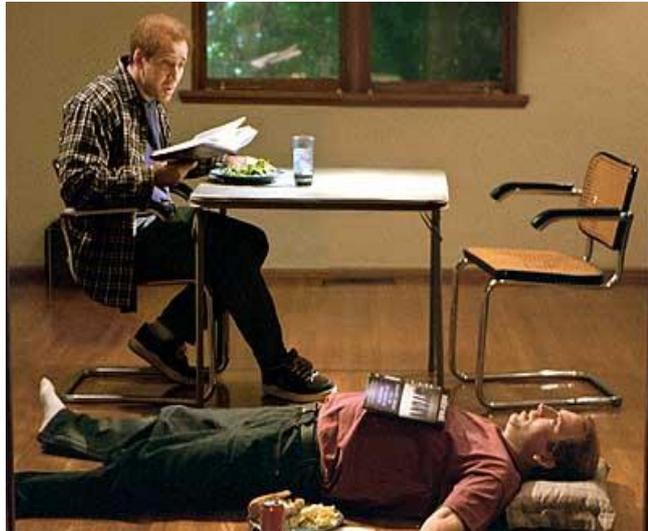


# DELANTE DE LAS CÁMARAS:



## LA REPRESENTACIÓN DEL OFICIO DEL GUIONISTA EN HOLLYWOOD



**TRABAJO DE FIN DE GRADO**  
**Tutor: Juan José Caballero**

**Ander Basterretxea**  
**Niub: 14945206**

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN _____	3 y 5
DELANTE DE LAS CÁMARAS _____	6-15
UN GUIONISTA EN HOLLYWOOD _____	16-50
• <b>Evolución en el oficio del guionista</b>	17-19
• <b>Transición hacia una nueva época</b>	20-22
• <b>La era (¿dorada?) de los estudios de Hollywood</b>	22-33
• <b>La debacle y el principio de un nuevo periodo</b>	33-50
DESMONTANDO EL OFICIO DEL GUIONISTA _____	51-72
• <b>Inseguridad</b>	51-53
• <b>Guionista vs. Industria</b>	53-61
• <b>Una relación de interés</b>	61-64
• <b>Escrituras y reescrituras</b>	64-68
• <b>La metamorfosis</b>	68-69
• <b>El guión y el guionista</b>	69-71
CONCLUSIÓN _____	72-73
BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA _____	74-76

## INTRODUCCIÓN

El tópico, el cliché o la generalización son utilizados diariamente de forma más o menos consciente por todos nosotros. A pesar de su recurrencia y perdurabilidad, no son más que expresiones comúnmente conocidas que demuestran una carencia de recursos expresivos por parte de aquel que lo emplea, en otras palabras, son el camino fácil de un planteamiento o una realidad más compleja. Por lo tanto nunca podremos considerarlos del todo verídicos sino más o menos cercanos a la realidad y la pregunta que debemos hacernos en cada caso es por qué los utilizamos.

El cine es una de las plataformas que más ha contribuido a crear estas convenciones y podemos encontrarlos de muchos tipos. Algunas esconden razones políticas como, por ejemplo, la tendencia a reservar a los rusos el papel de villano de una película. Otras simplemente intentan evitar complicaciones, siempre es más cómodo no tener que estar pendiente de la munición de la pistola del protagonista a no ser que sea beneficiosa para la trama de la película. También están aquellas suposiciones que se toman por válidas como, por ejemplo, el oficio del encargado de seguridad de las cámaras de un recinto. Al presentarnos un trabajo aburrido y alienante en el que nunca sucede nada extraordinario se concluye que la falta de motivación ocasionará que este empleado no realice su trabajo tal y como debe.

Otro de los oficios condenados al tópico o el encasillamiento es el del guionista de Hollywood, siempre envuelto por una especie de aura de negatividad plasmada en diferentes aspectos de su vida. Una de ellas se basa en la mala relación entre este escritor y la industria a la que pertenece. El guionista se considerará a sí mismo un artista incomprendido, la mayoría de veces rodeado por personajes incompetentes y autoritarios a los que deberá obedecer. Para sus jefes, sin embargo, será tachado de extravagante y holgazán, un trabajador más prescindible de lo estipulado.

Su propio oficio también es representado como un trabajo duro, antinatural, condenado al sufrimiento y susceptible de padecer episodios de bloqueo creativo. Alguno de los personajes identificados con el mismo, además, deberá sobrellevar un carácter pesimista, inseguro y antisocial que, sumado a sus demás problemas, lo convertirán en todo un personaje trágico.

El interés por realizar el siguiente trabajo parte del descubrimiento de diferentes largometrajes como *El Ladrón de Orquídeas (Adaptation, 2002)*, *Barton Fink (Barton Fink, 1992)*, *El Crepúsculo de los Dioses (Sunset Blvd, 1950)* o *La Musa (The Muse, 1999)* cuyos

protagonistas compartían no solo un oficio sino también una misma mirada hacia esta profesión. La posterior ampliación de búsqueda de películas que incluyeran personajes relacionados con la escritura cinematográfica, tanto principales como secundarios, corroboró la existencia de este tópico. Por lo tanto, una vez evidenciada la sospecha, la intención de este trabajo consiste en desenmascarar las razones que lo hacen posible. ¿Existen motivos concretos para dicha representación? ¿Se basa en un modelo real o ficticio? Y si la primera respuesta resulta ser la correcta ¿Se trata de un fiel retrato de la realidad o es, por el contrario, una exageración?

Sin embargo la decisión de emprender dicha investigación es, sobre todo, fruto del interés que suscita una de las cuestiones clave de este estudio, concretamente la relación inusual que se establece entre el tópico, en este caso cinematográfico, y su creador. A diferencia de los anteriores clichés, en este caso el guionista representa su propia profesión y por lo tanto, en mayor o menor parte, también su mirada hacia este oficio. Este dato en lugar de clarificar el camino complica aún más la travesía pues la manera tan poco complaciente en la que muestra al espectador su desconocido trabajo resulta de los más inquietante. Además el encasillamiento de cierto oficio, personaje, lugar etc. suele ser causa, en líneas generales, más propia de la ignorancia y el prejuicio que del conocimiento a no ser que detrás de ella exista una razón de peso (política, económica, cultural etc.). En todo caso resulta sorprendente la gran similitud que existe entre todos los guionistas a la hora de escribir sobre su oficio. En el siguiente trabajo se intentará esclarecer, por lo tanto, en qué medida plasma el autor la experiencia y el conocimiento de su profesión a la gran pantalla o, sin embargo, hasta qué punto se distorsiona su mirada subjetiva.

La investigación ha sido realizada bajo tres tipos de fuentes diferentes. Por un lado se encuentra el fondo fílmico compuesto en su mayoría por películas realizadas en los últimos treinta años. Algunos de los fragmentos de estos filmes han sido extraídos y transcritos con el fin de mostrar de forma más clara los razonamientos expuestos. Por otro lado, también están aquellos libros que ofrecen una visión objetiva sobre el funcionamiento de la industria de Hollywood desde sus inicios hasta hoy día y finalmente, un recopilatorio de entrevistas a guionistas de diferentes periodos históricos.

La estructuración se divide, a su vez, en tres apartados. En el primero de ellos se analizan a los personajes de dichas películas con el objetivo de demostrar los vínculos existentes que los unen. En el segundo punto se examina la situación del guionista en la industria cinematográfica americana, centrándose sobre todo en su cometido, sus condiciones laborales y la evolución de ambos a lo largo de los años. Finalmente, el propósito del tercer apartado consiste en abordar con mayor profundidad las características

propias de esta profesión con el fin de poder esclarecer los razonamientos ocultos que producen la necesidad del guionista de revelarse como una víctima ante su público.

## DELANTE DE LAS CÁMARAS

A continuación se realizará un breve análisis sobre aquellos personajes que corroboran el encasillamiento del guionista en el cine de Hollywood.

### 1. **Charlie Kaufman.** *El Ladrón de Orquídeas (Adaptation, 2002, Charlie Kaufman)*

Lo interesante de la película reside en su argumento. Inspirada en el mismo guionista que la escribe, Charlie Kaufman, el autor narra el proceso de elaboración que sufrió para realizar la adaptación de un libro que acabó por convertirse en el guión de este filme. La historia no pretende ser un retrato fiel a la realidad, el autor crea personajes ficticios como Donald, el hermano gemelo del protagonista, interpretado también por Nicolas Cage y toda una subtrama de persecuciones, asesinatos y consumo de drogas. Aún así *Adaptation* resulta ser la película con mayor propósito en mostrar la tarea tan sufrida en la que puede convertirse la creación de un guión.

Charlie es un personaje que cumple con la mayoría de características mencionadas anteriormente. Es un hombre culto y escéptico, un intelectual incomprendido por la gente que le rodea y un completo extraño para el equipo de rodaje y para los actores de la última película que escribió. Charlie es, además, un ser pesimista, tremendamente inseguro de sí mismo, del trabajo que realiza y con muchos problemas para socializar con la gente que le rodea.

Su agente es un hombre de nulo criterio cinematográfico más relacionado con el mercado económico y los negocios que con el mundo artístico, un empresario de oficina a quien entusiasma y logra que produzcan el pésimo primer guión de su hermano Donald.

### 2. **Carl Bright.** *Full Frontal (Full Frontal, 2002, Steven Soderbergh)*

En esta personal película de Steven Soderbergh se nos presentan varios personajes relacionados con el mundo del cine. Cada uno de ellos es presentado al comienzo con una imagen acompañado de un breve texto y un comentario en voz en off de ellos mismos que los caracterizan. Cuando llega el turno del guionista Carl Bright (David Hyde Pierce), la imagen que nos presentan es la de un hombre preocupado mirando al techo. El texto que lo

acompaña dice lo siguiente: “Teme que su esposa le considere aburrido”<sup>1</sup>. A continuación el comentario.

**Carl**

Creo que da igual el dinero que me hayan pagado, da igual al acuerdo que haya llegado, ella siempre cree que soy demasiado blando. Y creo que su opinión sobre mí ya la tenía mucho antes de la venta de la película. De hecho estoy convencido de que no tiene nada que ver con la película.<sup>2</sup>

Carl es un personaje desgraciado que a pesar de haber vendido un guión se conforma con trabajar en una revista donde se siente totalmente incomprendido por su jefe, un hombre muy peculiar que lo infravalora. En este caso la situación de Carl es muy parecida a la supuesta relación entre un guionista y el estudio de cine. Su mujer Lee (Catherine Keener) es una ejecutiva autoritaria, despiadada y muy segura de sí misma que le es infiel, se trata de un personaje que sirve para remarcar aún más el carácter pesimista de Carl. La primera escena de ambos es muy significativa, Carl habla de una pesadilla reciente mientras Lee escribe una carta de separación.

**Carl**

¿Tuviste pesadillas anoche?

**Lee (Mientras escribe)**

No

**Carl**

Yo si, bueno un sueño raro... Era sobre mi trabajo. Todos los días iba al despacho y narraba un documental sobre la vida de un tipo. Y después volvía a casa, cenaba, me acostaba y a la mañana siguiente... ¡Vuelta a empezar! Como si no causase ningún efecto en... En... Da igual<sup>3</sup>.

Al igual que Charlie Kaufman, Carl es la inseguridad personificada que llega a plantearse un implante de pelo para poder gustar así a su mujer.

---

<sup>1</sup> *Full Frontal* [grabación en vídeo] Dirigida por Steven Soderbergh. Barcelona: Laurenfilm, S.A 2004. Min:01:20

<sup>2</sup> *Ibid.*, min: 01:20

<sup>3</sup> *Ibid.*, min: 06:20

### 3. **Steven Philips**, *La Musa* (*The Muse*, 1999, Albert Brooks)

Al igual que Kaufman, Philips es un guionista que ha conseguido tener éxito en el mundo del cine logrando un total de diecisiete largometrajes y una nominación al oscar. En la primera escena de la película aparece recibiendo un premio humanitario y, en este pequeño momento de reconocimiento, Philips aprovecha para confesar lo sacrificado e injusto que resulta el oficio del guionista.

Este comienzo tan satisfactorio no es más que un espejismo pues una vez Philips llega a los estudios de cine las malas noticias se abalanzan sobre él. Su productor de confianza Josh Martin (Frank Feuerstein) lo despide sonriente y de manera poco profesional y además no encuentra comprador para la última película que escribió. A partir de este momento el protagonista, quien quizás no llega al grado de inseguridad y escepticismo de sus otros compañeros (Kaufman y Bright), comparte con estos dos su carácter perdedor. Durante todo el filme Philip se convierte en una especie de mayordomo o esclavo particular de una mujer (condición que puede equipararse a su verdadero trabajo) Sarah Little (Sharon Stone), quien asegura ser una *musa*, con el fin de inspirarse y así poder escribir una nueva película exitosa. Sarah, una joven caprichosa, autoritaria y poco empática, llena la agenda de Philip de exigencias muy costosas e incluso lo relega al cuarto de invitados en su propia casa para ocupar el dormitorio.

### 4. **Barton Fink** (*Barton Fink*, 1991 Joel y Ethan Coen)

El inevitable sufrimiento que, al parecer, conlleva la profesión del guionista se representa también en la película *Barton Fink*. En ella, Barton (John Turturro), a diferencia de los anteriores personajes, es un autor de teatro que acaba de lograr otro éxito con su última obra y va en camino de convertirse en un autor de gran prestigio. Sin embargo, desde el momento en que acepta la oferta de la productora *Capitol Pictures* para trabajar como guionista en Hollywood, su vida se convierte en un infierno. Barton sufre muchas de las injusticias que se asocian a este trabajo, la primera de ellas un jefe tan extravagante como autoritario e incompetente, Jack Lipnick (Michael Lerner) que será analizado en el capítulo referente a los magnates del cine americano. Otra carga que debe sobrellevar trata del encargo que ha de realizar, el escritor pasa de crear obras de teatro personales, de un “teatro para el pueblo”, a escribir una película de “Serie B” abordando un tema que no le produce ninguna motivación, la lucha libre. En una conversación entre Barton y uno de los productores de *Capitol City*, Ben Geisler se puede advertir lo poco gratificante del encargo.

**Geisler**

Tranquilo, es una película de Serie B. La Guardarán sin siquiera haberla estrenado.

**Barton**

Pero Lipnick me dijo que quería ver algo del guión antes del final de esta semana.

**Geisler**

¡Claro que sí! ¡Seguro! Pero se olvidó antes de que levantas el culo del sofá<sup>4</sup>.

Barton, al igual que Kaufman, también sufre un tremendo bloqueo creativo que le produce una enorme frustración. Su nuevo lugar de trabajo, el caluroso Hollywood, y las amistades que traza: El escritor alcohólico W.P. Mayhew (John Mahoney) y Charlie Meadows o Mundt "El Loco" (John Goodman), tampoco le sirven de gran ayuda. La única persona que puede e intenta echarle una mano, Audrey Taylor (Judy Davis) termina asesinada en su propia cama.

A pesar de todas estas adversidades, finalmente, Barton acaba, según él, la mejor obra que ha escrito. Paradójicamente el guión no gusta nada a su productor y el castigo que se le impone al protagonista es el de continuar contratado para la compañía.

**Lipnick**

Lou ha estado leyendo tu guión, y déjame decirte, que no cuela.

**Barton**

Con el debido respeto señor, es lo mejor que he escrito.

(...)

**Lipnick**

Estás contratado y así seguirás, todo cuanto escribas será propiedad de *Capitol* y *Capitol* no producirá nada de lo que escribas, no hasta que hayas madurado. ¡No eres escritor Fink, solo eres una puñetera chatarra!<sup>5</sup>

Al igual que los anteriores personajes, sobre todo los dos primeros, Barton es un hombre de carácter tímido, inseguro y escéptico, con dificultades para integrarse en la

---

<sup>4</sup> *Barton Fink* [grabación en vídeo] Dirigida por Joel y Ethan Coen. Universal Studios, cop 2006.  
Min: 30:00

<sup>5</sup> *Barton Fink*. *Op. cit.*, min: 1:45:20

sociedad. Comparte con Kaufman el ser una persona intelectual, totalmente incomprendida por la industria cinematográfica. Su personalidad será clave para asumir todas las injusticias como propias y no rebelarse contra ellas.

##### 5. **James Lee Bartlow** (*The Bad and the beautiful*, 1952 Charles Scheene)

James Lee (Dick Powel) es uno de los tres personajes principales que trabajan para el protagonista Jonathan Shields (Kirk Douglas) en su productora de Hollywood. Al igual que Fink, Lee tampoco es guionista de oficio sino un escritor que ha alcanzado cierta fama con su última novela cuyos derechos han sido adquiridos por el señor Shields para convertirlo en una película.

A diferencia de los anteriores personajes, no se caracteriza por ser un hombre escéptico o inseguro sino más bien un tipo serio y orgulloso. Sin embargo su afortunada vida se descompone cuando, tras varias negaciones, finalmente decide aceptar el empleo de guionista de su propia novela. A partir de este momento se representa a un personaje perdedor que es engañado por su mujer, Rosemary (Gloria Grahame), con un famoso actor de Hollywood, Victor "Gauchó" Riviera (Gilbert Roland), mientras él escribe el guión de la película. El oficio le había cambiado y su mujer así se lo había hecho saber.

##### **Rosemary**

James Lee Bartlow contempla bien tu imagen en ese espejo, has cambiado desde que llegaste a Hollywood y tengo que confesar que el cambio no ha sido muy favorable<sup>6</sup>.

La tragedia acaba con la muerte de ambos, Rosemary y "Gauchó", en un accidente de avioneta cuando iban camino a Méjico para conseguir el divorcio. Además James es engañado por Shields cuando este le afirma que no conocía el lío amoroso de su mujer y lo convence de que la mejor manera para sobrellevar el dolor es continuar trabajando en el guión. Este oficio se representa una vez más como un trabajo difícil e intenso que invade todo el tiempo del escritor y que al igual que Fink y Kaufman, tampoco se librá de tener que soportar algún que otro bloqueo creativo.

##### 6. **Joe Gillis**. *El Crepúsculo de los Dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950, Billy Wilder)

Quizás Joe Gillis (William Holden) sea el guionista más conocido de la historia del cine que haya salido en pantalla. Cierto es que no presenta el tipo de personalidad

---

<sup>6</sup> *Cautivos del Mal* [grabación en vídeo] Dirigida por Vincente Minnelli. Madrid: Warner Bros.2010. Min: 1: 32:18

característica de los anteriores guionistas “puros”, por así decirlo, que hemos descrito como Fink, Kaufman o Philips. Sin embargo, podemos afirmar que Joe Gillis es, entre todos los guionistas representados en el cine, el que mejor representa al héroe trágico. Es un hombre que nace y muere ante nosotros como un ser desgraciado. En los primeros minutos de la película se nos presenta su cadáver en el fondo de una piscina mientras varios policías toman fotos de un crimen. Una voz en off, la suya propia, nos informa que el muerto es un don nadie.

**Gillis (off)**

Ya ven que se ha encontrado el cuerpo de un hombre flotando en la piscina de una mansión con dos tiros en la espalda y una en el estómago. Nadie importante, un simple escritor de guiones (...)<sup>7</sup>.

Acto seguido la siguiente escena nos sitúa en pleno Hollywood donde se representa al personaje en un piso escribiendo de forma incansable. Otra vez su voz en off suena en pantalla para informar de su mala situación.

**Gillis (off)**

Vivía en un apartamento en Frankling Avenue, las cosas iban mal. Hacía tiempo que no trabajaba para ningún estudio. Me dedicaba a escribir guiones, dos por semana. Pero había perdido la imaginación, quizás no fuesen muy originales, quizás lo fuesen demasiado... Todo lo que sé es que no se vendían<sup>8</sup>.

Desde el principio se remarcan los problemas que tiene el protagonista. A diferencia de los anteriores guionistas Gillis no sufre un bloqueo artístico, sino algo parecido o incluso más grave, una crisis artística. Su situación económica también pende de un hilo, dos hombres llaman a su puerta reclamando un coche que no puede seguir pagando. A continuación Gillis intenta vender un guión a un amigo productor pero es rechazado y de forma desesperada le pide un préstamo que tampoco le es concedido. Desesperado llama a varias personas pero siempre recibe la misma respuesta, tampoco su representante está dispuesto a dejarle un mísero dólar.

---

<sup>7</sup> *El crepúsculo de los dioses* [grabación en vídeo] Dirigida por Billy Wilder. Madrid: Paramount home entertainment, 2012. Min: 02:15

<sup>8</sup> *Ibid.*, Min: 02:45

### Representante

¿No sabes que lo mejor se ha escrito con el estómago vacío? Mira... Cuando un talento como tú tiene hambre, consigue el éxito<sup>9</sup>.

A causa de la situación extrema que vive, en la que además tendrá que huir de aquellos que le reclamaban el coche, termina por vender su alma a cambio de dinero. Sin embargo ni siquiera en este periodo de prosperidad en el que vive como un multimillonario, ejerciendo de “acompañante” de Norma Desmond (Gloria Swanson), puede desprenderse de su condena. Gillis se acomoda e incluso disfruta de los placeres de la mansión de Desmond pero en ningún momento es feliz con su vida, sino todo lo contrario, pues al enamorarse de Betty Schaefer (Nancy Olson) no se considera digno de poseerla.

### Gillis

Sé que no merezco ser feliz, tú (Nancy) y Artie podéis serlo<sup>10</sup>.

Joe Gillis, condenado de antemano, decide finalmente abandonar su nuevo modo de vida pero inevitablemente termina asesinado.

Otros guionistas que caben destacar son, por ejemplo, Dixon Steele (Humphrey Bogart) de *En un lugar solitario* (*In a Lonely Place*, 1950, Nicholas Ray) pues aunque su carácter, rudo y temperamental lo aleje del estereotipo, comparte con sus compañeros guionistas el desprecio hacia la industria del cine como queda demostrado en una pelea contra un productor en un restaurante o en una frase donde afirma “tengo por costumbre no ver nunca las películas que escribo”<sup>11</sup>. Steele también sufre un periodo de sequía creativa importante y su persona está continuamente amenazada por las sospechas de un asesinato que no cometió y que provocan la pérdida del amor de su vida. La desconsideración hacia este oficio también se muestra de forma sutil cuando Steele entra en un famoso bar frecuentado por estrellas de cine y en la entrada un niño le pide un autógrafo pero la niña de al lado le interrumpe diciendo “no te molestes, no es nadie” y Steele responde “tiene razón”<sup>12</sup>.

