino que queda en un plano totalmente secundario y no aparece siquiera como contrapunto dramático.

En este primer acto Stahr se enfrenta en su trabajo a una serie de obstáculos, que son evidentes inicialmente en una comida de trabajo con los otros miembros de la junta directiva del estudio. Uno de los problemas al que se alude en esa comida es la supuesta formación del sindicato de escritores, que vendría a organizar Brimmer, el sindicalista de Nueva York, con el que Stahr mantendrá una entrevista. Otra cuestión de desacuerdo entre los miembros de la junta, formada, entre otros, por Brady, Fleishacker,

el abogado que representa a los inversores de Nueva York, Popolos, que representa a los exhibidores, y Stahr, concierne a las decisiones que toma el magnate para la producción de una "película de calidad". La base del desacuerdo reside en que, en opinión de los otros miembros del consejo, el presupuesto con el que se cuenta para esa producción es demasiado elevado y se supone que la película no devengará los suficientes beneficios para cubrir los gastos. En este momento, sin embargo, Stahr encuentra un ayudante dentro de la junta, el viejo señor Marcus, que puntualiza las razones por las que cree firmemente que las decisiones del magnate son acertadas [Pinter, 1982: 212]: *Monroe is our production genius. I count upon him and lean heavily upon him. The balance sheet last year showed a twenty-seven million dollar profit. It's all due to him.*

Los ejecutivos del estudio no son los únicos antagonistas de Stahr en el ámbito de su trabajo. De hecho, por el retrato que hace Pinter del magnate, podría parecer que únicamente se lleva bien con los actores, como Rodríguez y Didi, las estrellas de la película que están produciendo, la única que aparece escenificada ya en el primer acto. En cuanto a su relación con los otros miembros del estudio, las decisiones que toma Stahr con respecto a Wylie White, el escritor, y a Red Ridingwood, el director, les convertirían en sus antagonistas, pero no llegan a representar ninguna amenaza para el productor porque no cuentan con suficiente poder para enfrentársele. Las desavenencias se producen porque, por un lado, Stahr pone a otros dos escritores a trabajar sobre el mismo guión que había redactado White, y, por otro, despide a Ridingwood del rodaje, porque no sabe controlar a la actriz.

Esta segunda parte del primer acto consta de dos secciones, correspondientes cada una de ellas a una de las tramas narrativas. En lo profesional, observamos que lo que podría ser una crisis, es decir, el enfrentamiento de Stahr ante los obstáculos que aparecen en su camino, sirve para demostrar su poder inalterado e inalterable. Además, mediante la ayuda de Robinson, consigue el objetivo principal, que es localizar a la chica que se parece a Minna. En este momento, sin embargo, surge el segundo giro inesperado, que incluye una peripecia, y coincide con la unidad 59. La chica del cinturón plateado, con la que ha concertado una cita después de mucho esfuerzo, resulta no ser la que él buscaba, sino su amiga. No obstante, ella se convierte en su ayudante para encontrar a Kathleen, ya que lo lleva a su casa.

El clímax de este acto es la corta entrevista entre Stahr y Kathleen, que tiene lugar en la unidad 63 del guión. El comentario que merece esta escena es que resulta decepcionante como punto álgido en la historia, tanto para Stahr como para el lector del guión. Debido a las expectativas que se crea el lector después del esfuerzo que le ha costado encontrar a la chica, la acción del encuentro entre ambos resulta poco satisfactoria por su falta de dinamismo, por la ausencia total de información sobre Kathleen, y sobre todo porque el final de la escena no plantea en absoluto un nuevo encuentro, ni que se desarrolle una relación entre ellos. Este efecto de inacción podría querer representar la timidez de Stahr con las mujeres, o su “falta de práctica” en la seducción, justificada por el tiempo que ha pasado desde la muerte de Minna.

Nada de esto, sin embargo, queda claro en esta escena culminante, y ninguna de las características de Stahr que se nos han presentado hasta el momento hace que esperemos un inmovilismo por su parte, sino todo lo contrario. En cuanto a la chica, ya que no sabemos nada de ella hasta ahora, podríamos prever que en esta escena se desvelaría algo de información sobre su vida. No es así; lo único que ella aclara a través del diálogo es que nació en Irlanda, que ha vivido en Londres, que no es actriz, y que no puede invitarle a entrar en su casa.

Una última puntualización con respecto al diálogo elaborado por Pinter en esta escena 63: lo que hace el dramaturgo es copiar palabra por palabra el diálogo escrito por Fitzgerald en el episodio 12 de *The Last Tycoon* [LT (Br) 1993: 64-67]. La diferencia, en este caso a favor del texto literario, es la presencia de un narrador que utiliza la focalización múltiple, y así en ocasiones adopta el punto de vista de Stahr, y aclara lo que él está pensando, y en otras, se refiere a lo que Kathleen piensa del magnate. El diálogo será, en ciertos casos, reflejo de lo contrario de lo que los personajes están pensando. Según consta en sus notas de trabajo, Fitzgerald tenía dudas con respecto a la caracterización de Kathleen, a quien el propio escritor encontraba muy fría y distante, y pensaba reelaborar ciertos aspectos de este personaje para así darle una mayor entidad a la historia de amor. No obstante, esta escena de encuentro es escueta pero clara en cuanto a lo que piensan los protagonistas [LT (Br.), pp. 64-67], y este efecto no se encuentra, desgraciadamente, en el diálogo que extrajo Pinter a partir de ella, y quizá por eso resulta decepcionante como escena dramática [Pinter,

1982: 224-226]. La conversación entre ellos es la misma en ambos textos. Es un ejemplo de adaptación *à la lettre*. No obstante, el complemento dramático que le falta a la supuesta escena climática de Pinter lo encontramos en los comentarios del narrador de Fitzgerald, que afectan sobre todo a la descripción de los sentimientos de ambos personajes [LT (Br.), pp. 64-67]. El fallo del funcionamiento dramático de la escena podría deberse bien a que sería necesaria una reelaboración del diálogo por parte del guionista con el fin de conseguir un efecto dramático más claro, o bien podría provenir de un error en la puesta en escena que realizó Kazan sobre el texto de Pinter.

El desenlace de este primer acto está reducido a una corta escena, cuya peculiaridad estriba en que se repite de forma casi idéntica, con una acción y un diálogo prácticamente igual, dos veces a lo largo de este acto, y eso podría hacer suponer que la posición en que aparece dentro del acto, por tanto, es relevante en muchos aspectos. La primera vez, en la unidad 33, que funciona como transición de la primera secuencia a la segunda, marca la llegada de Stahr a su casa, al final del primer día, el tiempo transcurrido desde el comienzo de la diegésis, no de la historia, pero además, ocurre después de la *metabole*, del giro que provoca el terremoto en la estructura del primer acto. La llegada del magnate a la intimidad de su casa, introduce el recuerdo de Minna provocado por la aparición de Kathleen. En la estructura global del acto, este desenlace va seguido del punto de ataque, dando lugar al surgimiento y posterior desarrollo del objetivo del protagonista, y de la subtrama amorosa.

En la segunda ocasión que el guionista recurre a esta escena, la unidad 64 cumple la función de culminar el primer acto. Marca la llegada de Stahr a su casa después del segundo día en el tiempo del discurso, de haber conseguido localizar a Kathleen y verla, y aunque supuestamente no hay ningún cambio, el lugar que ocupa, como desenlace después de la escena culminante del primer acto, nos hace suponer que ese encuentro va a volver a repetirse, aunque ni el lector ni los protagonistas lo sepan.

Segundo Acto: Doble Trama (Amorosa y Profesional)

El segundo acto comienza del mismo modo que el primero, con Stahr en plena actividad en el estudio, en lo que será una escena fundamental

no sólo en el texto del guión, sino que también ocupaba un lugar privilegiado en el texto escrito por Fitzgerald. En esta unidad 65 Stahr le explica la esencia del cine a Boxley, el famoso escritor. Fitzgerald supuestamente se había basado para la construcción de este personaje en el escritor británico Aldous Huxley y en sus experiencias como guionista en Hollywood.¹⁷ Boxley no entiende ni el sistema de colaboración con otros escritores en la elaboración de un guión, ni la forma de escribir para el cine. Stahr se lo aclara de una forma muy sencilla, y su explicación resume la idea básica de cómo narra el cine, no tanto a través del diálogo sino de la creación de una situación a partir de la presentación de los personajes y de su actuación. Como en el caso de la escena culminante del primer acto, Pinter utiliza casi literalmente los diálogos de Fitzgerald en esta escena [LT (Br), pp. 32-3, episodio 8; Pinter, 1982: 227-8]:

'Suppose you're in your office. You've been fighting duels or writing all day and you're too tired to fight or write any more. You're sitting there staring - dull, like we all get sometimes. A pretty stenographer that you've seen before comes into the room and you watch her - idly. She doesn't see you, though you're very close to her. She takes off her gloves, opens her purse and dumps it out on a table.'

Stahr stood up, tossing his key-ring on his desk.

'She has two dimes and a nickel - and a cardboard match box. She leaves the nickel on the desk, puts the two dimes back into her purse and takes her black gloves to the stove, opens it and puts them inside. There is one match in the match box and she starts to light it kneeling by the stove. You notice that there's a stiff wind blowing in the window - but just then your telephone rings. The girl picks it up, says hello - listens - and says deliberately into the phone, "I've never owned a pair of black gloves in my life." She hangs up, kneels by the stove again, and just as she lights the match you glance around very suddenly and see that there's another man in the office, watching every move the girl makes.'

Stahr paused. He picked up his keys and put them in his pocket.

'Go on', said Boxley, smiling. 'What happens?'

'I don't know', said Stahr. 'I was just making pictures.'

...

'What was the nickel for?' asked Boxley evasively.

'I don't know,' said Stahr. Suddenly he laughed. 'Oh, yes - the nickel was for the movies.'

'What in the hell do you pay me for?' he demanded. 'I don't understand the damn stuff.'

'You will, said Stahr, 'or you wouldn't have asked about the nickel'

17 Este episodio está inspirado en una discusión que supuestamente mantuvieron Irving Thalberg y Aldous Huxley, citada por Jose Luis Guarnier en *Fotogramas*, nr 1489 (29/4/1977), y recogida también en *Autorretrato del cronista* (Barcelona: Anagrama, 1994), pp.180-2.

La unidad siguiente, la 66, presenta a Brady y Fleishacker en la proyección del copión de una película que se acaba de producir en el estudio. Durante el visionado, muere de repente Eddie, el montador de la cinta. La función dramática de esta escena es difícil de determinar, ya que puede estar empleada por diversos motivos. Por un lado, lo primero que hace Brady es dar la razón a Stahr sobre una reducción del metraje, que haría que resultara una buena película. Esta información confirma lo que mencioné con respecto a la presentación de Brady como antagonista: en ningún momento Brady se encara con Stahr a no ser por la discusión sobre la "película de calidad". Al contrario, esta escena demuestra que Stahr no sólo conoce bien la forma de narrar en el cine, lo que ya le demostró a Boxley, sino cómo hacer que una película funcione en cuanto a su duración. En ese sentido, Brady se muestra de acuerdo con el magnate.

Sin embargo, esta escena podría haber sido muy activa dramáticamente, por el simple hecho de que la muerte siempre es un acontecimiento que provoca cambios en la acción. Aquí, por el contrario, parece algo normal, y como tal, no causa ninguna reacción en los personajes, más allá que la sorpresa porque, por un lado, Brady no puede creer que Eddie haya muerto, ya que lo que habían visto era simplemente el copión, y no el montaje definitivo, que quedaba por hacer, y por otro, el ayudante de montaje dice algo que podría ser representativo de la actitud de Brady hacia los subordinados del estudio: *Eddie probably didn't want to disturb the screening, Mr. Brady.*

Lo que sí es relevante es que Pinter decida comenzar el segundo acto con dos breves escenas para la presentación de Stahr y Brady en contraposición en cuanto a su forma de actuar con los integrantes del estudio: mientras Stahr se muestra comprensivo con Boxley, e intenta ayudarlo a comprender el cine, su oponente es presentado de la misma forma que le habíamos visto en el primer acto, como un egoísta que sólo piensa en sí mismo y no se conmueve ni siquiera ante la muerte.

Las unidades 67 y 68 representan el giro inesperado o *metabole* en este segundo acto. El tercer encuentro inesperado entre Stahr y Kathleen tiene lugar en el baile de los escritores en el Ambassador. Mientras bailan, el magnate le hace preguntas: su nombre, si está casada, es decir, toda esa información esencial que no había recabado en su encuentro anterior. La reacción de ella es esquiva en cuanto a decirle cosas sobre sí misma. La

actitud que demuestra hacia Stahr es que por alguna razón está escapando de él. Sigue, por tanto, el misterio, que se irá desvelando muy poco a poco durante este segundo acto.

A regañadientes, Stahr se dirige hacia la mesa de los otros ejecutivos, pero no pierde de vista a Kathleen. En esta escena, que Pinter intercala entre la *metabole* y el punto de ataque, Stahr se entera de la muerte de Eddie, y sin embargo se muestra distraído, poco atento a la conversación que están manteniendo Brady, Fleishacker y Popolos y que continúa versando sobre el mismo tema que ya había surgido durante la comida de los ejecutivos, los comunistas y los homosexuales. La única razón que justifica esta escena intercalada es la de que los demás sepan que Stahr está interesado en una mujer, porque el resto de la información es irrelevante. Ahora bien, Pinter tampoco le saca partido a esta situación, y en parte por ello nunca se llega a establecer la relación entre ambas tramas.

El punto de ataque cubre varias unidades, en concreto la 71, 72, 73, 74, 75 y 76. En ellas Stahr persigue a Kathleen, que se marchaba del baile de improviso, y la convence para que se vean al día siguiente. El hecho de que este evento ocupe todas estas escenas tiene que ver con la intención de Kathleen de escapar de Stahr, que ya se ha comentado. La unidad culminante es la 73, en cuyos diálogos se resume la actitud de ambos personajes, Stahr insistente, y Kathleen reticente a dejarse seducir [Pinter, 1982: 233-4]:

73. Lobby of ballroom.

STAHHR catches up with KATHLEEN. Middle-aged women cluster behind a rope, watching the ballroom entrance

STAHHR: Why are you going? It's early.

KATHLEEN: It's late.

She moves towards the elevator. He follows.

KATHLEEN: They talked as if I'd been dancing with the Prince of Wales.

STAHHR: Meet me tomorrow.

KATHLEEN: I've said I can't. Isn't that enough?

STAHHR: Look, it's Sunday tomorrow. Would you like to see the studio? I'll show you around the studio.

KATHLEEN: No, I wouldn't like to see the studio.

STAHHR: You wouldn't? Well, we can go anywhere. Where would you like to go?

Pause

KATHLEEN: I'm a weak woman. If I meet you tomorrow will you leave me in peace? No, you won't, will you? So I'll say no and thank you.
The elevator arrives. She gets in, he follows.

El misterio sobre Kathleen sigue sin aclararse, sin embargo me parece importante la afirmación que hace sobre sí misma, de que es una mujer débil. Esta debilidad parece afectar también a su relación con Stahr, ya que en un momento le dice que no repetidas veces, y luego inesperadamente, debido a la insistencia de él –o quizás a la poca convicción de ella– acepta su invitación.

La unidad 77 supone el comienzo del clímax de la relación amorosa. Está desarrollado a lo largo de trece segmentos, que cubren un periodo de tiempo diegético que va desde las dos de la tarde hasta la noche del domingo, con dos partes bien definidas. En primer lugar, durante la tarde, cubierta por medio de las unidades 77, 78 y 79, la acción relata cómo se van conociendo los personajes. La unidad 78, que transcurre en un bar de carretera, donde tienen una foca amaestrada, carece, en mi opinión, de importancia para el desarrollo de la trama. La única función de esta escena es demostrar que Stahr escapa con relativa frecuencia del mundo de Hollywood. Además, el diálogo es completamente irrelevante, a no ser que lo que se quiera demostrar es que Kathleen es como una niña, que disfruta con el animal amaestrado, lo cual en principio parece una reinterpretación bastante pobre de la mujer que ha venido a llenar el espacio vacío que dejó en el corazón de Stahr la muerte de la estrella Minna Davis. Quizá esta escena se incluye para reforzar el punto de vista, ya que todo lo que sigue lo veremos a través de la mirada de Monroe Stahr, y así habremos de leerlo.

La unidad 79, que tiene lugar en la casa que Stahr está construyendo en la playa, sí es importante tanto desde el punto de vista dramático, como simbólico y temático. Este espacio –la casa a medio construir– puede analizarse desde diversas perspectivas. Por un lado, él afirma que no sabe por qué la está construyendo, que quizás sea para ella. Esta afirmación es coherente con la actitud de Stahr hasta el momento, y demuestra que es él quien está poniendo los cimientos para esa relación, pero que no solamente depende de él, y que la casa esté a medio construir puede simbolizar que esa relación no va a llegar a buen término. Por otro lado, es necesario relacionar la función de esta casa en comparación con la casa

donde vive Stahr. Con respecto a ésta última, su aparición está relacionada con Kathleen, y marcaba momentos importantes dentro del acto: la primera vez, introducía la relación entre Minna y Kathleen, y la segunda, era el desenlace del acto, después de que Stahr consiguiera verla. Ahora bien, esa casa volverá a aparecer después de la escena amorosa, lo que resalta la relación que Stahr mantiene con ambos lugares. En todo el primer acto, no parece que el magnate viva en esa casa, sino que da la impresión de que sólo es un dormitorio para él. Esto podría relacionarse con su trabajo, ya que le vemos en el estudio constantemente, y sólo va a su casa para dormir.

No obstante, esta misma sensación la proporciona el diálogo que mantiene en esta escena en su casa de Malibú, ya que afirma que sólo vendrá a ella para trabajar, para leer guiones. Según lo que marca el guión, la inclusión de la casa de la playa, y el hecho de que lleva a Kathleen a verla, significaría un cambio esencial en la forma de vivir de Stahr, y este cambio sólo lo podría materializar la presencia de esta chica. En cuanto a los diálogos en esta escena, es Stahr quien realmente le proporciona a ella información sobre sí mismo y sobre su trabajo, mientras que Kathleen no aclara nada sobre su vida pasada, salvo que en un momento explica indirectamente por qué escapa de Stahr cada vez que le ve. En los diálogos se hace notar la diferente actitud que ambos personajes toman con respecto al espacio [Pinter, 1982: 237-8]. Esta escena ha de comentarse desde diversas perspectivas. En primer lugar, Stahr está intentando hacer partícipe a Kathleen de su mundo, y ya que ella ha rechazado la visita al estudio que él le ofreció –curiosamente, no llegamos nunca a saber qué hacía ella en el estudio la noche del terremoto si no tenía interés en ir–, él la lleva a su casa, a su intimidad. Esta casa podría representar su futuro, y desde el principio del diálogo, Stahr se la ofrece a Kathleen, con lo que esto confirmaría su interés si se tiene en cuenta la persecución a la que ha sometido a la chica desde que la vió por primera vez. En cambio, ella sólo se preocupa de conocer los detalles del edificio, como el significado del hueco que se ha dejado en su estructura para el proyector de cine, o si el césped es real o si lo ha traído del decorado de una película. Ella demuestra mantener una actitud lúdica hacia el espacio, que se puede relacionar con la impresión que la escena anterior había causado en el lector.

Por ello, y si tomamos la relación causa-efecto como uno de los pilares para hacer avanzar la narración, no queda claro por qué Kathleen reacciona ante el movimiento de Stahr hacia ella con el intento de explicación sobre su vida anterior. Su declaración hace pensar, sin embargo, que ella hará con Stahr lo mismo que había hecho con ese otro hombre, es decir, escapar de él. El final de la escena, en que Stahr le pregunta si va al cine, y ella afirma que no va mucho, podría servir para demostrar la distancia que separa a los dos personajes. Si bien ella parece estar sólo interesada en “jugar y retozar”, como dice la traducción de la expresión “plunge and gambol” que aparece en la versión española de *The Last Tycoon*, Stahr adopta una actitud muy seria hacia un medio de entretenimiento, el cine, del que él ha hecho el centro de su vida.

En resumen, toda esta escena, en la que sería probable suponer que algunos de los aspectos que no conocemos de Kathleen quedarían aclarados, al final acabamos sabiendo más sobre Stahr, sobre lo que es o no importante en su vida, mientras que del misterio que rodea a la chica sólo se nos informa que ha vivido con un hombre demasiado tiempo, que se sintió presa y logró escapar de él, vivencia que ella interpone como obstáculo inesperado entre ambos. Lo más interesante en esta escena es que lo que brinda Kathleen a Stahr es *informatio non petita*, y si el objetivo del guionista era sorprendernos con esta información, o lograr que el lector se identifique con ella al ver que reacciona escapando de Stahr porque se había sentido como prisionera en una relación anterior, hemos de decir que al menos a través de los diálogos, esta identificación no se logra.

Llegamos a la unidad 80, y tiene lugar la *metabole*. Durante la despedida, Stahr comienza a besar a Kathleen y ésta, a pesar de que afirma que “esa no era su idea”, es la que le propone al magnate volver a su casa de la playa. Allí, en los segmentos siguientes –81, 82, 83, 84, 85, 86 y 87– mantienen una relación sexual, en la que, al contrario de todo lo que hemos visto hasta ahora sobre ambos personajes, y su forma de interactuar y de relacionarse con el resto de la gente, es Kathleen la que toma la iniciativa. Esto resulta sorprendente por lo inesperado de su comportamiento. Es, por un lado, curioso que Stahr, el hombre acostumbrado a tomar todas las decisiones en su trabajo, permanezca inactivo, como expectante, o según aclara el guionista en la unidad 82, “temblando”. Por otro, y si tenemos en cuenta la época a la que corresponde el relato original, la actitud de

Kathleen, que es la que comienza el juego sexual, sería más predecible en una mujer que hubiera sido caracterizada de otra forma, o que perteneciera a otra época, como en la liberal década de los años 20, o quizá más abiertamente a partir de los años 60, con la revolución *hippy* y el amor libre. En ese sentido, la descripción que hace Fitzgerald de esta escena es más provocativa para su época que la versión que hace Pinter [LT (Br.): pp. 87-88]:

When he took her in his arms they could just see each other's eyes in the half darkness. Presently his raincoat dropped to the floor.

"Wait," she said.

She needed a minute. She waited in his arms, moving her head a little from side to side as she had before, only more slowly, and never taking her eyes from his. Then she discovered that he was trembling.

He discovered it at the same time and his arms relaxed. Immediately she spoke to him coarsely and provocatively and pulled his face down to hers. Then, with her knees she struggled out of something, still standing up and holding him with one arm, and kicked it off beside the coat. He was not trembling now and he held her again as they knelt down together and slid to the raincoat on the floor.

Pinter adaptó el texto a los años 70, siendo el resultado acorde con la época en que se rueda la película, pero no con la que se intentaba reflejar, es decir, los años 30. Lo que resulta más sorprendente es que la escena descrita por el narrador de Fitzgerald resulta más sensual y provocativa que la de Pinter, quizá porque el texto del guión en ningún momento nos hace crear esta expectativa sobre la protagonista, sino muy al contrario. Parece una chica fría y distante físicamente de Stahr, a pesar de sus comentarios lúdicos de las escenas anteriores [Pinter, 1982: 240]:

81. Interior. Malibu House. Night.

STAHR *looking out to sea.*

In background, in shadow, KATHLEEN appears, naked. He turns towards her.

KATHLEEN: Come here.

82. Stahr trembling.

83. Kathleen walks towards him.

She unties his tie.

Después de hacer el amor –escena elíptica en la cinta–, sobrevienen las confidencias, y en la unidad 85 es Stahr el que recuerda su relación con

Minna Davis. De su esposa dice que “*recuerdo su rostro, pero no recuerdo cómo eramos nosotros*”. El recuerdo que ha quedado indeleble en Stahr es el de Minna, la gran estrella, pero no el de la mujer, ya que sólo se sintió cerca de ella cuando se estaba muriendo. Toda esta escena, por cierto, fue inventada por Pinter, y complementa las escenas iniciales del primer acto, cuando el guía presenta a los turistas el camerino de Minna, y habla de su enfermedad.

Kathleen habla, por su parte, del hombre con el que vivió: era un “rey sin empleo” que le enseñó todo lo que sabe, en una relación similar a la del Profesor Higgins y Eliza Doolittle en *Pygmalion*. En este caso, y a diferencia de la obra de George Bernard Shaw, en la relación entre Kathleen y el “rey” había un componente sexual que se convirtió en peligroso para ella cuando él comenzó a beber, y trató de obligarla a acostarse con todos sus amigos. Eso la llevó a escaparse, y probablemente también a decidir que quiere una vida tranquila. Una vez más, esta declaración de Kathleen viene provocada por la desesperada súplica de Stahr, quien le dice que no quiere perderla. Esta frase, que volverá a aparecer en la escena final de *The Last Tycoon*, tiene un significado ambivalente, ya que si bien en este momento Stahr se refiere a Kathleen, al final de la cinta se oye en *off* mientras Stahr entra en el plató vacío, con lo que se indica que el magnate asocia la pérdida del amor con el trabajo.

Con esta declaración de intenciones, Kathleen vuelve a introducir la distancia entre ambos. Lo que queda sin aclarar en el diálogo, sin embargo, es la razón por la cual Kathleen asume que aceptar a Stahr implicaría una vida menos tranquila. Es fácil suponer que lo que quiere decir es que no aspira a tener una vida pública, pero hasta este momento no sabemos nada de la vida del magnate que pudiera conllevar una excesiva exposición a la vida social del mundo de Hollywood, ni por supuesto los problemas de acoso de los que ella ha escapado con tanta dificultad. Pero este es otro detalle sobre la caracterización de Kathleen que no queda claro, por lo que resulta más sorprendente si cabe, sobre todo después de una escena amorosa que en cierto modo ella misma ha provocado.

Todas estas dudas sobre el personaje inciden en que este guión no consiga que el lector llegue a identificarse con Kathleen —o quizá, con Stahr en su intento de revivir el pasado con el fantasma de Minna, representado por Kathleen. Hay que tener en cuenta, no obstante, que desde el punto

de vista de exposición dramática, en la unidad 92 se puede encontrar la justificación de la falta de explicación de los motivos del personaje, cuando por medio de la carta que Kathleen le había escrito a Stahr, sabemos que ella está comprometida. Esta carta, no obstante, hace que desconfiemos aún más de la protagonista, porque el lector se cuestiona la razón que la ha llevado a hacer el amor con él, y a confiarle su vida anterior, si al fin y al cabo no podrá ver más a Stahr porque se va a casar con otro hombre [Pinter, 1982: 246]:

92. Later.

STAHN still reading.

He suddenly puts the script down, picks up the envelope, opens it and reads.

He puts it in his pocket, sits still.

He stands, goes up the stairs, switches off lights. Night light in room.

Over his retreating figure KATHLEEN's voice:

KATHLEEN (voice over)

In half an hour I will be seeing you. When we say goodbye I will hand you this letter. It is to tell you that I am to be married soon and that I won't be able to see you after today. I should have told you last night but it didn't seem to concern you. And it would seem silly to spend this beautiful afternoon telling you about it and watching your interest fade. Let it fade all at once— now.

I am very flattered that anyone who sees so many lovely women— I can't finish this sentence. And I'll be late if I don't go to meet you straight away. With all good wishes.

Kathleen Moore

The bedroom door closes.

El guión no aclara la reacción de Stahr ante esta carta, simplemente señala que él se retira a su habitación. Es interesante destacar, sin embargo, que es la primera vez que vemos a Stahr “habitar” en cierto modo su casa, después de la escena amorosa. La presencia de la carta interrumpe su lectura de guiones, ya que la curiosidad sobre el contenido de la misiva de Kathleen le interesa más que su trabajo. Es en esta unidad 92 cuando se plantea la primera parte del conflicto que le produce su relación con la chica: aquí parece que no hará nada, que está demasiado afectado para reaccionar. Esta información la aclara el narrador de Fitzgerald, introduciendo todo lo que el choque emocional provoca en el magnate [LT (Br.), pp. 98-99]:

Stahr's first feeling was like fear; his first thought was that the letter was invalidated— she had even tried to retrieve it. But then he remembered “Mister Stahr” just at the end, and that she had asked him his address— she had probably already written him another letter, which would also say goodbye. Illogically he was shocked by the letter's indifference to what had happened later. He read it again realizing that it foresaw nothing. Yet in front of the house she had decided to let it stand, belittling everything that had happened, curving her mind away from the fact that there had been no other man in her consciousness that afternoon. But he could not even believe this now and the whole adventure began to peel away even as he recapitulated it searchingly to himself. ...The skies paled and faded— the wind and rain turned dreary, washing the silver fish back to sea. It was only one more day, and nothing was left except the pile of scripts upon the table. He went upstairs. Minna died again on the first landing and he forgot her lingeringly and miserably again, step by step to the top.

Al volver al texto de la novela, se constata que el narrador de Fitzgerald explica todo lo que no queda claro en el guión con respecto a la escena amorosa y su desenlace, y se podría pensar que la intención de Pinter sería reflejar todos los acontecimientos —y todo lo referente a Kathleen— desde el punto de vista de Stahr, y quizá por ello no aclare la intención dramática en algunos momentos de la relación.

A partir de la unidad 93, comienza la crisis, y así sobrevienen los problemas en todos los ámbitos de la vida de Stahr; el orden en que suceden estos eventos está diseñado para que el lector piense que existe una conexión entre la desilusión de Stahr con respecto a Kathleen con el hecho de que de repente, toda su vida se complica. Las unidades 93, 94, 95 y 96 transcurren en el estudio, y Stahr se enfrenta con el escritor Boxley, que está borracho y no ha escrito nada, en una escena que Pinter cambió con respecto al texto de Fitzgerald, dándole un cariz completamente distinto. En el texto original literario, Stahr consigue que Boxley se integre en el equipo que forman otros dos guionistas y el supervisor de la producción, y que sea capaz de escribir, a pesar de sus prejuicios contra el “sistema de producción” [LT (Br.), Episode 16, first part, pp. 106-108]. En cambio, en el guión de Pinter esta escena provoca que Stahr despidiera a Boxley por varios motivos, uno de ellos que bebe en horas de trabajo. Para este suceso es probable que Pinter se basara en la leyenda sobre muchos escritores, entre ellos el propio Fitzgerald, que intentaban “ahogar” en la bebida sus problemas con el sistema de producción de Hollywood.

Las unidades 97 y 98 describen otro tipo de crisis, provocada por la desilusión de Cecilia ante las mentiras de Stahr sobre su huida de la fiesta la noche anterior. La unidad 98 supone un cambio realizado por Pinter sobre el texto original, en el que Stahr sí volvía a la fiesta de los guionistas, aunque el diálogo entre el magnate y la joven en la novela es muy parecido al que aparece en el texto escrito por Fitzgerald, en el que el magnate le oculta a Cecilia que se había marchado con Kathleen –aunque ella ya lo sabe– y se inventa un encuentro fortuito con un “viejo amigo”. Esta conversación es importante por dos motivos: por un lado, porque Cecilia se muestra celosa y desilusionada, y así confirma su “enamoramiento” de Stahr, y por otro, por lo que afirma el magnate sobre que “*you could see it very clearly at night*”, refiriéndose literalmente a los cambios que se habían producido en Hollywood, pero entre líneas se lee claramente que se refiere a su relación con Kathleen, que se veía posible durante la escena de amor nocturna, mientras que a la mañana siguiente ya ha sobrevenido la desilusión.

La unidad 102 introduce un nuevo tipo de crisis para el personaje de Cecilia, quien descubre, por un lado, que su padre tiene problemas con Stahr, y por otro, que mantiene relaciones sexuales con una de sus secretarias, a la que la joven descubre escondida en un armario, y completamente desnuda. En cuanto al conflicto entre ambos ejecutivos, la conversación entre Cecilia y su padre es importante porque supone la primera referencia explícita que hace Brady al hecho de que no soporta la actitud de Stahr. Según Brady, las desavenencias entre ambos se basan en que Stahr simplemente le dice lo que ha decidido hacer y no tiene en cuenta lo que el otro ejecutivo pueda pensar [Pinter, 1982: 251]:

CECILIA: Hey, are you all right? Your shirt is soaked.

BRADY: I'm fine, I'm fine. I'm just bothered, that's all.

CECILIA: What is it?

BRADY: It's Stahr! That goddamn little Vine Street Jesus! He's in my hair night and day.

CECILIA: Oh, what are you talking about?

BRADY: He sits like a goddamn priest or rabbi and says what he'll do and what he won't do. I'm half crazy. Look, why don't you go along. I've got some thinking to do.

Queda claro en la conclusión de la escena que el hecho de que la camisa de Brady esté empapada no tiene nada que ver con Stahr, pero es interesante destacar que Cecilia no sabe nada de las diferencias entre ambos, lo que podría indicar que Brady no habla con su hija sobre su trabajo, o simplemente lo que se ha afirmado hasta ahora, que tal enemistad no era conocida ni siquiera por la gente más allegada a ambos personajes. La referencia a Stahr, por tanto, es utilizada por Brady simplemente para desviar la atención de Cecilia y conseguir que se marche, y que no descubra su *affair* con la secretaria.

En cuanto al significado más profundo de las dos escenas, su función tiene que ver con el crecimiento de Cecilia como mujer, provocado por la desilusión ante el comportamiento engañoso de los dos hombres de su vida. En ese sentido, ya sea en el caso de Kathleen, que se va a casar y sin embargo tiene relaciones sexuales con Stahr, o en el de Brady y su secretaria, el engaño será el denominador común de la trama, y así se vería reforzada por el elemento metaficcional en la unidad 105, donde vemos el final de la filmación de la película-dentro-de-la-película, en la que se acaba la relación adúltera entre la cantante francesa y su jefe, porque ella decide volver con su marido.

Las unidades 105, 106 y 107, insertadas por Pinter y que no estaban en el texto original de Fitzgerald, adelantan el final de la película, y tanto desde un punto de vista estilístico como temático, están claramente diseñadas para hacer que el lector recuerde otra gran historia de amor: *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). La razón para este inserto está implícitamente relacionada con la historia de amor truncada entre Stahr y Kathleen. Reproduzco las indicaciones escénicas hechas por el guionista, y parte del diálogo que es digno de ser comentado [Pinter, 1982: 252-54]:

105. On screen: night club. Day.

(This scene is in the form of a rough assembly.)

The night club is empty. Chairs on the tables. RODRIGUEZ sits in the shadows at the piano. DIDI enters from side door, dressed in a trench coat. She carries a suitcase.

She sees RODRIGUEZ and stops. He begins to play. When they first speak, they are clearly quoting from the past.

RODRIGUEZ: Can I buy you a drink? I don't usually drink with the talent.

DIDI: I don't usually drink with the boss.

They smile.

...

They drink.

He picks out a melody on the piano.

She begins to sing, is unable to finish the song.

RODRIGUEZ: It's too bad. I thought you were coming away with me.

DIDI: I can't. You know I can't. I owe it to him. I must go to him.

RODRIGUEZ: Don't you owe me something too?

DIDI: He's my husband.

Rodriguez continues to play.

RODRIGUEZ: I won't forget you, kid.

DIDI: Nor I you.

She picks up her case, goes towards the kitchen door.

RODRIGUEZ: Remember me to your husband. Tell him he'll never know you...the way I know you.

She turns and looks at him.

106. Close up. Didi.

DIDI: I lied. I will forget you. I'll forget you by tonight.

107. Interior. Kitchen.

Didi stands in the kitchen, her eyes brimmed with tears.

Para establecer la significación de estas escenas de despedida, hemos de volver a la unidad 8 del primer acto. Ya he mencionado que la filmación de esta película-dentro-de-la-película está relacionada de forma temática con la historia de amor del protagonista. En el primer acto se avanza lo que acontecerá entre Stahr y Kathleen, en cuanto a que la chica mantiene una doble relación, por un lado con *The American*, con el que se supone que se va a casar, y que, como el marido de Didi, está ausente en todo momento, mientras que el que está presente es Rodriguez, su amante, que sería el alter-ego en la pantalla de Stahr, el amante. Llegamos al segundo acto, dentro de la crisis, y observamos el copión de la despedida entre ambos. Ella ha decidido abandonar al amante y volver con su marido; la similitud con *Casablanca* a la que aludíamos antes de la cita está en la mente del lector, ya que es inevitable recordar que en esa película Ilsa abandona a Rick en París cuando se entera de que su esposo, el activista de la resistencia Viktor Laszlo, no había muerto. Pero esta escena no se planteó como una despedida, sino como una renuncia a su amante. La despedida se producirá al final de la cinta, y en este caso es Rick quien la fuerza a marcharse con Laszlo.

Hasta aquí el parecido temático; el estilístico se comentará en el apartado dedicado al texto fílmico. En lo que respecta a la similitud de esta despedida con la relación amorosa entre Kathleen y Stahr, están claras dos referencias que aparecen en el diálogo: por un lado, Rodríguez afirma que lamenta que no se cumpla lo que él pensaba, que Didi se iría con él. Ella le responde que no puede hacerlo, porque debe volver con su marido, que “se lo debe”. Así, el guionista adelanta información sobre lo que hará Kathleen. Hasta el momento, sólo sabemos que ella se va a casar, y que por eso, no podrá volver a ver a Stahr. La explicación que le da la chica sobre las razones que la llevan a casarse aparecerán en la unidad 112, cuando se aclara que ella también le “debe algo” al que va a ser su marido. Finalmente, hay que mencionar que Didi le miente a Rodríguez cuando le dice que ya le habrá olvidado esa misma noche, como se demuestra en la escena 107, en que Didi está a punto de llorar después de esta declaración. En cuanto a lo que siente Kathleen, no llegamos nunca a saberlo.

Por otro lado, la actitud que demuestra Rodríguez hacia Didi es parecida a la que muestra Stahr hacia Kathleen: lamenta que su relación se trunque, aunque no hace nada para luchar por ella, y en este sentido es necesario mencionar un texto que no aparece en el texto del guión: la canción que canta Didi, y que Rodríguez toca al piano, se titula “*You had the chance*”. Esa misma oportunidad es la que aparentemente tiene Stahr al final de su encuentro con Kathleen, en la unidad 113, y que no aprovecha.

En cuanto a Stahr, sin embargo, éste no es su único problema. En la unidad 109 se comienza a vislumbrar que la crisis que se había iniciado con su enfrentamiento con el escritor Boxley tiene su continuación lógica en el final de esta película que acaban de ver. Stahr no está de acuerdo con los diálogos escritos por Boxley antes de marcharse, ya que dice que la frase “*Nor I you*”¹⁸ no refleja la forma que habla la gente, y que por tanto no es aceptable. Stahr ordena, por consiguiente, que se vuelva a rodar la escena, a pesar de que el decorado ya había sido desmontado. Brady también está presente en el pase, y pregunta que cuánto le va a costar al

18 Traducida en su versión al español por *Al igual que yo a ti*, está mal utilizada en el sentido que señala Stahr ya que en inglés debería ser “*Neither will I*”, como réplica a la frase “*I will never forget you*”.

estudio rodarla otra vez, pero Stahr aclara que no importa lo que cueste, que hay que hacerlo. Aunque Brady no dice nada al respecto, se nota que no está de acuerdo con la decisión del magnate. Los problemas, por tanto, están en ciernes entre ellos.

Después de la crisis, surge en este segundo acto otro giro inesperado o *metabole*, que introduce Kathleen con su llamada a Stahr en la unidad 111. La 112 será la escena de explicación de los motivos que la llevaron a escribir la carta donde decía que se iba a casar y que no podía volver a ver al magnate, y tiene lugar en la casa de Malibú, con lo que se confirma la relación entre el espacio y la relación amorosa. En esta escena es Stahr quien pregunta, y Kathleen responde, pero nuevamente se vuelve a la indefinición que caracteriza al personaje: se va a casar con “un americano”, del que sabemos que es ingeniero y que fue quien la salvó de su antiguo amante. Ante la pregunta de Stahr sobre si está enamorada de él, Kathleen dice que sí, pero a continuación aclara que todo está preparado, y que él ha salvado su vida, con lo que realmente no se llega a saber si se casa por amor o por agradecimiento, sobre todo porque inmediatamente después de reafirmarse en todos estos planes, dice que “sólo quería verte [a Stahr] una vez más” [Pinter, 1982: 256]. Después de esa declaración, el guionista indica que Kathleen se aleja de Stahr, pero éste asume una especie de autoridad, y le ordena que se acerque, que abra su abrigo, y la acaricia, con lo que acaban abrazados.

Después de una elipsis, en la que se supone que han hecho el amor, vuelven a Hollywood, y la unidad 113 será la última en la que ambos personajes aparecen juntos. Esta escena representa la última oportunidad que tiene Stahr de impedir que Kathleen se aleje definitivamente de él. Pero, al igual que le sucede al protagonista en el texto original de Fitzgerald, no se atreve a decir nada, y deja marchar a la chica. Sin embargo, en *The Last Tycoon*, el narrador explica la disyuntiva ante la que se encuentra Stahr, su indecisión, pero planteada con un atisbo de esperanza que sería su declaración de amor al día siguiente [*LT* (Br.) p. 117]:

...It is your chance. Stahr. Better take it now. This is your girl. She can save you, she can worry you back to life. She will take looking after and you will grow strong to do it. But take her now— tell her and take her away. Neither of you knows it but far away over the night The American has changed his plans. At this moment

his train is speeding through Albuquerque; the schedule is accurate. The engineer is on time. In the morning he will be here.

...As he said good bye he felt again that it was impossible to leave her, even for a few hours. There was only ten years between them but he felt that madness about it akin to the love of an ageing man for a young girl. It was a deep and desperate time-need, a clock ticking with his heart, and it urged him against the whole logic of his life to walk past her into the house now- and say "This is forever."

... "We'll go to the mountains tomorrow," said Stahr. Many thousands of people depended on his balanced judgement- you can suddenly blunt a quality you have lived by for twenty years.

La disposición dramática es diferente en ambos textos, de forma que en la novela, esta cita ha de verse en un contexto más trágico si cabe: por un lado, al principio de este episodio 16 (segunda parte), sabemos que Stahr está muy enfermo, con lo cual cuando piensa que Kathleen podía hacer que recobrará sus fuerzas simplemente para cuidarla, la relación con ella adquiere una relevancia mayor que la que se transmite en el guión en cuanto al protagonista. Por otro lado, el narrador menciona que *The American*, el prometido de Kathleen, se acerca, y llegará por la mañana, con lo que el tiempo está corriendo en contra de Stahr, y su indecisión de forzar a la joven a escogerle a él al declararle su amor resulta mucho más patética, ya que como lectores sabemos que la llegada del americano traerá consigo una consecuencia fundamental, que es la boda, acontecimiento que culmina este episodio.

En el guión todo este acontecimiento se dilata y tiene lugar en varias escenas, lo que Pinter probablemente decidió para dotar al final de la relación de un mayor dramatismo. Así, el siguiente grupo de escenas transcurre en la oficina, y por primera vez vemos que Stahr no está trabajando, sino que está redactando una carta (Pinter, 1982: 259): 115. *Stahr's office. STAHR is at his desk. He is writing, very slowly, on a piece of blue notepaper. Around his desk are crumpled pieces of the same notepaper.* Mientras tanto, hay mucha gente esperando audiencia en su oficina, y las secretarias repiten que él no puede atender a nadie. De esta manera, se comprueba cómo su lucha contra su propia indecisión de la unidad 113 le afecta en su trabajo. Asimismo, aparece Cecilia, como otro obstáculo para que él termine de escribir la carta que tanto trabajo le está costando redactar. Ella ha venido para preparar el preestreno de la película

cuyos protagonistas son Didi y Rodriguez, y se da cuenta de que algo va mal, ya que se señala en el guión que Cecilia nota los papeles arrugados encima de su mesa. Esta es la primera vez que le ve así, pero la chica no reacciona, y él se limita a “mirarla fríamente”.

Curiosamente, después del preestreno (unidades 118 y 119), que resulta todo un éxito, Stahr le pide a Cecilia que le lleve a su casa de la playa, aunque lo están esperando en la fiesta en la que se celebra el triunfo de la película. Él no está para fiestas, y esta es la primera escena en la que le pide algo a Cecilia. Parece como si quisiera recordar, evocar lo que allí ha sucedido con Kathleen, pero se da cuenta de que no es Cecilia la persona adecuada, como se demuestra en que vuelve a su conversación habitual con ella, que se reduce a la sempiterna pregunta “¿Cuándo vuelves a la universidad?”.

El giro de la acción, que esta vez no es inesperado porque ha sido provocado por la carta de Stahr, se produce en las unidades 122 y 123, la primera de las cuales, significativamente, tiene lugar en casa del magnate: Kathleen le llama por teléfono. Y digo significativamente, porque la última vez que hemos visto al magnate en esta casa fue cuando leyó la carta de Kathleen, que le hacía perder la ilusión ante la declaración de que ella iba a casarse. En este caso, sin embargo, su llamada hace que Stahr recupere las esperanzas de poder hacer algo todavía para impedir que ella se vaya definitivamente de su vida. Así, volvemos a ver a Stahr ilusionado, preparando su viaje con Kathleen en la unidad 124 y en la 125, en la sala de proyección, anula todos sus compromisos. Es ahí, sin embargo, cuando recibe el telegrama que marca el final de su relación y el final del larguísimo segundo acto. Es interesante el planteamiento que hace Pinter de la lectura de este telegrama, mezclando el elemento más puramente cinematográfico, la luz, con la tragedia que el texto del telegrama supone, y, a la vez, dejando claro que después de leerlo, sólo le queda su trabajo [Pinter, 1982: 263]:

126. Telegram in flickering light.

‘I was married at noon today stop. goodbye’. On sticker attached: ‘Send your answer by Western Union telegram’.

127. Stahr sitting.

STAHR (*muttering*): Keep going.
He stares at the screen, immobile.

Aunque el texto del telegrama y la referencia irónica de que envíe su respuesta a través de la compañía “Western Union” está sacado literalmente del texto original de Fitzgerald, la inclusión en el guión de toda esta escena en la sala de proyección está muy bien planeado desde un punto de vista dramático, ya que marca una transición fundamental entre el desengaño amoroso como contrapunto a la esperanza que le había dado su conversación con Kathleen en las unidades 122 y 123, y deja claro que él seguirá trabajando, con “su vida”, quizá como refugio para no pensar en lo ocurrido. Otra interpretación que parece muy adecuada para el personaje, sobre todo si se tiene en cuenta las escenas finales del tercer acto, sería decir que Stahr seguirá “haciendo películas”, aunque no haya conseguido lograr su objetivo en la vida real, ya que ha “dejado escapar” a Kathleen.

Tercer Acto: Desenlace Tragico (Trama Profesional)

El tercer acto es relativamente corto, y en él se presentan los problemas a los que Stahr se enfrenta en lo profesional, claramente relacionados con lo personal, y que acabarán por dejarle incluso sin esa vía de escape, quitándole la razón de su existencia. Este tercer acto tiene dos partes muy determinadas: la primera parte, que abarca las unidades 128 hasta la 137, cubren la entrevista frustrada entre Stahr y Brimmer, el sindicalista que ha venido a Hollywood a intentar formar el Sindicato de Escritores, y que remite al episodio 17 de la novela inconclusa de Fitzgerald, el último que redactó antes de su muerte. A partir de la unidad 138 hasta la 162, serán creación de Pinter.

En cuanto a la primera parte, Pinter intenta dramatizar la entrevista de Stahr con Brimmer, el comunista que ha venido de Nueva York a tratar de organizar a los escritores, por medio de una tensión que falta en el texto original de Fitzgerald, en el cual la conversación entre ambos es mucho más distendida. Además, en el guión Cecilia tiene un papel más activo que en la novela, lo que resulta extraño cuando toda la referencia que justificaría su presencia en esta complicada entrevista, ha desaparecido. En el texto de Fitzgerald es Cecilia la que concierta una cita entre ambos, ya que ella había tenido contacto con miembros del partido comunista en la Universidad. En el guión, sin embargo, no se incluye esta referencia, con lo que ella actúa sólo como anfitriona, y procura controlar el tono de la conver-

sación entre ambos. Reproduzco parte de este diálogo, porque se nota que se va tensando el ambiente, ya que, por un lado, Stahr ve a Brimmer, y lo que él representa, como una amenaza contra su poder, en su intención de organizar a los escritores, aspecto que ya se mencionó en el capítulo anterior, como reflejo de la postura de Irving Thalberg ante el *Screen Writers Guild*, y, por otro, la referencia al comunismo como amenaza política [Pinter, 1982: 265-66]:

128. Interior. Brady's house. Leather room.

STAHR: Well, I'm glad you came out. I wanted to talk to you. You've got my writers all upset.

BRIMMER: That keeps them awake, doesn't it?

STAHR: I want them awake but I don't want them crazy.

BRIMMER: We're simply concerned that they have proper protection, that's all.

STAHR: From me?

BRIMMER: You're a very good employer. Mr. Stahr, but we still think the position could be rationalized.

STAHR: I'll tell you three things. All writers are children. Fifty percent are drunks. And up till very recently writers in Hollywood were gag-men. Most of them still are gag-men, but we call them writers.

BRIMMER: Uh-huh. But they're still the farmers in this business. They grow the grain but they're not in at the feast.

STAHR: It looks to me like a try for power. I'll give them money but I won't give them power. Anyway, they're not equipped for authority.

CECILIA: More coffee, Mr. Brimmer?

BRIMMER: No thank you.

CECILIA: Monroe?

STAHR waves his hand. He stares at BRIMMER.

STAHR: I don't get to meet Reds very often. Are you a real Red?

BRIMMER: A real one.

STAHR: I guess some of you believe in it.

BRIMMER: Quite a few.

STAHR: Not you.

BRIMMER: Oh yes.

STAHR: Oh no.

BRIMMER: Oh yes.

Esta escena no sólo refleja la opinión de Stahr sobre los escritores, sino la creencia de que la existencia de un sindicato de escritores iba a suponer una amenaza para los productores, y esta amenaza se ve materializada en el comunismo. Flamini comenta este sentimiento como parte de un

contexto socio-político más amplio. Así, dentro de la comunidad artística de Hollywood había surgido una alianza entre los liberales y los comunistas en contra del Fascismo, que había sido interpretada por los productores–conservadores en su mayoría– como un ataque directo hacia ellos, con la intención de controlar la industria [Flamini 1994: 206]:

In reality, the growth of antifascist activism among creative people in Hollywood had brought liberals and communists together in such organizations as the Anti-Nazi League, blurring political lines. More disciplined and well organized, the communists were in a better position to become a dominant force in the new movements and to steer them toward the Left.

Seen from the producers' perspective, what had started out as an attempt to form a writers' union now seemed more like a communist attempt to infiltrate, subvert, and perhaps ultimately control the motion picture industry. ...The party seems not to have had specific plans to take over the movies...But in the atmosphere of the time it's hardly surprising that Thalberg and the others were suspicious of communist intentions, particularly since some of the most reliable writers had joined the party or appeared to be in sympathy with it.