*The Majestic* (*The Majestic*, 2001, Michael Sloane) también trata sobre un guionista aunque apenas se menciona su oficio. Lo poco que se conoce del día a día de Peter

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, Min: 09:00

<sup>10</sup> *Ibid.*, Min: 1:33:21

<sup>11</sup> *En un lugar solitario* [grabación en vídeo] Dirigida por Nicholas Ray. Madrid: Columbia Tristar Home Entertainment, cop. 2002. Min: 01:17

<sup>12</sup> *Ibid.*, Min: 02:10

Appleton (Jim Carrey) se resume al principio y al final de la película donde el protagonista debe aguantar reuniones de diferentes productores que realizan una especie de *brainstorming* cambiando a su parecer y sin consultar al autor personajes y detalles de la trama con proposiciones de dudoso criterio<sup>13</sup>. Su condición de guionista en esta época (años cincuenta) también lo obligará a tener que huir de la ciudad a causa de “La Caza de Brujas” de McCarthy.

Lee Simon (Kenneth Branagh), protagonista de *Celebrity* (*Celebrity*, 1998, Woody Allen), era un periodista que además había escrito alguna novela sin éxito y decide cambiar de aires escribiendo un guión. Cuando Simon entra en el mundo del cine se convierte en un perdedor inseguro y nervioso que intenta vender su obra a toda costa abordando de manera insoportable a los actores o actrices que encuentra a su paso pues, según él, necesita una estrella implicada para vender la historia. El caso más significativo sucede cuando el famoso actor Brandon Darrow (Leonardo DiCaprio) dice estar “interesado” en el guión. Simon lo acompaña a todos lados atosigándolo continuamente con cuestiones sobre su guión mientras el actor disfruta un combate de boxeo o mantiene relaciones sexuales. Su carácter de perdedor queda evidenciado en la escena del casino cuando, en una de las pocas veces que Darrow se dirige al protagonista, le anima a que juegue con él. Simon acepta la proposición con el fin de lograr su simpatía y la velada concluye con una deuda de seis mil euros por parte de Simon hacia el actor y la no confirmación de este para el guión.

Sin embargo también es interesante analizar aquellas películas donde el guionista no es el protagonista o no tiene un papel relevante en la trama pues están descritos o condicionados por el punto de vista de otros, generalmente del mundo del cine, donde la información que nos aportan está estrechamente relacionada con la consideración que reciben. Algunos de los ejemplos los encontramos en largometrajes como *Nickelodeon* (*Nickelodeon*, 1971, W.D Richter & Peter Bogdanovich) donde un grupo de guionistas del periodo mudo acompañan a su jefe y productor H.H. Cobb (Brian Keith) siguiendo sus órdenes a rajatabla. El personal se caracteriza por su sumisión, constante trabajo y, en algunos casos, excentricidad. Estos primeros escritores representan a unos perdedores que intentan construir historias o aportar “gags” en base a unas pésimas ideas que impone Cobb. Este colectivo es humillado y tratado de forma autoritaria al tener que ejercer también funciones más propias de un secretario o un mayordomo.

Otra película clave es *The Last Tycoon* (*El último magnate*, 1976, Harold Pinter) basada en una novela de F. Scott Fitzgerald, escritor que pasó un breve periodo como guionista en la denominada “Edad dorada de Hollywood” y que retrata la vida de un

---

<sup>13</sup> *The Majestic* [grabación en vídeo] Dirigida por Frank Darabont. Madrid: Warner Bros. Entertainment. 2001 Min: 01:00 y 2:14:45

productor inspirado en Irving Thalberg, jefe de producción de *Metro-Goldwyn-Mayer*. En este contexto vemos como las pocas veces que un guionista aparece en pantalla sirve para mostrar el desprecio que tienen hacia ellos los peces gordos de la compañía o para hacernos ver las duras condiciones e injusticias que deben soportar. Un ejemplo de ello supone la reunión entre el productor Pat Brady (Robert Mitchum) y un abogado de Nueva York. Cuando Brady mira por la ventana y ve a su hija despidiéndose de un joven guionista le advierte que no se acerque demasiado a los escritores<sup>14</sup>. En otra escena Monroe Stahr (Robert De Niro) pasea por los estudios de cine y se encuentra con un guionista que le recrimina estar ocultándole haber entregado su guión a otros dos escritores a sus espaldas para que cambiaran escenas y personajes de la trama mientras él continuaba escribiendo<sup>15</sup>. En la película también se muestra un momento en el que los guionistas quieren sindicarse para conseguir mejores condiciones en el estudio que trabajaban y en una conversación con el representante de este colectivo, Brimmer (Jack Nicholson), Stahr afirma que “Todos los guionistas son unos niños. La mitad de ellos son unos borrachos, y hasta hace poco el guionista de Hollywood sólo era un escritor de chistes”<sup>16</sup>.

*El juego de Hollywood (The Player, 1990, Michael Tolkin)* también muestra el poco aprecio de la industria hacia sus incansables y fieles escritores pues el argumento de la película trata de las amenazas de un guionista anónimo hacia su productor como venganza al mal trato que acostumbra tener hacia ellos. En la primera escena, rodada en un excepcional plano secuencia, el productor Griffin Mill (Tim Robbins) llega en coche a los estudios y un guionista le abre la puerta y lo sigue nervioso hasta la entrada del edificio insistiendo en poder hablar de su guión aunque lo único que consigue son respuestas hostiles y arrogantes<sup>17</sup>. Otra escena significativa transcurre en la reunión de los productores que forman la compañía pues es presentado un nuevo pez gordo llamado Larry Levy (Peter Gallagher). Larry, un hombre más en común con las cifras que con las letras, propone prescindir directamente del guionista en la industria pues, según él, no aporta nada y se le paga demasiado. “Decía que no he conocido a un guionista que pudiera convertir el agua en vino y tenemos tendencia a tratarlos como si pudieran hacerlo”<sup>18</sup>. En boca de Larry se muestra la desconsideración y la ignorancia hacia este oficio ya que a su parecer cualquiera de ellos es capaz de hacer un argumento mejor que un guionista.

En *Nominados (For your consideration, 2006, Cristopher Guest)* dentro del equipo de rodaje aparecen fugazmente dos guionistas, Philip Koontz (Bob Balaban) y Lane Iverson

---

<sup>14</sup> *El último magnate* [grabación en vídeo] Dirigida por Elia Kazan. Madrid: Warner Home Video Española, cop. 2004. Min: 09:00

<sup>15</sup> *Ibid.*, Min: 25:10

<sup>16</sup> *Ibid.*, Min: 1;37;50

<sup>17</sup> *El juego de Hollywood* [grabación en vídeo] Dirigida por Robert Altman. Barcelona: Laurenfilm S.A. 1992 Min: 01:30

<sup>18</sup> *Ibid.*, Min: 42:00

(Michael McKean). El largometraje sólo concede dos escenas en torno a estos personajes y ambas sirven para mostrar las injusticias con las que han de lidiar los escritores. La primera de ellas es una parodia, Koontz e Iverson se rebelan contra el director después de haber presenciado una escena donde ordenaba a los actores a olvidarse del guión momentáneamente para practicar un ejercicio. Con esta escena Christopher Guest da a entender la paranoia con la que acaban muchos escritores a causa de todos los cambios que sufren sus obras durante el rodaje. La segunda es una pequeña reunión entre ellos y dos productores, Martin Gibb y Syd Finkleman (Ricky Gervais y Larry Miller)<sup>19</sup>. En esta escena se vuelve a poner de manifiesto la vulnerabilidad de la obra del guionista pues ambos personajes intentan hacerles cambiar la trama y el título de la película para que sea más comercial.

En *Los locos de Hollywood* (*Shrink*, 2009, Jonas Pate) uno de los parientes del psicólogo Henry (Kevin Spacey) es un guionista llamado Jeremy (Mark Webber), un joven de carácter pesimista que se encuentra en una situación económica pésima. Al igual que muchos otros sufre un bloqueo creativo y no le queda más remedio que trabajar como jardinero para cubrir sus gastos. El menosprecio de la industria hacia este escritor se representa en el personaje de Patrick (Dallas Roberts), un productor de nulo interés cinematográfico que simula prestar atención a un guión que Jeremy desea proponerle.

En *Siete psicópatas* (*Seven Psychopaths*, 2012, Martin McDonagh) Marty (Colin Farrell) es un guionista en una mala época de su vida pues sufre un bloqueo creativo que alimenta su problema con el alcoholismo, se deja influenciar por amigos poco recomendables y además está sumergido en medio de una crisis de pareja.

---

<sup>19</sup> *Nominados* [grabación en vídeo] Dirigida por Christopher Guest. Barcelona: a contracorriente films 2006. Min: 27:50 y 52:30

## UN GUIONISTA EN HOLLYWOOD

Los comienzos del cine americano distan mucho de la concepción que tenemos hoy en día de esta industria. Sin grandes estudios, estrellas etc. el séptimo arte caminaba a paso mudo sobre territorio desconocido.

Las películas no eran más que “un entretenimiento discutible para la clase trabajadora, inferior en intención y ejecución a las peores ediciones ambulantes de pacotilla de las obras más toscas”<sup>20</sup>. Se trataba de películas cortas, de uno o dos rollos que partían sobre un boceto<sup>21</sup>. Su reputación no ayudaba tampoco a su profesionalización y según el autor e historiador Ethan Mordden parecía que sólo los actores de teatro de poco talento se atrevían a formar parte de este nuevo experimento. Para el cineasta Joseph Newman el cine era, en esencia, un grupo de jóvenes extrovertidos dispuestos a que otras personas aprendieran con ellos<sup>22</sup>. En este reducido grupo Mordden menciona las personalidades básicas donde podemos encontrar al director, que se trataba, en general y según el autor, más de un obrero que de un artista, el cámara, encargado únicamente en atrapar la acción y los intérpretes, que eran principalmente actores en paro<sup>23</sup>.

En cuanto a la figura del guionista en esta época, existen diferentes opiniones. John Brady considera que el guionista no era necesario cuando los norteamericanos contemplaron imágenes en movimiento por primera vez hacia 1890<sup>24</sup>. Michel Chion, sin embargo, al mencionar los orígenes del cine americano afirma que el texto siempre ha ido de la mano de la imagen y pone como ejemplo guiones de algunas películas producidas por Edison en 1895. El autor lo compara con el panorama francés donde los primeros films de los hermanos Lumière se rodaban partiendo de un texto o las películas de Méliès, cuya historia y, en este caso, efectos especiales debían ir explicados y acompañados de un detallado texto<sup>25</sup>. Ahora bien, ¿De qué tipo de oficio estamos hablando? ¿Quién era guionista por aquella época?

---

<sup>20</sup> MORDDEN, Ethan. *Los estudios de Hollywood*. Barcelona: Torres de Papel, 2014. 328 páginas. ISBN 9788494261107 p. 10

<sup>21</sup> CHION, Michel. *El cine y sus oficios*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009. 512 páginas. ISBN: 9788437625485

p.86

<sup>22</sup> DAVIS, Ronald L. *The Glamour Factory*. Madrid: Casiopea, 2001. 480p. ISBN 978849546091 p.

20

<sup>23</sup> MORDDEN, *Op. cit.*, p. 10

<sup>24</sup> BRADY, John *El oficio del guionista. Entrevista con cuatro prestigiosos guionistas* Barcelona: Gedisa, 1995. 264 páginas. ISBN 978847435409 p. 16

<sup>25</sup> CHION, *Op. cit.*, p. 86

## - Evolución en el oficio del guionista

En la película *Nickelodeon* vemos representados un grupo de guionistas que acompañan a su jefe y productor H.H. Cobb. Al tratarse de una comedia los personajes están caricaturizados pero aún así pueden servir como referencia para poder conocer la labor que ejercían. La primera característica a destacar rompe con la concepción del guionista como escritor solitario, este colectivo trabaja aportando o construyendo historias, en una especie de *brainstorming*, a partir de una primera idea lanzada por el productor. En este caso los personajes tampoco parecen cumplir la faceta de intelectual perteneciente al mundo de la literatura o el teatro, como sucede con Barton Fink o James Lee Bartlow, pues hasta finales de la segunda década del siglo XX los estudios cinematográficos no lo consideraron necesario<sup>26</sup>. El cine de los orígenes desconocía sus posibilidades expresivas, sus inicios fueron concebidos como un pasatiempo divertido proporcionando a su público un espectáculo similar al teatro de variedades o *vaudeville*. Los productores, por lo tanto, no necesitaron la contratación de un novelista, periodista o dramaturgo y cubrieron el puesto con personas cercanas a este ámbito donde el empleado común solía ser un pintor de rótulos, un libretista o cualquiera relacionado con el espectáculo de variedades que fuera capaz de crear situaciones cómicas.

En este periodo no hubo una voluntad por querer incluir al escritor en el equipo de rodaje, ni siquiera dentro de la empresa. Sin duda el detalle que mejor ejemplifica la desconsideración hacia este oficio fue la ausencia del nombre del guionista en los títulos de crédito, una injusticia que comenzó a erradicarse progresivamente a partir del año 1912 cuando Edison lo incluyó por primera vez en pantalla. Lejos de querer recompensar el imprescindible trabajo que realizaban sus escritores, este poderoso empresario consideró que era una buena forma de publicitar el nuevo puesto de trabajo.

Las primeras empresas cinematográficas obtenían sus guiones a comienzos de siglo mediante la venta por temas que consistía en la compra de una historia o argumento breve<sup>27</sup>. El oficio aún no estaba definido, ni mucho menos, y las puertas estaban abiertas a cualquiera que pudiera presentarse con una idea original. Tras el incremento de la producción en 1907 también fueron muy comunes las adaptaciones de obras de prestigio aunque este último método pronto sufrió un grave descenso debido a la ley de derechos de propiedad. Como precedente a esta nueva ley se debe destacar una denuncia interpuesta por los familiares de Lewis Wallace, novelista de *Ben Hur*, cuando esta obra fue llevada a la

---

<sup>26</sup> BRADY, *Op. cit.*, p. 16.

<sup>27</sup> CHION, *Op. cit.*, p. 87

gran pantalla en 1907 sin el consentimiento de sus progenitores<sup>28</sup>. Lizzie Franke, autora de *Mujeres guionistas en Hollywood*, considera que a partir de 1910 cuando la ley de derechos de autor fue enmendada en el cine, las películas empezaron a ser entendidas más como “productos de autores y no como historias que simplemente estaban ahí”<sup>29</sup>

En el transcurso de este segundo decenio también hubo otros cambios como, por ejemplo, un alejamiento de la temática del *vaudeville* en favor de un acercamiento hacia la ficción y el drama. Los relatos cortos, las novelas y las obras teatrales se convirtieron en sus próximos rivales y la industria del cine supo entender y aprovechar el enorme mercado que se le abría en el mundo de la ficción. Las películas de estos años fueron evolucionando también en duración gracias a la incorporación de más bobinas provocando una transición hacia el lenguaje clásico de Hollywood<sup>30</sup>. Este lenguaje, evidentemente, afectó también al guión en varios aspectos. Janet Staiger informa de la evolución previa que tuvo el guión antes de 1909 con el fin de conseguir una producción más barata y eficiente. De la escritura de un simple argumento se pasó a la escritura de un guión más maduro que dividía la historia en planos y organizaba la estructura de la historia mediante escenas. De este modo el rodaje resultaba más sencillo pues la grabación no estaba limitada a tener que seguir el orden de la historia y el director podía, por ejemplo, hacer las escenas de un mismo lugar a la vez y luego reordenarlas en la sala de montaje<sup>31</sup>.

Entre 1909 y 1917 el cine de Hollywood desarrolló nuevas técnicas estilísticas y una nueva lógica de narración. Se empezaron a permitir los cortes entre escenas que no tenían por qué pertenecer a un mismo espacio-tiempo siempre que hubiera indicios que explicaran estas lagunas e hicieran inteligible la historia. El cambio complicó la labor de producción y se creyó más oportuno dejarlo anotado en lugar de memorizarlo pues el montaje de una película podía llegar a contener cientos de planos. Para ello fue creado otro tipo de guión que contenía un informe completo de la película con descripciones de cada plano, instrucciones sobre el montaje, los participantes, presupuestos, detalles de la puesta en escena etc. Al tratarse de un nuevo instrumento con el objetivo de garantizar la acción continua, pasó a llamarse “guión de continuidad”<sup>32</sup>.

Sin embargo, tal y como comenta Chion, en este periodo el desarrollo del guión también dependía de la política del estudio. La situación podía variar mucho, desde un *western* de Thomas Ince, pieza clave para la evolución del guión, que exigía textos muy

---

<sup>28</sup> FRANK, Lizzie. *Mujeres guionistas en Hollywood*. Barcelona: Laertes, 1996. 280 páginas. ISBN 8475843131 p. 23

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 23

<sup>30</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós 1997. 547 páginas ISBN 8449301297 p.178

<sup>31</sup> BORDWELL, *Op. cit.*, p. 139

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 151

redactados y detallados, hasta la pionera película de Griffith de 1914 *El nacimiento de una nación* que fue rodada a partir de unas pocas páginas<sup>33</sup>.

El oficio del guionista evolucionaba a paso de gigante, en diciembre de 1909 un artículo de prensa titulado *How Moving Picture Plays are Written*, informó a los guionistas independientes acerca del formato que pedían las compañías cinematográficas. La prensa especializada en el campo del espectáculo como el *New York Dramatic Mirror*, *Variety* o el *Show World* también comenzó a publicar artículos sobre guiones. Epes Wintrop Sargent, por ejemplo, del *Moving Picture World* escribió una serie de columnas que acabaron por conformar un libro en 1913 sobre la técnica cinematográfica donde incluía formatos de guiones e información sobre la producción en el cine dirigida principalmente a los guionistas<sup>34</sup>. Todas estas publicaciones evidencian el establecimiento y la concreción de este nuevo lenguaje.

La inevitable importancia que fue adquiriendo permitió que su oficio se profesionalizara integrándose definitivamente en la industria. Janet Staiger fecha este cambio considerable en el oficio del guionista alrededor de 1911 cuando los estudios crearon todo un departamento de lectura y redacción compuesto por varios lectores y escritores. El guionista pasó a ser un contratado más en aquella fábrica en la que debía pasar ocho horas al día trabajando como cualquier otro empleado. Como ejemplo se puede hablar del primer guionista de la Biograph Studio, Roy Mac Cardell, que en quince años produjo más de mil guiones<sup>35</sup>. A diferencia de cualquier otro tipo de escritor el guionista trabajaba cual obrero de fábrica produciendo argumentos en serie para películas cortas que, como se ha comentado, no eran superiores a uno o dos rollos. Su condición de obrero también se ve reflejada al tratar la libertad creativa, del mismo modo que un costurero debía atenerse a la demanda de la fábrica, el guionista creaba a partir de una petición determinada. Un estudio como la Biograph era una empresa que producía una cantidad fija con un resultado concreto. Si el método funcionaba se aplicaba constantemente y sin variaciones pues el cambio suponía complicaciones y mayores gastos, es decir, riesgo y eso en una empresa nunca estaba bien visto. Mordden los describe de esta manera: “Un estudio, pues, no es solamente una oficina de negocios, sino una teoría económica, una creencia en que un capital determinado debe dar un resultado determinado. Un estudio es un presupuesto fijo<sup>36</sup>”. Ronald Davis también emplea la comparativa con la fábrica y afirma que el negocio cinematográfico era capaz de producir entretenimiento “en serie”. Añade que,

---

<sup>33</sup> CHION, *Op. cit.*, p. 86

<sup>34</sup> BORDWELL, *Op. cit.*, p. 118

<sup>35</sup> CHION, *Op. cit.*, p. 86

<sup>36</sup> MORDDEN, *Op. cit.*, p. 10

a pesar de que Griffith consiguió crear con *El Nacimiento de una Nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) un arte proletario, la mayor parte de los pioneros del cine americano consideraban su oficio en términos comerciales<sup>37</sup>.

La integración del guionista en la industria y la maduración del guión cinematográfico pronto provocó una subdivisión en el trabajo de escribir con otros especialistas encargados concretamente en diferentes funciones como los intertítulos o los “gags” de una película. A diferencia del novelista o del autor teatral, en estas primeras compañías, era muy poco habitual que un guionista escribiera la obra de principio a fin sino que reinaba un sistema de creación en equipo donde el guión pasaba por varios guionistas o grupo de guionistas<sup>38</sup>.

El mayor cambio en el oficio del guionista aún estaba por llegar con la llegada del cine sonoro a finales de los años veinte. Sobre este fenómeno Michel Chion destaca la falta de libertad que supuso este nuevo cine a la hora de rodar pues anteriormente las imágenes sin texto conservaban cierta polivalencia y podían ser reordenadas o manipuladas en la sala de montaje<sup>39</sup>. El guión debía estar totalmente preparado y fijado antes del rodaje porque, a partir de ahora, los cambios sólo se podrían hacer durante la grabación y nunca “a posteriori” como estaban acostumbrados.

Un nuevo producto surgía con unas necesidades diferentes y, por lo tanto, estos primeros años estuvieron marcados por el desconcierto de los jefes de los estudios. Las productoras enviaron a varios empleados en busca de escritores que supieran crear diálogos vivos y convincentes<sup>40</sup> y según Chion la mayoría de ellos vinieron de la costa Este<sup>41</sup>. El principal objetivo fue atraer a dramaturgos, como Barton Fink, y novelistas, como James Lee Bartlow, aunque tampoco se cerraron las puertas a los periodistas.