Fitzgerald hace referencia específica a esta “Liga Anti-Nazi”, cuando Brimmer le pregunta a Stahr por qué los productores no apoyan a ese grupo, y el magnate contesta: *Because of you people, said Stahr. It's your way of getting at the writers. In the long view you're wasting your time. Writers are children– even in normal times they can't keep their mind on their work.* [LT (Br.), p. 121]. Queda claro que Fitzgerald conocía bien la historia, y la posición de todas las partes en el conflicto, y que los productores, grandes controladores de la industria cinematográfica, confundían la “Liga Anti-Nazi” con el Sindicato de Escritores, y con el Partido Comunista.

Este hecho es relevante si tenemos en cuenta la posición defensiva que adopta Stahr hacia Brimmer en las unidades 128 y 129. En primer lugar, él siente que lo que intentan hacer los escritores al formar un sindicato es arrebatarle el poder, y deja bien claro que él está dispuesto a darles dinero, pero no más poder que el que ostentan dentro del sistema de producción. En segundo lugar, tomaba la cuestión como una afrenta personal, ya que él se consideraba más implicado que el resto de los ejecutivos, porque su intervención en la producción cinematográfica comenzaba ya con la revisión de los guiones. Por último, aunque no se mencione específicamente

en ninguna de estas escenas, es bien sabido que una de las quejas principales de los escritores había sido motivada por el “sistema de colaboración”, inventado por Stahr/Thalberg, quien en muchos casos ponía a varios equipos de escritores a trabajar en un mismo guión, sin que unos supiesen de la existencia de los otros.

Pinter puso este conflicto en boca de Wylie White en la unidad 44, y vemos que el guionista se ve forzado a aceptar el sistema si quiere continuar con su trabajo. Esto provocaba una situación que también los escritores querían solucionar, la acreditación como responsables del guión. Desde los tiempos del cine silente, según afirma Stempel (1991: 136), eran los estudios o los productores quienes asignaban los créditos. Desde que se crea la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas en 1927— por sugerencia de Louis B. Mayer—, supuestamente era la Academia la que controlaría la acreditación. Los escritores consideraban que esto era injusto, y demandaban al menos tener parte en la decisión, sobre todo porque la carrera de un guionista dependía directamente del número de créditos que hubiese conseguido. Así lo expone Stempel (1991: 136-7):

In the earliest movies, there were no credits at all, then credits were assigned arbitrarily by the studio or the producer. Very arbitrarily. Often a producer would give himself a credit on the screenplay, although he had not done much writing. Directors would take credit as well. Producers would assign credits to their friends and relatives. Very often writers who had done substantial work in the early drafts of the script were overlooked for writers who simply did a final polish on the script. The arbitrary assigning of credits became a demonstration of the producer's or the studio's power. ...The writer's work, particularly at the studios, is at the beginning of the filmmaking process and those early decisions made by him (and the producer) are crucial to setting the structure and tone of the film. Then a variety of other decisions are made, but on the basis of the script. As the process continues, the early decisions are taken for granted and less importance is placed on them, particularly by the director, than on the decisions made later. Therefore, to a director and even to a producer, the latest contribution of a screenwriter, made closer to or in the middle of the making of the film, may seem at the time of credit allocation to be most important. If credit allocation is left to producers and directors, it is likely that the later writers on a project will get the credit. Which is exactly what happened both before and while the Academy handled the credit system.

Los productores podían ser injustos y favorecer o destruir la carrera de un guionista, y éstos, con el *Screen Writers Guild*, pretendían simplemente

protegerse, ya que, al fin y al cabo, ellos eran, como afirma Brimmer en el guión, “*los granjeros en este negocio. Ellos plantan el grano, pero no participan de la fiesta*”. A esta opinión, claro está, se opone claramente la de Stahr, quien afirma que *Todos los escritores son unos niños. El cincuenta por ciento borrachos. Y hasta hace muy poco los escritores en Hollywood eran unos morcilleros*¹⁹. Esta oposición entre ambos está exacerbada en el guión de Pinter, al ser ésta una escena breve, cuya función es la de presentar al personaje de Brimmer, y ver cómo resulta la interacción entre el comunista y Stahr. El hecho de que sea comunista resulta, por otro lado, más amenazador para el magnate, que está actuando en representación de la junta de directivos del estudio. De hecho, todas las conversaciones en que aparece el término “comunista” redundan en afirmar lo que parece ser una opinión unánime entre los directivos, la ofrecida por Popolos, que tacha a los comunistas de *jokers* y *fairies* (bromistas y maricas). Ante las burdas opiniones de Popolos, sin embargo, destaca el personaje de Brimmer como una persona seria y respetuosa, y hace que el conflicto de la pelea final entre ellos resulte más irónico.

En cuanto a la unidad 129, cumple la función de demostrar que Stahr está muy afectado por alguna razón, y se “refugia en la bebida”. El hecho de que Stahr se emborrache y pierda el control sobre sí mismo sirve para que explique cuestiones no aclaradas hasta el momento, pero que serán fundamentales para la interpretación del final. Es la primera vez que el magnate llama a Brady “jefe” cuando se equivoca y dice que Cecilia es “la hija del maravilloso jefe”. Ante la pregunta de Brimmer sobre si Brady

19 En el primer visionado de *The Last Tycoon*, en la versión doblada al español, resulta extraña la utilización de la palabra “morcillero” con respecto a los escritores, pero el espectador se figura que es un término despectivo. Al cotejarla con el guión, la expresión es “gag-men”, traducido en su uso teatral como “morcillero”. Según la definición del *Diccionario de Uso del Español María Moliner* (1988), esta palabra “se aplica al actor aficionado a intercalar morcillas –añadidura de su invención que, a veces, intercalan los actores en sus papeles–” y tiene un carácter despectivo. Ahora bien, la definición en inglés de *gagmen* se refiere a la labor que tenían algunos escritores en el cine silente o en la comedia “slapstick”: *one who contrives gags for comedians or other entertainers*—GAG: *a clever, witty, or comic remark, stunt, trick or piece of action or construction <as in a stage, motion-picture or art> especially designed to arouse quick and broad laughter*. La traducción resulta, por tanto, poco acertada, aunque sí refleja hasta cierto punto el desprecio que podían sentir hacia los guionistas otros estamentos dentro de los grandes estudios de Hollywood.

es su jefe, el magnate afirma que no, y también dice que “no es maravilloso”, con lo que vislumbramos el deterioro en la relación entre ambos, que hace prever que al final, Brady consiga erigirse como jefe de Stahr. Por otro lado, Cecilia descubre que Stahr ha tenido un desengaño amoroso, y que por eso se comporta de una forma extraña. La afirmación que hace Cecilia sirve para conectar las dos tramas, y hace suponer que si la relación amorosa ha acabado mal, también esta entrevista con Brimmer puede seguir el mismo camino.

A partir de ese momento, y sin razón aparente, el magnate comienza a insultar a Brimmer, lo que da pie a las siguientes unidades (131, 132 y 133), que forman el punto de ataque de este tercer acto. Stahr decide acabar con esta situación a golpes, lo que supone dramáticamente un giro inesperado, e intenta pegarle a Brimmer, ya que él “se encarga de hacer su propio trabajo sucio”. La pelea es patética, pero Stahr consigue, además de ponerse en ridículo, lo que se proponía desde el principio de la entrevista: que el sindicalista se marche. A partir de ahí, el antagonista asumirá su papel. Por otro lado, a raíz de la pelea, Cecilia se convierte en la persona que cuida y ayuda a que Stahr se recupere. Por su parte, el último episodio que escribió Fitzgerald dejaba abierta la posibilidad de que surgiera una relación entre ambos, porque se marchan juntos. No obstante, si nos atenemos a los esquemas de trabajo que seguía el escritor, prácticamente se puede asegurar que nada positivo surgiría de esa huida juntos.

La segunda parte del tercer acto está directamente relacionada por unas unidades (la 132 y la 136) intercaladas por Pinter en el guión en que deja bien claro que Brady ha sido testigo mudo de la pelea, de la equivocación de Stahr en el manejo de una situación incómoda y difícil, de lo que podríamos considerar su error más evidente en el campo profesional. El antagonista, cuyo rol se había mantenido latente hasta el momento, decide actuar y así consigue despojar a Stahr de su autoridad. Este será el clímax del tercer acto, que se presenta en las unidades 139, 140, 141 y se desarrolla en la 142. Reproduzco esta escena, ya que hay varios aspectos que comentaré sobre ella [Pinter, 1982: 273-4]:

142. Interior. Brady's office. Day

BRADY, POPOLOS, FLEISHACKER and MARCUS are sitting at a table. Coffee cups, cigar butts in ashtrays. STAHR comes in.

BRADY: Ah, come in, Monroe. Sit down.

STAHR *sits in the chair offered him.*

BRADY: I've been speaking to New York. They've instructed me to tell you that they no longer hold you competent to negotiate with the writers. They've asked me to be the spokesman of this board in all further discussions. (*He sips his coffee and smiles*) They don't consider that trying to beat up the writers' representative is in the best interests of the company. I just want to tell you that this board endorses these views. We also recommend that you go away for a long rest. Take a break. Go to Tahiti or somewhere.

STAHR: This studio will fall without me.

BRADY (*sympathetically*): Take a break, Monroe.

STAHR *stands*

STAHR: This is a waste of time. I'll be talking to New York.

BRADY: They'll be glad to speak to you. Any time. Oh, they said to be sure to go see a doctor about your eye.

STAHR *goes to the door.*

FLEISHACKER: Mr. Stahr.

STAHR *stops.*

FLEISHACKER: We'll see the studio doesn't fall.

Esta es la única vez que vemos que Stahr acude al despacho de Brady, con lo que el cambio de espacio señala lo que será la "toma de poder" (el desenlace del punto de ataque) por parte de Brady. Además, cuando llega Stahr, todo el resto de los ejecutivos está respaldando a Brady, y se desarrolla plenamente lo que sólo se había atisbado en la comida de ejecutivos del primer acto, es decir, que todo el equipo –salvo Marcus– estaba de acuerdo con Brady y, por tanto, en contra de Stahr. Ahora bien, hay que señalar que este es el resultado de una conspiración para desbancar al magnate, en la que Brady se erige como responsable máximo, porque supuestamente él se ha encargado de transmitir las noticias sobre la entrevista de Stahr y Brimmer, de cuyo final desastroso, como ya se ha dicho, fue testigo atento y mudo. Así, Brady se revela como antagonista para quien todo es válido en esta guerra por el poder, y que se aprovecha del único fallo de Stahr para alzarse como representante máximo de la junta ejecutiva del estudio.

Es necesario, por otra parte, recordar que nunca vemos a Brady involucrado en la producción de las películas, sino sólo en su resultado final. Por ello, lo que afirma Fleishacker al final de la unidad 142, que ellos se encargarán de que el estudio no vaya a pique sin Stahr, confirma que

este “*coup d’Etat*” que significa el final del magnate es dramáticamente endeble. Si bien es cierto que la única identificación posible que nos deja el guión es con el magnate, y por ello tendemos a darle la razón en lo que afirma que el resto de los ejecutivos no sirven para llevar el estudio; además, vemos que este castigo es demasiado exagerado, sobre todo teniendo en cuenta que todo lo que Stahr ha hecho hasta el momento ha redundado en beneficio del estudio. Así, estoy de acuerdo con Irene Kahn Atkins (1977), en su opinión sobre el final del guión, y de la película. La crítica afirma que el hecho de que el guionista, el director y el productor decidieran no alargar la historia mucho más allá que lo que cubría el manuscrito original de Fitzgerald es un acierto, o como dice Atkins, *a rare example of tastefulness in the production*. Sin embargo, también señala que el final tiene fallos, que comienzan ya en la unidad 142 [Irene Kahn Atkins, 1977: 110]:

The ending of the movie is flawed, first in the scene between Stahr and the executives, where his dismissal (or suggestion to take a long vacation) is announced. We’ve just seen a preview where Stahr’s latest hit has been acclaimed. A bonus rather than a dismissal would have been more believable.

Quizá el fallo del guión con respecto a las expectativas que crea en el lector residan en que la función del antagonista, y sobre todo su actuación, está demasiado en la sombra durante todo el texto como para que el espectador pueda anticipar este final.

El resto de este tercer acto, que comprende las unidades 144 a la 162, conforman el desenlace de la historia de Monroe Stahr, en el que hay dos partes bien diferenciadas: de la 144 a la 155, el guionista insertó cortes que supuestamente resumirían la vida del magnate, con un montaje de “tomos” de películas – un vaquero llegando a un pueblo del Oeste, un dibujo animado, dos hombres peleándose, Greta Garbo en *Camille*, el terremoto de San Francisco– mezcladas con escenas que están presentes en el guión, con Didi, la estrella que dice que “nadie la quiere”, Brimmer riéndose, Cecilia que afirma “ya no usamos ese argumento este año”, para finalizar con el médico preguntándole a Stahr si tiene mucho dolor. Ninguna de estas escenas, salvo la del médico, aparece en el texto fílmico, que reduce esta secuencia de desenlace a la re-creación de lo que simbólicamente

constituye la esencia de la vida de Stahr, la explicación de lo que es el cine al escritor Boxley, en la que Stahr habla directamente a la cámara, y la chica que entra en la oficina se visualiza en la persona de Kathleen, que realiza todos los movimientos que dice Stahr. Las unidades 155 a la 159 conectan claramente las dos líneas de acción, y terminan con la frase de Stahr *I don't want to lose you*, que resume sus sentimientos con respecto a Kathleen, pero ahora refiriéndose a su trabajo, al estudio.

Podríamos interpretar este final desde un punto de vista simbólico, y de esa manera afirmar que su historia de amor no había sido otra cosa que una película más de las que Stahr había hecho, y que como tal, al perder la posibilidad de realizar esa película, había sobrevenido el final de su vida como productor. Sin embargo, desde el punto de vista dramático, y tal como señala el guión en la unidad 162, lo esencial seguía siendo su trabajo, y así el plató vacío simbolizaba el sinsentido de su vida sin el cine. Esta interpretación se sostiene gracias a la frase que pronuncia Stahr al final de la unidad 79, cuando afirma que el cine es su vida.

Como resumen del análisis detallado que he realizado sobre los dispositivos dramáticos, y antes de proseguir con el estudio de los dispositivos secuenciales en el texto fílmico, se puede decir lo siguiente:

–Harold Pinter, en su elaboración del guión de *The Last Tycoon*, construye una estructura dramática en tres actos. En el acto 1 presenta al protagonista, el objetivo– Kathleen–, y simplemente da un esbozo de la figura del antagonista –Brady– y del ayudante –Robinson. El acto 2, el más largo tanto en duración como en número de escenas, desarrolla la historia de amor truncada entre Stahr y Kathleen. El acto 3, por último, supone el desenlace, con el final de la vida profesional de Stahr.

–En muchas escenas, Pinter reproduce casi literalmente los diálogos del texto original de Fitzgerald, sobre todo en lo que se refiere a la relación amorosa. Hay, sin embargo, escenas que son creación exclusiva del guionista, que tienen que ver con la línea de acción que explora la actividad profesional de Stahr. Si comparamos el texto original literario con el texto del guión, podemos afirmar que existen similitudes y diferencias. La diferencia fundamental, a mi entender, está reflejada en la descompensación producida por la excesiva longitud del segundo acto, ya que Pinter prima en el texto del guión la subtrama amorosa en detrimento de la trama profesional. Pinter intenta relacionar de forma causal las dos tramas, pero

desde un punto de vista dramático el resultado es endeble, porque algunas de las premisas— sobre todo en lo referente al antagonista y a su función dentro de la estructura dramática— están poco fundamentadas.

A continuación, incluyo unas tablas en las que se establece tanto la división en actos como en secuencias. Este esquema ha sido muy difícil de realizar, ya que el guión de Pinter no marca la división en secuencias, por lo que la segmentación ha resultado más laboriosa, si bien ha sido muy clarificadora para el análisis del texto fílmico. Además, en estas tablas he tratado de conectar el estudio de los dispositivos dramáticos y de los secuenciales, aspecto que no reflejan ninguno de los críticos consultados, y que en mi opinión es muy positivo para que, después de haber analizado cada una de las unidades del guión, el estudio de las secuencias no resulte repetitivo, y poder así avanzar en las referencias a *The Last Tycoon*, la película de Elia Kazan.

<p>ACTO 1 Presentación Personajes Trama principal Profesional Trama secundaria: Amorosa Centro: Stahr</p>	<p>PRIMERA PARTE Presentación protagonista Introducción Espacios Presentación antagonista. <i>Metabole</i> (terremoto) Punto de ataque (profesional): solución desperfectos. Aparición objetivo (Kathleen) Punto de ataque amoroso (búsqueda objetivo ayudante = Robinson)</p>	<p>SECUENCIA 1 Unidades 1-33 Jueves (1º día)</p>	<p>Obertura: Escena 1: Sala de proyecciones: presentación activa protagonista. Esc. 2: guía recorre espacios Esc. 3: plató de rodaje: presentación personajes secundarios Esc. 4: Noche: presentación Brady, presentación Cecilia Esc. 5: Stahr descansa Esc. 6: Despacho Brady: terremoto. Esc. 7: Back Lot: Stahr supervisa arreglos. Ve a Kathleen. Esc. 8: Desenlace: Stahr vuelve a casa. Inserto Minna</p>
<p>ACTO 1 STAHHR</p>	<p>SEGUNDA PARTE PLANO PROFESIONAL Crisis profesional: enfrentamiento con los ejecutivos; despide al director, discute con el guionista; PLANO AMOROSO Consigue el objetivo: encuentra a la chica. Crisis: confusión Clímax: encuentra a Kathleen. Desenlace: vuelve a casa.</p>	<p>SECUENCIA 2 Unidades 35-64 Viernes: Stahr en el trabajo, Stahr busca a Kathleen</p>	<p>Esc. 1: Sala de Proyección: sigue la búsqueda. Esc. 2: Despacho Stahr: Cecilia, enamorada de Stahr; Consejos al actor Rodriguez Esc. 3: Stahr enfermo Esc. 4: 1ª Crisis trabajo: enfrentamiento: película de calidad Esc. 5: Ext. edificio: discute con guionista Wylie Esc. 6: plató de rodaje: habla con la chica Esc. 7: plató:</p>

			reconforta a Didi; despide al director Esc. 8: no atiende a Brady Esc. 9: Crisis: chica equivocada Esc. 10: Clímax: encuentra a Kathleen. Esc. 11: Desenlace: Vuelta a casa.
ACTO 2 STAHN Y KATHLEEN	PRIMERA PARTE Presentación activa: Stahr explica la esencia del cine Presentación negativa antagonista: Brady, insensible ante la muerte. <i>Metabole:</i> encuentro inesperado; Crisis: Kathleen escapa; Stahr la persigue (punto de ataque)	SECUENCIA 3 Unidades 65-77 Sábado	Esc. 1: Despacho Stahr y Boxley Esc. 2: Sala de proyección: Brady Muerte de Eddie Esc. 3: <i>Metabole:</i> Stahr encuentra a Kathleen en el baile: crisis plano amoroso Esc. 4: punto de ataque: Stahr convence a Kathleen
ACTO 2 STAHN Y KATHLEEN	Presentación Kathleen (punto de vista Stahr) Giro segundo: vuelta a Malibu Clímax: escena de amor Resolución: carta	SECUENCIA 4 Unidades 77-92 Domingo	Esc. 1: Encuentro Casa de Malibu Esc. 2: <i>Metabole</i> Esc. 3: Casa de Malibu: Clímax Esc. 4: Despedida Esc. 5: Stahr en casa: peripecia (carta)
ACTO 2 STAHN EN EL TRABAJO	SEGUNDA PARTE Crisis en el trabajo: despide al escritor Boxley Conflicto con Cecilia. Cecilia y Brady (crisis) Crisis: final película <i>Metabole:</i> llamada de Kathleen; Punto de ataque: Kathleen: escena de amor	SECUENCIA 5 Lunes Unidades 93-113	Esc. 1. Estudio Problemas con Boxley Esc. 2: Despacho de Stahr: problemas con Cecilia Esc. 3: Despacho de Brady: Conflicto Cecilia y Brady Esc. 4: Cecilia va a casa de Kathleen Esc. 5: Sala de proyecciones: 3ª crisis trabajo (final película) Esc. 6: <i>Metabole:</i> llamada de Kathleen Esc. 7: casa de Malibu: explicación Esc. 8: crisis: despedida.
ACTO 2: STAHN EN EL TRABAJO	Crisis en el trabajo: Stahr le escribe a Kathleen. Clímax profesional: preestreno; Giro segundo: llamada de Kathleen. Anticlímax: telegrama Resolución: Stahr trabaja.	SECUENCIA 6 Primera subsecuencia Unidades 114- 127 Martes Viernes Sábado	Esc. 1: Despacho de Stahr: le escribe a Kathleen. Esc. 2: Preestreno. Gran éxito. Esc. 3: Casa de Malibu. Stahr y Cecilia Esc. 4: Casa de Stahr <i>Metabole:</i> llamada de Kathleen Esc. 5: Stahr se va de viaje: Cancela citas en estudio. Crisis: telegrama

ACTO 3 STAHR	PRIMERA PARTE Presentación Brimmer Cena: conflicto (Stahr pierde el control e insulta a Brimmer); <i>Metabole</i> : Pelea	SECUENCIA 6 Segunda subsecuencia Unidades 128- 136 Sábado	Esc. 6: casa de Brady: presentación Brimmer Esc. 7: Clímax Cena: Stahr se emborracha e insulta a Brimmer Esc. 8: Casa de Brady. Giro segundo: pelea Esc. 9: Crisis: Cecilia cuida a Stahr Desenlace: Brady lo contempla todo.
ACTO 3 FINAL	SEGUNDA PARTE Crisis: destituyen a Stahr Brady se alza con el poder; Clímax: Stahr recuerda. Resolución: final	SECUENCIA 7 Unidades 139- 162 Domingo	Esc. 1: casa de Brady. Reunión de emergencia Esc. 2: Brady y Cecilia Esc. 3: Despacho de Brady: "despiden" a Stahr: crisis Esc. 4: Despacho de Stahr: clímax. Stahr recuerda. Reinterpreta esencia cine. Ve a los otros que se marchan Esc. 5: Back lot. Final: Stahr entra en el plató vacío.

3. 3. Dispositivos Secuenciales: *The Last Tycoon*, Texto Fílmico

Una vez analizados los dispositivos narrativos y dramáticos del guión de *The Last Tycoon*, el siguiente paso es el estudio de los dispositivos secuenciales. Con ello, mi intención es realizar un somero análisis del relato cinematográfico propiamente dicho. Es curioso que los dos teóricos que han sido básicos para este estudio, Vanoye (1996) y Onaindía (1996), aplican el estudio de las escenas y secuencias a lo que es el texto del guión, pero Vanoye no indica que no está analizando sólo aspectos de lo que sería el guión como texto literario, sino que simplemente, cuando lo cree más conveniente, incluye referencias a los textos fílmicos. En este sentido, me parece más adecuado dejar claro que para realizar el seguimiento detallado de la segmentación de *The Last Tycoon* en secuencias, he trabajado de forma combinada no sólo con el texto escrito por Harold Pinter, que sólo nos ofrece la división en segmentos, sino también hubo que recurrir en repetidas ocasiones al texto dirigido por Kazan en 1976. Esto ha sido imprescindible por varias razones, a saber: por un lado, el texto editado del guión de *The Last Tycoon* consta de 162 segmentos o unidades, pero

la división en secuencias no aparece especificada, al contrario de lo que afirma Vanoye (1996: 104), de que “*un guión propone una disposición de escenas y secuencias*”. Probablemente, esto sea debido a que en los guiones-modelo escogidos como ejemplo para su estudio sí aparecía la división en secuencias elaborada ya por el escritor. Por el contrario, Pinter no da indicación alguna que nos guíe en ese sentido.

Si observamos este tipo de división, sin embargo, *The Last Tycoon* parece ser un ejemplo de un típico guión del cine clásico americano. Onaindía afirma que el guión objeto de su estudio, *El apartamento*, aparece dividido en unidades o segmentos, algo característico del cine americano y que es diferente a la división a que está sometido, por ejemplo, un guión escrito en España, que adopta la disposición en escenas derivado del teatro [Onaindía 1996: 99]:

Si uno lee un guión americano (por ejemplo, el de *El apartamento*) se encuentra con que se le presenta la película dividida en 151 unidades. Unidades de dimensión muy diferente, pues van desde la descripción de una toma o de un encuadre de los tres primeros segmentos hasta otras en las que, en tres o cuatro páginas, se describen diferentes conflictos con salida y entrada de diversos actores; algo que en un guión escrito en España no se expresaría de la misma manera pues la entrada de un actor es suficiente para que se considere una “secuencia” diferente; para confundir más las cosas, en nuestro país se considera “secuencia” a lo que sólo es “escena teatral”....

Así, en el guión de Pinter nos encontramos con unidades compuestas por un solo plano, como la 19, *The ceiling. Stahr's P.O.V.*, que describe la acción de la forma siguiente: *A crack suddenly appears along the length of the ceiling. The overhead light sways. A picture falls from the wall*, y otras, como la 39, *Interior. Stahr's office. Stahr and Cecilia*, en la que la conversación entre Stahr y Cecilia se ve interrumpida por la entrada de Rodríguez, el actor, y la salida de Cecilia del despacho de Stahr. Estos dos cambios, que suponen la entrada y salida de dos personajes, darían lugar a dos escenas en un guión escrito en España. No obstante, en el texto de Pinter, la unidad 39 no se interrumpe, sino que continúa hasta que Stahr despidió al actor, y da paso al médico a su oficina, con que comienza la unidad siguiente.

La siguiente pregunta que se plantea para realizar la segmentación del guión es, entonces, qué caracteriza a estas unidades, y si la división en

escenas y secuencias nos puede resultar útil a la hora de analizar no sólo el texto del guión, sino también el texto fílmico. Esta forma de división debe haberle resultado operativa a Onaindía, en el análisis de un guión clásico, sobre todo si tenemos en cuenta que él toma la secuencia como concepto más importante desde el punto de vista teórico [Onaindía, 1996: 123]:

Desde el punto de vista teórico que nos ocupa y que hemos adoptado –el estudio del guión de la película clásica de Hollywood como una obra de arte–, el concepto más importante es el de la secuencia, uno de los términos cinematográficos más escurridizos y polisémicos que existen. ... Pocas veces un guión (se entiende el guión escrito por el guionista y no el técnico donde existe este tipo de precisiones) indica que hay que sacar un plano corto o largo, si en un diálogo se deben intercalar tomas de los personajes que intervienen, etc. La secuencia, sin embargo, sí debe aparecer precisada en el guión, no explícitamente por una numeración correlativa como la escena pero el guionista debe tener muy presente que una película consta de secuencias y que está escribiendo una secuencia.

En el guión de Pinter, no obstante, no aparece ninguna indicación que nos ayude a realizar la segmentación en secuencias, lo que dificulta el análisis. Otros procedimientos que utiliza Onaindía para efectuar esta segmentación se refieren a la puntuación (fundido en negro, fundido encadenado, etc.). En *The Last Tycoon* tampoco es fácil aplicar directamente el esquema que responde en todas sus facetas al cine clásico de Hollywood, ya que no podemos olvidar que esta película se enmarca en un período posterior (los años 70), cuando normas habituales del período clásico, como el uso de los signos de puntuación, estaban cambiando. Por ejemplo, en esta película no contamos con la ayuda del fundido en negro como signo para distinguir el final de una secuencia y el principio de otra. Así, hemos de analizar el material tanto del guión de Pinter como del texto fílmico por medio de otros parámetros [Onaindía, 1996: 180]:

Actualmente, sin embargo, es muy frecuente utilizar la alteración entre sema y rema para señalar el comienzo de una nueva secuencia. En las películas –como en cualquier relato– se va generalmente de lo conocido a lo desconocido y nuevo, o, en una situación desconocida, la cámara nos muestra a un personaje conocido que se dirige al personaje o lugar desconocidos. Cuando esta norma se rompe y al principio aparecen un personaje o un lugar nuevos y luego lo conocido significa generalmente que estamos ante una nueva secuencia.

Un criterio muy similar al propuesto por Onaindía es el que nos proporcionan Casetti y Di Chio, quienes también mencionan que, ante la variedad de signos de puntuación que pueden señalar el paso de una secuencia a otra (dentro de los cuales, además del fundido o la apertura en negro y el fundido encadenado, añaden otros como la cortinilla o el iris, o el simple corte), es necesario guiarse por medio de los cambios en el contenido para realizar la división en secuencias. Además, los dos críticos mencionan también la existencia de subsecuencias, o unidades de contenido más pequeñas, que pueden formar parte de una secuencia, y que aparecen marcadas por cortes significativos [Casetti & Di Chio, 1991: 39-40]:

Allí donde se advierte una mutación del espacio, un salto en el tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra; en suma, allí donde termina una unidad de contenido y se inicia otra, podemos situar con legitimidad el confín entre una secuencia y otra.

Se puede dar el caso de claros signos de interrupción que se encuentren en mitad de una unidad de contenido determinada. Hay que dejar a la discreción del analista la decisión acerca de hacer corresponder el límite de la secuencia con el signo de puntuación, o interpretarlo simplemente como una pequeña división interna destinada a diferenciar dos unidades de contenido más pequeñas, las *subsecuencias*, ...[que se definen como] una unidad de contenido que, aunque perfectamente identificable, puede leerse como componente de una unidad semántica superior, parte de un todo que la trasciende y la comprende.

A estas “subsecuencias” que nombran Casetti y De Chio también las podríamos denominar “escenas”, si adoptamos la nomenclatura que concuerde con los dispositivos dramaturgicos. Ya hemos visto que la escena se consideraba una unidad esencialmente dramática, mientras que la secuencia era una unidad narrativa²⁰. Para el estudio que nos concierne prefiero mantener la definición de Torok (1988) de **escena** –unidad

20 Onaindía (1996: 110) cita el contenido narrativo de la secuencia partiendo tanto de las definiciones de Jean Paul Torok como de Bordwell. Sin embargo, el crítico vasco intenta comprobar que la secuencia también es una unidad dramática en el cine clásico americano. A pesar de esta aparente contradicción, Onaindía sostiene en su estudio la diferenciación entre unidad narrativa y unidad dramática en lo que se refiere a la relación entre trama y subtrama. Es necesario puntualizar que Onaindía no es excesivamente claro en la nomenclatura que utiliza cuando realiza el análisis secuencial de *El apartamento*, ya que pasa a llamar “escenas” a lo que él había anteriormente denominado “unidades o segmentos”. Es por ello que en este trabajo, intentaré ser más prolija.

dramática, que presenta una acción continuada datada con precisión, se desarrolla en un único decorado, entre los mismos personajes, sin elipse ni salto de tiempo–, y **secuencia** como “gran bloque de significado, una unidad narrativa autónoma. Puede constituirse a partir de un acontecimiento continuo o de una serie de hechos discontinuos que se desarrollan en muchos escenarios, en momentos diferentes y entre diversos personajes, pero en los dos casos representa un sistema narrativo coherente, una “pequeña película dentro de la película” compuesta de un comienzo, un medio y un fin.” Como vemos en la definición de Torok, no se niega que dentro de la secuencia exista una estructura dramática, que es lo que intenta comprobar Onaindía. Así, conjugaré la disposición de los contenidos con la estructura dramática en el análisis secuencial de *The Last Tycoon*. Para realizar esta segmentación, he subdividido las 162 unidades de las que consta el guión de *The Last Tycoon* en escenas y en secuencias, lo que facilitará la referencia posterior.

Para la segmentación, al principio del análisis hice uso no sólo de los signos de puntuación en la cinta (prácticamente todos fundidos encadenados), sino también de la división temporal detallada en el guión, del cambio de unidades marcadas como “Noche” o “Día”. Sin embargo, este último criterio no resultó factible en todos los casos, ya que encontré que hacia el final de la película, algunas secuencias mezclan escenas de día y de noche. De cualquier modo, al realizar luego el análisis detallado de las secuencias y sus distintos elementos, espero poder clarificar todos estos aspectos que me han dificultado el proceso de desglose. En el cuadro sinóptico que aparece a continuación señalo los diversos factores que he tenido en cuenta a la hora de realizar la segmentación, tanto los cambios espaciales como los temporales, y las funciones dramáticas de cada escena, así como la función dramática de algunos de los bloques principales, y un resumen del contenido de los mismos.

CUADRO SINOPTICO DE LAS SECUENCIAS DE *THE LAST TYCOON*
SECUENCIA 1: Unidades 1-33. Primer día [Jueves?]

Obertura

Escena 1 (Sala de proyección) [Segmentos 1-3]: STAHR en el trabajo [Presentación activa].

Escena 2 [4-7]: El guía recorre el espacio:

4: "back lot"

5: camarino de Minna

6: Edificio Administración.

7: plató vacío

Escena 3: Plató de rodaje [8-13]: (Ridingwood, Didi, Rodriguez); STAHR espía el rodaje.

Escena 4: [14] Estudio, noche; [15-17] Oficina de BRADY: Brady y Fleishacker hablan sobre Stahr; 16: aparece Cecilia.

Escena 5 Despacho de Stahr [18-20]: Stahr descansa.

Escena 6 [21-22]: Despacho de Brady. Terremoto [*metabole*]; [24] Van todos al despacho de STAHR.

Escena 7 "Back lot" [25]: STAHR: consecuencias del terremoto. [punto de ataque: plano profesional]; [26-32]: Stahr ve a Kathleen [clímax].

Escena 8 Casa de Stahr [33-34]: desenlace+ inserto (ensañación Minna); [34] Stahr comienza la búsqueda de la chica misteriosa [punto de ataque: plano amoroso].

SECUENCIA 2: Segundo día [Viernes?] Estudio, Unidades 35-64: Stahr busca a Kathleen/ Stahr en el trabajo

Escena 1: Sala de proyección, Despacho [35-36-38]: Stahr continúa la búsqueda de la chica del cinturón plateado [Actividad en los dos planos].

Escena 2: Despacho de Stahr [37*-38] Cecilia enamorada de Stahr; [39]: Rodriguez, impotente. Stahr le aconseja.

Escena 3: Despacho [40-41]: Stahr, enfermo.

Escena 4: Comedor de los ejecutivos [42]: Stahr se enfrenta a los ejecutivos por la película de calidad [1ª crisis trabajo].

Escena 5: Pasillo- Ext. Edificio [43-44]: Stahr discute con el guionista Wylie White ("You've distorted the girl").

Escena 6: Plató de rodaje [Oficina de Stahr en guión] [45] Stahr concierta una cita con la chica [consigue el objetivo].

Escena 7: Plató [46-52]: Stahr despide a Ridingwood & reconforta a Didi, la actriz.

Escena 8: Despacho de Stahr [53-57]: Stahr no acude a la llamada de Brady. [2ª crisis trabajo].

Escena 9: Ext. noche, Hollywood [58- 60]: Stahr y la chica equivocada [crisis].

Escena 10: Ext. noche, casa Kathleen [61-63]: Stahr y Kathleen [clímax].

Escena 11: Casa de Stahr [64]: Stahr llega a casa [desenlace].

SECUENCIA 3: Tercer día [Sábado] Unidades 65-77: Stahr y el trabajo/ Stahr y Kathleen

Escena 1: Despacho de Stahr [65]: Stahr y Boxley: explicación de esencia del cine. [Presentación activa positiva].

Escena 2: Sala de proyección [66]: Brady y Fleishacker. Muerte de Eddie. [Antagonista: presentación activa negativa].

Escena 3: El baile en el Ambassador [67]: [*metabole*]: encuentro inesperado; [68]: Stahr y Kathleen bailan; [69]: Los ejecutivos; [70-72]: Stahr pendiente de Kathleen, va detrás de ella [crisis plano amoroso].

Escena 4: Aparcamiento [73-76]: punto de ataque+ desenlace. Stahr convence a Kathleen para verse al día siguiente.

SECUENCIA 4. Cuarto día [Domingo] Unidades 77-92. ESCENA AMOROSA

Escena 1 [77-79]: Stahr y Kathleen.

77. Encuentro en el aparcamiento del Ambassador

78. Bar de carretera (foca amaestrada)

79. La casa de Stahr en Malibú

Escena 2: Aparcamiento [80]. *metabole*. Kathleen pide volver a la casa de la playa.

Escena 3: Casa de Malibu [81-88]: Clímax. Escena de amor.

Escena 4: Aparcamiento [89]: despedida. Crisis.

Escena 5: Casa de Stahr [90- 92]: Stahr vuelve a su casa y lee la carta: *peripecia*.

SECUENCIA 5: Quinto día [Lunes] Unidades 93-113. "LA LUCHA"

Escena 1: Estudio [93-96]: STAHR problemas con Boxley [Presentación activa negativa].

Escena 2: Despacho de Stahr [97-98]. Problemas con Cecilia. [Antagonista plano amoroso].

Escena 3: Despacho de Brady [99-102]: Cecilia descubre el affair de BRADY con la secretaria. [Antagonista plano trabajo].

[**Escena 4:** [103-104*] Cecilia va a casa de Kathleen].

Escena 5: Sala de proyecciones: [105-109]: Stahr y los otros ejecutivos ven el copión de la película; a Stahr no le convence el final: problemas con la película. [3ª Crisis trabajo].

Escena 6: Despacho de Stahr [111]: *metabole*: llamada de Kathleen.

Escena 7: Casa de Malibu [112]: explicaciones de Kathleen. Clímax. [Hacen el amor: elíptico].

Escena 8: En el coche [113] Despedida= desenlace.

SECUENCIA 6. [6º, 7º y 8º día.] Unidades 114-127 LA ULTIMA OPORTUNIDAD: DERROTA AMOROSA; Stahr y Brimmer: DERROTA PERSONAL

Escena 1: Despacho de Stahr [Martes?] [114-117] Stahr no trabaja, le escribe a Kathleen; [116-117]: aparece Cecilia.

Escena 2: Teatro [Viernes noche] Interior Noche [118-119]: Preestreno. Gran éxito.

Escena 3: Casa de Malibú noche [120-121]: Stahr y Cecilia.

Escena 4: (Por la tarde; sábado?) Casa de Stahr [122- 123]: *metabole*: llamada de Kathleen. Deciden irse de viaje.

Escena 5: Casa de Stahr y sala de proyecciones [124-125] [fallo temporal: domingo mañana*]; Stahr prepara el viaje: cancela sus citas en el estudio; [126]; anticlímax: telegrama; [127]; desenlace: Stahr sigue trabajando.

Escena 6: Casa de Brady [128]; entrevista de Stahr y Brimmer.

Escena 7: Restaurante [129]; cena. Stahr se emborracha e insulta a Brimmer.

Escena 8: Casa de Brady [130-133]; partida de ping-pong. Pelea [metabole].

Escena 9: Casa de Brady [134-138] crisis: Cecilia cuida de Stahr; desenlace [136]; Brady contempla todo.

SECUENCIA 7: [Domingo: estudio vacío] **EL FINAL: DERROTA PROFESIONAL**

Escena 1: Casa de Brady [139]; Brady convoca una reunión de emergencia.

Escena 2: Casa de Brady [140]; Brady y Cecilia.

Escena 3: El estudio [141]; Llega Stahr.

Despacho de Brady [142]; "Despiden" a Stahr. clímax.

Despacho de Stahr [143-154]; Crisis: Stahr recuerda.

Despacho de Stahr [155-159]; Desenlace: Stahr reinterpreta la historia que le contó a Boxley/ Kathleen en su casa.

Despacho de Stahr [160]; Se van los ejecutivos. Stahr los mira desde su ventana.

"Back lot" [161-162]; Conclusión. Stahr entra en el plató vacío.

Según esta segmentación, *The Last Tycoon* cuenta con 7 secuencias, divididas cada una de ellas en varias escenas, compuestas a su vez por varias unidades o segmentos. Ya que hasta aquí he utilizado el esquema propuesto por Onaindífa para un estudio del guión, seguiré aplicando su análisis a la hora de comentar los datos que nos aporta esta división en secuencias.

Así, podemos considerar que la primera secuencia cuenta con una obertura, formada por tres escenas, en la primera de las cuales se realiza una presentación activa del personaje principal, y se introduce al espectador directamente en la trama principal de esta historia, la que enmarca el discurso, y que tiene que ver con la actividad de Stahr como productor de cine. De esta forma, por el guión sabemos que se trata de Stahr, aunque Kazan, el realizador, decide no mostrarnos su rostro. Así, la primera escena [unidades 1, 2 y 3] tienen lugar en la sala de proyecciones, uno de los lugares en los que se desarrolla la actividad de Stahr.

La segunda escena [unidades 4-7] sirven para presentar el marco espacial en el que va a ocurrir todo lo que tiene que ver con esta actividad:

el estudio, el edificio de administración y el plató vacío. Sin embargo, la puesta en escena del espacio no queda demasiado clara. Por un lado, al contrario de lo que marcaba el guión de Pinter, el estudio parece vacío, en vez de mostrarse pleno de actividad, como sería típico en la época en la que se desarrolla la acción, es decir, la década de los años 30. Por ello, dependemos del diálogo para saber que estamos en uno de los grandes estudios de la época dorada de Hollywood. Por otro lado, resulta curioso que Kazan decidiese no utilizar referencias visuales más características para esta presentación del espacio.

Como es bien sabido, durante el período del cine clásico cualquier película que versara sobre el mundo del cine solía incluir siempre una referencia visual que demostraba que la acción transcurriría en uno de los grandes estudios, ya sea en el genérico o en la secuencia inicial de la película. Me remito al plano inicial de *The Bad and the Beautiful* (*Cautivos del mal*, V. Minnelli, 1952) que nos enseña un plano detalle del blasón de la productora de Jonathan Shields. Esto también sucede en el cine moderno. Un ejemplo podría ser el principio de *The Player* (*El juego de Hollywood*, R. Altman, 1993). En el largo genérico de esta película, se muestra una claqueta, se oye *Action* al comenzar la historia, y a partir de ahí se articula una larga secuencia que presenta a todos los personajes principales. En este genérico, curiosamente, también aparece un guía del estudio, –los visitantes aquí son japoneses– que llama la atención de modo irónico sobre un aspecto que más tarde será comentado en los diálogos iniciales, el hecho de que los grandes estudios están sufriendo grandes cambios, y que la mayoría de los inversores actuales son compañías japonesas. Esta ironía de la mirada que nos ofrece Altman del mundo del cine se echa de menos en la película de Kazan.

La presentación más clara en esta primera secuencia en lo que respecta al espacio es la que está relacionada con el pasado de Stahr, con su esposa Minna Davis, y para ello se muestra el camerino de la estrella, deteniéndose en su retrato. Como ya se ha comentado en el apartado anterior de este trabajo, este referente visual sirve para conectar más adelante con la aparición de Kathleen, y su parecido con Minna, y además, se utiliza para marcar lo que esta aparición significa para Stahr, por medio del inserto que hace Kazan al final de la primera secuencia. Tanto en el guión como en el texto fílmico, queda claro que la protagonista femenina se muestra desde

el punto de vista de Stahr. Ahora bien, en la presentación visual de Kathleen encuentro que hay fallos tanto de contenido como de forma que en los que Kazan incurre prácticamente en todos los planos en que aparece la protagonista.

Este personaje aparece después del terremoto, encaramada en la cabeza de Siva que formaba parte de un decorado, flotando en una riada producida por la explosión de unos tanques de agua del estudio. Resulta curioso con todos estos datos que la mujer no demuestre ningún miedo ante su posición inestable, y esté sonriendo como satisfecha de esta aventura, colofón final de su entrada en el estudio después de haberse colado en un camión. Además, a partir del momento en que Stahr la ve, Kazan introduce varios planos de la actriz que son evidentemente excesivos en su duración, y no tienen ninguna función dramática ni de contenido, sino que únicamente pretenden reflejar la fascinación de Stahr ante lo que él ve como el doble exacto de su esposa.

La reacción de Stahr ante esta inesperada aparición no es reflejada en el guión, pero sí en el texto fílmico, mediante un plano subjetivo, que visualiza lo que piensa Stahr cuando entra en su habitación, momento en que su imaginación reproduce el camerino de Minna Davis por medio de la iluminación y el vestuario de la actriz, y aparece ésta diciendo: *Darling, I've come home!*. Esta escena se comprende a raíz de la presentación que el guía había hecho previamente [Escena 2 de la 1ª secuencia] del camerino de Minna y la cámara muestra un plano detalle de su retrato. Ahora bien, lo que sí salta a la vista es que, debido probablemente a un fallo de *casting* y de vestuario, resulta difícil para el espectador establecer la conexión entre la *glamourosa* Minna y la inexpresiva y visualmente vulgar Kathleen.

La unidad temporal, representada por el paso del día a la noche, y espacialmente por la llegada de Stahr a su casa, y por el comienzo de la secuencia siguiente en la oficina del magnate en el estudio, parece regir la segmentación al menos en las primeras secuencias. Si bien la repetición del mismo escenario nos ha ayudado para marcar el paso de una secuencia a la otra, la utilización de la casa de Stahr como espacio no queda suficientemente clara para reflejar lo que se intuye como elemento temático, es decir, mostrar la soledad del protagonista. En mi opinión, falta un plano general del estilo del plano inicial de Xanadú en *Citizen Kane*

que muestre la perspectiva del hombre solo que habita una casa enorme, a la que únicamente va a dormir o donde trabaja leyendo guiones.

Las dos primeras secuencias se utilizan para la presentación de los personajes principales. Ya se ha comentado en el apartado anterior que la introducción de Brady queda poco clara dramáticamente, ya que no sabemos cuál es su función dentro del estudio, ni cómo es su relación con Stahr. Por lo que respecta a los otros personajes, no queda claro en ningún momento de la película por qué el abogado Fleishacker aparece en la escena 4 de la primera secuencia, ni qué hace un abogado de Nueva York en el estudio. El personaje de Cecilia, pensado como posible antagonista de Kathleen en la trama amorosa, fue reducido drásticamente en el guión, pero esta reducción es incluso mayor en el texto fílmico, porque la unidad 37 del guión, en la que Cecilia habla con Wylie White sobre su amor por Stahr, no fue incluida en la película de Kazan.

La transición de la primera secuencia a la segunda está relacionada con el comienzo de la búsqueda de la chica misteriosa, con lo que se introduce la trama amorosa, que tendrá su clímax al final de la secuencia segunda. En ésta, sin embargo, el guionista y el director siguen primando la trama profesional, y vemos cómo Stahr desarrolla su incansable actividad, y también sus enfrentamientos con diversos representantes de la industria: en concreto con los ejecutivos [Escena 4], con el guionista Wylie White [Escena 5] y con el director Ridgingwood [Escena 7]. Las únicas relaciones dentro del estudio que Stahr parece favorecer son las que mantiene con los actores, tanto con Rodriguez [Escena 2] como con la diva francesa Didi [Escena 7].

Realizaré dos comentarios con respecto a este tema, uno que se refiere a la comparación de los tres textos, y otro a la presentación de los personajes. En el texto literario original, Cecelia Brady, la narradora, explica que gran parte de la historia que va a contar está relacionada con la actividad profesional de Monroe Stahr [LT (Br.), p. 28]:

I have determined to give you a glimpse of [Stahr] functioning, which is my excuse for what follows. It is drawn partly from a paper I wrote in college on "A Producer's Day" and partly from my imagination. More often I have blocked in the ordinary events myself, while the stranger ones are true.

En *The Last Tycoon* de Fitzgerald se dedican seis episodios [*Episodes* 7, 8, 9, 10, *For episode* 11, y 11] de los diecisiete que terminó de escribir el autor a la actividad de Stahr como responsable del estudio. En ellos, aparecen muchos personajes, y se ve a Stahr desarrollando distintas actividades, como ya se ha comentado en el análisis del texto de la novela. Sin embargo, en el guión y por ende en la película, si bien toda la segunda secuencia se dedica a reflejar la vida de Stahr como productor, la impresión general que se obtiene es la de que es un patrón que se comporta como un déspota, que sólo se lleva bien con los actores, y que no toma en consideración nada de lo que le digan los demás miembros de la industria, desde ejecutivos a escritores. Esta impresión quizá sea debida a que existe algún fallo en la presentación de los personajes, ya sea por aquellos episodios escogidos por el guionista, ya por el montaje de la cinta, o por la combinación de todos estos aspectos.

He comentado en el apartado de los dispositivos dramáticos que, por ejemplo, dentro de los personajes que podríamos considerar principales como Pat Brady, ni el guión ni en la película sabemos casi nada de su personalidad en el momento en que aparece. Lo mismo ocurre con los personajes secundarios, como el resto de los ejecutivos en la escena 4 de la segunda secuencia, o con el guionista Wylie White en la escena 5. Por el contrario, sí conocemos la débil personalidad del director Ridgingwood – otro de los personajes secundarios –, a quien Stahr echa del rodaje porque no sabe controlar a su actriz, ya que habíamos visto una escena de ese rodaje en la primera secuencia, donde se atisban los rasgos principales tanto del director como de los primeros actores. Una primera deducción, entonces, que se puede entresacar del análisis de las escenas de presentación de los personajes es que, o bien están planteados erróneamente en el guión, o bien que en la representación los actores equivocaron la forma de interpretarlos. Esto podría admitirse en dos debutantes como Ingrid Boulting –en el papel de Kathleen– o Theresa Russell –quien representa a Cecilia– pero resulta bastante improbable en actores consagrados como de Robert Mitchum –quien interpreta a Brady– o Ray Milland– en el papel de Fleishacker.

Además, hay otro aspecto relacionado con los personajes que salta a la vista en el análisis de la película. Ya he mencionado que la presentación de la protagonista femenina resulta poco creíble para el espectador. Su siguiente aparición es en una escena supuestamente culminante ya que

Stahr por fin consigue el objetivo de encontrar a la chica [Escena 10 de la 2ª secuencia]. Pinter decidió recurrir al mismo diálogo que escribió Fitzgerald en el texto literario original, y en la película se reproduce la misma escena que aparece en los materiales de la novela, pero sin los comentarios del narrador que aclaran los sentimientos de Stahr, y el resultado es una escena muy débil, tanto visualmente como temática y dramáticamente, y que no responde a las expectativas creadas por la búsqueda incesante del magnate.

Esto es bastante grave en cuanto a la protagonista, pero también sucede con los personajes secundarios. Ni Pinter como guionista ni Kazan como director de la cinta explican la función de personajes como los ejecutivos, por lo que cada vez que aparecen el espectador se ve forzado a deducir la razón por la que se les incluye. Podría considerárseles a todos como un solo personaje colectivo, pero esto tampoco queda claro en los diálogos. Así sucede, por ejemplo, en la tercera secuencia, en la supuesta escena culminante [Escena 3] del encuentro inesperado entre Stahr y Kathleen. En este baile aparecen todos los ejecutivos entre los asistentes, y se escucha su conversación, que repite casi por completo el diálogo que mantuvieron en la comida de los ejecutivos en la secuencia segunda. La inclusión de estos personajes y de su diálogo, sin embargo, no avanza información de la trama, ni cumple ninguna función en ella, como podría ser si el conocimiento que obtienen en el baile de que Stahr está interesado en una mujer desconocida fuera empleada más adelante en su contra. Por ello, cuando vuelven a aparecer al final de la película en la reunión donde deciden echar a Stahr, prácticamente ya no los recordábamos.