## - Transición hacia una nueva época

### NARRADOR

Hace mucho tiempo cuando el cine empezaba, los productores grandes no querían ninguna clase de competencia de los productores pequeños. Esos importantes señores se asociaron en la *The Patents Company* e intentaron frenar a los pequeños. Y esa fue la primera

---

<sup>37</sup> DAVIS, *Op. cit.*, p. 18

<sup>38</sup> BORDWELL, *Op. cit.*, p.160

<sup>39</sup> CHION, *Op. cit.* p. 87

<sup>40</sup> FRANK, *Op. cit.*, p. 58

<sup>41</sup> CHION, *Op. cit.*, p. 87

guerra del cine, una guerra de verdad<sup>42</sup>.

El comienzo de la película *Nickelodeon* nos habla de un cambio fundamental a principios de los años veinte, la lucha de patentes. Según Gian Piero Brunetta en su libro *Historia mundial de cine I. Estados Unidos. Tomo I. Vol. I* en 1908, bajo el liderazgo de Thomas Edison, se formó la *Motion Picture Patents Company*, una empresa o *trust* que aglutinó a un conjunto de compañías como *Edison Manufacturing company*, *Biograph*, *Vitagraph*, *Essanay*, *Selig Pyscope*, *Lubin Manufacturing*, *Kalem Company*, *Star Film Paris* y *American Pathé* que decidieron dejar de competir entre ellos con el fin de crear un monopolio conjunto en el mercado cinematográfico. Edison también pactó con *Eastman Kodak*, proveedor de la película virgen y con *George Kleine* que hasta la fecha era la mayor distribuidora del país.

Dentro de los objetivos de la compañía estaban los de reorganizar completamente la actividad comercial ligada a la industria del cine. Algunas de las medidas fueron evitar por todos los medios la producción de las compañías que no tuvieran licencias o imponer una tasa de concesión a arrendadores y salas de proyección. Se establecieron los precios de las películas, los programas de distribución y se formaron unas leyes que imponían la restitución de aquellos filmes que habían sido proyectados por primera vez hace más de seis meses<sup>43</sup>. Para los integrantes de la *MPPC* el modelo a seguir no fue muy diferente a la de una empresa del sector más tradicional como, por ejemplo, el automovilístico. Las películas fueron consideradas un objeto de moda y nunca una forma de arte y la compañía se aseguró de producir películas que respondieran a las virtudes de la clase media, es decir, orden, limpieza y moralidad. Para garantizar estos tres puntos se fundó un comité de censura en New York y todas las películas que se producían debían recibir el visto bueno para su posterior proyección.

En 1910 la compañía decide controlar también la distribución de sus películas y crea la *General Film* con el objetivo de adueñarse de todas las cadenas de distribución del momento. Unos pocos, sin embargo, deciden desobedecer los chantajes de la *MPPC* creando tres canales propios de suministro de películas y terminan incluso fundando sus propias productoras. De este nuevo colectivo de “independientes” la mayoría son inmigrantes europeos de origen judío como Marcus Loew, William Fox, Carl Laemmle y Adolph Zukor.

---

<sup>42</sup> *Nickelodeon* [grabación en vídeo] Dirigida por Peter Bogdanovich. Madrid: Suevia Films S.L.  
Min: 00:40

<sup>43</sup> BRUNETTA, Gian Piero. *Historia Mundial del cine I. Estados Unidos. Tomo I. Vol. I* Madrid: AKAL. 2012 p.96

La *MPPC*, ante el continuo surgimiento de nuevas compañías de cine, comprueba que resulta tarea imposible deshacerse de ellas. Además la administración estadounidense abre una investigación entorno a las políticas empresariales realizadas hasta la fecha y en 1912 la compañía es acusada de incumplir la ley Sherman de antimonopolio, vigente desde 1890.

Estos “independientes” demostraron saber lo que los espectadores querían y, por lo tanto, sus películas adquirieron mucho éxito. Algunos de ellos se mudaron a California donde explotaron el *western*, un género que atraía a mucho público ya en aquella época<sup>44</sup>.

De este periodo cabe mencionar un cambio fundamental que comenta Mordden en su libro, la concepción del actor. Hasta entonces los actores tan solo eran conocidos bajo apodos como *el torpe*, *el de la sonrisa dentada*, *la pícara* etc. porque los productores de la *MPPC* vieron los riesgos que podía suponer que el público conociera a la persona en lugar de sólo al personaje. La contratación de Florence Lawrence para la “Universal” supuso, sin embargo, el comienzo de lo que posteriormente fue conocido como el *Star System* de la *Época Dorada de Hollywood*. Ir al cine significaba, cada vez más, ir a ver a uno de los actores favoritos. Pero no solo eso, a medida que los beneficios empezaron a crecer en respuesta directa a sus “estrellas” y a medida que estos presionaron por tener mayor parte en la historia, el presupuesto único para cualquier película se expandió al detallar más las historias, relajar el ritmo narrativo y dar a los personajes principales más espacio<sup>45</sup>.

Entramos en la tercera década cuando, alrededor de 1920 y con el monopolio de Edison vencido, las nuevas compañías cinematográficas emergentes se consolidarán y crearán una forma de trabajo que dará comienzo a la era de los grandes estudios.

### **LA ERA (¿DORADA?) DE LOS ESTUDIOS DE HOLLYWOOD**

En 1926 el negocio cinematográfico se había convertido en una de las seis industrias más importantes del país. Aquellos que sobrevivieron a la transición del cine sonoro les esperaba la denominada *Edad de Oro* de Hollywood, un nuevo periodo, fechado entre 1930 y 1949 y compuesto por ocho sociedades o estudios que dominaron el panorama del cine americano. *Paramount Pictures*, *Metro Goldwyn Mayer (MGM)*, *Warner Brothers*, *Fox* y *Radio Keith Orpheum (RKO)* formaban las denominadas *Cinco Grandes* o *majors* mientras

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 104-105

<sup>45</sup> MORDDEN, *Op. cit.*, 16

que *Universal, Columbia y United Artists* eran las *Tres Pequeñas* o *minors* que completaban el grupo<sup>46</sup>.

Este oligopolio se caracterizó por el control de las *majors* sobre todas y cada una de las secciones de producción, distribución, y exhibición. De esta manera los estudios eran los dueños de toda una cadena de salas de cine donde estrenaban sus propias películas e ingresaban el dinero que daba origen a sus beneficios. A partir de ahora la producción de una película pasó a ser sólo una parte del negocio y la distribución se extendió más allá de los Estados Unidos a países como Gran Bretaña, Italia, Francia e incluso Japón que supusieron, aproximadamente, la mitad de los ingresos de un largometraje medio<sup>47</sup>. Después de treinta años el cine pasó a manos de una industria multimillonaria que tuvo el control casi total del mercado cinematográfico americano. Ethan Mordden calcula que el noventa por ciento de los ingresos en taquilla iban a parar a estas sociedades mientras que las productoras marginales como *Monogram* o *Republic* se tenían que conformar con el resto proyectando películas baratas o seriales en pequeños cines de barrio<sup>48</sup>.

El nuevo lugar de trabajo del guionista era, según Ronald Davis, una especie de ciudad en miniatura que además de contar con un enorme equipo de directores, actores, operadores de cámara, diseñadores, directores de fotografía etc. También incluían secciones independientes con médicos, electricistas, barberos, dentistas e incluso bomberos<sup>49</sup>. El guionista se vió atrapado dentro de un sistema de producción industrial que buscaba realizar películas de la manera más eficaz posible pero creando a su vez un producto nuevo y diferente que acabará por convertirse en en lenguaje clásico de Hollywood. El método escogido estuvo basado en una especialización del trabajo extrema presidido por uno o varios jefes que establecían el plan de trabajo y el presupuesto, generalmente, desde Nueva York. En la película *El último magnate* se mencionan varias veces a estos cargos siempre ocultos en el anonimato, responsables del despido de Monroe Stahr (Robert de Niro) quien representa este segundo escalón de productores responsables, según Gomery, de entre seis y ocho largometrajes, cortometrajes y dibujos animados previstos al año. Su poder variaba según las circunstancias de la empresa pero normalmente su cometido englobaba todos los aspectos relativos a la preparación del guión, el rodaje y el montaje<sup>50</sup>. A partir de aquí todo se dividía en unidades especializadas donde

---

<sup>46</sup> DAVIS, *Op. cit.*, p. 21

<sup>47</sup> GOMERY, Douglas *Hollywood: el sistema de estudios*, Autor-Editor 256 páginas. ISBN 9788440492180

<sup>48</sup> MORDDEN, *Op.cit.*, p. 20

<sup>49</sup> DAVIS, *Op. cit.*, p. 30

<sup>50</sup> GOMERY, *Op. cit.*, p. 27

los guionistas tenían su propia sección o, mejor dicho, *story department*, situación totalmente distinta a la europea donde en lugares como Francia, por ejemplo el guión era creado, normalmente, por un solo autor. En Hollywood, sin embargo, cada compañía tenía su propio departamento de guiones presidido y controlado por sus productores y coordinado por un director a quien debían obedecer. Si el estudio era grande también se facilitaba un departamento de investigación equipado con libros especializados y otro de lectura, donde los empleados debían leer un libro al día y redactar un resumen de unas diez páginas con comentario incluido, ambas fueron creadas para ahorrar trabajo a los escritores<sup>51</sup>.

Los guionistas eran obreros con un horario fijo y una serie de mínimos que cumplir cada semana. La vida en la fábrica no era fácil, Billy Wilder decía que “Nos hacían pasar de una película a otra, reescribir los guiones de los demás. Las máquinas de escribir funcionaban día y noche y el reglamento nos obligaba a trabajar cinco días y medio por semana. Todos los jueves teníamos que entregar doce páginas de guión de papel amarillo”<sup>52</sup>. Niven Busch admitía hacer “un trabajo de esclavo, inseguro y solitario. En aquella época el escritor no era una persona importante; ibas de tu pequeño apartamento al estudio y trabajabas como un cabrón”<sup>53</sup>. Wilson Mizner equiparaba el trabajo del estudio con “Joder con un puercoespín, cien agujones contra uno”<sup>54</sup>.

Estos nuevos creadores estaban atados a una industria que los limitaba enormemente y además los trataba con desprecio. En este periodo se consolida la imagen del guionista que veremos representada en la gran pantalla como un perdedor, excéntrico e incomprendido. Jack Warner, uno de los hermanos que gobernaba la Warner Brother’s, los llamaba “mequetrefes con Underwoods” que era la marca de las máquinas de escribir que utilizaban. Término utilizado también por un productor en la película *The Majestic* cuando dice “¿Y si ese Appletone (Jim Carrey) es más de lo que parece, no solo un guionista de pacotilla con una Underwood?”<sup>55</sup>. John Brady cuenta que en la Warner un veterano guionista le contó a un columnista llamado Jim Bishop que el estudio disfrazaba de Santa Claus al actor Al Johnson y lo mandaba con un carro lleno de cestas de Navidad, si este tocaba la puerta de un guionista de la compañía y gritaba ¡Feliz Navidad! significaba que quedaba despedido<sup>56</sup>.

Ronald Davis asegura que en esta época si querías escribir para el cine era obligatorio trabajar para una compañía pues sino era casi imposible vender un guión. El trabajo que se

---

<sup>51</sup> DAVIS, *Op. cit.*, p. 188

<sup>52</sup> CHION, *Op. cit.*, p. 87

<sup>53</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory: Conversaciones con guionistas: Edad de oro de Hollywood*. Madrid: Plot ediciones 250 páginas ISBN: 9788486702182 p. 73

<sup>54</sup> HAY, Peter. *Sucedió en Hollywood: Anécdotas de cine*. Alicante: Ma non troppo. 336 páginas. ISBN 9788495601919 p. 185

<sup>55</sup> *The Majestic*, *Op. cit.*, Min: 55:03

<sup>56</sup> BRADY, *Op.cit.*, p. 16

les asignaba podía ser variado, por una parte estaba la búsqueda de publicaciones interesantes que poder adaptar o temas que muchas veces almacenaban para que el estudio siempre estuviera abastecido. En cuanto a la asignación de un guión, según John Brady, al escritor contratado se le proporcionaba una idea recomendada por la oficina de argumentos, muchas veces comprada de un libro, una obra de teatro o un cuento aunque también podía tratarse de algo escrito expresamente para el cine<sup>57</sup>. En todo caso la escritura siempre estaba atada a una petición concreta y por eso algunos guionistas como Philip Dunne, a causa de todas las adaptaciones y encargos que debía cumplir afirmaba ser “un escritor pero no un autor”<sup>58</sup>. Otros autores como Ronald Davis, sin embargo, añaden una segunda posibilidad que consistía en proponer una idea original y si a los directivos del estudio les gustaba se les permitía elaborarla<sup>59</sup>.

Antes de emprender la aventura de un guión de largometraje el productor pedía una sinopsis, una especie de resumen de toda la historia de unas cinco o diez páginas aunque a veces podían estar reducidas a un sólo párrafo. En la película *Barton Fink* aparece representado cuando el protagonista está nervioso porque tiene que entregar la sinopsis a Lipnick a final de la semana “Verás, tengo que llevarles un...resumen creo que lo llaman. La historia, ¡Toda la puñetera historia de cabo a rabo en tres actos, toda la maldita historia!”<sup>60</sup>. Otro ejemplo es el de Joe Gillis (William Holden) en *El crepúsculo de los dioses* cuando intenta vender la película a un productor, en ese momento aparece Betty Schaefer (Nancy Olson) del departamento de supervisión con la sinopsis y lo comenta “No vale mucho, hecho aprisa (...) es la repetición de algo que no es bueno ni al principio”<sup>61</sup>.

Brady explica que si el productor daba el visto bueno se concertaba una reunión con el productor, el supervisor de la producción del estudio y el propio guionista donde se analizaba detalladamente el argumento y se hacían cambios o sugerencias que el guionista debía obedecer. Además se planteaban las estrellas que podían formar parte y el presupuesto aproximado que posteriormente el guionista debía tener en cuenta a la hora de escribir el tratamiento, segundo paso del proceso. Si este nuevo formato volvía a ser aceptado se concertaba una nueva reunión y el guionista era enviado a enseñar el guión a los diferentes agentes y sus asistentes, supervisores de producción etc. Todos ellos tenían derecho a hacer sugerencias para mejorar el guión y el nuevo tratamiento se volvía a analizar para ser aprobado y poder así trabajar en el guión de la película. A partir de ese momento el escritor comenzaba a redactar un guión, de todo menos personal, cuyos

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 17

<sup>58</sup> DAVIS, *Op. cit.*, p. 188

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 189

<sup>60</sup> *Barton Fink*, *Op. cit.*, Min: 59:25

<sup>61</sup> *Gente de Sunset Boulevard* [grabación en vídeo] Dirigida por Barry Primus. Barcelona: Filmax, 2010. Min: 06:00

borradores debían pasar una y otra vez por reuniones que desencadenarán tantas reescrituras como sean requeridas hasta considerarlo definitivo. Muchas veces ni siquiera se llegaba a este punto y, por lo tanto, se encargaba a otro guionista el mismo proyecto para que empezara desde el principio, lo retomara o lo puliera bajo las exigencias del estudio. Además cuando se daba por acabado aún podía ser susceptible de no rodarse y archivarse pues el productor contaba con un taco de guiones finales a escoger<sup>62</sup>.

Otra de las limitaciones creativas a las que debía estar expuesto el guionista era la estrella de cine. Muchos de ellos debían escribir guiones a la medida de un actor o actriz determinado teniendo que ajustar el personaje a su intérprete, además con frecuencia se solía asignar al actor “a posteriori”, por lo tanto, se volvía a llamar al guionista para que modificara o cambiara diferentes aspectos del guión. Como ejemplo Ronald Davis cita la película *Marriage is a Private Affair* (1944, Robert Z. Leonard) pues el editor de guiones de la MGM Edwin Knopf advirtió a los guionistas que tenían que bajar el listón del guión “a la altura de Lana Turner”<sup>63</sup>. Las estrellas más poderosas exigían su aprobación y si los resultados no eran de su agrado incluso llegaban a escribir ellos mismos algunas escenas como Errol Flynn y Miriam Hopkins en *Oro, amor y sangre* (*Virginia City*, 1940, Michael Curtiz).

La mayoría de guionistas no estaban contentos con el trabajo y el trato que recibían en la empresa. Howard Koch, uno de los tres guionistas de *Casablanca*, comentaba que los escritores solían tener una amistad fraternal pues tenían un enemigo común y solían apaciguar sus malestares en restaurantes como el *Musso-Frank's* del Hollywood Boulevard “Nos reuníamos unos cuantos en la bodega trasera, que estaba aislada con paneles de madera. Los dry martinis se servían dobles sin necesidad de pedirlos, ahogaban todos los problemas que teníamos”<sup>64</sup>. Otros lugares de reunión fueron también las mesas reservadas a los guionistas que había en los estudios, Richard Brooks comenta que los tema más recurrentes en esas charlas solían ser “los horrores que les habían hecho pasar los productores o los estudios”<sup>65</sup>.

La fundación del *Screen Writers Guild* (SWG) en 1933, creado de forma no oficial en 1920, era un síntoma claro de las crispaciones existentes. Anteriormente los jefes de los estudios habían fundado la *Academy of Motion Pictures Arts and Sciences* en 1927 con el objetivo de intentar frenar el asociacionismo y la militancia laboral pero con la creación del SWG, en ese mismo año, doscientos guionistas abandonaron para recalar en esta

---

<sup>62</sup> BRADY, *Op. cit.*, p. 18

<sup>63</sup> DAVIS, *Op.cit.*, p. 201

<sup>64</sup> DAVIS, *Op.cit.*, p. 206

<sup>65</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 2: Entrevista con guionistas de los años cuarenta y cincuenta*. Madrid: Plot ediciones, 1994 p. 59

esperanzadora asociación. Las peticiones más destacables fueron un aumento salarial, debido a la enorme reducción sufrida el año anterior a causa de la crisis económica, la normalización de las cesiones a otros estudios, la estandarización de los contratos y un control sobre los títulos de crédito<sup>66</sup>. Este último aspecto solía crear muchas confusiones pues, como comenta John Brady, en una película podía haber hasta diez guionistas implicados e incluso, a veces, el director de la película también reclamaba parte del crédito<sup>67</sup>. En 1936 hubo un intento de división con la creación del *Screen Playrights*, Ronald Davis informa que los guionistas de MGM fueron reunidos por Thalberg y este les dió un ultimatum, o se unían al *Screen Playrights* o quedaban despedidos. Todo aquel que no cumplía con las órdenes era además vigilado con lupa pues según el guionista William Ludwig “Cuando nos reuníamos (en la SWG), ponían en la puerta a un espía que anotaba los nombres de los que entrábamos”<sup>68</sup>.

Este sufrido trabajo, en la época de los grandes estudios, tuvo su mayor índice de empleados después de la Segunda Guerra Mundial con 560 escritores contratados<sup>69</sup>. Entre los años treinta y cincuenta Hollywood incorporó al oficio del guionista a escritores de gran fama como F. Scott Fitzgerald, William Faulkner o Ernest Hemingway con el fin de poder presumir de cierto prestigio. Los resultados, con contadas excepciones como el dramaturgo Tennessee Williams, fueron decepcionantes pues como decía Billy Wilder “venían a buscar su trozo del pastel, pero sin un verdadero interés por el cine, incluso a veces con cierta actitud condescendiente”<sup>70</sup>

La situación del guionista no era la deseada aunque cada estudio variaba dependiendo de sus magnates. Las películas eran algo más que un simple producto y así lo entendieron los dueños de estas nuevas empresas pues “Un estudio es una política que depende de la manera en que sus magnates, directores y escritores miren al mundo”<sup>71</sup>. Cada estudio buscaba crear su propio sello de identidad que los diferenciara del resto, todos buscaban un “prestigio” al que debía adecuarse el escritor, un concepto ambiguo entendido de manera distinta en cada estudio.

## **-Majors**

---

<sup>66</sup> DAVIS, *Op. cit.*, p. 368

<sup>67</sup> BRADY, *Op.cit.*, p. 17

<sup>68</sup> DAVIS, *Op.cit.*, p. 368

<sup>69</sup> CHION, *Op.cit.*, p. 87

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 92

<sup>71</sup> GOMERY, *Op.cit.*, p. 18

La *Paramount* empezó siendo el estudio líder en la época muda con dos grandes aciertos de su fundador y magnate Adolph Zukor. “Famous Players in Famous Films”, donde formaron parte las estrellas de Broadway, y la apuesta por películas superiores a dos rollos gracias al éxito del largometraje de *Queen Elizabeth* (Les amours de la reine Élisabeth, 1912, Henri Desfontaines y Louis Mercanton)<sup>72</sup>. Tanto Gomery como Mordden coinciden en denominarlo “El estudio de los directores” pues la Paramount parecía tolerar, mientras sus películas hicieran dinero, la individualidad de los artistas de más alto estilo como Ernst Lubisch, Josef von Stenberg, Preston Sturges o Billy Wilder<sup>73</sup> e incluso directores europeos como William Dieterle, Fritz Lang o Douglas Sirk<sup>74</sup>.

Zukor había calculado los patrones del éxito y el fracaso y apostó por las estrellas pero bajo la dirección de hombres con talento ya que el cine debía ser popular pero también podía ser artístico<sup>75</sup>. El estudio derrochaba estrellas, propensa a los pulcros y elegantes “Dandys”, y estaba dispuesta a contratar a cualquiera por incluirlo en su película explotandolos de maneras distintas hasta acertar. El prestigio era pura estrategia, había que mantenerlo a toda costa mediante la elegancia, la belleza y la imaginación. Su objetivo era conseguir un producto estable, familiar y por eso apostó por la “comedia de sociedad” a lo largo de los años, desde Cecil B. DeMille hasta Preston Sturges<sup>76</sup>. A pesar de su frivolidad, la Paramount acabó por ganarse la reputación de producir películas muy bien acabadas<sup>77</sup>. Sus guionistas tenían que fichar como cualquier otro trabajador de nueve de la mañana a seis de la tarde y los sábados hasta el mediodía con la obligación de tener que entregar diez páginas cada jueves. Los empleados estaban divididos en categorías dependiendo de su nivel A, B o C y escribían una media de entre dos y cuatro películas al año. Según Mordden entre los escritores dedicados a la comedia musical, un género muy popular en la Paramount de los años cuarenta, existía una camaradería mejor que en cualquier otro estudio, agrupados en el cuarto piso alrededor de una cafetera trabajaban ayudándose unos a otros<sup>78</sup>.