Lo mismo sucede en la tercera secuencia con el personaje de Boxley, el escritor famoso que fue contratado por Stahr para escribir diálogos. La escena en la que aparece Boxley es la más brillante de toda la película, ya que es la única en la que se realiza una presentación activa positiva de Stahr y su profesionalidad como productor cuando le explica la esencia del cine al escritor. A pesar de ello, el espectador no logra establecer la conexión entre Boxley y sus problemas y la filmación de la película-dentro-de-la-película, de la que es el responsable del guión. Además, este personaje no volverá a aparecer hasta la quinta secuencia, cuando Stahr lo despide por estar borracho en horas de trabajo, y no es hasta la quinta escena de esta secuencia cuando se informa al espectador de que Boxley estaba

escribiendo el guión de la película cuyo rodaje aparece a lo largo de todo el discurso.

He indicado ya en el cuadro sinóptico de las secuencias de *The Last Tycoon* el contenido de cada una de ellas, así como les he dado un título que tiene que ver con los esquemas que dejó Fitzgerald entre los materiales de preparación de la novela. Así, si las dos primeras secuencias primaban la actividad profesional de Stahr como trama principal, en la tercera se combinan la principal con la secundaria, la trama amorosa. La cuarta secuencia, que se puede considerar la central tanto en el guión, ya que ocupa 15 segmentos, del 77 al 92, de los 162 del texto completo, está únicamente dedicada a la aventura amorosa de Stahr con Kathleen. Comparativamente hablando, desde el punto de vista estructural, se le dedica más importancia a esta escena amorosa en el guión que en el texto original de Fitzgerald, donde aparece en las tres partes de la sección 14 [LT, (Br.), pp. 78-96], aunque la mayor parte de los diálogos utilizados por Pinter en el guión pertenecen al texto literario. En cuanto a la película, la duración de esta secuencia es de 20 minutos aproximadamente, y ocupa también una posición central en los 120 minutos que dura la cinta completa.

Ahora bien, con respecto a esta secuencia es necesario comentar diversos aspectos que resultan chocantes para el espectador no iniciado en el texto de Fitzgerald. Hasta el momento, prácticamente no sabemos nada de la protagonista femenina, salvo lo que ha dicho ella de sí misma al final de la secuencia anterior, como respuesta a la insistencia de Stahr de volver a verse: que es una mujer débil de carácter, y voluble en sus cambios de opinión. También Kazan la muestra desde el principio como una mujer tímida, con aspecto desvalido, y que quiere mantener un halo de misterio sobre sus circunstancias. Por todo esto, sin contar con las explicaciones que nos proporciona el narrador de *The Last Tycoon* sobre lo que piensa Kathleen, no se comprende al personaje, ni los cambios que experimenta en toda la secuencia. Esta falta de comprensión puede estar provocada por el diálogo banal: si bien parece que Pinter redactó los diálogos de toda esta secuencia a partir del texto de Fitzgerald, faltan elementos aclaratorios sin los cuales vemos que los personajes pasan de un tema a otro sin razón ni conexión aparente. Un solo ejemplo basta para ilustrar este punto. Como ya se ha dicho, hasta el momento todo lo que rodea la vida de Kathleen, tanto presente como pasada, es un secreto. En el guión (Escena 1), y en

la película, cuando Stahr y la chica visitan la casa que el magnate está construyendo en Malibú, ella le pregunta si va a vivir solo en su casa, a lo que él responde que sólo vendrá para leer guiones. Inmediatamente después, ella le explica que ha vivido con un hombre mucho tiempo [Pinter, 1982: 237-9]:

STAHR: I don't know why I'm building it. Maybe it's for you.

KATHLEEN: I think it's great of you to build a big house for me without even knowing what I look like.

STAHR: I didn't know what kind of roof you wanted.

They walk under the scaffolding into a large room. Built-in bookshelves, curtain rods, a raised platform with two holes in the wall. She looks up at the sky.

KATHLEEN: I don't need a roof.

She looks at the platform and the holes in the wall.

KATHLEEN: What's that for?

STAHR: For the projector. The movie projector
(...)

KATHLEEN: Are you going to live here alone?

STAHR: Oh yes.

KATHLEEN: Alone with your movie projector. *(Pause)* Where do you live now?

STAHR: I live in my old house.

She walks to an excavation. Seagulls.

KATHLEEN: What's this?

STAHR: A swimming pool.

KATHLEEN: You'll need a constant supply of nereids, to plunge and gambol.

STAHR: Nereids? What's that?

KATHLEEN: Sea nymphs.

STAHR: Oh no. I'll come out here to read scripts. No distractions.

He looks at her, walks towards her. She makes an almost imperceptible move, which stops him.

KATHLEEN: I lived with a man, for a long time. Too long. I wanted to leave but he couldn't let me go. So I finally ran away.

Pause. She smiles at him.

KATHLEEN: I must go now...

En el texto original de Fitzgerald esta escena tiene lugar antes de que ambos personajes vayan a ver la casa, pero el diálogo resulta mucho más simple, más realista y explicativo que en el guión de Pinter [LT (Br.) pp. 80-1]:

"I'm building a house out here," Stahr said. "Much further on. I don't know why I'm building it."

"Perhaps it's for me," she said.

"Maybe it is."

"I think it's splendid for you to build a big house for me without even knowing what I looked like."

"It isn't so big. And it hasn't any roof. I didn't know what kind of roof you wanted."

"We don't want a roof. They told me it never rained here. It—"

She stopped so suddenly that he knew she was reminded of something.

"Just something that's past," she said.

"What was it?" he demanded. "Another house without a roof?"

"Yes. Another house without a roof."

"Were you happy there?"

"I lived with a man," she said. "A long, long time— too long. It was one of those awful mistakes people make. I lived with him a long time after I wanted to get out but he couldn't let me go. He'd try but he couldn't. So I finally ran away."

Claramente, aquí vemos que debido a un fallo del guionista en la selección de los diálogos al realizar la adaptación, Kathleen explica su vida con otro hombre, pero su declaración no tiene sentido en el momento en que la dice, porque no responde a ninguna pregunta. Lo que sí indica Pinter es un gesto que la actriz que representa el papel de la protagonista, Ingrid Boultong, no realiza en la película de Kazan, un gesto de rechazo ante la mirada y la aproximación de Stahr. Además, el planteamiento de la escena en general resulta poco creíble para el espectador, porque no nos podemos explicar por qué si la mujer ha rechazado a Stahr, y quiere escapar de él, en cuanto llegan al aparcamiento a recoger el coche de ella, es Kathleen la que comienza a besar a Stahr y le invita a volver a su casa de la playa, supuestamente para hacer el amor. En el texto de Fitzgerald, entre una situación y otra media la visita a la casa, una conversación telefónica de Stahr —episodio bastante ridículo, porque el magnate supuestamente recibe una llamada del presidente de los Estados Unidos, cuando en realidad era un orangután amaestrado— que incide en que ella aprecie más a Stahr ya que él ha quedado en ridículo, y una cena, en que la conversación no está descrita pero que debe haber continuado. Además, cuando él la acompaña a casa y se despiden, el narrador aclara un dato esencial sobre lo que siente Kathleen, que falta en el guión de Pinter y que no sólo da pie a la escena amorosa entre ellos, sino también a una explicación de por qué ella se

culpabiliza al sentirse atraída por Stahr, y que aparecerá en el texto de la carta que más tarde él encuentra en su coche [LT (Br.), p. 86]:

That was the moment to go in but she wanted to see him once more and she leaned her head to the left, then to the right trying to catch his face against the last twilight. She leaned too far and too long and it was natural when his hand touched the back of her upper arm and shoulder and pressed her forward into the darkness of his throat. She shut her eyes feeling the bevel of the key in her tight clutched hand. She said "Oh" in an expiring sigh and then "Oh" again as he pulled her in close and his chin pushed her cheek around gently. They were both smiling just faintly and she was frowning too as the inch between them melted into darkness.

When they were apart she shook her head still but more in wonder than in denial. It came like this then, it was your own fault, how far back, when was the moment. It came like this and every instant the burden of tearing herself away from them together, from it, was heavier and more unimaginable. He was exultant; she resented and could not blame him but she would not be part of his exultation for it was a defeat. So far it was a defeat. And then she thought that if she stopped it being a defeat, broke off and went inside, it was still not a victory. Then it was just nothing. "This was not my idea," she said. "Not at all my idea."

"Can I come in?"

"Oh no- no."

"Then let's jump in the car and drive somewhere."

With relief she caught at the exact phrasing- to get away from here immediately, that was the accomplishment or sounded like one- as if she were fleeing from the spot of a crime. Then they were in the car going down hill with the breeze cool in their faces and she came slowly to herself. Now it was all clear in black and white.

"We'll go back to your house on the beach," she said.

Con la situación tal y como la plantea Pinter, y sin estas explicaciones, no se comprende el comportamiento de Kathleen, con lo que tampoco se entiende la atracción que siente Stahr por ella. La escena amorosa, por tanto, no le comunica nada al espectador. Si al fallo del guión, además, le sumamos la falta de expresividad de la actriz, la identificación con el personaje de Stahr, cuyo punto de vista sobre Kathleen sigue siendo lo que rige la relación entre ambos, es prácticamente imposible, con lo que ni nos interesamos en saber por qué ella actúa de la forma que lo hace, ni creemos la explicación que da de su vida pasada, y su relación con "un rey". La consecuencia directa de esta falta de descreimiento y de interés por la protagonista femenina y sus andanzas pasadas es que cuando sucede el

acontecimiento inesperado que acaba la cuarta secuencia, es decir, cuando Stahr lee la carta donde Kathleen le explica que no pueden volver a verse, tampoco entendemos ni compartimos la desilusión del protagonista.

En la secuencia quinta, el guionista intentó conectar las dos tramas, y lo que consiguió es que el desengaño en la trama amorosa tuviera un efecto en la trama principal, en la actividad de Stahr. Por tanto, todo lo que hace Stahr a partir de este momento tiene como resultado una nueva crisis que le enemista más con los ejecutivos y con los otros miembros de la industria. Así, en la escena 1 de la 5ª secuencia, despidió a Boxley por estar borracho, en la escena 2 sufre los celos de Cecilia, en la 5 no le convence el final de la película que se ha estado rodando a lo largo del discurso, y que había escrito Boxley, y ordena volver a rodar las últimas escenas cueste lo que cueste. Con las imágenes de esta película el guionista y el director de *The Last Tycoon* intentan establecer una relación tanto temática como visual a *Casablanca*, pero cuando se observa cómo han diseñado el final, vemos que también se intenta relacionar con la trama amorosa de la película, y sobre todo su desenlace de separación de una pareja con la historia personal de Monroe Stahr y Kathleen. Este hecho podría haber sido el elemento que buscaba el guionista para que esta conexión trama principal / trama secundaria resultara evidente para el espectador. A pesar de que Stahr tiene una reacción violenta ante lo que sucede en la película, no queda claro para el espectador de la película de Kazan que la razón por la que el magnate se enfada es porque la protagonista femenina abandona a su amante para volver con su marido, y no porque el diálogo no resulta creíble.

Sin embargo, mediante el montaje se intenta aclarar esta conexión, ya que justamente tras abandonar la sala de proyección, Stahr recibe una llamada telefónica de Kathleen, y conciertan un encuentro. Se les vuelve a ver en la casa de Malibú, pero las explicaciones que da la chica de su comportamiento siguen sin convencernos, y tampoco importa que vuelvan a hacer el amor – en esta ocasión, al menos, Kazan decidió incluir una elipsis y librarnos de ver otra escena amorosa. Y digo librarnos, porque en este momento, habiendo aclarado que el espectador tiene dificultades para identificarse con los protagonistas, y como además no se llega a admitir en ningún momento que Kathleen sienta por Stahr una “necesidad perentoria de volver a verle” que podría haber llevado a este nuevo encuentro,

quizá la elipsis de la relación sexual haya sido una decisión acertada por parte del director.

A partir del desenlace de la secuencia quinta, y de la despedida entre Kathleen y Stahr, comienza no sólo el declive del magnate, sino que parece que el desenlace de la historia de amor que no llegó a existir afectase también al guionista y al director de la cinta. Así, hasta la quinta secuencia la diégesis cubre de una forma cronológica el período equivalente a cinco días de la vida de Stahr. Sin embargo, al llegar a la secuencia 6, esta unidad temporal se rompe, ya que en esta secuencia se mezclan escenas de días diferentes. La escena 1, siguiendo un orden cronológico, correspondería a los sucesos correspondientes al martes de la segunda semana del tiempo que cubre el discurso, comienza de la misma forma que ha marcado las diferentes secuencias hasta ahora, con Stahr en su despacho. El cambio en este sentido viene marcado porque el magnate no está trabajando, sino intentando escribir una carta, y no recibe visitas.

A partir de este momento, se pierde la señalización del tiempo diegético, hasta llegar a la confusión entre lo que sucede en las escenas 2 y 3, con el preestreno de la película cuyo rodaje se ha seguido parcialmente en el texto, que tiene lugar el viernes –datación hecha por Cecilia en los diálogos de la escena 1–, y la escena 4, en cambio, marcada en el guión como “122. *Stahr's house. Study. Afternoon*”, corresponderían al día siguiente. A partir de ahí, la escena 5, cuando Stahr prepara su viaje con Kathleen y recibe su telegrama en el estudio, supuestamente ocurre el sábado, ya que la reunión de emergencia que convoca Brady a raíz de la entrevista de Stahr y Brimmer es el domingo, fecha marcada en la puesta en escena porque el estudio está vacío. Esta sensación de confusión que producen la falta de orden en el tiempo diegético acaba cuando Stahr vuelve a desempeñar su función como jefe del estudio [Escena 6 de la 6ª secuencia], y mantiene la entrevista con el sindicalista Brimmer, pero resurge otra vez cuando Stahr se emborracha y le insulta, y acaba peleándose con él [Escena 8].

La secuencia final es muy corta en relación a las anteriores. En ella fundamentalmente se explica cómo ha habido un *coup d'Etat* y los ejecutivos han desbancado a Stahr a consecuencia de su fracaso en la entrevista con Brimmer. Como ya se ha comentado en el apartado de los dispositivos dramáticos, este final resulta inesperado no sólo para el magnate, sino para el espectador, ya que en la secuencia anterior se había

celebrado otro triunfo de Stahr en el preestreno de la película con Didi y Rodriguez como estrellas, y ese tanto fue, como tantos otros, obra del magnate. Por eso, en la escena culminante, el espectador no puede más que estar de acuerdo con Stahr cuando dice que los otros ejecutivos no iban a ser capaces de controlar el estudio sin él. Nunca se ha visto cuáles son las responsabilidades de los otros dentro del engranaje de la industria, ni se les ve presentes en ninguna parte del proceso de producción de las películas, salvo en los pases de los copiones ya montados o en los preestrenos.

Lo que sí queda claro al final de *The Last Tycoon* es el desenlace trágico del protagonista, enfatizado en la larga escena 3 de la última secuencia. La tragedia es que ha perdido la razón de su vida, que es hacer películas, por culpa de esa relación amorosa que no pudo llevar a buen término, y en este sentido se comprende la transformación que hace el guionista del texto que utiliza Stahr para enseñarle a Boxley la esencia del cine, que el magnate vuelve a declamar, aunque esta vez mirando a cámara, mientras vemos lo que sucede en casa de Kathleen. Incluyo este texto nuevamente porque resume perfectamente el ánimo y el espíritu del magnate, y lo que se observa en pantalla, con lo que el desenlace es todavía más inesperado, sobre todo por la conexión que ahora sí se establece entre las dos tramas, y el sinsentido que supone para el espectador que la actividad de Stahr se haya visto truncada por esa relación fallida [LT (Br.), 32-3 y Pinter, 1982: 228-9]:

Suppose you're in your office. You've been fighting duels or writing all day and you're too tired to fight or write any more. You're sitting there staring - dull, like we all get sometimes. A pretty stenographer that you've seen before comes into the room and you watch her - idly. She doesn't see you, though you're very close to her. She takes off her gloves, opens her purse and dumps it out on a table - Stahr stood up, tossing his key-ring on his desk.

'She has two dimes and a nickel - and a cardboard match box. She leaves the nickel on the desk, puts the two dimes back into her purse and takes her black gloves to the stove, opens it and puts them inside. There is one match in the match box and she starts to light it kneeling by the stove. You notice that there's a stiff wind blowing in the window - but just then your telephone rings. The girl picks it up, says hello - listens - and says deliberately into the phone, "I've never owned a pair of black gloves in my life." She hangs up, kneels by the stove again, and just as she lights the match you glance around very suddenly and see that there's another man in the office, watching every move the girl makes -'

Stahr paused. He picked up his keys and put them in his pocket.

'Go on', said Boxley, smiling. 'What happens?'

'I don't know', said Stahr. 'I was just making pictures.'

...

'What was the nickel for?' asked Boxley evasively.

'I don't know,' said Stahr. Suddenly he laughed. 'Oh, yes - the nickel was for the movies.'

'What in the hell do you pay me for?' he demanded. 'I don't understand the damn stuff.'

'You will, said Stahr, 'or you wouldn't have asked about the nickel'

Kathleen hace los mismos movimientos que la chica de la película, pero lo que quema es la carta de Stahr, para luego recibir a su marido. En esta ocasión es ella la que se queda mirando directamente a cámara, y se completa la escena con un contraplano de Stahr diciendo *I don't want to lose you*, frase que ya le había dicho como final de su historia de amor en la playa. La tragedia se comprueba en el plano general final que incluye Kazan, en el que Stahr recorre el estudio desierto y se vuelve a oír la frase "No quiero perderte" mientras entra en el plató vacío. Con esta imagen aparecen los títulos de crédito, y el tema principal de la banda sonora.

En lo que respecta a la banda sonora, resulta curioso que no sea evidente para el espectador más que en el plano del título de la película, y en este plano final. Nunca se usa en relación a los personajes, ni como contrapunto de lo que sucede en pantalla. Y sobre todo es curioso porque el compositor de la banda sonora no es otro que Maurice Jarre. Ahora bien, como ya he dicho en este estudio, he trabajado con la versión doblada al castellano. Quizá en la superposición de las dos bandas se haya disminuido el volumen de la banda sonora original, y por eso no logramos escucharla.

No obstante, esta justificación técnica en cuanto a la banda sonora no se puede aplicar ni a los diálogos ni a la puesta en escena, que no consiguen llevar a la pantalla la grandeza del "último magnate". En el siguiente apartado, con el estudio del protagonista, me referiré nuevamente a la cuestión de la adaptación, en particular a lo que era en la génesis del texto literario la figura de Monroe Stahr, y a cómo la interpretación que de él hacen Harold Pinter en el guión y Kazan en la realización de *The Last Tycoon* podría haber sido mucho más acertada.

4. Enunciación y punto de vista

Uno de los aspectos más importantes que el escritor tiene que escoger a la hora de redactar cualquier texto literario es la perspectiva. En *The Last Tycoon*, Fitzgerald había decidido volver a emplear un recurso técnico que, según la crítica, fue uno de los mayores logros que el escritor consiguió en *The Great Gatsby*: la utilización de uno de los personajes, Cecelia Brady, como narradora. Esta elección probablemente fue motivada por los problemas surgidos ya en el período de redacción de *Tender is the Night*, donde el escritor decidió emplear un narrador omnisciente con múltiples focalizadores, con lo que la perspectiva no queda clara en una novela como *Tender* que resultó, además, excesivamente compleja. No está de más añadir que ya en la sinopsis que le envió a Littauer en 1939, queda claro no sólo que Cecelia va a ser la narradora, sino que Fitzgerald planeaba combinar su punto de vista con otro que le permitiese más libertad. Por lo que también señala el escritor en su correspondencia, intentaba volver a la simplicidad en el estilo y a la coherencia en el punto de vista que había dominado en *The Great Gatsby*, y por tanto es fácil asumir que era perfectamente consciente de los problemas que podría darle la narradora-personaje. Esto es algo que no menciona Maurer en su artículo sobre *The Last Tycoon*, aunque declara que la elección de Cecilia como narradora queda clara desde el principio [Maurer, 1991: 269-270]²¹

Maurer vuelve a incurrir en el tipo de crítica que he intentado evitar en este volumen, muy frecuente entre los estudiosos de *The Last Tycoon*: analizan la perspectiva en un texto acabado de la misma forma que en otro, como es el objeto de este estudio, que quedó inacabado. Así, Maurer afirma que *Cecilia es la narradora de la novela tanto en los esquemas como en las revisiones del argumento, y no queda duda de que Fitzgerald hizo con Cecilia una elección buena y natural. Sin embargo, a pesar de su certeza con respecto a este asunto, existen puntos vulnerables en la perspectiva.*²² Esta certeza sobre la utilización de Cecelia como narradora *en todo el texto*

21 Robert E. Maurer, (1952) "F. Scott Fitzgerald's Unfinished Last Novel, *The Last Tycoon*", *Bucknell University Studies* III, pp. 139-152, reproducida en Claridge (1991) (ed.) *FSF Critical Assessments*, vol. III, pp. 269-273.

22 Traducción mía. A pesar de que el texto está citado en el original, realizo su traducción al español con una intención clarificadora, ya que voy a oponer el argumento de Maurer al de Brucoli.

que intenta demostrar Maurer no queda tan clara después de realizar un análisis detallado de los materiales publicados por Bruccoli en su edición de *The Last Tycoon*. No cabe duda de que Maurer se basó en la edición que hizo Wilson en 1941, y por tanto no contaba con la ventaja de una revisión total de todos los textos que dejó el escritor, con los que sí contamos ahora gracias a la edición de Bruccoli. Por ello, como en prácticamente todos los aspectos que se refieren al texto literario, me decanto por lo que afirma Bruccoli, quien expresa que Fitzgerald demuestra tener dudas en cuanto a cómo iba a organizar el punto de vista en todo el texto.

Lo que es cierto es que la presencia de esta narradora en primera persona provocó problemas estructurales en la redacción de varios episodios, como por ejemplo el 9 y el 10 de *The Last Tycoon*; el 9 trata de la entrevista entre Stahr y el director, el supervisor y los guionistas de la película que van a rodar, y el 10 de la comida de los ejecutivos. Aunque al final de todos los episodios que conforman “un día en la vida del productor”, Cecelia menciona que el príncipe Agge fue la fuente de información de lo que había sucedido en la comida, incluyendo las desavenencias entre Stahr y los otros miembros de la junta directiva del estudio, en cambio no dice quién le informó sobre el resto de los acontecimientos. A pesar de estas incoherencias, Bruccoli también dice que la utilización de Cecelia como narradora significaba un avance con respecto al modelo en el que estaba basada, es decir, Nick Carraway en *The Great Gatsby* [LT (Br): pp. 1-lii]:

The structural problems in Episodes 9 & 10 bear on the point-of-view inconsistencies resulting from Fitzgerald's use of a narrator: *a character in the fiction* who relates the story as a participant or observer. A disembodied authorial voice is not a narrator. (...) This narrative rationale represents a development from *The Great Gatsby*—also influenced by Joseph Conrad—for Cecelia was to be permitted greater flexibility than Nick Carraway, who witnesses or provides a source for every scene except Gatsby's murder. ...Cecelia functions inconsistently as a narrator in the drafts. At points she stipulates sources for scenes she did not witness (“Wylie White told me a lot,” p. 67); but much of her narrative relates events she could not have observed—notably the love scenes between Stahr and Kathleen. Cecelia's statement at the opening of Episode 17—“I knew nothing about this”—provides a transition; but it puzzles the attentive reader who wonders about her source. Fitzgerald found it necessary to remind the reader—or himself—when the point of view shifted, as in two sentences that have been cited by the critics: “This is Cecelia taking up the narrative in person” (p. 77) and “This is Cecelia taking up the story”

(p. 99). These signals also serve as reminders that the latest drafts are works in progress. Fitzgerald had not solved the problems of employing Cecelia as an eyewitness narrator who invents what she cannot observe.

El hecho de que Fitzgerald tenga que recordar al lector que es Cecelia la que narra, con frases como *This is Cecelia taking up the narrative in person*, marca, en mi opinión, que lo que tenemos no es la redacción definitiva de *The Last Tycoon*, sino unos materiales que iban a ser revisados y pulidos por el escritor, lo que Bruccoli llama *works in progress*. Por este simple motivo, es difícil hacer un juicio detallado del punto de vista, y de cómo Fitzgerald iba a resolver los problemas causados por su elección. Lo que haré en este apartado es revisar los materiales que incluye Bruccoli en su edición de *The Last Tycoon*, en los que el escritor aporta ideas sobre el tipo de perspectiva que iba a favorecer en la novela.

En primer lugar, por tanto, es necesario volver a la sinopsis que Fitzgerald le envió a Kenneth Littauer. En este documento, el escritor aclara datos importantes que fundamentan su elección de Cecelia como narradora. Así, Fitzgerald dice de su personaje que es “inteligente, cínica, pero a la vez amable y comprensiva” hacia todos los miembros de la comunidad hollywoodiense. El hecho de que ella pertenezca al mundo del cine desde que nació, pero que a la vez esté fuera, estudiando en el Este, le permite observar el mundo de Hollywood con una cierta distancia, que influye en que su mirada sea más condescendiente [LT (Br.), p. 3]:

I was going to write my memoirs once, “The Producer’s Daughter,” but at eighteen you never quite get around to anything like that. It’s just as well— it would have been as flat as an old column of Lolly Parsons’. My father was in the picture business as another man might be in cotton or steel, and I took it tranquilly. At the worst I accepted Hollywood with the resignation of a ghost assigned to a haunted house. I knew what you were supposed to think about it but I was obstinately unhorried.