La *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM), sección de producción de Loew’s Inc. e inaugurada en 1924, en sólo tres años ya era uno de los mayores rivales de la Paramount. Todo empieza cuando el exhibidor Marcus Loew buscaba un estudio que controlar y compró la *Metro* para asociarse más tarde con otro estudio, la *Goldwyn*, que estaba en un momento

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 41

<sup>73</sup> MORDDEN, *Op.cit.*, p. 27

<sup>74</sup> GOMERY, *Op.cit.*, p. 38

<sup>75</sup> MORDDEN, *Op.cit.*, p. 28

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 35

<sup>77</sup> DAVIS, *Op.cit.*, p. 23

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 196

de caos. Se necesitaba un hombre apto para controlar la empresa y el escogido fue Louis B. Mayer, de *Louis B. Mayer Pictures*, un hombre con mano de hierro que demostró tener talento para la organización y los negocios.<sup>79</sup>

Si la *Paramount* era el estudio de los directores la MGM era el de los productores. No había lugar para espíritus libres sino espíritus de equipo. La diferencia residía en que mientras Zukor empleaba jóvenes ejecutivos para la producción de los filmes, Mayer contrató a partir de 1923 a una pieza clave de esta era, Irving Thalberg. Thalberg era las ideas detrás de la MGM, él producía mientras Mayer supervisaba. Si Zukor era el medidor de éxitos, Thalberg lo fue de la rentabilidad y, sobre todo, del prestigio pues según Ethan Mordden fue él quien impuso estos patrones en Hollywood. Fue un magnate único, considerado el hombre más influyente de Hollywood y creó, asignó papeles y montó cada película que salió del estudio<sup>80</sup>. El lema de la Metro era “prestigio a cualquier precio”, institucionalizando el presupuesto como forma de arte y acabó por convertirse en el estudio del glamour. En el viejo Hollywood los grandes nombres apenas colaboraban como Chaplin o Pickford pero en la MGM el carisma se multiplicaba poniendo a estrellas como John Gilbert o Greta Garbo en la misma película<sup>81</sup>.

En cuanto a los guionistas, Mordden asegura que los únicos creadores eran los productores y por lo tanto, este estudio se convertía en una pesadilla para los guionistas. Thalberg los controlaba mediante constantes revisiones, como podemos ver en *El último magnate*, y el departamento estaba formado por equipos que controlaban el argumento, la estructura, los personajes, los gags etc<sup>82</sup>. No había lugar para los espíritus libres y menos si se trataban de guionistas. A veces el estudio contrataba a escritores de renombre solo por el mero prestigio de tenerlos en los estudios como por ejemplo el novelista Robert Nathan. Según Ronald Davis<sup>83</sup> en los años treinta había unos cuarenta escritores de los cuales la mitad eran mujeres y diez años más tarde este número se duplicó. Había un edificio específico para ellos aunque los mejor pagados tenían su despacho cerca del de Thalberg.

*Warner Bros Pictures Inc.* fue la única compañía familiar entre las Cinco Grandes fundado oficialmente por los hermanos Harry Warner, Albert Warner, Sam Warner y Jack Warner en 1923. Este estudio fue el más equiparable a una fábrica ya que su estrategia consistía en producir películas de forma eficiente y barata mediante pocos gastos logrando suficientes películas para abastecer sus salas. Era una especie de cadena de montaje donde los presupuestos eran los más bajos dentro de las *majors* y las historias se repetían

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 20

<sup>80</sup> MORDDEN, *Op.cit.*, p. 98

<sup>81</sup> DAVIS, *Op.cit.*, p. 24

<sup>82</sup> MORDDEN, *Op.cit.*,

<sup>83</sup> DAVIS, *Op.cit.*, p. 194

una y otra vez<sup>84</sup>. La rapidez con la que trabajaban era incompatible con el glamour de MGM o la pulcritud de la Paramount. No se buscaba el éxito, su beneficio se basaba en poder recaudar un pequeño beneficio por cada película.

La compañía era famosa por sus películas “proletarias” o de contenido social de los primeros años treinta que no funcionaban demasiado bien en taquilla. Mordden asegura que no había casi ningún filme de la Warner en esta década que no se preocupara por los problemas raciales, clasistas, de desempleo o la corrupción y la desigualdad<sup>85</sup>. A finales de los años cuarenta también fueron representativos los dibujos animados.

Jack L. Warner era el hermano conocido de la empresa, su personalidad y la manera en que dirigió la empresa es considerada para muchos un referente, junto con Mayer, a la hora de configurar el estereotipo de magnate, que hablaremos en el siguiente punto. El estudio tenía fama de pagar menos y exprimir al máximo a sus artistas con consecuencias como una huelga de ocho meses en 1954<sup>86</sup>. Para los guionistas era un lugar terriblemente hostil pues además de su limitación creativa y personal en pro de las necesidades de un producto ya conocido que debía realizarse en un periodo corto de tiempo, las condiciones eran más estrictas. Warner contaba con unos 35 escritores alrededor de 1940 y obligaba a sus guionistas a que estuvieran en sus oficinas desde las nueve de la mañana hasta las cinco y media de la tarde con una producción mínima obligatoria. Julius Epstein, guionista de *Casablanca*, admitía que “Desde un principio supusimos que no estábamos haciendo arte, sino ganándonos la vida. Por algo se llama la *industria* cinematográfica. Era como trabajar en la cadena de producción de una fábrica; sacaban una película a la semana”<sup>87</sup>.

La *Fox* fue un estudio que tuvo dos etapas, *Fox Film Corporation* y *20th Century Fox* totalmente diferenciadas. La primera de ellas, la de su fundador William Fox a partir de 1915 cuyo jefe de producción fue Winfield Sheenan. En esta época la empresa se caracterizaba por ser “un estudio de género” según Mordden donde la producción estaba centrada en estrellas interpretando viejos géneros<sup>88</sup>. En los años treinta la Fox se vió obligada a vender todas sus acciones a la banca debido a una quiebra y su jefe William fue condenado a un año de prisión por intento de soborno a un juez mientras instruía el caso de la compañía.<sup>89</sup> La segunda etapa estuvo comandada por un hombre que anteriormente había trabajado como guionista y jefe de producción para Jack Warner en la Warner Bros, Darryl F. Zanuck. En 1933 Zanuck abandona el estudio y funda *20th Century* junto con Joseph Schenck, la

---

<sup>84</sup> GOMERY, *Op.cit.*, 142

<sup>85</sup> MORDDEN, *Op. cit.*, p. 232

<sup>86</sup> DAVIS, *Op. cit.*, p. 25

<sup>87</sup> BRADY, *Op. cit.*, 160

<sup>88</sup> MORDDEN, *Op.cit.*, p. 264

<sup>89</sup> DAVIS, *Op.cit.*, p. 22

fusión de ambas empresas, *20th Century Fox*, se produjo debido a la falta de estudio propio y sección de distribución que sí poseía la Fox. Esta nueva empresa con Schenck a la cabeza y Zanuck como jefe de producción provocó una reorganización completa cuyos resultados colocaron al estudio en el tercer puesto en cuanto a beneficios se refiere<sup>90</sup>. Zanuck era más un amante del cine que un hombre de negocios y al igual que Thalberg tenía el control de cada operación que se realizaba en el estudio. Según la actriz y directora Ida Lupino era un gran productor que leía todos los guiones y estaba presente en cada prueba de vestuario de sus estrellas<sup>91</sup>.

Dado su pasado como escritor era conocido como un “productor de guionistas” pues sabía distinguir y apreciar cuáles eran los buenos. El guionista, director y productor Philip Dunne considera que se escribían mejores guiones que en los demás estudios<sup>92</sup> aunque, paradójicamente, Zanuck no era conocido por contratar a grandes escritores y en su plantilla, según Mordden, salvo Dudley Nichols y Nunnaly Johnson no había ninguno importante.

De las Cinco Grandes *Radio Keith Orpheum* (RKO), fundada en 1928, fue la más efímera y la que menos beneficios ingresó en sus treinta años de lucha por sobrevivir. Debido a la gran cantidad de cambios que hubo en la administración, fue la única de este grupo que no consiguió crear un estilo propio<sup>93</sup>. Aún así algunos periodos como el David O. Selznick quien implantó medidas de control rigurosas y defendió el sistema de producción de unidad, bajo su mandato se hizo uno de los títulos más famosos de esta productora, *King Kong* (*King, Kong*, 1933 Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack). A mediados de los años treinta, La RKO combinaban las películas que consideraba de prestigio como los dramas románticos de *Winterset* (*Winterset*, 1936, Alfred Santell) o *Cautivo del deseo* (*Of human bondage*, 1934 John Cromwell) con películas más comerciales para compensar los gastos. También poseía una sección de cortometrajes que producía comedias, películas deportivas y documentales<sup>94</sup>. Gomery resalta el cambio de rumbo con la entrada de Charles Koerner hacia 1942 con el abandono de películas de prestigio y la apuesta por las producciones taquilleras de bajo presupuesto, es decir, películas baratas muy publicitadas y sobre temas de actualidad<sup>95</sup>.

---

<sup>90</sup> GOMERY, *Op.cit.*, p. 114

<sup>91</sup> MORDDEN, *Op.cit.*, p. 254

<sup>92</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 2: Entrevista con guionistas de los años cuarenta y cincuenta. Op. cit.*, p. 115

<sup>93</sup> DAVIS, *Op.cit.*, p. 21

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 22

<sup>95</sup> GOMERY, *Op.cit.*, p. 170

## **Minors**

La mayoría de películas de estas tres compañías, *Universal*, *Columbia* y *United Artists*, debían cumplir otras prioridades. Dejando a un lado la preocupación por la creación de un prestigio único y exclusivo que lo diferenciara del resto, los criterios de una película se medían en base a sus posibilidades económicas. Los guionistas de estas empresas se veían enormemente limitados por las posibilidades económicas que ofrecía el estudio y por el público a quien iba dirigido. Los *western* y los seriales, por ejemplo, ocupaban gran parte de la producción anual y sus argumentos y personajes eran muy repetitivos.

*Columbia* no dependía de nadie en Nueva York y eso provocó una independencia hacia los directores pues, su dueño, Harry Cohn no era partidario del sistema de supervisión que reinaba en otros estudios como *MGM*. La política de Cohn era "Hazlo, si deja dinero podrás hacer otro y si pierde, quedas despedido"<sup>96</sup>.

El hecho de que el estudio no poseyera salas de proyección y tuviera un ajustado presupuesto, provocaba que la mayoría de las películas realizadas estuvieran destinadas a pequeños pueblos de América o cines de vecindario y que las comedias de enredo baratas y las películas de serie B, junto con los *westerns*, fueran la producción de mayor peso en la compañía. Las películas dirigidas por Frank Capra y los musicales de Rita Hayworth fueron los pocos filmes de prestigio de *Columbia*<sup>97</sup>.

Para los guionistas, según Ronald Davis, el ambiente no era relajado. Había unos horarios estrictos y un control del trabajo con constantes visitas de Cohn a sus despachos que además juzgaba, desde el punto de vista del espectador medio, cada guión que se producía<sup>98</sup>.

*Universal* fue la mayor de la compañías pequeñas aunque sufrió durante años una dirección desastrosa<sup>99</sup>. Carl Laemmle, fundador de la compañía en abril de 1912, tuvo a setenta familiares suyos bajo nómina pero la decisión más sonada fue el nombramiento del hijo de Carl Laemmle como director de producción en 1929. Siete años más tarde se rompió la relación entre *Universal* y los Laemmle por el gran gasto que supuso la política de Laemmle Jr. que quiso aumentar cada año el número de películas de calidad. También fue característico de este periodo la serie de películas de terror protagonizada por personajes como Frankenstein, La Momia o El hombre invisible.

---

<sup>96</sup> MORDDEN, *Op. cit.*, p. 270

<sup>97</sup> DAVIS, *Op.cit.*, p. 27

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 197

<sup>99</sup> GOMERY, *Op.cit.*, p. 178

En los años posteriores Deanna Durbin y sus musicales salvaron al estudio de su desaparición y a finales de los años cuarenta su producción consistió en “un buen número de filmes de horror de bajo presupuesto, dos comedias de Bud Abbott y Lou Costello, varias películas de aventuras exóticas y una retahíla de westerns y musicales baratos”<sup>100</sup>. También hubo lugar para alguna película de mayor calidad pero la mayoría fueron películas pequeñas.

*United Artists* fue fundada por Mary Pickford, Charles Chaplin y Douglas Fairbanks en 1919 con el objetivo de poder ejercer un control directo sobre sus películas y sus beneficios. A diferencia de las demás empresas, la compañía no poseía estudio propio. Esta empresa fue, durante años, un referente para la producción independiente de calidad. En los años veinte no existe un “estilo UA” pues la compañía no se entrometía de manera directa en el aspecto artístico y material de la producción, sus obras se basaban en las películas de sus propios fundadores como Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Buster Keaton etc. Sin embargo en los años treinta la mayor parte de su catálogo se debe a las producciones de Samuel Goldwyn, que permanecerá hasta 1940, con filmes de prestigio mediante la adaptación de grandes novelas de la literatura y películas comerciales como los musicales de Eddie Cantor<sup>101</sup>.

### **La debacle y el principio de un nuevo periodo**

La Segunda Guerra Mundial marcó un antes y un después en el cine norteamericano. No es que el conflicto bélico provocara directamente el cambio a un nuevo sistema de producción cinematográfico, ni mucho menos, sino que a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta varios hechos, tanto nacionales como internacionales, transformaron por completo la lógica de esta industria.

La primera de ellas fue la irrupción de la televisión en los hogares de los estadounidenses a finales de la década. La futura competidora no se consideró, sin embargo, una amenaza durante los primeros años. En este primer periodo los magnates de las grandes empresas cinematográficas cometieron el tremendo error de menospreciarlo como una moda pasajera. Jack L. Warner echó de su estudio a un hombre llamado Eugene McDonald, presidente de *Zenith Electronics Corporation* cuando este le propuso un trato de diez películas de la Warner a cambio de una considerable cantidad de acciones de la

---

<sup>100</sup> DAVIS, *Op. cit.*, p. 26

<sup>101</sup> TAVERNIER, Bertrand, COURSON, Jean-Pierre. *50 años de cine Norteamericano*. Madrid: AKAL. 2006. 1408 páginas. ISBN: 978-84-460-1777-6

empresa y el actor Cesar Romero recuerda haber escuchado a Zanuck en una cena “Oh, la televisión no tiene ningún tipo de importancia. Es solo una moda pasajera”<sup>102</sup>. Respaldados por sus estrellas y directores, quienes tampoco tenían ningún aprecio por este nuevo entretenimiento, cayeron en la falsa creencia de que solo ellos tenían el monopolio del talento. Sin embargo la competencia se fue haciendo cada vez más evidente, en el año 1950 se vendieron siete millones de televisores y los dueños de las grandes empresas abandonaron su aparente tranquilidad por una política de miedo. Prohibieron a sus estrellas aparecer en los espectáculos de cualquier cadena y la sola mención de la palabra “televisión” en una película se convirtió en algo tabú. En estos años hubo una contracampaña con diversos inventos como el *Cinerama*, el *Cinemascope* o el *3D* ... triunfos muy fugaces y de gran costo que desaparecieron en el olvido.

Más tarde que pronto la industria del cine acabó por darse cuenta del verdadero potencial de su competidor, la *Columbia* fue la primera en entrar en el sector televisivo en 1951 mediante la creación de una sucursal llamada *Screen Gems* y cuatro años más tarde la *Warner Bros.*, *20Th Century Fox* y la *MGM* ya gozaban de sus propios programas en directo. La venta de películas también fue un tema que no fue fácil de aceptar para estos productores. Años antes la *MPPA* (*Motion Pictures Producers Association*) había pactado no venderlas a la pequeña pantalla pero en 1955 hubo un cambio de dirección y las viejas películas de *RKO* y *Republic* comenzaron a ser emitidas en horario nocturno, ya en 1958, como solución rápida a sus enormes pérdidas, todos los demás estudios decidieron seguir este mismo camino comenzando por vender las películas anteriores a 1948. Algunos estudios como la *Paramount* consiguieron tratos sustanciosos aunque no eran vistos como grandes negocios sino más bien como decisiones desesperadas del final de una era, tal y como admitía su presidente Barney Balaban “Cuando una familia empieza a vender la cubertería es que se acerca su final”<sup>103</sup>.

El segundo factor se debe a un nuevo tipo de intervencionismo sin precedentes iniciado en 1947 y presidido por J. Parnell Thomas. El objetivo era realizar una investigación secreta sobre la infiltración comunista en Hollywood con motivo de la Guerra Fría que acababa de estallar entre Estados Unidos y la Unión Soviética.

Roman Gubern en su libro *La caza de brujas de Hollywood* explica que el órgano que llevó a cabo dicha investigación, la *Comisión de Actividades Antiamericanas* ya había sido creada anteriormente en 1938 más conocida como *Comisión Dies* debido a su presidente Martin Dies. En noviembre de este mismo año la comisión pidió al Departamento del Estado que juzgara si algunas organizaciones como el Partido Comunista de los Estados Unidos y el

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 400

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 400-404

Bund Germanoamericano eran organizaciones que trabajaban para gobiernos extranjeros. Esta comisión fue la fuerza más eficaz del sector conservador contra el nuevo clima liberal del *New Deal* durante el mandato de Roosevelt. Hollywood fue otro sector que preocupaba a este órgano, sobre todo a Edward F. Sullivan quien afirmaba que “todas las fases de actividades radicales y comunistas florecen en los estudios de Hollywood”<sup>104</sup>, sin embargo el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la militarización del cine norteamericano retrasaron dicha investigación.

Las elecciones de 1946 dieron una clara victoria a Harry S. Truman, este nuevo presidente impuso dos leyes anticomunistas, la *Doctrina Truman* y el *Programa de Lealtad de Empleados Federales*, que trazaron el rumbo de las posteriores investigaciones en el cine norteamericano.

La obsesión y paranoia difundida sobre el “terror comunista” así como la constante apelación a la “lealtad” y el “americanismo” creció constantemente en los primeros años de la Guerra Fría. El punto de encuentro ideológico de las fuerzas más conservadoras de la nación tuvo como portavoz al senador McCarthy cuya filosofía de americanismo puso a Hollywood contra las cuerdas.

El primer paso de la investigación se efectuó con entrevistas no oficiales a grandes dirigentes de la industria cinematográfica que se mostraron dispuestos a colaborar en dicha búsqueda. A continuación cuarenta y una citaciones, en este caso oficiales, fueron enviadas a diferentes personalidades de las cuales diecinueve se negaron a reconocer estas acusaciones consideradas “contrarias al espíritu y a la Constitución”<sup>105</sup>. Alvah Bessie, Herbert J. Biberman, Bertold Brecht, Lester Cole, Richard Collins, Edward Dmytryk, Gordon Kahn, Howard Koch, Ring Lardner jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Lewis Milestone, Samuel Ornitz, Larry Parks, Irving Pichel, Robert Rossen, Waldo Salt, Adrian Scott y Dalton Trumbo, o también llamados *Los Diecinueve Inamistosos* se reunieron con el objetivo de trazar un plan conjunto. Tras múltiples disputas decidieron de forma unánime que debían atenerse a la Primera Enmienda y, por lo tanto, negarse a responder a cualquier pregunta sobre afiliación política. La noticia, tal y como se había previsto, provocó un gran revuelo en la sociedad americana y ocupó las primeras páginas de diferentes periódicos y revistas. Hollywood era el escaparate perfecto para alertar a la población del “peligro comunista” y así lo entendió la comisión que emprendió este primer ataque con fines propagandísticos<sup>106</sup>.

Comenzaron las declaraciones de una manera poco democrática pues a los dos primeros acusados, Dalton Trumbo y John Howard Lawson, ni siquiera se les permitió leer su declaración. Los testigos fueron desfilando y todos respondieron tal y como habían

---

<sup>104</sup> GUBERN, Roman. *La Caza de Brujas de Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 1987 p. 11

<sup>105</sup> GUBERN, *Op.cit.*, p. 21

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 27

acordado, el guionista Vladimir Pozner comentó sobre esta primera embestida que “A la décima declaración la Comisión se dio cuenta de que los testigos eran más fuertes que ella. Thomas podía soportar el ridículo pero eso era demasiado”<sup>107</sup>. Las audiencias fueron canceladas quedando aún ocho *Inamistosos* sin declarar y todos ellos volvieron a sus casas como héroes democráticos.

Sin embargo la cámara de representantes decidió por una amplísima mayoría absoluta (346 votos a favor y 17 en contra) culpar a *Los Diez de Hollywood* (aquellos que habían sido entrevistados) por desacato al congreso. Lester Cole y Dalton Trumbo fueron despedidos inmediatamente de *MGM* y lo mismo sucedió con Ring Lardner Jr. (*Fox*) y Adrian Scott y Edward Dmytryk (*RKO*), el resto no tuvo que ser destituido pues no estaban atados a ningún contrato. Del Hollywood crítico y social de los años treinta, como por ejemplo, *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, 1930, Lewis Milestone), *Soy un fugitivo* (*I am a fugitive from a chain-gang*, 1932, Mervyn Le Roy), *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936, de Charles Chaplin) o *Sólo se vive una vez* (*You only live once*, 1936, Archie Mayo)<sup>108</sup> se pasó a la producción de una serie de películas anticomunistas como clara intención cooperativa de los magnates hacia el gobierno que ya habían presentado su colaboración aportando nombres de “sospechosos” como Jack Warner o L. B. Mayer, *El telón de acero* (*The Iron Curtain*, 1948, William A. Wellman), *El Danubio Rojo* (*The Red Danube*, 1949, George Sidney) o *Pekín* (*Pekín Express*, 1951, William Diertele) son algunos de los ejemplos.