(...) You can take Hollywood for granted like I did, or you can dismiss it with the contempt we reserve for what we don’t understand. It can be understood too, but only dimly and in flashes. Not half a dozen men have ever been able to keep the whole equation of pictures in their heads. And perhaps the closest a woman can come to the set-up is to try and understand one of those men.

Cecelia comienza a narrar la historia de Monroe Stahr después de cinco años del momento en que tuvieron lugar los acontecimientos, con lo que

la joven— que tenía dieciocho años cuando sucedió todo— ha tenido tiempo de reflexionar sobre los hechos con una actitud más madura. Es por esa razón por la que Fitzgerald iba a permitir que la narradora imaginase aquellas acciones de los otros protagonistas en los que ella no era testigo. Este es un aspecto que Fitzgerald toma de Joseph Conrad, por medio del cual el escritor quería combinar la verosimilitud de una narración en primera persona con un *conocimiento omnisciente de los acontecimientos que les ocurren a mis personajes*:

Cecelia is the narrator because I think I know exactly how such a person would react to my story. She is *of* the movies but not *in* them. She probably was born the day “The Birth of a Nation” was previewed and Rudolf Valentino came to her fifth birthday party. So she is, all at once, intelligent, cynical but understanding and kindly toward the people, great or small, who are of Hollywood.

(...)

That is to say by making Cecelia at the moment of her telling the story, an intelligent and observant woman, I shall grant myself the privilege, as Conrad did, of letting her imagine the actions of the characters. Thus, I hope to get the verisimilitude of a first person narrative, combined with a Godlike knowledge of all events that happen to my characters.²³

El recurso del personaje—narrador en primera persona y testigo —ocular o aural— de los acontecimientos, había sido empleado con éxito en *The Great Gatsby*, sobre todo porque Nick Carraway resultó un narrador coherente a lo largo de todo el discurso, y para prácticamente todos los sucesos: o bien los había presenciado él mismo, o bien se los había contado alguno de los otros personajes, como Jordan, Daisy, el mismo Gatsby o su padre, que aparece muy brevemente al final del discurso. Sin embargo, en los episodios que han quedado de la redacción de *The Last Tycoon*, este aspecto técnico tenía que ser revisado cuidadosamente por Fitzgerald para poder obtener este grado de coherencia, porque, a pesar de que la narradora podía haber utilizado su imaginación para escenas como las del estudio, no se explicaría el detalle con el que se relatan, por ejemplo, las escenas entre Stahr y Kathleen que tienen lugar en la casa de la playa del magnate.

23 Sinopsis, reproducida en Brucoli (1993: xxxi & xxxii).

De cualquier forma, es fácil suponer por qué Fitzgerald escogió a Cecelia como narradora. Para poder dar la visión que quería del mundo de Hollywood, necesitaba una observadora, alguien que, por el mero conocimiento interno que le daba el haber nacido en esa comunidad, pudiera comentar lo que sucedía, desde reflejar cómo se producían las películas, o cómo era la vida en los estudios, de una forma objetiva, como la que le proporcionaba, por un lado, no estar empleada en la industria, y por otro, la distancia que le otorgaba su educación en el Este. Al mismo tiempo, el hecho de que fuese una mujer joven e inexperta le brindaba a Fitzgerald la posibilidad de un personaje que se enamorase de Stahr, y a la vez alguien que le admirase como “genio de la producción” [LT, (Br.) p. 67]:

That was substantially a day of Stahr's. I don't know about the illness, when it started, etc., because he was secretive but I know he fainted a couple of times that month because Father told me. Prince Agge is my authority for the luncheon in the commissary where he told them he was going to make a picture that would lose money—...And Wylie White told me a lot which I believed because he felt Stahr intensely with a mixture of jealousy and admiration. As for me I was head over heels in love with him and you can take what I say for what it's worth.

A este respecto, me parece interesante reproducir aquí una de las notas de trabajo que dejó Fitzgerald, que también aporta datos sobre los rasgos que iban a caracterizar a Cecelia, sobre todo en su relación con Stahr, y sobre la dimensión global que Fitzgerald pensaba darle como narradora y como personaje:

This will concern itself with Cecelia's love for Stahr and the episode will concern itself with the discovery of her father.

(a) This episode begins with Cecelia taking up the story directly and describing an affair she was having with a young man. Have her describe it just as women do when they feel that they will be more convincing by telling almost everything and leaving out the main thing rather than the second method which, of course, is wiser for women not to mention anything or any incident about which they are not prepared to reveal the whole truth. That is, she tells **our listener, our reader, our recorder** a lot about this affair which was engrossing her attention at this time, but always casually reassuring him that while there had been a lot of struggling, she had preserved her “virtue”. Have her make a great emphasis on this enough so that perhaps the wisest of the readers may think “she does protest too much”.

Nevertheless let her in a burst of conventional [sic] self-righteousness think that she has convinced the reader that her relations with this undetermined man are essentially not most extreme. Now at this point, either by an accidental meeting on her way to see her father on the lot or perhaps because Stahr has sent for her thinking she could do something for Thalia— something he has planned for Thalia, perhaps something in the nature of a job or some sort of work that Thalia's interested in.

In the scene that takes place, she, Cecelia the narrator, should realize the depth of her love for this man at its fullest and I would like to do some very strong, quiet writing there to describe her feelings. In the writing, Cecelia should appear at her best and at her most profound. It is rather her feeling about Stahr that I want to describe than an objective picture of Stahr at this particular point. I want to find some new method of describing this. Some method in which everything that surrounds him assumes a magical touch, a magical quality without resorting to any of the old dodges of her touching the objects that he touches. I want her feeling to soar to the highest pitch of which she is capable and I want her in this episode to, for the benefit of the reader, to set away everything tawdry or superficial in her nature. This should be one of the strongest episodes in the book.

Now when the episode with Stahr is over, I want her to leave his office and have outside his office, a tremendous reaction from this exaltation and in this reaction **I want her to tell the reader or the recorder** the truth about the fact that she had given herself to this other man the night before— whom she has no intention of marrying, perhaps an almost experimental gesture.²⁴

Hay varios aspectos que me parece esencial destacar en relación a esta cita, tanto en lo que respecta a Cecelia como narradora, y a la perspectiva en general, como al personaje. En primer lugar, queda claro en esta nota de Fitzgerald que en el momento de su muerte aún tenía dudas sobre cómo combinar esa narradora en primera persona con la voz omnisciente encargada de relatar aquellos sucesos en los que Cecelia no podía haber estado presente. Una de las salidas que barajaba para integrar ambas perspectivas era la inclusión, al principio o en la conclusión de la novela, de un marco en el que se encuadrara la narración, lo que denominó *The Sanitarium frame*, y que comentaré al final de este apartado sobre la enunciación. Es fácil de suponer, por los datos que nos aportan las notas de trabajo del escritor, que contaba con incluir otros narradores, como aparece en la nota sobre el episodio 28, en el que se recogen algunas ideas

24 *Selected Fitzgerald Working Notes: Facsimiles "13 P"* en *LT* (Br.): p. 164. La negrita es mía.

que tenía Fitzgerald para la construcción del final trágico de Stahr. Brucoli (1993: lii-liiii) tiene en cuenta estas dos notas para apoyar la idea inicial de este apartado, que sólo tenemos una redacción inacabada, y no se puede saber cómo iba el escritor a resolver estos problemas:

Fitzgerald's notes indicate his uncertainty about the point of view, for he mentions that Cecelia tells the story to "our listener, our recorder, our reader" and to "the recorder or reader." The term "recorder" may indicate that in the planning stage Fitzgerald intended to convey the layered narrative effect of Cecelia's speaking through a recorder who assembles the material for the reader – as in the sanitarium frame. In planning the crash Fitzgerald noted: "Here I can make the best transition by an opening paragraph in which I tell the reader that Cecelia's story ends here and that what is now told was a situation discovered by the writer himself and pieced together from what he learned in a small town in Oklahoma, from a municipal judge". This reference to "the writer himself" possibly indicates the sanitarium patient who reports Cecelia's story in the discarded frame– not Fitzgerald. Fitzgerald's authorial voice was an identifying quality of his prose. However, in the drafts of *The Love of the Last Tycoon* there are two voices that are not adequately differentiated: Cecelia and an omniscient author. Perkins recognized the problem in the work in progress but believed that "Scott would have found some way to obviate this difficulty". One of Fitzgerald's working notes indicates that he expected to retain the point-of-view inconsistencies but mollify their effect by means of style: "Cecelia does not tell the story though I write it as if she does whenever I can get the effect of looking out."

En cuanto a la narración marco, se trataba de que Cecelia, gravemente enferma de tuberculosis e internada en un hospital, les contaba la historia de Monroe Stahr a otros dos pacientes, uno de los cuales sería el encargado de la narración posterior. Brucoli (1993: xxxix-xlvi) establece claramente que es imposible saber si Fitzgerald pensaba incluirla o no en el texto definitivo de *The Last Tycoon*, y que, a pesar de sus dudas, había redactado siete borradores que se encuentran entre sus notas. Además, según una carta de Sheilah Graham a Edmund Wilson²⁵, Fitzgerald consideraba la posibilidad de conservar este *Sanitarium frame* para usarlo al final de la novela:

25 Carta del 6 de marzo de 1941, que se conserva en la biblioteca de la Universidad de Yale. Citada por Brucoli (1993: xciii.).

Although he did not note this in the outlines, Fitzgerald considered opening the novel with a scene that would have framed the narrative. Cecelia, who is dying of tuberculosis, tells her story to a fellow-patient who retells it to the reader—thereby introducing a double perspective...Since this material is not noted in the outlines, it is impossible to place it in the process of composition; but Fitzgerald was sufficiently serious about the idea to have prepared seven drafts. Graham informed Wilson that Fitzgerald considered salvaging the sanitarium material for the conclusion of the novel.

No debemos pasar por alto el cambio que se había experimentado en Cecelia en lo que supuestamente habían sido cinco años desde la muerte de Stahr: el personaje se estaba muriendo, y su actitud, de la joven esperanzada al principio de la novela y luego desengañada por la aparición de Kathleen, se había endurecido por la enfermedad. [*Sanitarium frame*, *LT* (Br.): pp. 320-323]. “Cecelia la narradora” se da cuenta de la profundidad de su amor por el magnate, y que ese sentimiento le hace aparecer “mejor y más profunda”. El escritor aclara además que quería redactar “una escena muy fuerte” para describir los sentimientos de Cecelia hacia Stahr: *I want her feeling to soar to the highest pitch of which she is capable and I want her in this episode for the benefit of the reader to set away everything tawdry or superficial in her nature*. Fitzgerald podría indicar con esto que los sentimientos de Cecelia hacia el magnate habían despojado su personalidad de todo lo “superficial y banal” que podía haberla caracterizado en su juventud. Y todo eso, además de declarar que “él no la miraba nunca”, hace que su función como personaje dentro del texto literario adquiera unas dimensiones incluso más fundamentales que si considerásemos sólo su función como narradora, con lo que la elección de Fitzgerald resulta todavía más acertada, sobre todo si la comparamos con el otro personaje femenino protagonista, con Kathleen.

Como conclusión a este análisis del nivel de la enunciación, sólo me parece necesario realizar un breve comentario sobre este mismo nivel en el guión y en la película de *The Last Tycoon*:

a) Pinter decidió no utilizar el punto de vista de Cecelia como narradora en su guión, quizá para separarse del modelo “excesivamente literario” que según la crítica caracterizaba a la versión cinematográfica de *The Great Gatsby* (Jack Clayton, 1973), en la que se incluía la voz en *off* de Nick Carraway como narrador de la práctica totalidad del discurso fílmico.

b) Además de despojarla de su función como narradora, la reducción a la que Pinter somete al personaje de Cecelia da lugar a varios efectos tanto a nivel narrativo como dramático.

—En el nivel de los dispositivos narrativos, y si comparamos el texto literario original con los del guión y la película, vemos que el que Cecelia pase a ser un personaje más incide en la total supresión del primer capítulo de *The Last Tycoon*, en el que Cecelia nos daba una visión externa de Stahr no sólo desde su propia perspectiva sino también del resto de los personajes (el guionista Wylie White y el productor Schwartz) que realizan el viaje trasatlántico desde el Este. Una información fundamental de la que Cecelia se entera por medio de la conversación entre estos personajes es que Stahr tiene enemigos acechándole dentro del estudio. A continuación de este primer capítulo, en los episodios 4 & 5, Cecelia nos da una descripción de su padre Pat Brady, el principal enemigo del magnate, que adelanta un posible conflicto entre ellos. Sin esta información, por ejemplo, el antagonismo entre Brady y Stahr queda poco claro hasta el final del guión y del texto fílmico, por lo que su función dramática no está suficientemente definida.

Otro aspecto que no queda claro en el nivel narrativo y dramático es el episodio 17 y final de *The Last Tycoon*, en el que Stahr se entrevista con Brimmer, el sindicalista con el que el magnate contacta por medio de Cecelia, quien había conocido en el Este a varios miembros del partido comunista. Eso justifica que ella esté presente en la entrevista, porque ha actuado como mediadora. Esta escena se traspuso casi literalmente al guión de Pinter y a la película de Kazan, pero en cambio se eliminó la información de que había sido Cecelia quien los había puesto en contacto, por lo que su presencia en ambos textos es superflua, sobre todo si tenemos en cuenta que hasta prácticamente el final de ambos discursos, ella ha representado el papel de una jovencita que no tenía nada que ver con el cine, aparte de ser “la hija de papá” Brady.

—Esta referencia también sirve para comentar un aspecto vinculado a los dispositivos dramáticos. Cecelia Brady, la narradora de *The Last Tycoon*, estaba enamorada de Stahr, con lo que su papel en el texto literario es el de antagonista de Kathleen, y la que, por así decirlo, “recoge los platos rotos”, la que consuela al magnate después del abandono de la joven inglesa. En el guión y en la película se conserva esta función para Cecelia,

pero en ningún momento llega a tener la presencia que este personaje tiene en el texto literario, porque no contamos con la explicación que hace de sus sentimientos como narradora.²⁶

–En cuanto a la enunciación en el texto fílmico, sigue prácticamente al pie de la letra la que marca Pinter en su guión de *The Last Tycoon*. Ya he mencionado en el apartado anterior de este volumen que se emplean planos subjetivos de Stahr en varias ocasiones, sobre todo a partir de su encuentro con Kathleen. Lamentablemente, estos planos subjetivos no consiguen que el espectador se identifique con el magnate, probablemente, como ya he apuntado, por un fallo de elección del reparto.²⁷

A destacar, sin embargo, en cuanto a la enunciación, es la narración dentro de la narración, es decir, la oportunidad que nos da Kazan de observar la filmación de una película dentro de la película. Es relevante, tanto desde el punto de vista temático como de la presentación y relación de los personajes, ver cómo Stahr mira el rodaje de esa escena.

Esta referencia al magnate sirve para introducir el siguiente apartado, en el que analizaré brevemente la génesis del protagonista de *The Last Tycoon*.

26 Un aspecto que sería interesante analizar más profundamente con respecto a este triángulo amoroso en el texto original de Fitzgerald es el que indica Joss Lutz Marsh en la segunda parte de su artículo “Fitzgerald, *Gatsby*, and *The Last Tycoon*: The ‘American Dream’ and the Hollywood Dream Factory”, donde analiza el papel de los narradores de ambas novelas desde una perspectiva lacaniana. Marsh plantea que tanto en *The Great Gatsby* como en *The Last Tycoon* se forman dos triángulos – Nick Carraway mira/ admira a Gatsby, quien a su vez mira/ desea a Daisy, y Cecelia mira/ ama a Stahr, quien mira/ ama a Kathleen– en los que el objeto de deseo está desplazado, y donde la mirada es la única alternativa que le resta al narrador. Ver Lutz Marsh, 1992: 102-108.

27 Es inevitable, hablando de planos subjetivos de presentación de la protagonista femenina, pensar en otras referencias fílmicas, como por ejemplo *The Killers* (*Forajidos*, R. Siodmak, 1946), en el que el personaje de la *femme fatale*, interpretada por Ava Gardner, es vista por el Sueco – interpretado por Burt Lancaster–, y por medio de esa mirada, el espectador es capaz de intuir la tragedia que le va a causar esa mujer. Otra utilización ejemplar del plano subjetivo, para no referirme sólo al cine clásico de Hollywood, sería la que hace Scorsese en *The Age of Innocence* (*La Edad de la Inocencia*, 1993) en aquellas escenas en las que Newland Archer ve a la condesa Olenska, como en la escena en la que ella está en el faro de Lyme Rock, y él no va a buscarla porque ella no se vuelve a mirarlo.

5. Monroe Stahr es *The Last Tycoon*. Estudio comparativo del protagonista en los tres textos

Si prestamos atención a la génesis del protagonista a partir de las notas de trabajo de Fitzgerald, y observamos cómo evoluciona desde el momento de la sinopsis de trabajo inicial hasta lo que sabemos de él por los episodios redactados, veremos que este tipo de caracterización será muy útil a la hora de comparar los rasgos de Monroe Stahr en los tres textos.

The producer must be a prophet and a general, a diplomat and a peacemaker, a miser and a spendthrift. He must have vision tempered by hindsight, daring governed by caution, the patience of a saint and the iron will of a Cromwell. His decision must be sure, swift and immediate, as well as subject to change, because conditions change continuously in the motion picture industry. The producer's resources must be such that no contingency can stop him finding a star, shooting a director like a super-Tallyrand, or, in all night conference in shirt-sleeves and heavy cigar smoke, doctoring the scripts by his own creative power.²⁸

El personaje de Monroe Stahr, el “último magnate” cuya historia se cuenta parcialmente en *The Last Tycoon*, está basado en Irving Thalberg, el ‘niño prodigio’ de la Metro-Goldwyn-Mayer. Aunque Fitzgerald no llegó a relacionarse mucho con él, como jefe de producción de la Metro fue el encargado de despedirlo en su segunda visita a Hollywood. La personalidad magnética de Thalberg, su capacidad de trabajo, su visión del mundo del cine, y su tragedia personal –como es bien sabido, fue siempre delicado de salud, y murió muy joven–fascinaron a Fitzgerald, como declara en la sinopsis enviada a Littauer y a Perkins [*LT* (Br), pp. 547 & 550]:

Thalberg has always fascinated me. His peculiar charm, his extraordinary good looks, his bountiful success, the tragic end of his great adventure. The events I have built around him are fiction, but all of them are things which might very well have happened, and I am pretty sure that I saw deep enough into the character of the man so that his reactions are authentically what they would have been in life. So

28 Fine (1985: 82) cita la autobiografía de Jesse Lasky, productor ejecutivo de la Paramount durante muchos años, como comentario a lo que era un productor en la época dorada de Hollywood: *Never known for their modesty, most producers would have recognized in themselves the model for Rosten's perfect producer. Jesse Lasky, for one, who for years supervised production at Paramount, wrote of the producer's character in his aptly titled autobiography I Blow My Own Horn.*

much so that he may be recognized – but it will also be recognized that *no single fact is actually true*. For example, in my story he is unmarried or a widower, leaving out completely any complication with Norma.

Thalberg's opinions were entirely different from mine in many respects that I will not go into. I've long chosen him for a hero (this has been in my mind for three years) because he is one of the half-dozen men I have known who were built on the grand scale.

Sin embargo, ni *The Last Tycoon* es una “novela con clave”, es decir, una biografía enmascarada bajo la apariencia de ficción, ni Monroe Stahr es Thalberg, sino una amalgama compuesta de rasgos procedentes de varias fuentes. El personaje tiene, como es natural, elementos autobiográficos, es decir, de la vida del propio autor, como refleja por ejemplo el hecho de que el protagonista esté enfermo y cansado (como también lo estaba Fitzgerald en el momento de redacción del *Tycoon*). Existen otros rasgos biográficos sobre la figura de Irving Thalberg, sobre todo en lo que respecta a su retrato como jefe de producción del estudio, y, además, hay una gran parte puramente ficcional, como es todo lo que se refiere a que Stahr es viudo y mantiene una relación con una joven de origen británico. En lo que respecta a los personajes femeninos, según Bruccoli, Minna Davis, la adorada mujer que Stahr perdió, reflejaría en parte la situación de una Zelda Fitzgerald enferma e irrecuperable, mientras que Kathleen podría semejarse a Sheila Graham, el amor que encontró Scott en Hollywood [*LT* (Br.), p. xxv]:

Fitzgerald's Hollywood novel is usually described as a *roman à clef* (a novel with a key): a work of fiction in which recognizable persons and events are more or less disguised as fictional. ...Although *The Love of the Last Tycoon: A Western* has elements in common with the *roman à clef*, it does not strictly belong in that category. Fitzgerald's best fiction is transmuted autobiography; Stahr is Fitzgerald's imaginative projection of himself into Thalberg. Stahr, like Fitzgerald, is ill and tired; the dead Minna Davis represents the hopelessly disturbed Zelda Fitzgerald; and Kathleen Moore derives from Sheilah Graham (Kathleen resembles Minna in the novel; Fitzgerald's friends saw a close resemblance between Sheilah Graham and Zelda Fitzgerald.)

Para que no existiese ninguna duda sobre la ficcionalidad de la historia de Stahr, Fitzgerald iba a enviarle una carta a Norma Shearer, la viuda de Irving Thalberg, en cuanto hubiera terminado de redactar la novela, según

declaró Sheilah Graham, compañera y colaboradora del escritor en los últimos años de su vida. En esta carta, en primer lugar, Fitzgerald declara que la historia es inventada (*the story is purely imaginary*), aunque esté basada en sus impresiones sobre la figura del magnate de la Metro. Thalberg, según Fitzgerald, inspiró lo mejor del protagonista de su novela, *My own impression of him ...inspired the best part of the character of Stahr— though I have put in something drawn from other men, and inevitably, much of myself*. (Brucoli, 1993: xxvi).

La admiración que Fitzgerald sentía por Thalberg ha dado pie a que uno de los biógrafos del magnate, Flamini, se deje llevar por la mala fama del escritor durante los últimos diez años de su vida, y por eso interpreta que el personaje Stahr era una fantasía en la que Fitzgerald se imaginaba a sí mismo como Thalberg, es decir, un triunfador [Flamini 1994: 152]:

Fitzgerald's love-hate for Thalberg found fullest expression in *The Last Tycoon*, which fueled the Thalberg myth. The bane of Thalberg biographers, Fitzgerald's novel is a classic case of a victim's identification with his tormentor, a portrait of Thalberg on the surface but ultimately Fitzgerald's fantasy of himself as Thalberg.

No obstante, no existe en ninguna declaración hecha por Fitzgerald la impresión de que Thalberg fuese su “atormentador”, ni que su relación fuese una mezcla de amor y odio. Lo que sí quedaba claro en la cita de la sinopsis es que había habido desavenencias entre ambos con respecto al trabajo, pero que eso no ensombrecía su admiración por un hombre “hecho a gran escala”, como se dice en la sinopsis.

Otro de los rasgos fundamentales de Thalberg que Fitzgerald incorpora al personaje de Stahr es su “invisibilidad”. El era la “cabeza invisible” de la cadena de producción cinematográfica en la Metro. He utilizado la palabra invisible al referirme a Stahr, o mejor dicho, a la forma en que desempeñaba su papel y esa es la impresión que quería dar tanto Fitzgerald en su novela como después hará Kazan en su versión cinematográfica. Uno de los aspectos más representativos de la personalidad de Thalberg era que ninguna de las muchas películas realizadas por él lleva su nombre y entre ellas se encuentran clásicos de varios géneros, como *Mutiny on the Bounty* (MGM, 1935), *Una noche en la ópera* (*A Night at the Opera*, 1935), *Gran Hotel* (*Grand Hotel*, 1932) o *María Antonieta* (*Marie Antoinette*, 1938).

Su labor— que no se reducía sólo al nivel de la producción, sino que abarcaba todos las fases del proceso— no está acreditada con un *Produced by Irving Thalberg*, porque él creía que sus películas se reconocerían como suyas, debido a su estilo peculiar y personal, aunque en los títulos de crédito no figurara su nombre [Flamini 1994: 4]: ...*He never put his name on a picture because he believed that his productions bore his unmistakable imprint and therefore did not need labels....In a community overpopulated with egos, this remarkable act of self-denial makes him unique.*

Fitzgerald parecía pensar lo mismo que afirma Flamini sobre Thalberg, que en una comunidad como la de Hollywood, cargada de fuertes personalidades cuya única intención era *figurar* (y no trabajando como figurantes, claro está) lo más posible, el hecho de que Thalberg no quisiese aparecer acreditado en ninguna de sus películas le hace único. De ahí, probablemente, venga el título de “último magnate”²⁹ que Fitzgerald barajaba para su novela, refiriéndose a que Stahr —como Thalberg— representaban un mundo en decadencia.

El hecho de que *The Last Tycoon* haya sido leída como una novela que retrataba el mundo del cine de Hollywood, ese mundo en el que gente como Stahr ya no tenían cabida, ha oscurecido, sin embargo, el estudio de su protagonista, y lo que representa en la ficción de Fitzgerald. A este respecto, me parece muy interesante incluir aquí el texto de una carta que Frances Kroll envió a Edmund Wilson el 11 de junio de 1941 sobre Stahr, Brady, y el final previsto para la novela y que Wilson publicó como posible final en su edición de *The Last Tycoon*. En ella la secretaria de Fitzgerald afirma que para el escritor, la historia de Hollywood no era tan importante como la historia de Monroe Stahr, visto como hombre [LT (Br), pp. lv-lvi]:

The story of Hollywood is not as important as the conception of Stahr, the man.