En abril se dictaron las sentencias y todos fueron condenados, la mayoría de ellos bajo pena de un año de cárcel y mil dólares de multa por violación de la Sección 192, Título 2 del código de los Estados Unidos por “rehusar declarar ante una Comisión debidamente constituida del Congreso”. A Biberman y Dmytryk se les impuso la mitad del pago y la sentencia. Los diez recurrieron la condena<sup>109</sup>.

Sin embargo esto solo fue el principio pues en 1951, se volvieron a reanudar las sesiones de la Comisión sobre la infiltración comunista en Hollywood. Esta vez fueron noventa los llamados a Washington para testificar en calidad de “sospechosos”. Tal y como aparece representado en películas que tratan estos hechos como *La tapadera* (*The Front*, 1976, Martin Ritt) de Martin Ritt o *La Caza de Brujas* (*Guilty by Suspicion*, 1991, Irwin Winkler), el verdadero propósito del Comité fue el de dismantelar cualquier posible unión de la izquierda obligándola a delatarse mutuamente por hechos insignificantes como, por ejemplo, asistir a una manifestación contra la bomba atómica. Muchos cayeron en sus redes y dieron nombres de compañeros para poder así confirmar su “lealtad” hacia el país y

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 50

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 8

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 57

continuar trabajando, incluso algunos de los *Diecinueve Inamistosos* sucumbieron esta vez como Robert Rossen o el guionista Richard Collins. Los que se negaron a cooperar se acogieron a la Quinta Enmienda, librándose esta vez de la sanción económica y la prisión, pero ello les condujo a despedirse de su futuro en el mundo del cine. El clima cambió drásticamente, de la resistencia unitaria por sus derechos que mostraron los *Diecinueve Inamistosos* se pasó a una situación de pánico, traición y desesperación. “De mi generación somos muy pocos los que no hemos traicionado nuestra postura (...) Lo malo de la izquierda americana es que traicionó para salvar sus piscinas (...) Porque las izquierdas no fueron destruidas por McCarthy; fueron ellas mismas las que se demolieron, dando paso a una nueva generación de “nihilistas” lamentaba Orson Welles. Frank Tuttle, Lee Sabinson, Budd Shuldberg o Martin Berkeley, quien dió más de ciento sesenta y dos nombres, fueron algunos de ellos pero sin duda el que más repercusión tuvo fue el caso de Elia Kazan considerado un intelectual responsable y comprometido hasta la fecha<sup>110</sup>.

La investigación finalizó teniendo como resultado una enorme “lista negra”, a los inscritos se les denegaba el trabajo en los estudios a menos que enmendaran sus actos mediante una declaración jurada de no pertenecer al Partido Comunista y acreditada con información acerca de otros miembros del partido.

Sin embargo hubo una tercera embestida en diciembre de 1951 cuando la Legión Americana publicó un artículo reprochando la falta de contundencia del Comité y mencionando a otros sesenta y seis “antiamericanos”. Esta noticia volvió a ocupar las primeras páginas de la prensa, además asociaciones y colectivos conservadores apoyaron estas críticas y finalmente los altos cargos de Hollywood llegaron a un acuerdo con ellos. La legión envió trescientos nombres “sospechosos” a quienes se les aplicó el mismo procedimiento dando lugar así a las denominadas “listas grises”. Se calcula que en el peor momento hubo más de setecientos nombres incluidos en estas listas.

De este bochornoso proceso el oficio más afectado fue el del guionista. De *Los Diez Hollywood* ocho eran guionistas y tal y como deduce Patrick McGilligan a partir de *The Hollywood Writer's Wars* de Nancy Lynn, *The inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community* de Larry Clepair y Steven Englund y *Naming Names* de Victor Navasky, los escritores constituyeron una mayoría desproporcionadamente grande de víctimas<sup>111</sup>. Todos aquellos que estuvieron incluidos en la lista negra y se negaron a colaborar sufrieron un ostracismo que duró más de una década. Muchos de ellos se vieron obligados a cambiar de trabajo, también hubo casos de suicidio, un claro ejemplo de la situación de desesperación que vivieron algunos pero hubo quienes pudieron sobrevivir a la época escribiendo en la

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 63-74

<sup>111</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 2. Entrevista con guionistas de los años 40 y 50. Op. cit.*, p.10

clandestinidad. La película de Martin Ritt *La Tapadera* narra esta alternativa que algunos escritores pudieron tomar ayudados por otros guionistas que sirvieron de “fachada”. Su guionista Walter Bernstein, uno de lo afectados por esta persecución, comenta que “durante los ocho años siguientes se trataba de encontrar fachadas y trabajar así. Por aquella época Abe Polonsky vino al Este, y con otro hombre del que me había hecho amigo, que se llamaba Arnold Manoff, formamos una especie de grupo para intentar conseguir fachadas y ayudarnos uno a otros a conseguir trabajo”<sup>112</sup>. Otros como Dalton Trumbo escondían su identidad bajo seudónimos como, por ejemplo, Robert Rich aunque ello le impidió recoger el Oscar al mejor guión por *Río Bravo* (*Río Bravo*, 1959, Howard Hawks)<sup>113</sup>. Ring Lardner Jr. comenta sobre este hecho que “tenían que cambiar continuamente de seudónimo porque sino la gente podía solicitar conocer al autor”<sup>114</sup>El clima de miedo y autocensura también perjudicó seriamente a la creatividad de los guionistas y a sus sucesores “nihilistas” tal y como comentaba anteriormente Welles, las películas perdieron el espíritu crítico que aún conservaban entre 1945-1950.

Por fin llegaron los años sesenta, el demócrata J.F. Kennedy ganó las elecciones y MacCarthy por entonces ya había muerto. El clima se fue relajando, Trumbo admitió en la revista *Variety* haber escrito *Río Bravo* y fue él mismo el primer guionista de la lista negra que volvió a ver su nombre en pantalla gracias a las películas *Éxodo* (*Exodus*, 1960, Otto Preminger) y *Espartaco* (*Spartacus*, 1960, Stanley Kubrick), que a pesar de que se organizaran motines en sus respectivos estrenos, ambas fueron grandes éxitos<sup>115</sup>.

El tercer factor a destacar supuso otro duro golpe para las *major companies*, en 1948 el Gobierno de los Estados Unidos finalmente aplicó una nueva orden denominada ley *anti-trust*. El reglamento ordenaba la desvinculación de las salas de proyección con las de producción y distribución eliminando así el control completo sobre el mercado que hasta ahora controlaban estos cinco grandes estudios. Anteriormente una compañía sin el dominio de estas tres áreas no podía proyectar sus películas en la mayoría de salas del estado porque eran propiedad de las *major*. Este cambio de rumbo condujo a una nueva etapa poblada de productores independientes dispuestos a tomar el control de su propia producción y los puestos fueron ocupados no solo por antiguos productores sino también por otros profesionales de la industria cinematográfica. Las estrellas de cine y los directores de renombre fueron los únicos con el poder suficiente como para embarcarse en este

---

<sup>112</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 3. Conversaciones con guionistas de los años 60*. Madrid: Plot ediciones. 2003 p. 86

<sup>113</sup> GUBERN, *Op. cit.*, p. 87

<sup>114</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory3. Entrevista con guionistas de los años 60*. *Op. cit.*, p. 187

<sup>115</sup> GUBERN, *Op. cit.*, p.87

proyecto. Los guionistas, sin embargo, vieron como otros tomaban las riendas de sus obras mientras ellos veían pasar una ocasión inigualable. Tan solo unas pocas excepciones como Dudley Nichols tuvieron la ocasión de formar sus propias compañías. Algunas de estas nuevas empresas fueron *Liberty Films* de los directores William Wyler, George Stevens y Frank Capra, *Diana Productions* del productor Walter Wagner y el director Fritz Lang, *Norma Productions* del actor Burt Lancaster y su representante Harold Hetch o *Independent Artists* de la actriz Rosalind Russel y su marido, el productor Frederick Brisson junto con el guionistas Dudley Nichols<sup>116</sup>.

Los grandes estudios entraron en crisis, ningún actor quiso trabajar bajo contrato y empezaron a exigir un porcentaje de los beneficios de las películas en las que actuaban. También hubo enfrentamientos internos entre los ejecutivos aliados y los banqueros y jefes de los grandes estudios que se resistían a ceder su control<sup>117</sup>. La gran efectividad que parecía tener el sistema de producción de las compañías independientes también ayudó a la propagación del cambio en la industria cinematográfica. La situación de posguerra provocó que una menor cantidad de películas hechas de un modo más selectivo, en lugar de la producción en serie, era el mejor método para obtener beneficios. Las películas de categoría media empezaron a sufrir un bajón mientras que las de serie A seguían siendo bien recibidas. Esta tendencia fue ascendiendo después de la década de los cuarenta cuando las compañías fueron reduciendo cada vez más su producción en busca de películas denominadas “revientataquillas”, método de mayor efectividad para el crecimiento de la empresa<sup>118</sup>. Además en países extranjeros como Gran Bretaña se establecieron restricciones en cuanto a los ingresos de las películas extranjeras, otro duro golpe para las compañías que aprovechaban estos beneficios para poder compensar las pérdidas. Janet Staiger asegura que estos problemas hicieron que las *majors* redujeran los costes a corto y las deudas a largo plazo. El número de empleados disminuyó drásticamente aunque muchos se fueron al terminar sus contratos<sup>119</sup>, L.B Mayer, por ejemplo, despidió a finales de los cuarenta a una cuarta parte de su plantilla. El cambio acabó siendo inevitable y así se demostró en la década de los cincuenta cuando en 1958 el sesenta y cinco por ciento de las películas fueron hechas por productores independientes.

A este nuevo periodo le siguió un método hasta entonces desconocido de realizar películas, el sistema de producción de “equipo conjunto”. La subdivisión del trabajo se mantuvo y por lo tanto el productor seguía al mando a la hora de realizar una película.

---

<sup>116</sup> DAVIS, *Op. cit.*, p. 388

<sup>117</sup> DAVIS, *Op. cit.*, p. 391

<sup>118</sup> BORDWELL, *Op. cit.*, 412

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 371

Mientras los magnates de las grandes compañías se encargaban de la organización de entre seis y ocho películas al año, este nuevo productor planificaba cada película a través de un acuerdo a corto plazo<sup>120</sup>.

El equipo dejó de ser fijo, cada producción dispondría de unos empleados escogidos específicamente para un proyecto determinado. Anteriormente los trabajadores estaban involucrados en la mayoría de las producciones de la empresa cinematográfica a la que pertenecían mientras que ahora su cometido se centraba solamente en un film determinado. En otras palabras, la contratación se realiza en función de una película y no una empresa. Tal y como comentaba Ring Lardner Jr. “El único cambio fundamental en el aspecto comercial era el hecho de que ahora cada guión era un contrato independiente entre una productora y un guionista, en lugar de un encargo de un estudio que te tiene bajo contrato”<sup>121</sup>.

De esta manera, la mayoría de las veces, los equipos de rodaje se alquilan en función de las necesidades de cada proyecto. A medida que el método fue adquiriendo poder las grandes compañías también acabaron por cambiar a este sistema<sup>122</sup>.

Los *story department* y el modo de trabajar en equipo para la producción total de la compañía pasó a la historia así como los contratos largos con sueldos semanales y el tener que fichar cada día bajo un horario fijo. El guionista pasó a ser, al igual que el resto del equipo, una persona contratada para realizar un proyecto concreto o a concretar. El guionista Allen Rivkin habló sobre este nuevo fenómeno diciendo que “Los guionistas se arriesgaron y abandonaron sus trabajos en los estudios para convertirse en independientes. El riesgo era alto pero también lo eran las recompensas. A fines de la década de 1940 los escritores empezaron a ganar más dinero del que nunca habían podido imaginar”<sup>123</sup>. Una década más tarde Ronald Davis asegura que ya prácticamente no quedaba ningún guionista atado a una compañía y Burt Kennedy recordaba en 1958 haber sido la única persona en todo el edificio de escritores de la Warner durante ese año porque era el único que tenía el contrato vigente<sup>124</sup>. Los pocos que aún permanecieron bajo contrato lo lamentaron posteriormente, como les ocurrió a los guionistas Betty Comdem y Adolph Green pues al no ser propietarios de sus películas no tenían derechos sobre ellas y, por lo tanto, la realización

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 502

<sup>121</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 3. Conversaciones con guionistas de los años 60. Op. cit.*, p. 189

<sup>122</sup> BORDWELL, *Op. cit.*, p. 369

<sup>123</sup> BRADY, *Op. cit.*, p. 19

<sup>124</sup> DAVIS, *Op. cit.*, p. 407

de filmes como *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the rain*, 1952, Stanley Donen y Gene Kelly) no les aportó ningún beneficio<sup>125</sup>.

Las pocas veces en las que ha sido visualizado el oficio del guionista en la gran pantalla coincide con esta nueva forma de trabajo que se acerca más a la imagen que tiene el público del “modus operandi” de un escritor o un novelista. Los *story department*, por el contrario, y su particular sistema no han sido trasladados al cine. Curiosamente, las películas ambientadas en esta época dorada de Hollywood, *Barton Fink* y *Cautivos del Mal*, sus personajes, Fink y Batlow, se deben considerar excepciones de la época porque antes de llegar a Hollywood ya habían triunfado en otros ámbitos literarios como la dramaturgia o la novela y, por lo tanto, no corresponden a la realidad de la mayoría de guionistas de la época. Otros filmes como *El último magnate*, también centrados en éste periodo, muestran al escritor pero no su lugar de trabajo.

Michel Chion analiza este nuevo método que aún se mantiene a día de hoy, el autor subraya el hecho de que el proyecto, normalmente, ya no se comienza una vez decidida la película, sobre bases ya establecidas, sino por encargo o en abstracto. El primero se suele reservar a aquellos ya conocidos en la profesión y el proceso consiste en presentar el guión en sus diferentes etapas o borradores a varias reuniones o *story conference* donde será juzgado. El segundo procedimiento se fundamenta en la creación de la historia desde la nada o como dicen ellos “on spec” (*on speculation*) para producir una historia que con toda probabilidad tendrá que ser reescrita mil veces hasta que los productores queden satisfechos. A partir de ahora, gracias al auge de la figura del director y el poder cada vez mayor de las estrellas de cine sobre la película que van a interpretar, los mejores talentos o superestrellas llegan a determinar si un proyecto se llevará a cabo o no pues son ellos quienes tienen la capacidad de poder encontrar financiación de algún productor y por lo tanto poseen mucho mayor poder sobre el filme<sup>126</sup>.

A finales de los años sesenta el sistema de estudios ya era historia, en estas dos décadas todos y cada uno de los estudios fueron cayendo de uno en uno o cambiaron de directivos. “Los viejos magnates estaban empezando a extinguirse”<sup>127</sup> recordaba Ring Lardner Jr. cuando le preguntaron por esta época. En 1956 Harry y Abe Warner venden su participación a una sociedad liderada por dos banqueros y estos, tras una década de

---

<sup>125</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 2, conversaciones con guionistas de los años 40 y 50*. *Op. cit.*, p. 70

<sup>126</sup> CHION, *Op. cit.*, p. 369

<sup>127</sup> DAVIS, *Op. cit.*, p.189

escasos éxitos, acabaron por traspasarla a una empresa constructora en 1969, Kinney National Services Inc. La *Paramount* estuvo en 1963 por primera vez en números rojos y tres años más tarde fue adquirido por un enorme conglomerado financiero, Charles Bluhdorn's Gulf y Western Industries. La *Fox* vió como su mayor talento, Darryl F. Zanuck dimitía del estudio pero su mala experiencia como productor independiente lo obligó a volver a la empresa a principios de los años sesenta. La vuelta de Zanuck resulta muy significativa para entender el cambio que se había dado en la producción y el mercado hollywoodiense ya que este aclamado productor fue despedido por perder setenta y siete millones de dólares en un solo año, un claro síntoma de que la vieja política de estudio había quedado desfasada. *Fox* fue finalmente adquirido en 1971 por un banquero comercial llamado Dennis Stanfill y por Gordon Stulberg que salvaron al estudio de la bancarrota. L.B Mayer fue despedido de *MGM* en 1948 y su puesto fue pasando por diferentes productores como Dore Schary, Arthur Loew, Joseph Vogel, Kirk Kirkorian y James T. Aubrey. Este último retiró a *MGM* del circuito de distribución en 1973. *Columbia* también sufrió un cambio de generación en los años sesenta con la muerte de los hermanos, Harry y Jack, Cohn, una década más tarde la empresa tuvo que compartir un estudio que *Warner Bros.* poseía en Burbank y finalmente en 1980 *Coca-Cola* se hizo con sus derechos.

*Universal* fue comprada por Decca Records Corporation en 1952 pero seis años más tarde su fortuna llegó a su fin. En 1959 una agencia de cazatalentos MCA se hace dueño de su fondo cinematográfico y tres años más tarde con la totalidad de la empresa. *RKO* abandonó la producción en 1957 y una año más tarde el estudio fue vendido para el rodaje de la serie televisiva "I Love Lucy" y otros shows de la compañía de la pareja Desilu. *United Artists* fue la compañía con mayores problemas durante esta década. Charles Chaplin y Mary Pickford tuvieron que venderla en 1951 a dos abogados de Nueva York, Arthur Krim y Robert Benjamin, debido a la gran cantidad de deudas que llevaban acumulados. En 1976 fue adquirida por la *Transamerica Company* de San Francisco, una empresa de seguros<sup>128</sup>. Los estudios que sobrevivieron a esta nueva época, por lo tanto, tan solo conservaron la marca de su empresa. Mordden considera que las *major companies* abandonaron el esplendor de antaño pues lo único que quedó de estos viejos estudios fue la inversión de capital, dinero de fachada. Atrás quedaron los viejos magnates y una nueva oleada de productores se asentó en Hollywood, el guionista tenía ahora un nuevo jefe.

Al comparar objetivamente este nuevo sistema con la férrea cadena de montaje de los grandes estudios, sería lógico deducir que la creatividad del guionista se liberó del yugo que lo limitaba y menospreciaba. Sin embargo, tal y como se verá a continuación, aunque las condiciones de estos escritores fueron mejorando paulatinamente a lo largo de los años,

---

<sup>128</sup> BRUNETTA, Gian Piero *Historia Mundial del cine I. Estados Unidos. Tomo I. Vol. I Op. cit.*, pp. 930-937

la incursión de un nuevo prototipo de productor provocó que muchos de ellos terminaran añorando tiempos pasados. Existe un consenso en historiadores de cine como Ethan Mordden y Douglas Gomery y en guionistas de esta época entrevistados en el libro *Backstory 3* en considerar un retroceso para la industria cinematográfica la incursión de este nuevo jefe. “La generación que sucedió a los magnates de la época dorada carecía de la experiencia e instinto que guiaron a los estudios en los viejos y buenos tiempos. No sólo no había un nuevo Thalberg, un Zanuck, un Selznick, sino que ni siquiera había un nuevo Carl Laemmle. (...) Conforme Adolph Zukor, el fundador de todo, mantenía su mirada vigilante, el estudio menguaba a una firma gobernada por crasos idiotas que no tenían nada en común sino un desprecio por todo lo que no fuera dinero”<sup>129</sup> comentaba Morden. Guionistas como Richard Matheson destacan que anteriormente los productores eran personas mayores que él con experiencia y credenciales mientras que la nueva generación “son jóvenes productores, y sus credenciales son que han ido a la facultad de Derecho de Yale. No sé si son buenos ni hasta qué punto les importa”<sup>130</sup>. Walter Bernstein confiesa no haber vivido nunca la denominada “Edad de Oro” de Hollywood pero admite que “el nivel ha bajado, en serio. Encuentro que el nivel cultural es más bajo: cultura cinematográfica, no digamos ya la cultura intelectual”. El director de *La Tapadera* Martin Ritt por su parte admitía que “nunca había visto en los estudios ejecutivos tan incompetentes, venales o corruptos”<sup>131</sup>.

Pat McGilligan informa en su libro *Backstory 3* de la situación del guionista en los años cincuenta. Según el historiador de cine el ambiente creativo aún resultaba restrictivo y lograr un puesto en esta profesión, dadas las circunstancias, era tarea complicada. Una de las diferencias fundamentales entre los primeros escritores profesionales de los grandes estudios y esta “segunda oleada” de guionistas residía en su consideración hacia la industria para la cual trabajaban. A diferencia de sus predecesores los nuevos escritores tenían prejuicios a favor y no en contra de las películas. Esto no quiere decir que apoyaran el sistema sino que se debe relacionar con la nueva concepción que estaba adquiriendo el cine donde los artistas del cine habían conquistado a los críticos más decadentes, comenzaban a publicarse libros conmemorativos sobre “El cine”, los filmes eran considerados una forma artística más y el guión iba ganando respeto. El amor apasionado hacia esta profesión hizo posible que muchos de ellos logaran hacerse hueco en la industria<sup>132</sup>.

Pat subraya la función del sindicato, el SWG, en la mejora de los derechos de los guionistas y su remuneración donde ya contaba con una participación en los beneficios y

---

<sup>129</sup> MORDDEN, *Op. cit.*, p. 342

<sup>130</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 3. Conversaciones con guionistas de los años 60. Op. cit.*, p.212

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 99

<sup>132</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 2. Entrevista con guionistas de los años 40 y 50. Op. cit.*, p.12

una escala salarial básica. En términos generales había una mayor autoridad y una mejor posición dentro de la industria aunque aún existían las tensiones entre los guionistas y los productores-directores<sup>133</sup>. John Brady alerta de que estas mejoras no querían decir que los escritores alcanzaran el mismo poder que las fuerzas bajo las cuales debían trabajar puesto que “seguían existiendo actores temperamentales, directores animalantes y otras influencias externas que podían echar a perder el trabajo del escritor”<sup>134</sup> y Billy Wilder decía sobre esta época que “Todavía puede que el director reescriba el guión después de una larga consulta con su mujer”<sup>135</sup>.