Although Scott definitely told me he did **not** want to make Stahr a **hero in the conventional sense of the word** and did not want to justify Stahr's manner of

29 Me parece interesante incluir los significados que aparecen en el *Webster's Third New International Dictionary* (Chicago: Merriam Webster, 1986) de la palabra TYCOON: [Jap. *taikun*, fr. Chin (Pek) *ta* great + *chün* ruler]; 1. *SHOGUN*; 2 a: *a businessman of exceptional wealth, power, and influence*; b: *a masterful and potent leader (as in politics).*

thinking, he did want to present it thoroughly and show the cause of Stahr's reactions. Stahr truly believed that because he quickly climbed the ladder from office boy to executive that all other people had the same chance for success—that the day of **individual success** was still flourishing. I believe that is why Scott satirically considered the alternative title for the book “The Last of the Tycoons.”

Despite Stahr's genius and artistry he did not “come along” politically.

He believed in infinite loyalty—if you gave people a chance they should play along with you no matter what opposition they might have to your tactics. That was why he quarreled with Wylie White, whom he had repeatedly given a chance despite White's pranks and drunken habits and who turned after the pay cut even though Stahr had not instigated this cut.

I think, too, it should be emphasized how badly Stahr felt about the pay cut. Brady took advantage of Stahr's absence from the studio to call a meeting of the writers. With a tearful speech he told them that he and other executives would take a cut if the writers consented to take one. If they did, it would not be necessary to reduce the salaries of the stenographers and other low salaried employees. The writers agreed to take the cut and Brady about-faced and slashed the stenographers' salary to a new low anyhow. These are tactics which **Stahr's sense of fair play** would never have allowed.

You mention something about Stahr's change in status as a producer. Unless this is specified in the notes, I don't think it is so. From what I remember of our discussions, **Stahr, inherently the artist**, was to make one artistic flop—the kind of picture that would not be a movie “box office hit” but one that would be an artistic achievement. It was to be a picture in good taste and perhaps filled with all the ideas **Stahr, the Hollywood producer**, could not very well make because such a film would not be money-making. It was to be a picture he knew from the start would “lose a couple of million” but which he nevertheless makes to satisfy himself despite opposition from other studio financial heads. (This, I believe, was to be the picture followed in the other “day at the studio”).

Varios aspectos que Kroll menciona en su carta sobre Monroe Stahr resultan relevantes para un análisis del protagonista:

1. Fitzgerald no quería hacer de él un “héroe en el sentido convencional de la palabra”, por eso Kroll aclara que el escritor no quería tampoco justificar su forma de pensar ni de actuar, sino sólo presentar su comportamiento, tanto sus aciertos como sus fallos, y mostrar las causas que daban pie a que Stahr se comportara de una cierta manera. Su personalidad se había formado, como bien dice Kroll, durante el proceso que le había llevado de ser simplemente un recadero a convertirse en el ejecutivo más poderoso del estudio, y su aventura personal que suponemos había

conseguido a base de una gran autodisciplina, le llevaba a ser tan exigente con los demás como consigo mismo.

Es notoria la ironía que se desprende de las palabras de Kroll cuando afirma que Stahr todavía creía que cualquier individuo podía conseguir el éxito con sólo proponérselo, como él había hecho, ya que, al fin y al cabo, esa es la base del tan manido “sueño americano”. Stahr no era, según Kroll, “políticamente correcto” por seguir creyendo que todavía era posible alcanzar ese sueño. Suponemos que Fitzgerald era perfectamente consciente de que esa posibilidad había desaparecido en la América de los años 30, en plena Depresión económica, y por eso dice Kroll que “*satíricamente estaba considerando el título alternativo de ‘El último de los magnates’ para su novela*”. Es curioso que sea este título, que el escritor barajaba de forma claramente irónica, el que ha quedado como el definitivo durante más de 50 años.

2. Además de por su exigencia como profesional, Stahr se caracterizaba, sin embargo, por su “infinita lealtad” y por su “sentido del juego limpio”. El rasgo que aparece en primer lugar le llevaría, por ejemplo, a dar una nueva oportunidad a personas que le hubieran fallado, incluso en repetidas ocasiones, o a personas que no estuvieran de acuerdo con sus tácticas pero que reconocieran que ese era el sistema y se avinieran a trabajar con él a pesar de sus reticencias. Este es un aspecto que Kroll declara que fundamentaba su relación con el guionista Wylie White. En mi opinión, si hay un ejemplo en el texto literario en el que se reconoce este rasgo de Stahr es en su relación con Boxley, quien no entendía la forma de escribir para el cine a pesar de que el magnate se la había explicado de manera muy clara [Episodio 8]. Stahr, a pesar de todo, le da otra oportunidad [Episodio 16, Primera Parte], con lo que el escritor consigue llegar a interesarse por el material sobre el que estaba trabajando y con ello redactar “de forma cinematográfica”. Es a través de este personaje en este episodio cuando vemos a Stahr como un artista y un político eficaz [LT, (Br.) p. 107]:

He recognized that Stahr like Lincoln was a leader carrying on a long war on many fronts; almost single-handed he had moved pictures sharply forward through a decade, to a point where the content of the “A productions” was wider and richer than that of the stage. Stahr was an artist only as Mr. Lincoln was a general, perforce and as a layman.

Este aspecto de Stahr, lamentablemente, no se conservó ni en el texto del guión ni en el fílmico. En ambos, el magnate despidió a Boxley sin contemplaciones por estar borracho en la hora de trabajo, y por no haber escrito ni una línea. Con este cambio, a mi entender fundamental en la caracterización del protagonista, se pierde un recurso precioso para conseguir que el espectador se sienta más identificado con Stahr, a quien sólo vemos como el exigente e implacable patrono.

En cuanto al rasgo de “juego limpio”, serviría, sobre todo, para caracterizarle en oposición a Brady, del que Kroll afirma que es un tramposo y un mentiroso detrás de una fachada de jefe justo y benévolo. Esta diferencia fundamental entre ambos, que quedó reflejada en parte en el texto literario pero que desapareció completamente de los textos de Pinter y Kazan, hubiera sido esencial para clarificar la función dramática de ambos personajes, aspecto que como ya he mencionado, no estaba más que esbozado en la secuencia final de *The Last Tycoon*. Con ello, no sólo perdió fuerza el personaje de Brady, sino que también resultó mermado la caracterización positiva del protagonista.

3. En último lugar, aunque no por ser el aspecto menos importante sino al contrario, Kroll menciona la dicotomía que hizo que Stahr cometiese un fallo con la producción de una película de calidad. Este tema ya ha sido tratado en los apartados anteriores, ya que se conservó en los tres textos. Ahora bien, en el texto literario sí quedan claras varias referencias en las que se observa esta dicotomía entre Stahr el artista y Stahr el productor, como por ejemplo en su obsesión por producir una película sobre la historia de Rusia, proyecto en el que Irving Thalberg, por cierto, estaba muy interesado, y que nunca pudo llegar a realizar. En el guión y en la película, sin embargo, las alusiones a la “película de calidad” sirven, por un lado, para reforzar la posición de Stahr ante los otros ejecutivos, y por otro, para comprobar que están todos en su contra en lo que respecta a la política de producción, aunque no pueden oponerse frontalmente a él porque hasta el momento, seguía siendo el “genio de la producción” del estudio. A pesar de que este elemento se utiliza de forma acertada en el guión y en el texto fílmico, en lo que a los dispositivos dramáticos se refiere, creo que lo que se pierde en ambos, la dimensión de Stahr como artista además de productor, no queda tan clara como demuestra el texto literario.

En cuanto a la combinación de ambas facetas, se puede aportar la opinión de Dan Seitters (1976: 133) que, comparando los rasgos característicos de los protagonistas masculinos de las novelas de Fitzgerald, señaló muy acertadamente que *Gatsby created illusion only for Daisy, Dick Diver only for his small circle of intimates, but Monroe Stahr spun out illusion for a nation*. Para crear esa ilusión, Stahr tenía que trabajar incansablemente, para ser capaz de controlar cada detalle del proceso de producción, que finalmente daría como resultado un mundo de sueños, como dice Cecelia, la narradora, en una de las más impactantes definiciones de la esencia del cine [LT (Br.) p. 56]: *Dreams hung in fragments at the far end of the room, suffered analysis, passed –to be dreamed in crowds or else discarded*.

Monroe Stahr es, en la ficción de Fitzgerald, significativamente el único “profesional” que desempeña su trabajo con responsabilidad. Así lo afirma Bruccoli (1977: 4), que también establece la comparación con los protagonistas de sus otras novelas, que o bien no tienen trabajo, o lo abandonan, mientras que el trabajo es el punto fuerte de Stahr en *The Last Tycoon*:

It is meaningful that Monroe Stahr is the first hero in a Fitzgerald novel with a successful career: Amory and Anthony have no occupations; Gatsby's business activities are shadowy; and Dick Diver abandons his promising career. But Stahr is totally committed to his work and the responsibility that goes with it. He is Fitzgerald's only complete professional.

En el texto literario se nos dan todas las claves para entender la evolución de Stahr dentro de la industria cinematográfica, y cómo llegó a ostentar el poder absoluto dentro del estudio. Esta explicación, por cierto, se echa de menos tanto en el texto del guión como en el fílmico, cosa que resulta extraña sobre todo tratándose de una película sobre uno de los productores-modelo del cine clásico de Hollywood [LT (Br.), p. 45]:

As [Old Marcus] was the oldest, Stahr was the youngest of the group— not by many years at this date, though he had first sat with most of these men when he was a boy wonder of twenty-two. Then, more than now, he had been a money man among money men. Then he had been able to figure costs in his head with a speed and accuracy that dazzled them— for they were not wizards or even experts in that regard, despite the popular conception of Jews in finance. Most of them owed their success to different and incompatible qualities. But in a group a tradition carries along the less adept, and they were content to look at Stahr for the sublimated auditing and

experience a sort of glow as if they had done it themselves like rooters in a football game.

En la descripción que da Cecelia de la relación entre su padre y Monroe Stahr, destaca el hecho de que el magnate había sido la “estrella” de la suerte, no sólo para su padre, sino para la industria del cine en general, y con esto introduzco la única referencia al apellido del protagonista, que sin duda fue planeado cuidadosamente por Fitzgerald. Stahr había conseguido, en su doble faceta de artista e industrial, hacer avanzar el medio cinematográfico hasta cotas no conocidas hasta el momento, es decir, a lo que entre la crítica se conoce como la ‘época dorada’ del cine americano, o según la nomenclatura que he utilizado en este trabajo, hasta el establecimiento de lo que hoy se conoce como ‘cine clásico de Hollywood’ [LT, (Br.), p. 28]:

Stahr had been [Brady’s] luck— and Stahr was something else again. He was a marker in industry like Edison and Lumière and Griffith and Chaplin. He led pictures way up past the range and power of the theatre, reaching a sort of golden age before the censorship in 1933. Proof of his leadership was the spying that went on around him—not just for inside information or patented process secrets— but spying on his scent for a trend in taste, his guess as how things were going to be.

A pesar de todo lo dicho, sin embargo, no puedo estar de acuerdo con Bruccoli (1977: 4) cuando afirma que Stahr es un héroe que no tiene fallos. Para esta disensión, me baso en primer lugar en el texto de la carta de Frances Kroll, y la afirmación de que Fitzgerald no quería construir un héroe “de manual”, y en segundo lugar, porque como veremos en las siguientes referencias, hay en Stahr una característica fundamental que podría considerarse como fallo, dependiendo del punto de vista desde el que se mire: existe un cierto afán auto-destructivo en la adicción al trabajo que demuestra el magnate. Así, afirma Bruccoli que hasta el episodio 17, el último que redactó Fitzgerald, no se le había visto ningún fallo, aunque el crítico concede al final de la siguiente cita que de buscar algún defecto en Stahr, estaría conectado directamente con su actividad profesional:

Monroe Stahr is a hero without a flaw. Unlike Amory Blaine, Anthony Patch, Jay Gatsby or Dick Diver who are afflicted with character weaknesses, Monroe Stahr is intact up to episode 17, the last episode Fitzgerald wrote. It is clear that he was

to be defeated at the end, but Fitzgerald plants no seeds of self-destruction in Stahr's character. Although Stahr's defeat is connected with his love for Kathleen, she is not the cause. Stahr's affair with Kathleen only provides Brady with a weapon against him.... Moreover, Stahr is immune to the emotional bankruptcy that is epidemic in Fitzgerald's work after 1930. A lonely young widower with a pervasive sense of loss, he is nonetheless not broken by loss, and he retains the capacity to love again. Stahr's one terrible mistake comes when he delays the decision to go away with Kathleen by one day— and during that day he loses her. If one is compelled to seek a flaw in Stahr, it is that he has an excess of reason or discipline; but it would be difficult to support this reading.³⁰

En lo que respecta a su actividad profesional, por lo que hemos visto, Stahr trabaja incansablemente. Este afán de trabajo, sin embargo, es auto-destructivo, como se puede observar en las notas de trabajo de Fitzgerald. El escritor menciona en la siguiente nota, preparatoria de la parte final de la novela, la total incapacidad de Stahr de aceptar sus limitaciones físicas, y su lucha por seguir trabajando aunque su enfermedad se lo impide [LT (Br), p. 181]:

Stahr in the East has fallen ill and has succumbed to a complete nervous and physical breakdown affecting his heart so that what he thought would be a four or five day trip devoted largely to discussion with certain blocks of stockholders has become a conference around a sickbed. Stahr who has previously been in general good health, though conscious of a growing fatigue has the natural rebellion of an active man and of what the doctor says and asks for a specialist. The specialist confirms what the doctor said and gives Stahr what amounts to an ultimatum: that is a death sentence unless he stops here and now and rests himself in some quiet way. He suggests a trip around the world or a year off or anything that will divorce him from work.

The idea fills Stahr with a horror that I must write a big scene to bring it off. Such a scene as has never been written. The scene that to Stahr is the equivalent to that of an amorous man being told that he is about to be castrated. In other words, the words of the doctor fill Stahr with a horror that I must be able to convey to the laziest reader— at this point, 35 years old, his body should refuse to serve him and carry on these plans which he has built up like a pyramid or fairy skyscrapers in his imagination.

He has survived the talkies, the depression, carried his company over terrific obstacles and done it all with a growing sense of kingliness— of some essential

30 Joss Lutz Marsh (1992b), afirma justamente lo contrario a lo que dice Brucoli. A pesar de que dice de él que es *the best artist in Fitzgerald's cast of characters* al mismo considera que Stahr es *a flawed, three-dimensional and active hero, seen at work ... for a full third of the novel*.

difference which he could not help feeling between himself and the ordinary run of man and now from the mere accident of one organ of his body refusing to pull its weight, he is incapacitated from continuing. Let him go through every stage of revolt.

Sobre esta referencia, hay que dejar en claro que en el transcurso de los episodios redactados, ya vemos que Stahr está muy enfermo, y que el médico le conmina a que descanse. Me parece interesante destacar, sin embargo, la intención de Fitzgerald de escribir “una escena que nunca ha sido escrita” para demostrar ese horror que siente Stahr ante la perspectiva de tener que dejar su trabajo. Es importante, en mi opinión, destacar que este dato no aparece ni en el guión ni en la película: en ambas se menciona que el magnate está enfermo, y el médico le dice que tiene que descansar, pero esto no produce ningún tipo de cambio a nivel de su comportamiento, por lo que cuando llega el final, ya no recordábamos su minada salud. Sin embargo, teniendo en cuenta esta nota de Fitzgerald, se entiende mejor el final del texto fílmico que ideó Kazan, y la desesperación del magnate cuando el consejo de ejecutivos le despoja de lo que es su vida, de la posibilidad de seguir haciendo películas.

En esta escena final del texto fílmico, queda clara la conexión que establece el propio Stahr entre la trama profesional y la amorosa, como ya se ha dicho anteriormente. Esta relación ya la establece Fitzgerald en la sinopsis, cuando afirma que Stahr ha conseguido todo lo que se propuso en su vida, menos “el privilegio de entregarse desinteresadamente a otro ser humano”, y que esta posibilidad se la daría el terremoto, y la aparición de Kathleen [LT (Br), p. xxxii]:

Stahr is over-worked and deathly tired, ruling with a radiance that is almost moribund in its phosphorescence. He has been warned that his health is undermined, but being afraid of nothing the warning is unheeded. He has had everything in life except the privilege of giving himself unselfishly to another human being. This he finds on the night of a semi-serious earthquake (like in 1935) a few days after the opening of the story.

Ya he mencionado que la historia de amor entre Stahr y Kathleen, a pesar de que Fitzgerald la pensaba diseñar para que fuese *the meat of the book*, es uno de los aspectos menos convincentes de *The Last Tycoon*. En el guión esto se exagera, y ya en el texto fílmico, simplemente no interesa

But "falling for dames" had never been an obsession—his brother had gone to pieces over a dame, or rather over dame after dame after dame. But Stahr, in his younger days, had them once and never more than once—like one drink. He had quite another sort of adventure reserved for his mind—something better than a series of emotional sprees. Like many brilliant men he had grown up dead cold. Beginning at about twelve probably with the total rejection common to those of extraordinary mental powers, the "see here—this is all wrong— a mess— all a lie— and a sham—" he swept it all away, everything, as men of his type do and then instead of being a son-of-a-bitch as most of them are he looked around at the barrenness that was left and said to himself, "This will never do." And so he had learned tolerance, kindness, forbearance, and even affection like lessons.

Ahora bien, el estado inacabado de *The Last Tycoon* hace que esta historia de amor sea poco convincente, como ya hemos dicho, no sólo por cuestiones de redacción, sino por la misma caracterización del magnate. Brucoli aporta la opinión de Raymond Chandler sobre este aspecto en concreto, quien dice que Stahr es magnífico cuando le vemos desarrollando su actividad profesional, pero cuando se convierte en un hombre cualquiera que tiene necesidad de amor, pierde todo su atractivo [Brucoli 1977: 4-5]:

Apart from the narrative problems with Cecelia, the most serious problem in the drafts is that Stahr's attraction to Kathleen is not entirely convincing. Stahr is no dreamy Jay Gatsby stunned by a rich girl. He has his pick of glamorous women, none of whom interests him. Then Stahr falls in love at first sight with Kathleen. Something more than her resemblance to his dead wife is required. Kathleen is beautiful, but Stahr is inundated by beauty. Sex doesn't account for it either, even though he has presumably gone for a long time without a woman. Again, Stahr would have no trouble finding someone beautiful to sleep with. Raymond Chandler observed that Stahr was "magnificent when he sticks to the business of dealing with pictures and the people he has to use to make them; the instant his personal life as a love-hungry and exhausted man enters the picture, he becomes just another guy with too much money and nowhere to go."

No estoy de acuerdo con el autor de *The Big Sleep* y *Farewell my Lovely*, en lo que se refiere a que Stahr deja de ser atractivo cuando se enamora de Kathleen. Al contrario, creo que el problema reside en el hecho de que la protagonista femenina no nos convence, y eso incide directamente en que no nos interese la historia de amor. Además, si esto sucede en el texto literario original, nuestra falta de interés se lleva al límite sobre todo en

el texto fílmico. Una vez más, Bruccoli aporta ideas sobre la posible razón de los problemas de Fitzgerald con su protagonista femenina. La opinión general de la crítica se inclina a afirmar que las protagonistas femeninas de Fitzgerald son más fuertes que sus *partenaires* masculinos. Esto no sucede, sin embargo, en *The Last Tycoon*, donde la presencia de Stahr eclipsa a todos los demás personajes, y quizá sea esta la razón por la que Kathleen no llega nunca a estar a la altura como compañera del magnate [Bruccoli, 1977: 4-5]:

One of the standard lines of Fitzgerald criticism is that his women are tougher than his men; that in what almost amounts to a reversal of traditional sexual roles, the men tend to be romantically weak, whereas the women are strong. In *The Last Tycoon* Fitzgerald created his only strong novel hero. As a consequence, perhaps, the characterization of Kathleen is not compelling. Stahr so dominates the reader's attention and imagination that no one else in the novel can compete with him. It is possible that at forty-four Fitzgerald no longer felt as keenly about women as he once had. That Fitzgerald sensed a deficiency in the treatment of Kathleen is revealed by his note: "Where will the warmth come from in this. Why does he think she's warm. Warmer than the voice in Farewell. My girls were all so warm and full of promise. The sea at night. What can I do to make it honest and different?"³¹ A clue to Fitzgerald's difficulties with Kathleen is provided by one of his working titles, "The Love of the Last Tycoon." The novel has a split focus. It is a love story and a character study of an American archetype. Stahr dominates the novel, and the strongest scenes are those that show him at work.

Un tema recurrente en toda la ficción de Fitzgerald con respecto al mundo del cine resultó ser el contraste entre la vida profesional y la personal, la primera de las cuales estaba asociada con una lucha diaria entre las muchas personalidades que conformaban el grupo de producción, mientras que la segunda tenía cabida en el único día de asueto, el domingo, cuando el individuo recobraba su libertad, como ya aparecía en su relato "Crazy Sunday". Este contraste individuo / grupo era señal del relativo éxito dentro de la industria, y como tal era bienvenido. Está claro que aquí, el "grupo" por el que el individuo abandona su vida privada está formado por la "élite". Este aspecto será una de las características en la vida de Monroe Stahr, el último magnate en *The Last Tycoon*, uno de cuyos fallos

31 Esta información esencial sobre los problemas que tenía Fitzgerald con la protagonista femenina aparece en la Nota nº "14P", que incluye Bruccoli [1993: 168].

residía en su adicción al trabajo, con lo que lo único que existía en su vida es la faceta profesional, a pesar de que la falta de ocio empeoraba su minada salud.

Monroe Stahr, el magnate de *The Last Tycoon* es el prototípico “hombre hecho a sí mismo”, que triunfa por sus propios medios, consigue el éxito gracias al trabajo duro, y es su profesión lo único que le queda después de un desengaño amoroso. Además, provoca envidia y celos en los que les rodean –lo que Brady puede sentir hacia Stahr. Esos sentimientos, revelados por los engaños que los antagonistas conscientemente traman para perjudicar al protagonista, además de los fallos cometidos por éste, su fracaso en la entrevista con el sindicalista Brimmer, le llevan a perder, al menos parcialmente, su prestigio dentro de la industria del cine, porque los antagonistas aprovechan los errores de Stahr para despojarlo de su posición. Esta evolución es previsible en un mundo donde la belleza superficial y la ambición desmedida son habituales. Es de destacar, sin embargo, que en el caso de Stahr el protagonista conserva su dignidad, mientras que los antagonistas son unos mediocres que también están destinados a perder todo lo que consigán.

A este respecto, una deducción muy relevante que ha sido obviada por la crítica, es que el personaje del productor será el único de los integrantes de la industria del cine que resulta positivo, tanto en lo personal como en lo profesional, en toda la ficción de Fitzgerald, y aparece ya en su segunda novela. El modelo de Bloeckman en *The Beautiful and Damned* comparte rasgos similares en cuanto a su evolución con Monroe Stahr, el último magnate, ya que ambos pertenecían a una clase media baja y se abrieron camino en la industria gracias a su esfuerzo.

Con esta referencias concluyo la caracterización de Monroe Stahr. La razón por la que sólo he analizado al protagonista masculino y no al resto de personajes está clara: Stahr domina y reina en el mundo de Hollywood retratado en *The Last Tycoon*, y a pesar del estado inacabado del texto original literario, se puede decir sobre él que es el protagonista más poderoso –literal y metafóricamente hablando– de toda la ficción de Fitzgerald. Lamentablemente, esta dimensión de Stahr no rige el texto de Pinter, y por tanto el testamento fílmico de Elia Kazan, que podría haber sido épico si hubiese conseguido llegar a la altura del protagonista del texto

literario, ha pasado a formar parte de las estanterías llenas de adaptaciones cinematográficas de textos literarios que son perfectamente olvidables.

Consideraciones finales sobre *The Last Tycoon*

Cuando podría parecer que seis años después de cumplirse el centenario del nacimiento de Fitzgerald en 1996, todo estaba dicho en cuanto a su relación con el cine, la revisión de su obra realizada en este volumen dio unos frutos bastante inesperados, por la falta de literatura escrita sobre ellos. Una de las labores básicas en este trabajo ha sido hacer una reflexión sobre un tipo de opinión crítica que dio lugar a la creación de una leyenda negativa sobre la vida y obra de Fitzgerald. Gracias a la revisión realizada en este volumen, se ha demostrado la validez de una línea de investigación relativamente reciente, que plantea una imagen del autor muy distinta a la mencionada anteriormente. La leyenda negra creada sobre Fitzgerald, como escritor borracho y acabado a quien Hollywood había desprovisto del poco talento que le quedaba, cambia sustancialmente mediante la observación de cuánto hay de positivo y de negativo en los contactos del escritor con el mundo de Hollywood. Es verdad que sus relaciones con el cine fueron arduas, problemáticas, pero también fructíferas. En los tres años que pasó en Hollywood Fitzgerald era ya un hombre enfermo, pero no es irrelevante que, durante ese tiempo estuvo dedicado casi por entero a la redacción de su novela, después de una larga temporada en que al propio Fitzgerald le parecía haber perdido por completo su talento como escritor. El análisis de sus escritos evidencia que sus experiencias en la Meca del cine le proporcionaron la posibilidad de conocer y aplicar una nueva forma de escribir.

El objetivo ideal y final de este trabajo es aportar un instrumento para analizar el guión como texto intermedio entre relato/novela y película, que no se había hecho hasta el momento, y así poner fin a un tipo de análisis intuitivo sobre un tema fundamental dentro del campo del cine y la literatura, a la vez que indicar un camino que sirva para poder abandonar definitivamente la sempiterna dependencia de nociones como “fidelidad” en posteriores trabajos sobre versiones de textos literarios al cine.

IV. Bibliografía

Novelas y ensayos

- FITZGERALD, F. SCOTT (1925) *The Great Gatsby* Nueva York: Charles Scribner's Sons. La edición empleada cuenta con notas y prefacio de M.J. Bruccoli (Scribner's, 1995).
- _____ (1941) *The Last Tycoon: An Unfinished Novel*, editada por Edmund Wilson, Nueva York: Scribner's. La edición citada es la de Penguin (New York, 1965).
- _____ (1945) *The Crack-Up with other Pieces and Stories*, editado por Edmund Wilson, New York: Scribner's.
- _____ (1993) *The Love of the Last Tycoon: A Western* (ed. Matthew Bruccoli) Cambridge: Cambridge U.P.

Volúmenes de correspondencia

- BRUCCOLI, Matthew J., & Jennifer McCabe Atkinson (eds) (1972) *As Ever, Scott Fitz—: The Correspondence between F. Scott Fitzgerald and His Literary Agent Harold Ober 1919-1940* Nueva York & Filadelfia: J. B. Lippincott.
- _____ . and Margaret M Duggan (eds.) (1980) *Correspondence of F. Scott Fitzgerald*. Nueva York: Random House.
- _____ (1994) *F. Scott Fitzgerald: A Life in Letters* Nueva York: Simon & Schuster Inc.
- KUEHL, John & Jackson R. BRYER (eds) (1971) *Dear Scott/Dear Max: The Fitzgerald-Perkins Correspondence*. Nueva York: Charles Scribner's.

Guiones cinematográficos publicados

- FITZGERALD, F. SCOTT. *Infidelity*. *Esquire* (Diciembre 1973): 132-200.
- _____. *Ballet Shoes*, M.J. Bruccoli (ed), en *Fitzgerald/Hemingway Annual*, 1976: 3-7.
- _____. *Lipstick*, M.J. Bruccoli (ed), en *Fitzgerald/Hemingway Annual*, 1978: 5-33.
- F. Scott Fitzgerald's Screenplay for Three Comrades by Erich Maria Remarque*. (1978) editado por Matthew J. Bruccoli. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press; Nueva York: Popular Library.
- _____. (1993) *Babylon Revisited: the Screenplay*, con introducción de Budd Schulberg. Nueva York: Carroll & Graf.

Bibliografía citada

- ADAMS, J. Donald. (1941) "Scott Fitzgerald's Last Novel". *New York Times Book Review*, November 9, p. 1. Reproducido en Bryer (1978: 366-8) y en Claridge, (ed.) (1991: 251-3).
- ADAMS, Michael. (1977) "Fitzgerald Filmography". *Fitzgerald/Hemingway Annual 1977*, (Margaret M. Duggan & Richard Layman, eds): 101-109.
- ARNOLD, Edwin T. (1977) "The Motion Picture as Metaphor in the Works of F. Scott Fitzgerald", *Fitzgerald/Hemingway Annual 1977*, 43-60.
- ATKINS, Irene K. (1977) "Hollywood Revisited: A Sad Homecoming", *Literature / Film Quarterly*, vol. 5, nº 2, 105-111.
- BARTHES, Roland (1977) "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" en *Image-Music-Text*, traducido al inglés por Stephen Heath (Glasgow: Fontana / Collins). Ed. orig. en francés 1966.
- BENET, Stephen Vincent (1941) "Fitzgerald's Unfinished Symphony" *Saturday Review of Literature XXIV*, December 6, p. 10. Reproducido en Bryer (1978: 374-6) y en Claridge (ed.) (1991: 256-7).
- BORDWELL, David, Janet STEIGER & Kristin THOMPSON (1988) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge 1ª ed. 1985.
- BRUCCOLI, Matthew J. & Jackson R. BRYER (1971) *F. Scott Fitzgerald In His Own Time: A Miscellany*. Kent State UP.

- BRUCCOLI, Matthew J. (1977). *"The Last of the Novelists": F. Scott Fitzgerald and The Last Tycoon*. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois U. P.
- _____. (1978). *Scott and Ernest: The Authority of Failure and the Authority of Success*. Nueva York: Random.
- _____. (ed.) (1978) *The Notebooks of F. Scott Fitzgerald* Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- _____. & Richard E. Layman (eds) (1978-80) *Fitzgerald/ Hemingway Annual*. 3 volúmenes. Detroit, Mich.: Gale.
- _____. (1993) *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*. Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich. 1ª edición: 1981.
- BRYER, Jackson R., ed. (1978) *F. Scott Fitzgerald: The Critical Reception*. Nueva York: Burt Franklin.
- CALLAHAN, John F. (1978) "The Unfinished Business of *The Last Tycoon*", *Literature / Film Quarterly*, vol. 6, nº 3, pp. 204-213.
- CASETTI, Francesco & Federico DI CHIO (1991) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós. Ed. original en italiano, *Analisi del film*, 1990, Milán: Ed. Fabbri.
- CHAMBERS, John B (1989) *The Novels of F. Scott Fitzgerald*. Londres: Macmillan.
- CHATMAN, Seymour (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca & Londres: Cornell University Press. Trad. al esp. (1990) *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- _____. (1990) *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca & Londres: Cornell University Press.
- CLARIDGE, Henry (ed.) (1991) *F. Scott Fitzgerald: Critical Assessments*. Volume III: *Tender is the Night, The Last Tycoon, The Crack-Up and the Short Stories*. Sussex: Helm Inf.
- CORMACK, Mike (1994) *Ideology and Cinematography in Hollywood, 1930-39*. Londres: MacMillan.
- CUEVAS Alvarez, Efrén (1997) *Mundos y personajes de Elia Kazan: claves críticas e identidad narrativa* Tesis doctoral no publicada, Universidad de Navarra.

- DARDIS, Tom (1988) *Some Time in the Sun: The Hollywood Years of F. Scott Fitzgerald, William Faulkner, Nathanael West, Aldous Huxley and James Agee*. Nueva York: Limelight Ed. 1ª ed. (1976) Londres: André Deutsch.
- DIXON, Wheeler Winston (1986) *The Cinematic Vision of F. Scott Fitzgerald*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press.
- DONALDSON, Scott (1983) *Fool for Love: F. Scott Fitzgerald*. Nueva York: Congdon & Weed.
- DUGGAN, Margaret M. & Richard LAYMAN, (eds) (1977) *Fitzgerald/Hemingway Annual* Detroit, Michigan: Gale Research Co.
- EBLE, Kenneth E. (ed) (1973) *F. Scott Fitzgerald: A Collection of Criticism*. Nueva York: McGraw-Hill.
- EDINGTON, K. (1995) "The Hollywood Novel: American Dream, Apocalyptic Vision", *Literature / Film Quarterly*, vol. 23, nº1, pp. 63-68.
- EIDSVIK, Charles (1978) "Cinema & Literature" en *Cineliteracy: Film among the Arts*. Nueva York: Random House.
- FAIREY, Wendy (1979) "The Last Tycoon: The Dilemma of Maturity for F. Scott Fitzgerald" *Fitzgerald / Hemingway Annual*, pp. 65-78.
- FINE, Richard (1984) *Hollywood and the Profession of Authorship, 1928-1940*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- FLAMINI, Roland (1994) *Thalberg: The Last Tycoon and the World of M-G-M*. Londres. André Deutsch.
- FRYER, Sarah Beebe (1988) *Fitzgerald's New Women: Harbingers of Change*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press.
- GAUDREAU, André y François JOST (1990) *Le récit cinématographique* Nathan: París. Traducción al español (1995) *El relato cinematográfico* Barcelona: Paidós.
- GEDULD, Harry (1972) (ed.) *Authors on Film*. Bloomington: Indiana U.P.; Traducción al español (1981) *Los escritores frente al cine*. Madrid: Fundamentos.
- GRAY, James (1941) "Epitaph for Fitzgerald: Fascination and Faulty." *St. Paul Dispatch*, October 27, p. 8. En Bryer (1978: 358-360).
- GUARNER, Jose Luis (1994) *Autorretrato del cronista*. Barcelona: Anagrama.

- HART, John E. (1961) "Fitzgerald's *The Last Tycoon*: A Search for Identity". *Modern Fiction Studies VII*, Spring, p. 63-70.
- HOOK, Andrew (1992) *F. Scott Fitzgerald*. Londres: Edward Arnold.
- JACKSON, Joseph Henry (1941) "Scott Fitzgerald's Posthumous Novel *Limns U.S. Transition*." *San Francisco Chronicle*, November 4, p. 13. En Bryer (1978: 362-3).
- JONES, Edward T (1974) "Green Thoughts in a Technicolor Shade: A Reevaluation of *The Great Gatsby*", *Literature / Film Quarterly*, vol. 2, n° 3, 229-236.
- _____ (1993) "Harold Pinter: A Conversation", *Literature/Film Quarterly*, vol. 21, n° 1, pp. 2-9.
- JOHNSON, Nunnally (1943) *The Grapes of Wrath*, en John GASSNER y Dudley NICHOLS (1943) *Twenty Best Film Plays*, New York: Crown.
- JOHNSTON, Kenneth (1978) "Fitzgerald's 'Crazy Sunday': Cinderella in Hollywood" *Literature/Film Quarterly*. vol. 6, n° 3, pp. 214-221.
- KAZIN, Alfred (ed.) (1951) *F. Scott Fitzgerald: the Man and his Work*. Nueva York: Colliers.
- KOSZARSKI, Richard (1994) *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. Berkeley: University of California Press. 1ª ed. 1990.
- KUEHL, John (ed.) (1965) *The Apprentice Fiction of F. Scott Fitzgerald: 1909-1917*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- _____. (1991) *F. Scott Fitzgerald: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne.
- LATHAM, Aaron (1971) *Crazy Sundays: F. Scott Fitzgerald in Hollywood*. Nueva York: The Viking Press. Trad española (1974) Barcelona: Anagrama.
- LEE, A. Robert (ed.) (1989) *Scott Fitzgerald: The Promises of Life*. Londres: Vision Press
- LEHAN, Richard (1990) *The Great Gatsby: The Limits of Wonder*. Boston: Twayne.
- LUTZ MARSH, Joss. (1992) "Fitzgerald, *Gatsby*, and *The Last Tycoon*: The 'American Dream' and the Hollywood Dream Factory" Part I, en *Literature/Film Quarterly*, vol. 20, n° 1, pp. 3-13.

- LUTZ MARSH, Joss. (1992) "Fitzgerald, *Gatsby* and *The Last Tycoon*: The "American Dream" and the Hollywood Dream Factory", Part II. En *Literature/ Film Quarterly*, vol. 20, No. 2, pp. 102-107.
- MANGUM, Bryant (1991) *A Fortune Yet: Money in the Art of F. Scott Fitzgerald's Short Stories*. Nueva York & Londres: Garland.
- MARGOLIES, Alan (1969) *The Impact of Theater and Film on F. Scott Fitzgerald*. Nueva York: New York University. Tesis doctoral no publicada.
- _____ (1971) "The Dramatic Novel, *The Great Gatsby* and *The Last Tycoon*" *Fitzgerald/Hemingway Annual*, Margaret M. Duggan & Richard Layman, (eds.), 159-171.
- _____ (1982) "Kissing, Shooting and Sacrificing": F. Scott Fitzgerald and the Hollywood Market" en Jackson R. Bryer (ed) (1982: 65-73).
- MAURER, Robert E. (1952) "F. Scott Fitzgerald's Unfinished Last Novel, *The Last Tycoon*" *Bucknell University Studies III*, pp 139-56. Reproducido en Claridge (ed.) (1991: 261-74).
- MCCONNELL, Frank (1975) *The Spoken Seen*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- MCFARLANE, Brian (1996) *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- MELLOW, James R. (1984) *Invented Lives: F. Scott and Zelda Fitzgerald* Boston: Houghton Mifflin.
- MEYERS, Jeffrey (1994) *Scott Fitzgerald: A Biography*. Nueva York: Harper Collins.
- MICHAELS, I. Lloyd (1982) "Auteurism, Creativity and Entropy in *The Last Tycoon*", *Literature / Film Quarterly*, vol. 10, n° 2, pp. 110-119.
- MILLGATE, Michael (1962) "Scott Fitzgerald as Social Novelist: Statement and Technique in *The Last Tycoon*" *English Studies XLIII*, February, pp. 29-34.
- MIZENER, Arthur (1949) *The Far Side of Paradise: A Biography of F. Scott Fitzgerald*. Boston: Houghton-Mifflin.
- _____ . (ed.) (1957) *Afternoon of an Author*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- _____ (ed) (1963) *Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall.

- MIZENER, Arthur (1964) "The American Hero as Entrepreneur: Monroe Stahr". En Claridge (ed.) (1991: 290-303).
- MOYER, Kermit W (1974) "Fitzgerald's Two Unfinished Novels: The Count and the Tycoon in Spenglerian Perspective" *Contemporary Literature* 15, Spring, pp. 238-256. Reproducido en Claridge (ed.) (1991: 304-319).
- MURRAY, Edward (1972) *The Cinematic Imagination: Writers and the Motion Pictures*. Nueva York: Ungar.
- NIVEN, David (1976) *Bring on the Empty Horses*. Nueva York: Dell.
- ONAINDIA, Mario (1996) *El guión clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1992) *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- PEROSA, Sergio (1961, 1965) *The Art of F. Scott Fitzgerald*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press.
- PHILLIPS, Gene D. (1986) *Fiction, Film and F. Scott Fitzgerald*. Chicago: Loyola University Press.
- PINTER, Harold. (1982, 1991 pb. edition) "The Last Tycoon: the screenplay", en *The French Lieutenant's Woman and Other Screenplays*. Londres & Boston: Faber and Faber.
- PIPER, Henry D. (1965) *F. Scott Fitzgerald: A Candid Portrait*. Nueva York: Holt, Rinehart & Winston.
- PIPETT, Roger (1941) "Last Book Is a Credit to F. Scott Fitzgerald." *PM's Weekly*, New York, N.Y., October 26, 1941, p. 58. En Jackson Bryer (1978: 355-6).
- RAPF, Joanna E. (1988) "The Last Tycoon or 'A Nickel for the Movies'" *Literature / Film Quarterly*, vol. 16, nº 2, pp. 76-81.
- ROULSTON, Robert (1980) "Whistling "Dixie" in Encino: The Last Tycoon and Fitzgerald's Two Souths", *South Atlantic Quarterly* 79, Autumn, pp. 355-363. Reproducido en Claridge (ed.) (1991: 320-7).
- RUGOFF, Milton *New York Herald Tribune Books*, October 26, 1941, p. 18. En Bryer (1978: 356-8).
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000) *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

- SCHOLES, Robert (1982) "Narration and Narrativity in Film and Fiction", en su *Semiotics and Interpretation*. New Haven & Londres: Yale U.P.
- SCHULBERG, Budd (1983) "Old Scott: The Myth, the Masque, the Man" *Writers in America: The Four Seasons of Success* Nueva York: Stein & Day.
- SEITERS, Dan (1976) *Image Patterns in the Novels of F. Scott Fitzgerald*. Michigan: UMI Research Press.
- SPIEGEL, Alan (1975) *Fiction and the Camera Eye Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- STEMPEL, Tom (1991) *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. Nueva York: Frederick Ungar. 1ª ed. 1988.
- THURBER, James. (1942) "Taps at Assembly". *New Republic* CVI, February 9, pp. 211-212. En Bryer (1978: 380-2) y en Claridge (ed.) (1991: 258-60).
- TURNBULL, Andrew (1962) *F. Scott Fitzgerald* Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- "Unfinished Life." *Newsweek*, 18 (October 27, 1941), 58-59. En Bryer (1978: 360-1).
- VANOYE, Francis (1996) *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona: Paidós. Tít. orig. (1991) *Scénarios modèles, modèles de scénarios* París: Nathan.
- VILLANUEVA, Darío (1997) *Theories of Literary Realism*. Albany: State University of New York Press. Ed. original en español (1992) Madrid: Espasa Calpe e Instituto de España.
- WAY, Brian (1980) *F. Scott Fitzgerald and the Art of Social Fiction*. Nueva York: St. Martin's Press.
- WEEKS, Edward (1942) *Atlantic Monthly*, 169, unpagued. En Bryer (1978: 377-9).
- WELLS, Walter (1973) *Tycoons and Locusts: A Regional Look at Hollywood Fiction of the 1930s*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- WESCOTT, Glenway (1941) "The Moral of F.Scott Fitzgerald". En Kazin (1951: 116-129).

Bibliografía de referencia

- AYALA, Francisco (1996) *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra.
- BAL, Mieke (1977) *Narratologie*. París: Klincksieck. Trad. al inglés (1985) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: Univ. of Toronto Press.
- BALDELLI (1966) *El filme y la obra literaria*. La Habana: ICAIC. Edición original en italiano 1964.
- BEJA, Morris (1979) *Film and Literature: an Introduction*. Nueva York: Longman.
- BLUESTONE, George (1957) *Novels into Film*. Baltimore: Johns Hopkins
- BORDWELL, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press.
- BOYUM, Joy Gould (1985) *Double Exposure: Fiction into Film*. New York: Plume.
- BRADY, Ben (1994) *Principles of Adaptation for Film and Television*. Austin, Texas: Univ. of Texas Press
- BRANIGAN, Edward R. (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London & New York: Routledge.
- CARRIÈRE Jean-Claude & Pascal BONITZER (1991) *Práctica del guión cinematográfico*. Madrid: Paidós.
- CHION, Michel (1992) *Cómo se escribe un guión* (trad. De Dolores Jiménez). Madrid: Cátedra.
- CLERC, Jeanne-Marie (1985) *Ecrivains et cinema. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*. París: Université de Metz, Presses Universitaires de Metz.
- _____. (1993) *Littérature et Cinéma*. Paris: Nathan.
- CLIMENT "En Exil au Paradis: Les Ecrivains", en *Hollywood 1927-1941: La Propagande par les Rêves ou Le Triomphe du Modèle Américain*. París: Autrement, Mémoires, 1991.
- COHEN, Keith (1979) *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. New Haven: Yale University Press.
- COMPANY, Juan Miguel (1987) *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CONGER, Syndy m. & Janice R. Welsch (eds.) (1980) *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*. Macomb, Western Illinois: University Press.

- DE MILLE, William (1939) *Hollywood Saga*. New York: E.P. Dutton.
- EISENSTEIN, Sergei (1944) "Dickens, Griffith and the Film Today" en *Film Form*, editado y traducido al inglés por Jay Leyda (1977) Nueva York, Harcourt Brace.
- ENTRAMBASAGUAS, J. (1954) *Filmoliteratura. Temas y ensayos*, Madrid: CSIC.
- FELDMAN, Simón (1996) *Guión argumental, Guión documental*. Barcelona: Gedisa
- FUZELLIER, Etienne (1964) *Cinéma et Litterature*. Paris: Ed. du Cerf.
- GAUDREAU, André (1988) *Du littéraire au filmique. Système du récit*. París: Méridiens Klincksieck.
- GENETTE, Gerard. (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- _____. (1983) *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.
- GIDDINGS Robert, Keith SELBY & Chris WENSLEY (1990) *Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization*. London: MacMillan.
- GIMFERRER, Pere (1985) *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.
- GOLDEN, Leon (ed.) (1982) *Transformations in Literature and Film: Selected Papers from the Sixth Annual Florida State University Conference on Literature and Film*. Tallahassee, Fl: Univ. Presses of Florida.
- GÓMEZ MESA, Luis (1978) *Literatura española en el cine nacional: 1907-1977*. Madrid: Filmoteca Nacional.
- GÓMEZ VILCHES, José (1998) *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- HARRINGTON, Evans & Ann J. ABADIE (eds.) (1979) *Faulkner, Modernism and Film: Faulkner and Yoknapatawpha, 1978*. Jackson: Univ. Press of Mississippi.
- JORGENS, Jack (1977) *Shakespeare on Film*. Bloomington & London: Indiana Univ. Press.
- JOST, François (1978) *L'oeil caméra. Entre films et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- _____. (1983) "Narration(s): en deçà et au-delà", *Communications* n° 38, París, Seuil.

- KAWIN, Bruce (1977). *Faulkner and Film*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- KLEIN, Michael and Gillian PARKER (eds.) (1981) *The English Novel and the Movies*. New York: Frederick Ungar.
- LAURENCE, Frank M. (1981) *Hemingway and the Movies*. Jackson, Miss.: University of Mississippi Press.
- Les écrivains et le cinéma*, dossier de *Cinématographe*, num 107 de febrero de 1985.
- LEGLISE, Paul (1958) *Un oeuvre de précinéma: L'Eneide*, Paris: Nouvelles Editions Debresse.
- LOOS, Anita (1978) *The Talmadge Girls: A Memoir*. Nueva York: Viking Press.
- MARION, Frances (1972) *Off with Their Heads!* Nueva York: MacMillan.
- MCCONNELL, Frank (1979) *Storytelling and Mythmaking: Images from Film and Literature*. New York & Oxford: Oxford U.P.
- METZ, Christian (1971) *Essais sur la signification du cinéma*. Paris: Klincksieck.
- _____ (1971) *Langage et cinéma*. Paris: Larousse.
- MILLER, Gabriel (1980) *Screening the Novel: Rediscovered American Fiction in Film*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- MILLICHAP, Joseph R. (1983) *Steinbeck and film*. New York: Frederick Ungar.
- MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto (1998) *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- MITRY, Jean (1963) *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Editions Universitaires.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de la Mata (1986) *Cine y literatura. La adaptación en el cine español*. Valencia: Filmoteca Valenciana.
- MORRISSETTE, Bruce (1985) *Novel and film. Essays in two genres*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- OUBIÑA David & Gonzalo AGUILAR (comp.) (1997) *El guión cinematográfico* Buenos Aires: Paidós.
- PEARY, Gerald & Roger SHATZKIN (eds.) (1977) *The Classic American Novel and the Movies*. New York: Frederick Ungar Publishing.

- PEARY, Gerald & Roger SHATZKIN (eds.) (1978) *The Modern American Novel and the Movies*. New York: Frederick Ungar Publishing.
- PLATAS TASENDE, Ana M^a (comp.) (1994) *Literatura, Cine, Sociedad. Textos literarios y filmicos*. A Coruña: Tambre.
- QUESADA, Luis (1986) *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones JC.
- REYNOLDS, Peter (ed.) (1993) *Novel Images: Literature in performance*. London & New York: Routledge
- RICHARDSON, Robert (1969) *Literature and film*. Bloomington: Indiana University Press.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1986) *Narrative Fiction*. Londres & Nueva York, Methuen & Co.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio & John D. SANDERSON (comp. 1996) *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*. Alicante: Universidad de Alicante.
- _____ (comp. 1997) *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*. Alicante: Universidad de Alicante.
- _____ (comp. 1999) *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ROPARS-WILLEUMIER, Marie-Claire (1970) *De la littérature au cinéma*. París: Armand Colin.
- ROSS, Harris (1987) *Film as Literature, Literature as Film. An Introduction to & Bibliography of Film's Relation to Literature*. New York: Greenwood Press.
- ROSTEN, Leo (1941) *Hollywood: The Movie Colony and the Movie Makers*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co.
- SCHULBERG, Budd (1941) *What Makes Sammy Run?* Nueva York: Random House. La edición utilizada es la de Nueva York: Vintage Books, 1993.
- SEGER, Linda (1990) *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Ed. Rialp.
- _____ (1993). *El arte de la adaptación: Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Ed. Rialp.
- SINYARD, Neil (1986) *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation*. London: Croom Helm.

-
- STAM, Robert, Robert BURGOYNE y Sandy FLITTERMAN-LEWIS (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós. Ed. Original en inglés 1992.
- URRUTIA, Jorge (1984) *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar.
- UTRERA, Rafael (1985) *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Madrid: Ediciones JC.
- _____ (1987) *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar.
- VANOYE, Francis (1989) *Récit Ecrit, Récit Filmique*. Paris: Editions Nathan.
- WAGNER, Geoffrey (1975) *The Novel and the Cinema*. New Jersey: Associated University Press.
- WEST, Nathanael (1939) *The Day of the Locust*. La edición utilizada es la de Nueva York: Penguin, 1991.
- YACOWAR, Maurice (1977) *Tennessee Williams and Film*. New York: Ungar.



F. Scott Fitzgerald, uno de los escritores más representativos de la literatura americana del siglo XX, es conocido por el gran público por ser el autor de *The Great Gatsby*. Lo que resulta mucho menos familiar es su labor como guionista en Hollywood, donde pasó los tres últimos años de su vida. En este libro, la autora realiza precisamente una revisión de las experiencias de Fitzgerald en la meca del cine, explorando el lugar que ocupan los guiones dentro del proceso de transformación de un texto literario a otro cinematográfico. Para ello se analiza el guión titulado *Infidelity*, en el que Fitzgerald adaptó para el cine un cuento escrito en los años 30, y que quedó inconcluso debido a la censura. Con respecto a este guión, se estudian los recursos que Fitzgerald utiliza o descarta al adaptar un relato al cine.

Finalmente, en su segundo bloque temático, esta monografía estudia también, de forma pormenorizada e independiente, los materiales redactados de lo que iba a ser la novela de Fitzgerald sobre el mundo del cine –*The Last Tycoon*–, el guión que sobre este texto elaboró el dramaturgo inglés Harold Pinter, y la película realizada por Elia Kazan en 1976. Para el tratamiento de estos tres textos se aplica, además, una metodología de análisis comparativo –no existente hasta el momento– que considera la novela, el guión y el texto fílmico.