Otro cambio fundamental según Pat se observa en los guiones que además de constituir un mejor retrato de la sociedad parecían reflejar de manera más transparente a sus autores individuales. La impersonalidad a la que fueron condenados anteriormente se fue reduciendo y, aunque no se les permitía hacer autobiografía en sentido estricto, la individualidad del creador fue adquiriendo cada vez más fuerza. Atrás quedaron “las criaturas amorfas e intercambiables que parecieron en una época para muchos productores de los años treinta” porque ahora la segunda oleada se caracterizaba por sus “especialidades conocidas, bien precisas y delimitadas, personalidades literarias bien definidas fuera de las cuales ellos y Hollywood rara vez se aventuraban”<sup>136</sup>.

Durante estos años los guionistas vieron esperanzados como su profesión era capaz de dar el salto a la dirección, otro rasgo característico más del cambio de consideración que comenzaba a haber. La posibilidad de dirigir sus propias películas parecía cada vez más una alternativa factible después de ver como Billy Wilder, Preston Sturges, Orson Welles o John Huston conseguían dicho propósito.

El número de espectadores y salas así como de películas producidas al año bajó drásticamente a partir de la década de los cincuenta. En 1946 aún iban cada semana más de noventa millones de norteamericanos, las sesiones dobles podían llegar a cambiarse incluso tres veces por semana e ir a ver una película el sábado por la noche era parte del *american way of life*. A finales de los años cincuenta, sin embargo, la cifra se redujo a más de la mitad y una década más tarde no llegaba a los dieciocho millones<sup>137</sup>.

La producción de películas de las *major companies* bajó drásticamente, 391 películas fueron las rodadas en 1951 y tan solo 131 en 1961. MGM, por ejemplo, hizo 41 películas en 1951 y en 1961 esa cantidad bajó hasta la mitad, lo mismo sucedía con *Columbia* que pasó de 63 filmes a 28 en este mismo periodo. El cierre de salas también tuvo un gran descenso

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p.12-13

<sup>134</sup> BRADY, *Op.cit.*, p. 20

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 20

<sup>136</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 2. Entrevista con guionistas de los años 40 y 50. Op. cit.*, p. 13

<sup>137</sup> MORDDEN, *Op. cit.*, p. 398

a principios de los años cincuenta, concretamente entre 1950-1953, la peor parte fue a parar a aquellas cuya programación se basaba en los *western* de segunda fila y las películas de serie B pues ofrecían el mismo producto que su competidora<sup>138</sup>.

La televisión provocó que los jóvenes de entre doce y treinta años denominados *baby boomers*, se convirtieran en gran parte del público que acudía con regularidad a las salas de cine. Sin embargo el libro *Historia Mundial del cine I. Estados Unidos. Tomo I. Vol. I* acusa a Hollywood de hacer caso omiso a esta nueva realidad y de seguir produciendo un cine familiar hasta que la gran pérdida de ingresos a mediados de los cincuenta los forzó a tomar un cambio de rumbo y atender a las necesidades de sus espectadores más fieles. Las exigencias de este colectivo obligaba la disminución de la censura, medida importante también para la libertad creadora del guionista. Dicha reforma pudo llevarse a cabo gracias al papel que ejercía en esos momentos la televisión que sustituyó al cine como modo de entretenimiento familiar y serio<sup>139</sup>.

La caída de la producción provocó que la cantidad de guionistas necesarios pasara a ser menor. En los años sesenta este sector sufrió un cambio importante ya que los escritores de los primeros años del cine sonoro acababan de retirarse, tan solo unos pocos continuaban. La contratación de guionistas jóvenes fue más habitual durante el sistema de estudios gracias a la gran cantidad de filmes que se producían y al personal joven siempre se le podía encargar una película menor o de serie B. En este periodo, sin embargo, las productoras, al plantear cada filme como un proyecto, preferían contratar a un guionista con experiencia y el clima de pánico de los estudios tampoco ayudó a su contratación ya que los directivos siempre buscaban la mayor fiabilidad posible. La contratación de jóvenes era, por lo tanto, una medida que escaseaba y a esta nueva generación le resultó muy difícil abrirse camino<sup>140</sup>.

Un cambio considerable entre estos escritores y los de la anterior década fue la opinión que tenían de la televisión ya que anteriormente fue considerada una amenaza mientras que ahora suponía una gran oportunidad para poder adquirir experiencia y acabar dando el salto en Hollywood. A diferencia del cine había mucho trabajo y los guionistas se beneficiaron del desorden de estos primeros tiempos. Aquellos que pudieron asentarse en la industria lograron tener un buen sueldo aunque no podían presumir de estar a la altura del actor o el director pues en comparación era muchísimo más bajo.

---

<sup>138</sup> BRADY, *Op. cit.*, p. 401

<sup>139</sup> BRUNETTA, Gian Piero. *Historia Mundial del cine I. Estados Unidos. Tomo I. Vol. I. Op. cit.*, p. 938

<sup>140</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 3. Conversaciones con guionistas de los años 60. Op. cit.*, p. 8

Algunas de las prácticas de la era de los estudios volvieron a aparecer, la más importante, según Pat, fue la vuelta a los guiones firmados por varias personas que tan poco complacía a la mayoría de escritores y que en los sesenta volvieron a hacerse famosos. Además la camaradería, uno de los pocos aspectos positivos mencionados por estos escritores, había desaparecido. Los comedores y las mesas de guionistas desaparecieron y lo más común era que un guionista no conociera la persona que estaba reescribiendo o puliendo su obra. Richard Brooks comentaba que “hoy en día los guionistas nunca se reúnen a menos que se encuentren en algún sitio por casualidad”<sup>141</sup>.

La figura del director-guionista resultó no ser tan viable pues los estudios no alentaban esta posibilidad exceptuando a unos pocos que ya estaban establecidos<sup>142</sup>.

Douglas Gomery considera que el cine fue sustituyendo la función de la novela a la hora de marcar las costumbres sociales y tendencias culturales. La televisión pronto se convirtió en el nuevo entretenimiento popular y la gran pantalla comenzó a ganarse un lugar especial en la cultura “pop”. Las películas clásicas son ahora estudiadas en universidades del mismo modo que las obras maestras de la literatura y alrededor del cine comienza a haber un corpus intelectual que empieza a ser analizado por críticos de renombre<sup>143</sup>.

John Brady resalta una de las teorías de estos intelectuales pues considera que también tuvo consecuencias directas en la profesión del guionista. Brady se refiere a *politique des auteurs* propuesta por primera vez por François Truffaut, cuando aún era crítico, en 1954 en la revista *Cahiers du Cinema* al analizar un filme en base a su autor haciendo especial hincapié en la personalidad del principal creador, es decir, el director y considerando artistas tan solo a aquellos que producían obras con un estilo personal.

Años más tarde, en 1962, la teoría llegó a tierras norteamericanas de la mano de Andrew Sarris gracias a un artículo publicado en *Film Culture* donde consideraba *auteurs* a Charles Chaplin, D.W. Griffith, Howard Hawks y John Ford. Esta nueva manera de analizar un filme provocó, según el historiador, varios factores clave que afectaron al oficio del guionista.

El primero de ellos fue que los escritores se cercioraron de lo poco que sabían los críticos que apoyaban dicha teoría sobre el proceso colectivo, y por lo tanto, sobre su trabajo. Brady cita unas palabras de Richard Corliss de su libro *Talking Pictures* donde afirma que “Cuando esta moda llegó a Hollywood revistió a veces ribetes cómicos. Por ejemplo *Tócala otra vez Sam* protagonizada por Woody Allen, con guión de Woody Allen y basada en una obra de

---

<sup>141</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 2. Conversaciones con guionistas de los años 40 y 50. Op. cit.*, p.59

<sup>142</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 3. Conversaciones con guionistas de los años 60. Op. cit.*, p. 8

<sup>143</sup> BRUNETTA, Gian Piero. *Historia Mundial del cine I. Estados Unidos. Tomo I. Vol. I Op. cit.*, p. 938

Woody Allen era una película de Herbert Ross”<sup>144</sup>. El segundo factor fue la vertiginosa ascensión de la figura del director por parte de la prensa cinematográfica, se inicia un periodo entre 1960-1980 que podría ser denominado “La Época del Director”. El guionista, por lo tanto, comprueba cómo una vez más vuelve a ser olvidado ya no solo por parte de la industria y los espectadores, sino también por la crítica. El escritor ve cómo el mundo del cine evoluciona de una época marcada por el poder y la gloria de los productores a dos décadas caracterizadas por una atención y adulación sin precedentes hacia el director, eso sin contar a los actores que desde que estalló el *star system* siempre tuvieron gran reconocimiento, remuneración y fama.

El tercer y último factor tiene que ver con la influencia que esta teoría tuvo en los propios guionistas. Si la crítica no quería entender o otorgar parte del mérito a los escritores, tuvieron que ser ellos mismos quienes terminaron por darse cuenta de la importancia y los derechos que tenían al título de *auteur*. John Brady pone como ejemplo al guionista Gore Vidal quien en 1964 se enfrentó a esta teoría y puso de manifiesto su autoría en el festival de Cannes por la película *El mejor hombre* (*The Best Man*, 1964, Franklin J. Schaffner)<sup>145</sup>. El éxito de este modo de analizar una película perdura hoy en día y su efectividad se debe, según Ernest Lehman, en lo fácil que resulta para los críticos canalizar todas las fuerzas creativas en una misma persona aunque ello les conduzca a un estudio incorrecto<sup>146</sup>. Garson Kanin también habla de esta época cuando explica que en Hollywood se dió cuenta de que el director era el alma de la película, “los directores eran la realeza y todos los demás éramos gente de poca monta. siento decir que sigue siendo así” y coincide con la crítica hacia este método “me parece deplorable, creo que es un error, creo que es terriblemente injusto”<sup>147</sup>.

La década de los ochenta es descrita por Alessandro Camon en el libro *Historia mundial del cine. Estados Unidos. Tomo I. Volumen II* como una época de retorno a las fórmulas. El factor principal fue la llegada del *blockbuster* ya que se convirtió, ante todo, en un negocio redondo, en gran parte por la llegada de dos directores, George Lucas y Steven Spielberg. Los estudios fueron perdiendo el interés progresivamente hacia las películas que no tuvieran gran ambición en taquilla pues además el cine americano era cada vez más exportado<sup>148</sup>. Ronald Davis remarca el verano de 1984 ya que en un periodo de dos semanas las directivas de casi todas las compañías padecieron una completa restitución de

---

<sup>144</sup> BRADY, *Op. cit.*, p. 20

<sup>145</sup> BRADY, *Op. cit.*, p. 20

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 167

<sup>147</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 2. Entrevista con guionistas de los años 40 y 50. Op. cit.*, p. 85

<sup>148</sup> BRUNETTA, Gian Piero. *Historia Mundial del cine I. Estados Unidos. Tomo I. Vol. II.* Madrid: AKAL. p. 1423

personal. La causa se debe al tremendo fracaso que supuso *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*, 1980, Michael Cimino) que hundió la compañía United Artists y puso en duda el enorme poder que se le estaba otorgando al director<sup>149</sup>.

Camon explica que el mercado de guiones cambió completamente pero también las aspiraciones y los objetivos de los guionistas. Los taquillazos necesitaban guiones y la compra de estos podía llegar al millón de dólares, una cantidad de dinero inédita hasta la fecha. De este modo miles de guiones escritos *on-spec* eran enviados y distribuidos semanalmente a los estudios para ser subastados aunque la realidad de todo esto era que tan solo unos pocos acababan vendiéndose. Teniendo en cuenta el número reducido de *blockbusters* que se realizaban al año era un milagro que una compañía decidiera aceptar el guión y aún más sabiendo el riesgo de capital que ello suponía. Aún así la venta este tipo de obras a una productora suponía tener un futuro asegurado ya que el guionista pasaba automáticamente a trabajar por encargo.

En esta década hubo un crecimiento considerable de las escuelas, cursos y manuales para escribir guiones, el más famoso de ellos es el *screenplay* de Syd Field, un guionista que además daba conferencias por todo el estado. Hoy en día el más famoso se podría decir que es *El guión* de Robert Mckee, escritor que además aparece representado en la película *El ladrón de orquídeas* por Brian Cox.

Este auge se debe a una nueva consideración del guión cinematográfico que empezaba a ser visto por muchos como un producto compuesto por fórmulas que aseguraban el éxito de la obra. Hubo una estandarización del guión y sus parámetros creativos fueron haciéndose cada vez más estrictos mediante métodos que tenían por objetivo conseguir un tipo de historia determinada<sup>150</sup>. Este tipo de guionistas son descritos y criticados por Robert Altman en la primera escena de *El juego de Hollywood*<sup>151</sup> pero también por Barry Primus en *Gente de Sunset Boulevard* mediante el personaje de Stuart Stratland Jr. (Jace Alexander). Sin embargo, la mayor crítica a este tipo de guionistas la realiza Spike Jonze o, mejor dicho, Charlie Kaufman, mediante el personaje de Donald Kaufman. Su hermano Charlie le reprocha su fe ciega en estas reglas cuando dice que “esos profesores (Mckee) son peligrosos si tú quieres hacer algo nuevo y un guionista siempre tiene que intentar hacer algo nuevo. Escribir es viajar a lo desconocido, no es construir una de tus maquetas de avión”<sup>152</sup>. Aún así se acaba por admitir la funcionalidad de algunos de estos métodos, siempre que no perjudiquen a la originalidad de la obra, pues finalmente Charlie

---

<sup>149</sup> DAVIS, *Op. cit.*,

<sup>150</sup> BRUNETTA, Gian Piero. *Historia Mundial del cine I. Estados Unidos. Tomo I. Vol. II. Op. cit.*, p. 1425

<sup>151</sup> *El juego de Hollywood. Op. cit.*, Min: 02:10

<sup>152</sup> *El ladrón de orquídeas* [grabación en vídeo] Dirigida por Spike Jonze. Barcelona: Laurenfilm, S.A. DI 2003. Minuto: 09:31

acaba utilizando algunos de los consejos de McKee<sup>153</sup>. Hoy en día este tipo de manuales, cursos y seminarios abundan más que nunca y una gran parte de los guiones continúan siendo creados en base a fórmulas que, según sus autores, aseguran su venta.

Alessandro Camon informa de la década de los noventa donde se asiste a una ascensión de poder exagerada por parte de las estrellas de cine que perdura hoy en día cuyas retribuciones pueden ascender hasta veinte millones de dólares además de reservarse por contrato el derecho a aprobar el director, el guión, los actores etc. Tom Cruise, Tom Hanks, Mel Gibson, Meg Ryan, Harrison Ford, Jim Carrey, Julia Roberts, Leonardo DiCaprio, Jodie Foster, John Travolta etc. eran algunas de estas superestrellas que aseguraban, y muchos de ellos aún lo siguen haciendo una rentabilidad en sus películas, un factor muy apreciado para las productoras<sup>154</sup>.

Los filmes son cada vez más costosos y, por lo tanto, los estudios ejercen mayores medidas de control. Se trata de una situación que se ha magnificado en la última década, Adam Rifkin informa sobre ello cuando dice que “una película que cuesta 70,80,100 millones va a costar otros 100 millones en promoción. Es un riesgo de 200 millones de dólares así que está claro que todo el mundo se pone nervioso. Todo el mundo va a tener dudas con todo”<sup>155</sup>. Uno de los mayores afectados es el guionista que tendrá que lidiar con las inseguridades de los productores y el director reescribiendo continuamente la historia.

En los últimos años el oficio del guionista ha ido adquiriendo una mejor posición, su sueldos son más elevados y gracias a los sindicatos sus derechos están más protegidos. Tal y como afirma John Brady “el guionista es, en general, más poderoso que nunca”<sup>156</sup>. Estas mejoras se advierten cuando al escritor se le comienza a dar la posibilidad de trabajar en otros puestos de la película como, por ejemplo, en la categoría de director o productor, cargos que aseguran un mayor control sobre su filme. De los trece guionistas entrevistados de *Backstory 4*, ocho (Larry Cohen, Blake Edwards, Walter Hill, Lawrence Kasdan, Paul Mazursky, Nancy Meyers, John Milius y Robert Benton) han ejercido tanto como productores como directores. Sin embargo este dato no se debe tomar como un fiel reflejo de la realidad, los guionistas entrevistados pertenecen a un grupo muy exclusivo al haber realizado algunas de las películas más célebres de las últimas décadas como *La guerra de las galaxias. Episodio V: El imperio contraataca*. (*Star Wars. Episode V: The Empire strikes back*, 1980,

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, Min: 56:27

<sup>154</sup> BRUNETTA, Gian Piero. *Historia Mundial del cine I. Estados Unidos. Tomo I. Vol. I. Op. cit.*, p. 1428

<sup>155</sup> *Tales from the script* [grabación en vídeo] Dirigida por Peter Hansen. New York: First Run Features, 2010. Min: 42: 26

<sup>156</sup> BRADY, *Op. cit.*, p. 20

Irvin Kershner), *Apocalypse Now* (1979, Francis Ford Coppola) o *Bonnie & Clyde* (*Bonnie & Clyde*, 1967, Arthur Penn). Son además profesionales con una trayectoria muy extensa y la mayor parte de ellos han trabajado como director o productor después de haber escrito varios guiones exitosos. Por lo tanto la posición de un guionista depende, en gran parte, al éxito de sus obras y de este modo lo describe Brady cuando dice que “los guionistas novatos siguen siendo vulnerables” y “un guionista que tiene éxito acabará teniendo poder”<sup>157</sup>.

En cuanto al reconocimiento público, el escritor aún está muy lejos de que los espectadores medios conozcan y valoren su obra, el director sigue considerándose el máximo autor del filme y los actores continúan acaparando todas las miradas. En el ámbito cinematográfico, sin embargo, existe un mayor interés por averiguar más sobre este desconocido oficio y los documentales *Tales from the script* (2009, Peter Hanson) o *Dreams on Spec* (2007, Daniel Snyder) y los libros *Talking Pictures* de Richard Corliss, la serie *Backstory* de Pat McGilligan o *El oficio del guionista* de John Brady, entre otros, son una clara muestra de ello.

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 20

## DESMONTANDO EL OFICIO DEL GUIONISTA

Ayudado por varios fragmentos de películas se analizarán algunos de los aspectos clave de este desconocido oficio con el fin de continuar esclareciendo las razones que llevan al guionista a representarse de una manera tan poco complaciente.

### - Inseguridad

#### CHARLIE (OFF)

¿Hay alguna idea original en mi cabeza? En mi cabeza calva, tal vez si fuera más feliz no se me caería el pelo (...) <sup>158</sup>

Se trata del comienzo de la película y de un largo monólogo interior del personaje Charlie Kaufman donde deja claro su carácter inseguro y pesimista<sup>159</sup>. Como se había comentado anteriormente, la personalidad de muchos de los guionistas representados en pantalla supone una carga añadida y poco recomendable para “soportar” su menospreciado trabajo. *Barton Fink*, *Charlie Kaufman*, *Carl Brigh* y *Steven Philips* son una clara muestra de ello.

Cuando los escritores reflexionan sobre la cuestión existen diferentes teorías acerca de la causa del surgimiento de este estado de ánimo. El prolífico escritor Neil Simon cree que es un sentimiento inevitable siempre que el objetivo del autor sea realizar un producto de calidad pues si no “acabas siendo presuntuoso, rígido y no mejoras tu trabajo”<sup>160</sup>. Un fragmento de *Barton Fink* coincide con esta creencia cuando los compañeros de Fink, entusiasmados, leen una inmejorable crítica de su última obra de teatro y este responde “No puedo empezar a hacer caso de las críticas y tomarme a broma mi propio trabajo. El escritor crea desde las entrañas y ellas le dicen lo que es bueno y lo que es... Simplemente aceptable”<sup>161</sup>. Podría decirse que se trata de un sentimiento aplicable al creador en general que se escuda en su continua inseguridad con el fin de huir de la alabanza y el conformismo y buscar así la superación constante en su obra.

---

<sup>158</sup> *El ladrón de orquídeas*, *Op. cit.*, Min: 00:12

<sup>159</sup> BRADY, *Op. cit.*, p. 161

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 262

<sup>161</sup> *Barton Fink*, *Op. cit.*, Min: 04:57

Ernest Lehman, sin embargo, considera este estado de ánimo una consecuencia de lo duro que puede llegar a resultar el propio oficio y afirma que “nunca debes sentirte previamente alegre, triunfante ni nada parecido. Es una invitación al desastre”<sup>162</sup>.

Jean-Claude Carrière coincide con la visión de Lehman pero concreta el motivo. El francés pone el punto de mira en un aspecto clave que todo guionista debe saber, la condición transitoria e inacabada de su obra. El escritor realiza un guión que, en el mejor de los casos, acabará en manos de otros profesionales y estos deberán hacerlo suyo para poder completar el proceso evolutivo de la obra. Por eso Carrière sostiene que mientras el fracaso de una obra puede destrozarte, el éxito no reconforta pues “nunca se está del todo seguro de haberlo merecido realmente”<sup>163</sup>.

William Goldman lo asocia a varios factores, el primero abarcable al escritor en general, el martirio del creador que conoce sus propias limitaciones y se considera vulgar ante los maestros del género<sup>164</sup>. Las películas que tratan sobre el proceso de creación de novelas como *Más extraño que la ficción* (*Stranger than fiction*, 2006, Marc Foster) con Karel Eiffel (Emma Thompson) o obras de teatro como *Balas sobre Broadway* (*Bullets over Broadway*, 1994, Woody Allen) con David Shayne (John Cusack) nos presentan personajes similares. El proceso de creación siempre se presenta como una tarea difícil de sobrellevar, Barton Fink manifiesta que “la escritura nace de un intenso dolor interno con el que no creo que sea posible trabajar sin él”<sup>165</sup> y en otra conversación con su amigo Charlie Meadows (John Goodman) envidia, en parte, su oficio pues “Mi trabajo es llegar a lo más profundo y sacarlo a flote, es dura la vida de la mente y explorarlo puede ser doloroso”<sup>166</sup>.

Dejando a un lado las particularidades propias de la profesión, Goldman no duda en señalar a la industria y sus constantes abusos hacia los escritores como la causa principal. Bruce Joel Rubin en el documental *Tales from the script* (2009, Peter Hanson) corrobora dicha teoría afirmando que “El guionista de Hollywood es verdaderamente un ser del que se abusa. Se puede decir una y otra vez hasta el hartazgo. Hollywood, desde sus inicios, ha sido muy cruel”<sup>167</sup>. Otros guionistas de renombre como Frank Darabont también participarán en esta acusación con declaraciones como “La mierda que un guionista tiene que aguantar. A veces en los primeros días, a veces no. A veces pueden tratarte bien al principio pero el potencial de ser tratado mal nunca desaparece”<sup>168</sup>. Kris Young compara las injusticias del escritor en Hollywood con la escena inicial de *Salvar al soldado Ryan* (*Saving private Ryan*, 1998, Steven

---

<sup>162</sup> BRADY, *Op. cit.*, p. 90

<sup>163</sup> CARRIÈRE, *Op. cit.*, p. 60

<sup>164</sup> GOLDMAN, William. *Aventuras de un guionista en Hollywood*. Barcelona: Plot ediciones. 1995  
385 páginas. ISBN: 9788486702175 p. 229

<sup>165</sup> *Barton Fink*. *Op. cit.*, Min: 42:57

<sup>166</sup> *Ibid.*, Min: 39:25

<sup>167</sup> *Tales from the script*. *Op. cit.*, Min: 05:00

<sup>168</sup> *Ibid.*, Min: 05:53

Spielberg) en la que acribillan a balazos a la gente que intenta pasar a la playa y considera que el escritor tendrá suerte si logra sobrevivir a la primera ráfaga de la ametralladora. Young utiliza el mismo símil entre la guerra y la relación de los estudios con el guionista cuando hipotetiza sobre la decisión de utilizar a gente joven por su ingenuidad al pensar que no van a “morir” en el intento<sup>169</sup>.

A continuación se expondrán algunas de las injusticias que el guionista debe sufrir en su día a día en Hollywood. Muchas de ellas han sido trasladadas a la gran pantalla con el fin de hacer ver al espectador las diversas situaciones por las que debe pasar un profesional que se dedique a este desconocido trabajo.

### - **Guionista vs. Industria**

Uno de los máximos responsables del día a día trágico del guionista es la industria cinematográfica para la cual trabaja. El escritor, la mayoría de veces, adopta el papel de víctima indefensa e incomprensida ante un gigante vestido de verdugo que lo maltrata e infravalora. Esta relación de dependencia y odio mutuo recaerá sobre la figura del productor, máximo responsable de su situación laboral.

#### **LIPNICK**

Yo dirijo este basurero y no tengo un gran dominio de la jerga técnica ¿Y por qué lo domino? Porque tengo un gran sentido de la teatralidad. Soy más grande, más malo y grito más que nadie en esta ciudad<sup>170</sup>.

El primer tipo de productor surge en la época de las grandes compañías cinematográficas, un personaje de carácter irreverente, autoritario y sincero, dolorosamente sincero. Este primer grupo estaría liderado por H.H Cobb (*Nickelodeon*, 1976) un productor de la primera década del siglo XX. que dirige una de las primeras compañías americanas, y, por otro lado, Jack Lipnick (*Barton Fink*, 1991) un magnate de la *Edad de Oro de Hollywood*. El primero se caracteriza por su autoridad hacia sus escritores que le siguen a todas partes y obedecen todo tipo de órdenes (“¡Traedme mis polainas, vamos!”<sup>171</sup> o ¡He pedido pastrami, no espagueti!<sup>172</sup>) soportando además constantes menosprecios. Otro rasgo importante reside

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, Min: 25:40

<sup>170</sup> *Barton Fink*, *Op. cit.*, Min: 14:47

<sup>171</sup> *Nickelodeon*. *Op. cit.*, Min: 06:00

<sup>172</sup> *Ibid.*, Min: 20:40

en su ignorancia sobre el mundo del cine pero sobre todo en su nulo criterio para valorar la calidad de un film.

**H. H. COBB**

Toma nota Herbertt, coge la primera escena y ponla donde está la segunda y coges la tercera y la pones donde está la primera.

**HERBERTT**

Pero así no tendrá sentido.

**H. H. COBB**

No pero a lo mejor tiene gracia y eso tiene sentido económico<sup>173</sup>.

El segundo es, asimismo, un personaje autoritario, temperamental (como se puede observar en las declaraciones de la parte superior, al comienzo de este segundo punto) y de limitado criterio cinematográfico.

**JACK LIPNICK**

Joder, podría analizar el guión paso a paso explicándote por qué es tan malo pero no quiero insultar tu inteligencia. Vamos a ver, para empezar, es una película de lucha. El público quiere ver acción, aventura y lucha ¡Mucha lucha! No quiere ver a un tío luchado con su alma. Bueno un poco sí por los críticos pero tú te has pasado de rosca, demasiado para los que esperan éxitos, no les culpo. Ya hay suficiente poesía en el interior del ring Barton. (...) No pondré a Viri en una película de mariquitas sobre el sufrimiento<sup>174</sup>.

Sin embargo Lipnick es un hombre de gran poder y, por lo tanto, acostumbrado a los negocios. A diferencia de Cobb se trata de un personaje de carácter más extremo que basa su comportamiento en virtud a sus intereses. Puede mostrarse muy ilusionado e incluso simular respeto y consideración hacia una persona y a su vez volverse un antipático desmedido e implacable.

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, Min: 20:23

<sup>174</sup> *Barton Fink. Op. cit.*, Min: 102:27

Sus equivalentes fueron personajes de la vida real como Jack Warner de *Warner Brothers* conocido por dirigir la compañía con mano de hierro. Warner tenía una especial manía hacia los escritores que, tal y como se ha comentado anteriormente, los denominaba “mequetrefes con Underwoods” y los despedía de una manera muy poco respetable por navidad. Puede que los hermanos Coen se basaran ligeramente en él o quisieran rendirle un homenaje porque al final de la película Jack Lipnick aparece disfrazado de coronel, traje que acentúa aún más su poder, y según Peter Hay en *Sucedió en Hollywood* en tiempos de la II Guerra Mundial Warner alcanzó este mismo rango<sup>175</sup>.

Harry Cohn también es otro de los magnates que se acercan o inspiran a estos personajes. Tenía fama de tener un carácter duro y una forma de dirigir muy autoritaria y personal y acabó ganándose el apodo de *King Cohn*. Peter Hay lo describe como un hombre nervioso, de malos modos que insultaba constantemente<sup>176</sup> y el gran escritor Truman Capote lo consideraba un gorrino criminal<sup>177</sup>. Además existe un rumor conocido y asegurado por diversos autores como David Heymann en su libro *Joe and Marilyn* donde narra cómo Marilyn Monroe fue despedida de Columbia porque se negó a acostarse con él<sup>178</sup>. Algunos guionistas como Charles Benet lo critican duramente sobre todo por el trato que tenía con los escritores de su compañía, según Benet “En tu primer día allí, te invitaban a comer con Harry Cohn en el comedor de ejecutivos. Cuando entrabas, allí estaban sentados todos los altos cargos de la Columbia. Te sentabas. Harry Cohn decía “¡Qué maravilla verte, Charles! ¡Bienvenido!” En ese momento, apretaba un botón y tu silla se desplomaba (y te caías de culo). Y todos se partían de risa. Por lo visto aquella era la gracia divertida del mundo, que Harry Cohn pudiera derrumbar la silla de su último escritor”<sup>179</sup>. Otro guionista y productor llamado Jerry Wald acudió a su funeral y cuando le preguntaron a ver por qué motivo había ido este debió de responder: “Para asegurarme de que ese hijo de puta estaba muerto”<sup>180</sup>. James M. Cain, novelista y escritor de Columbia, tuvo, sin embargo, una buena relación con él y asegura que podía ser un hombre afable y elegante aunque admite que “también podía ser el más sucio y despreciable hijo de puta, y a menudo lo era”<sup>181</sup>.

---

<sup>175</sup> HAY, Peter. *Sucedió en Hollywood: Anécdotas de cine*. Alicante: Ma non troppo. *Op. cit.*, p. 140

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 146

<sup>177</sup> OLMOS, Martin. *Auge y caída de Tony Spilotro*. (Consultado el día 20 de julio) Disponible en: <https://martinolmos.wordpress.com/category/la-cosa-nostra/>

<sup>178</sup> HEYMANN, Danny. *Joe and Marilyn. Legends in love*. Thorndike press large print books. 627 páginas. ISBN: 978- 1410472137 p. 18

<sup>179</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory: Conversaciones con guionistas: Edad de oro de Hollywood* *Op. cit.*, p. 34

<sup>180</sup> OLMOS, Martin. *Auge y caída de Tony Spilotro*. (Consultado el día 20 de julio) Disponible en: <https://martinolmos.wordpress.com/category/la-cosa-nostra/>

<sup>181</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory: Conversaciones con guionistas: Edad de oro de Hollywood*. *Op. cit.*, p. 86

En este mismo saco también se puede incluir a L.B. Mayer, jefe de producción de MGM que además fue interpretado por el actor Robert Mitchum en *El Último Magnate*. Aunque en la película no esté representado con la furia y el autoritarismo con el que era conocido, su mala consideración hacia los guionistas queda clara en sus reuniones con los demás productores de la compañía o en alguna conversación con su hija como, por ejemplo, cuando le advierte que no se acerque a ellos porque no son gente de fiar.

Los libros que estudian este periodo desde una mirada objetiva como *The Glamour Factory*, *The Hollywood Studio System*, *El cine clásico de Hollywood* o *Historia mundial del cine I. Estados Unidos*, los que se centran en narrar anécdotas o cotilleos de Hollywood como *Hollywood censurado* o *Sucedió en Hollywood* y, en este caso, las entrevistas realizadas a guionistas de esta industria como la serie *Backstory* o *El oficio del guionista*, todos ellos, abordan la personalidad de estos magnates y son los responsables de su difusión.

La estereotipación nace entonces de unos referentes reales y las intenciones de sus autores en estos dos filmes metacinematográficos son los de trasladar este conocido perfil, para los entendidos en el ámbito, a la gran pantalla. Ambas películas pertenecen al género de la comedia, sus personajes están contruidos en clave de humor y, por lo tanto, el carácter de ambos se distorsiona acentuando sus rasgos más característicos. Tanto H.H. Cobb como Jack Lipnick no deben considerarse objetivamente como un intento fiel de representar la realidad sino que deben ser analizados teniendo en cuenta su perspectiva cómica.

Johnatan Shields (*Cautivos del mal*, 1952) y Monroe Stahr (*El último magnate*, 1976), célebres por su pasión por el cine y su voluntad de querer controlar lo máximo posible la producción de sus películas, son los productores de esta época que se alejan del tópico.

Stahr es un personaje basado en la figura de Irving Thalberg a manos F. Scott Fitzgerald, escritor que lo conoció de primera mano en su novela inacabada. Históricamente es reconocido como el mejor productor de su época y en la actualidad existe un premio honorífico en la gala de los Oscar con su nombre. Su modo de trabajar, sin embargo, no era en absoluto apreciado por los guionistas pues tal y como aparece en la película, eran supervisados continuamente y su profesión se ponía siempre en tela de juicio mediante frases como “¿Qué es todo eso de ser escritor? Simplemente es colocar una palabra tras otra”<sup>182</sup>. Sus amenazas para que no se unieran al sindicato de guionistas tampoco lo hacían una persona muy querida por sus escritores. Charles Benet calificó esa reunión de

---

<sup>182</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory: Conversaciones con guionistas: Edad de oro de Hollywood*. Op. cit., p. 97

“ofensiva” y consideraba a Thalberg “uno de los tipos más desagradables”<sup>183</sup> que había conocido. En la película se muestra su desprecio hacia este oficio en frases como “Todos los guionistas son unos niños. La mitad de ellos son unos borrachos, y hasta hace poco el guionista de Hollywood sólo era un escritor de chistes”<sup>184</sup> citada anteriormente o “Yo no me considero más inteligente que un guionista, solo creo que sus cerebros me pertenecen, yo sé cómo utilizarlos”<sup>185</sup>.

Dejando a un lado la *Era dorada de Hollywood*, otro tipo de productor surgirá a partir de la era de los estudios que pondrá a prueba la paciencia del guionista. Los anteriores magnates como Lipnick podían ser ignorantes y autoritarios pero se les representaba como unos amantes del cine que dirigían la empresa con carácter y sentimiento. Ahora el nuevo productor será un hombre de negocios, vinculable al mundo empresarial o a la banca, que trabaja de una manera más fría y cerebral y que busca el éxito de sus películas en base a una especie de fórmulas establecidas por ellos mismos.

El comienzo de este tipo de tiburones de mercado los representa Robert Altman en *El juego de Hollywood* mostrando el cambio que se produce en la industria cinematográfica donde en Hollywood reinaba la producción de taquillazos o *blockbusters* convirtiendo las películas en una especie de mezcla de músculos, tiros, sexo y finales felices. En este contexto aparece Griffin Mill (Tim Robbins), un hombre que camina cada mañana hacia su estudio esquivando guionistas con actitud altiva. Su rutina diaria se basa en constantes reuniones con guionistas que intentan vender sus guiones mediante un breve *speech* donde se remarca el puro interés comercial, las películas parecen poder definirse en base a etiquetas que rayan lo absurdo (“Será una comedia de suspense político psíquica pero con sentimiento”<sup>186</sup>), mezclas entre otras películas (“Es un cruce entre *Memorias de África* y *Pretty Woman*”<sup>187</sup>) o las estrellas que lo interpretan. Su mala relación con los guionistas se hace patente cuando recibe la amenaza de muerte de uno de ellos y no consigue intuir quién puede ser pues en su día a día trata con desprecio a la gran mayoría. En una entrevista con uno de los sospechosos, David Kahane (Vincent D’Onofrio), se plasma esta política tan poco honrada practicada por los productores donde las mentiras y las falsedades forman parte de su negocio.

El personaje de Larry Levy (Peter Gallagher) también se sitúa dentro de este estereotipo y sus innovadoras propuestas para la producción de una película son un ejemplo perfecto para entender el menosprecio hacia el oficio del guionista, un profesional, según él,

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 89

<sup>184</sup> *El último magnate. Op. cit.*, Min: 1:37:50

<sup>185</sup> *Ibid.*, Min: 1:40:20

<sup>186</sup> *El juego de Hollywood. Op. cit.*, Min: 08:00

<sup>187</sup> *Ibid.*, Min:05:00

totalmente prescindible para la compañía (“Podríamos ahorrarnos mucho dinero si hiciéramos los argumentos nosotros mismos”<sup>188</sup>). En cuanto a su labor como productor Levy es, a su vez, un hombre de negocios, de dudoso criterio cinematográfico (“Una película de arte y ensayo no cuenta, hablo de películas de verdad”<sup>189</sup>), más relacionado con el mundo de la economía.

Evan M. Wright (Robert de Niro) de *Gente de Sunset Boulevard* (*Mistress*, 1992, Barry Primus) también forma parte de este grupo. Al igual que los demás personajes Wright es un hombre de negocios (“Yo creo dinero, ese es mi arte, soy muy bueno en ello”<sup>190</sup>) que viste trajes caros, conduce un deportivo de lujo y vive siempre muy ocupado. Un empresario inflexible que pretende transformar el guión del autor de arriba abajo en base a criterios más comerciales detestados por el escritor y fórmulas de éxito que él mismo cree controlar.

#### EVAN M. WRIGHT

Tenéis un guión muy morboso y oscuro, de hecho me gustó bastante, pero después del estreno aguantará solo cuatro días. (...) Las películas sublimes ganan dinero pero hay que apelar al motivo básico del público para ir al cine... Excitarse, ver sexo en una película y en la vuestra no lo hay<sup>191</sup>.

En esta misma línea se puede incluir a Josh Martin (Frank Feuerstein) de *La Musa*. No posee la ferocidad de Wright, sino que coincide más con la falta de escrúpulos de Mill. Sin embargo a diferencia de este último (“He sido un gilipollas, forma parte de mi trabajo”<sup>192</sup>) Martin no parece ser consciente de sus actos, el desprecio del guionista Steven Philips (Albert Brooks) hacia él reside en su falta de empatía pues es capaz de decirle que su guión “no vale nada”<sup>193</sup>, echarlo del estudio y seguir conversando tan alegremente como si nada hubiera ocurrido.

También podría incluirse a Patrick (Dallas Roberts) de *Los locos de Hollywood* pues representa a un productor que por su día a día bien podría haber trabajado en cualquier otra empresa. Este personaje es llevado al extremo en cuanto a su relación con el cine pues no

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, Min: 19:00

<sup>189</sup> *Ibid.*, Min: 42:00

<sup>190</sup> *Gente de Sunset Boulevard. Op. cit.*, Min: 37:53

<sup>191</sup> *Ibid.*, Min: 35:56

<sup>192</sup> *El juego de Hollywood. Op. cit.*, Min: 33:24

<sup>193</sup> *La Musa. Op. cit.*, Min: 05:30

siente ni el más mínimo interés por este arte, no lee guiones, odia ver películas y su objetivo se ciñe en cerrar tratos y hacer ganancias.

Al igual que Los personajes de H.H.Cobb y Jack Lipnick estos tres últimos productores deben ser analizados de la misma manera. Los dos primeros, Wright y Martin, son personajes de películas puramente cómicas y Patrick es la excepción en *Los locos de Hollywood* pues se trata del único personaje cómico del filme. Sus actos, por lo tanto, deben ser examinados teniendo en cuenta la intención del autor y no deben tomarse como un modelo estricto del productor de la época. Los tres personajes sirven para mostrar de manera exagerada que sus equivalentes en la vida real fueron personas implacables, poco empáticas o desinteresadas hacia los guionistas.

Estos nuevos jefes, analizados en el punto anterior, fueron descritos por el actor Gregory Peck como una especie de “Lanzador de dados. Sigue en su puesto de trabajo mientras le van saliendo sietes. Si no tiene suerte unas cuantas veces seguidas, el estudio busca un nuevo directivo” y admite que los tipos como Zanuck, Goldwyn o Cohn le gustaban más que los de hoy día porque “Tenían un cierto instinto visceral para saber qué es el entretenimiento de primera clase y se implicaban de forma personal, eran entusiastas y dirigían los estudios con las entrañas”<sup>194</sup>.

Los productores de esta época fueron considerablemente más numerosos que la media docena de magnates que controlaba los estudios y, por lo tanto, la literatura dedicada a estos nuevos profesionales no se basa tanto en la personalidad de nombres concretos sino que se cae en la misma generalización con la que son tratados en la gran pantalla “son una raza aparte, de hecho les enseñan a ser así”<sup>195</sup> asegura Burt Reynolds interpretándose a sí mismo en *El juego de Hollywood*.

El productor es entonces la persona que representa esta dualidad entre el guionista y la industria cinematográfica, el enemigo principal con quien tendrá que librar un sinfín de batallas para defender su obra. Sin embargo existe otro personaje muy representado dentro del mundo que rodea al guionista, el agente. En lugar de velar por los intereses de su cliente la función de este trabajador en películas como *El Crepúsculo de los dioses*, *La Musa* o *El ladrón de orquídeas* es la de acentuar la soledad del escritor ante la industria pues en lugar de empatizar y defender al guionista fomenta aún más su vulnerabilidad y su incompreensión.

Joe Gillis (William Holden) ya advierte al espectador de la personalidad de su agente (“Al final encontré a mi representante, el mentiroso. ¿Estaba buscando trabajo para el pobre Joe

---

<sup>194</sup> DAVIS, *Op. cit.*, p. 412

<sup>195</sup> *El juego de Hollywood. Op. cit.*, Min: 22:00

Gillis?... Trabajaba mucho en un club con sus palos de golf<sup>196</sup>) antes de quedar con él para pedirle un pequeño préstamo que le será denegado (“Claro que podría dejarte dinero, pero no pienso hacerlo”<sup>197</sup>). El personaje de Hal (Bradley Whitford), quizás el menos extremo de estos tres, aconseja a Steven (Albert Brooks) escribir una película comercial de ciencia ficción que será rechazada por todos y después le reprocha que no la tenía que haber escrito<sup>198</sup>.

Por último también tenemos a Marty Bowen (Ron Livingston) un hombre de oficina y con poco apego hacia el mundo del cine. Cuando Charlie Kaufman (Charlie Kaufman) va a visitarlo angustiado, debido al gran bloqueo que sufre, Marty demuestra que no siente el más mínimo interés en ayudarlo.

**KAUFMAN**

No sé cómo adaptarlo, debería haberme limitado a lo mío. No sé porqué pensé que podría escribirlo.

**MARTY (Señalando a una mujer)**

¿Ves a esa? Me la he follado por detrás. (Ríe) No, es broma.

**KAUFMAN**

(...)No hay hilo conductor entre estas parrafadas, crítica del NY Times, ¡No puedo estructurarlo!

**MARTY**

Joder... Me la follaría por detrás... Lo siento<sup>199</sup>.

La excepción que confirma la regla se encuentra en el personaje de Mel Lippman (Art Smith) de *En un lugar solitario* aunque el propio guionista Dixon Steele (Humphrey Bogart) admite que es el único representante digno que ha conocido.

La fama de los agentes es de sobra conocida en el mundo del cine, sobre todo los que trabajan con los actores y son coloquialmente denominados “los del diez por ciento” debido al porcentaje de comisión que suelen exigir a su cliente o “comerciantes de carne”. Peter Hay en su libro *Sucedió en Hollywood* informa de la mala consideración que tiene en Hollywood este trabajador. Algunos ejemplos los encontramos en declaraciones de actores como Basil Rathbone cuando dijo que “Un agente es como Robin Hood pero

---

<sup>196</sup> *El crepúsculo de los dioses. Op. cit., Min: 09:00*

<sup>197</sup> *Ibid., Min:09:15*

<sup>198</sup> *La musa. Op. cit., Min:09:40*

<sup>199</sup> *El ladrón de orquídeas. Op. cit., Min: 46:20*

al revés. Roba a los pobres para dárselo a los ricos”<sup>200</sup> o Jack Benny cuando en una cena hizo el siguiente brindis “Hay muchas cosas que debería decir sobre Jack Benny (su agente). Pero no creo que deba morder la mano que me da de comer”<sup>201</sup>. Su equivalente en el cine lo encontramos en el personaje de Morley Orfkin (Eugene Levy) de *Nominados*. Por lo tanto el encasillamiento de este trabajador ya se había llevado a cabo anteriormente antes de llevarlo a la ficción.

- **Una relación de interés**

Charlie Kaufman asistiendo al rodaje de la anterior película que escribió, “Being John Malkovich”.

**TÉCNICO**

¡Eh, tu! ¡Sal del decorado!

**CHARLIE (OFF)**

¿Qué hago yo aquí? ¿Para qué me he molestado en venir? Nadie sabe ni cómo me llamo<sup>202</sup>.

Hay una tendencia histórica en Hollywood de no incluir al guionista en los diferentes procesos en los que no es “necesario”. William Goldman admitía que llevaba en el negocio veinte años y hasta hace una semana no había pasado ni cinco minutos a solas con un montador, un realizador de decorados o un fotógrafo. Según el escritor, una vez acaba el arduo trabajo, el guionista se convierte en el raro de la industria, en seres anónimos o incluso menospreciados que no son bienvenidos y esa actitud continúa una vez terminada la película<sup>203</sup>. Billy Wilder también habla sobre ello y considera que “Escribir un guión es como hacerle la cama a alguien que luego llega, se mete dentro y tú te largas a tu casa”<sup>204</sup>.

Ronald Davis habla de un aspecto concreto que molesta especialmente a los guionistas y es la negación de diferentes personalidades, como el director y el productor, a que el guionista asista al plató. El autor afirma que en la época de los grandes estudios, salvo contadas excepciones y para solucionar problemas específicos, los escritores no podían estar en el rodaje<sup>205</sup>. Carrière, a su vez, lo describe como un “turista furtivo” donde tan solo se le verá un par de veces para cambiar algo aunque seguramente se haga sin su presencia pues si todo va bien, no se le volverá a necesitar. Según el autor francés este individuo debe aprender a ocultarse en el momento doloroso en que se le escapa algo que

---

<sup>200</sup> HAY, *Op. cit.*, p. 165

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 165

<sup>202</sup> *El ladrón de orquídeas. Op. cit.*, Min: 2:28

<sup>203</sup> GOLDMAN, *Op. cit.*, p. 369

<sup>204</sup> CHION, *Op. cit.*, p. 105

<sup>205</sup> DAVIS, *Op. cit.*, p. 202

hasta entonces era el único en poseer y como mejor consuelo le aconseja que se embarque en su próximo proyecto.<sup>206</sup>

En la gran pantalla además del fragmento recién citado del principio de la película *El ladrón de orquídeas* también está el principio de *La Musa* cuando Steven, al hablar de su profesión, afirma que “Ser un guionista es lo mismo que ser un eunuco en una orgía. Peor, de hecho, porque al menos al eunuco le dejan mirar”. En otra escena de esta misma película se alude a la exclusión a la que es sometido Steven cuando en una celebración comenta haber estado nominado a un oscar y el anfitrión le pregunta a ver entonces porqué no acudió después a la fiesta que él organiza a lo que Steven responde que no fue invitado<sup>207</sup>. Otros personajes como Brimmer (Jack Nicholson) en *El último magnate* también hace alusión a este hecho injusto cuando dice que los guionistas son “los labradores en este negocio. Ellos cultivan el grano pero no participan en la fiesta”<sup>208</sup>. Y es que el guionista pasa de ser la persona más importante durante varios meses a un condenado al ostracismo.

Se trata, según Goldman, de un sistema de lo más paradójico pues al entregar un guión, el escritor ha destinado varios meses, incluso años de su vida construyendo la historia definitiva y, por lo tanto, en ese momento, se convierte en la persona más útil a quien consultar cualquier duda o decisión que se quiera tomar. El guionista conoce no solo cada detalle de la historia, de la trama o de los personajes sino también todo el universo que la rodea y, sin embargo, sus superiores deciden dejarlo de lado. Según Arthur Laurents esto se debe al poco aprecio que tienen hacia su escritor porque en realidad les gustaría poder escribirlo ellos mismos<sup>209</sup>. Bajo la mirada de guionistas como Laurents se trata de una relación puramente de interés entre unos productores y un empleado al que detestan y por eso cuando consiguen lo que quieren dejan de contar con él. Goldman considera que “cuando un productor me contrata, lo que está haciendo, y esto es seguro al cien por cien, es comprar seis meses de mi vida”<sup>210</sup>. De la misma manera lo describen los hermanos Coen cuando en *Barton Fink* el productor Lipnick le dice a Barton que “ahora mismo el contenido de su cabeza es propiedad de *Capitol Pictures*”<sup>211</sup>.

Se trata de una decisión que se ha mantenido a lo largo de la historia del cine, con notables excepciones evidentemente, pero tanto por parte del productor, como del director,

---

<sup>206</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude, BONITZER, Pascal. *The end*. Barcelona: Paidós ibérica, 1991. 160 páginas. ISBN: 9788475097282 p. 57

<sup>207</sup> *La musa*, Op. cit., Min: 01:18 y 1:13:14

<sup>208</sup> *El último magnate*, Op. cit., Min: 1:38:00

<sup>209</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 2. Conversaciones con guionistas de los años 40 y 50*. Op. cit., p.

127

<sup>210</sup> GOLDMAN, Op. cit., p. 367

<sup>211</sup> *Barton Fink*, Op. cit., Min: 74:31

el guionista no suele ser bienvenido desde el momento en que comienza el rodaje de la película. En los tres procesos importantes de un filme el guionista se convierte en el protagonista del primer tercio y un mero espectador, si tiene suerte, en los dos siguientes. Un dato relevante nos muestra Janet Staiger cuando en la tardía fecha de 1947 el Screen Writers Guild acordó con Darryl Zanuck de la Fox y Dore Schary de MGM permitir que los guionistas asistieran a las actividades del rodaje con el fin de que pudieran observar las prácticas que se realizaban. Ya no se habla de trabajar en el rodaje sino que hasta entonces tenían prohibido incluso pisar el plató. Richard Matheson asegura que no llegó a trabajar nunca en un plató<sup>212</sup> y el guionista cómico Mark O'Keefe considera que, a excepción de la comedia donde hay una preocupación por comprobar y corregir los "gags" en escena, el rodaje es como "el ejército y como guionista no tienes lugar en la cadena de mando"<sup>213</sup>. Otros autores como Lawrence Kasdan admiten no haber pisado nunca un plató antes de dar el salto a la dirección<sup>214</sup> y Ruth Praver Jhabvala dice que suele hacer tan solo una visita de cortesía porque "no hay mucho que uno pueda hacer durante la filmación"<sup>215</sup>. Donald E. Westlake confiesa haber participado en el rodaje de *Los timadores* (*The Grifters*, 1990, Stephen Frears) aunque ello le afectó durante el resto de su trayectoria pues nunca más volvió a ser así<sup>216</sup> Richard Brooks también coincide con estos autores y explica que una de las razones de que esto suceda es debido a que los guionistas "siempre preguntaban por qué se estaba alterando su obra, así que nadie les quería ver por allí"<sup>217</sup>.

La relación entre el guionista y el director es, según Goldman, en su mayoría la de dos adversarios, puede ser agradable u odiosa pero nunca será fácil pues existe una batalla interna donde el director piensa en los cambios que quiere hacer y el guionista en lo que ha sufrido para escribir la historia, siempre con la sospecha de que la van a destrozar<sup>218</sup>. Según él la verdadera razón de esta discordia reside en el deseo inconfesable del director de poder decir que es el dueño completo de la historia pero también la del guionista en querer dirigirla<sup>219</sup>. John August, guionista de Tim Burton en tres de sus películas, decía que en total sólo había pasado unas veinticuatro horas con él cara a cara y ninguna durante el rodaje<sup>220</sup>. Michel Chion resalta unas acusaciones del guionista Charles

---

<sup>212</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 3. Conversaciones con guionistas de los años 60*. Op. cit., p. 207

<sup>213</sup> *Tales from the script*. Op. cit., Min: 58:00

<sup>214</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 4. Conversaciones con guionistas de los años 70 y 80*. Op. cit., p. 165

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 145

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 365

<sup>217</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 2. Conversaciones con guionistas de los años 40 y 50*. Op. cit., p. 42

<sup>218</sup> GOLDMAN, Op. cit., p. 183

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 99

<sup>220</sup> *Tales from the script*. Op. cit., Min: 1:02:36

Spaak hacia el director, cuyo trabajo se desarrolla desde la plena época de los grandes estudios hasta mediados de los setenta, por ocultar entre bastidores al guionista a quien consultaba a escondidas “como si hubiera ido a pedir consejo con un poco de vergüenza y muchas esperanzas a un ensalmador” asegurando que “los campeones de la cámara han alejado del plató a su guionista, al que colmaban de atenciones en la intimidad para fingir en público que lo ignoraban”<sup>221</sup>. Para Ernest Lehman, por ejemplo, un director bueno con el que poder trabajar era solamente aquel que carecía de una desconfianza intrínseca hacia el guión y que cuando su trabajo había terminado “no le entraban ganas de llamar a nadie para mejorarlo”<sup>222</sup>.

Aún así, por el bien de la obra, existe una tendencia por intentar entablar una relación amistosa con el director. La escritora y también productora Naomi Foner hace la comparativa con una persona a la que le estás entregando tu hijo y sólo deseas no perder los derechos de visita<sup>223</sup> y Carrière, en su libro *The End* propone unos ejercicios que considera necesarios y uno de ellos es el de favorecer la relación entre el director y el guionista e intentar hacer desaparecer entre ellos cualquier sentimiento de jerarquía<sup>224</sup>.

#### - **Escrituras y reescrituras**

Barton Fink en una reunión con el productor Jack Lipnick.

##### **LIPNICK**

Viri es un luchador, quiero conocer sus esperanzas. Se verá involucrado en un mal asunto y debe haber romanticismo, ya sabes, una historia de amor o un niño... Un huérfano. (...) ¡Que coño, que Bart lo resuelva! Conociendo a los escritores él sabrá hacerlo. Que haya una dama, que sea sencillo. No iremos a tontas y a locas<sup>225</sup>.

El guionista no solo es excluido de los procesos creativos en los que no ejerce una función directa sino que también padece un mínimo control sobre su único cometido, la realización del guión. Las razones son varias y se repiten a lo largo de la historia.

La primera de ellas consiste en que históricamente, ha habido una gran mayoría de películas, además de la enorme cantidad de adaptaciones que se han hecho, que no han

---

<sup>221</sup> CHION, *Op. cit.*, p. 105

<sup>222</sup> BRADY, *Op. cit.*, p. 206

<sup>223</sup> *Tales from the script. Op. cit.*, Min: 1:05:13

<sup>224</sup> CARRIÈRE, *Op. cit.*, p.83

<sup>225</sup> *Barton Fink. Op. cit.*, Min: 16:20

partido del propio creador. El guionista trabajaba y trabaja la mayoría de veces bajo un encargo más o menos concreto solicitado por un productor, una estrella de cine o un director, en definitiva, alguien suficientemente poderoso como para financiar o lograr la financiación de un filme. Betty Condem y Adolph Green, por ejemplo, admiten que todas sus obras nacieron a partir de proyectos asignados<sup>226</sup>. Un ejemplo de ello en la gran pantalla se encuentra en la película de lucha libre que Barton Fink debe realizar, una temática que no entusiasma a este dramaturgo especialmente.

Cuando es el propio escritor el que esboza una idea o crea directamente un guión original sus problemas comenzarán una vez haya sido presentado el primer borrador a la productora. El guionista deberá obedecer a las correcciones de sus superiores y se verá atrapado en una espiral de constantes reescrituras hasta que finalmente logre satisfacerlos a todos. David S. Ward cree que es un milagro que las películas salgan adelante teniendo en cuenta la cantidad de opiniones que hay vertidas sobre ellas. El poder del guionista en estos casos es, por lo tanto, limitado. Arthur Laurents asegura que en su época los escritores no tenían ni voz ni voto en una película, “puedes discutir, pero no puedes decidir. Son ellos los que deciden”<sup>227</sup>. Elmore Leonard continúa en esta línea y afirma que en todos sus guiones siempre ha ido en contra de su opinión “para poder conseguir el dinero y marcharme a casa”<sup>228</sup>. Larry Cohen coincide con Laurents y Leonard cuando explica que nunca tuvo ningún control sobre su película y admite que se pasó a la dirección solo para poder tenerlo pues “si pudiera haber retenido el control sobre las películas sin dirigirlas, creo que habría continuado escribiendo y dejando que otros la dirigieran”<sup>229</sup>.

Teniendo en cuenta la consideración que, en general, tienen los guionistas de los productores a los que deben obedecer la frustración aumenta considerablemente. John Carpenter cree que muchos guionistas son usados y abusados por gente que tiene ideas pero no sabe concretarlas, lo que provoca que las escrituras se multipliquen y los autores se empantanen<sup>230</sup>. En la gran pantalla las pocas veces que se ha representado el poco poder del autor frente a su obra, ha sido en su mayoría de forma cómica como, por ejemplo, en *Gente de Sunset Boulevard*. Marvin (Robert Wuhl) es un guionista y director que intenta conseguir financiación para su guión, sin embargo, cada productor que visita le obliga a realizar constantes cambios en la historia. En *Nominados* se representa asimismo esta política, Philip Koontz (Bob Balaban) y Lane Iverson (Michael McKean) deberán cambiar

---

<sup>226</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 2. Conversaciones con guionistas de los años 40 y 50*. Op. cit., p. 70

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 127

<sup>228</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 4. Entrevista con guionistas de los años 70 y 80*. Barcelona: Plot ediciones 2007. 434 páginas. ISBN: 9788486702779 p. 203

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>230</sup> *Tales from the script*, Op. cit., Min: 06:10

varios aspectos de la película e incluso el título a petición de los productores. En la primera escena de la película *The Majestic* Appleton (Jim Carrey) debe, a su vez, aceptar las opiniones y los cambios de un grupo de productores. En estas tres películas la comedia no sólo sirve para visualizar el poco poder del autor hacia su obra sino que además las modificaciones son siempre presentadas como ridículas.

Dejando a un lado la comedia, la película *El último magnate* también presenta esta política mediante la discusión entre Willy y Monroe Stahr cuando este último le ordena que modifique el papel de la chica o será despedido<sup>231</sup>. Otros filmes como *White Hunter, Black Hearth* (*Cazador Blanco, Corazón Negro*, 1990, Clint Eastwood) muestran cómo el director puede ser también el responsable de exigir dichos cambios, la conversación entre el escritor Pete Verril (Jeff Fahey) y el director John Wilson (Clint Eastwood), cuando este último le ordena que simplifique la trama, es una clara muestra de ello<sup>232</sup>.

Algunos de los guionistas como John D. Brancato critican el modelo a seguir de muchos productores a la hora de plantear sus correcciones. Según el escritor la mayoría de exigencias de los estudios suelen partir de convencionalismos como, por ejemplo, la obligación de incluir una trama amorosa, remiendos que acaban dando como resultado algo “mostruoso y aburrido”. Brancato compara este método con dos artistas, Vitaly Komar y Alex Melamid, que intentaron hacer un estudio sobre la pintura perfecta preguntando a personas amantes del arte de todo el mundo sobre lo que se debería incluir en un cuadro. Las respuestas más repetidas fueron anotadas y el cuadro se pintó en base a estos elementos dando como resultado una obra grotesca, “America’s Most Wanted” (1994).<sup>233</sup>

Otra de las realidades de este oficio es que muchas veces el guión tiene y ha tenido múltiples dueños. En la era de los estudios el sistema de colaboración que utilizaban era el método más común de la época, la Warner Bros, por ejemplo, era conocida por la gran cantidad de escritores que utilizaba para una misma película. Niven Busch admitía que era un procedimiento muchas veces difícil y del que se quería huir aunque se intentaba hacer con la máxima cooperación posible<sup>234</sup> y W.R. Burnett afirmaba haber escrito guiones que habían pasado hasta por doce escritores diferentes<sup>235</sup>. Orson Welles no aprobaba este

---

<sup>231</sup> *El último magnate*, *Op. cit.*, Min: 26:00

<sup>232</sup> *Cazador blanco, corazón negro* [grabación vídeo] Dirigida por Clint Eastwood. Madrid: Warner Bros. Ent. España, S.L. Min: 58:00

<sup>233</sup> *Tales from the script*, *Op. cit.*, Min: 46:25

<sup>234</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory: Conversaciones con guionistas: Edad de oro de Hollywood*. *Op. cit.*, p. 72

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 48

método porque, según él, “Cuando se juntan demasiados autores dan, generalmente, con el mínimo común denominador del interés dramático”<sup>236</sup>.

Con la ruptura del sistema de estudios y el nuevo panorama independiente no se dejó de recurrir a esta práctica, un guionista podía ser contratado para un proyecto que posteriormente sería pulido, reconstruido o incluso reescrito por otro o varios escritores. John August lo describe como si el guionista fuera el arquitecto y ellos los constructores que cuando ven el edificio pueden decirte “¿Sabes?, vamos a contratar a otro para diseñar el nuevo comedor”<sup>237</sup>. Gerald Di Pego considera que la razón por la que es tan corriente esta política es debido al miedo de los productores a no haber tomado la decisión correcta. Comienza entonces la desconfianza hacia el trabajo del guionista y con el fin de apaciguar las dudas, deciden contratar a otro para conocer su punto de vista<sup>238</sup>. Según John D. Brancatto el error se basa en la creencia de los productores en tener la clave del éxito de un guión. Según ellos la contratación de los mejores guionistas en cada campo (el diálogo, la creación de personajes, la trama etc.) asegura la calidad de una obra, además de esta manera ellos mismos pueden justificarse pensando que “hicieron lo que pudieron”<sup>239</sup>. Las razones pueden ser múltiples pero, como dice el guionista y director John Carpenter, “Si quieren que otro trabaje en tu guión, no puedes hacer nada. Aprende a que te guste”<sup>240</sup>. William Goldman añade que en la era de los estudios incluso se llegó a asignar a otros guionistas, sin consultar al propio autor, un mismo proyecto mientras éste continuaba haciendo su trabajo provocando un alto nivel de menosprecio y paranoia pues siempre se tenía la duda de estar sufriendo esta injusticia<sup>241</sup>. En una conversación entre el guionista Willy y el productor Monroe Stahr, de la película *El último magnate* recién citada, se representa esta política<sup>242</sup>.

Otra de las consecuencias de estas políticas que se llevan a cabo reside en el reconocimiento público, es decir, en los títulos de crédito. Al contratar varios guionistas para un mismo proyecto las disputas por la repartición de títulos están aseguradas y no siempre se soluciona de la manera más justa. En las entrevistas de la series *Backstory* todos los guionistas entrevistados aseguran haber realizado guiones, sobre todo como coguionistas, sin acabar consiguiendo un crédito en la película. En el documental *Tales from the script* también se explica esta realidad, en alguna ocasión llevada al extremo como el caso de

---

<sup>236</sup> DAVIS, *Op. cit.*, p. 200

<sup>237</sup> *Tales from the script*, *Op. cit.*, Min: 04:45

<sup>238</sup> *Tales from the script*, *Op. cit.*, Min: 1:15:00

<sup>239</sup> *Tales from the script*, *Op. cit.*, Min:1:15:10

<sup>240</sup> *Ibid.*, Min: 1:16:10

<sup>241</sup> GOLDMAN, *Op. cit.*, p. 201

<sup>242</sup> *El último magnate*, *Op. cit.*, Min: 25:12

David S. Ward quien reivindica haber escrito aproximadamente el ochenta por ciento de los diálogos de la película *La máscara del Zorro* (*The Mask of Zorro*, 1998, Martin Campbell) sin recibir a cambio ningún título de crédito. También puede ocurrir que un autor haya escrito una obra que después será reescrita o pulida por uno o varios escritores más dando lugar a una película donde consta como creador y de la que no se siente orgulloso.

- **La metamorfosis**

Dixon Steele (Humphrey Bogart) se detiene con el coche en un semáforo en rojo. A la par otro coche con una pareja en los asientos delanteros.

**ELLA**

¡Dicks Steele! ¿No se acuerda de mí?  
(...); Pero si escribió mi última  
película! ¿Lo ha olvidado?

**STEELE**

Tengo por costumbre no ver nunca las  
películas que hago<sup>243</sup>.

La primera parte del proceso de una película ha concluido, los verdaderos destinatarios se apoderarán de su herramienta de trabajo y lo harán suyo. Se inicia un proceso de metamorfosis vivido por el escritor más con temor que con esperanza, una intriga que será desenmascarada el día de la primera proyección. Los cambios son inevitables y, en su mayoría, dolorosos, Carrière habla de este momento vital en la vida de un guionista que asistirá al visionado de la película “palpitándole el corazón” y que siempre acabará experimentando “sorpresas inevitables”<sup>244</sup>. Estas sorpresas son siempre descritas por los escritores de negativas, como ejemplo las declaraciones de Mark D. Rosenthal quien asegura que la gente se sorprendería al saber cuántas películas espantosas fueron en principio buenos guiones<sup>245</sup>. William Goldman considera importante tener en cuenta este tipo de sufrimiento pues es un dolor que no conoce ningún otro escritor más que el guionista<sup>246</sup>. Los sentimientos de Dixon Steele en la conversación con la directora de una de sus obras coinciden con las declaraciones de Niven Busch cuando afirma que nunca ve sus películas<sup>247</sup> y se explican de manera muy clara con el guionista Gerald Di Pego cuando admite que es difícil para él llevarse bien con una película que ha escrito cuando le va a dar

---

<sup>243</sup> *En un lugar solitario*, Op. cit., Min: 01:17

<sup>244</sup> CARRIÈRE, Op. cit., p. 57

<sup>245</sup> *Tales from the script*, Op. cit., Min: 42:45

<sup>246</sup> GOLDMAN, Op. cit., p. 190

<sup>247</sup> MCGILLIGAN, Pat. *Backstory: Conversaciones con guionistas: Edad de oro de Hollywood*. Op. cit., p. 72

vergüenza ajena algún detalle o escena cada veinte minutos o un par de veces en todo el metraje<sup>248</sup>.

Todos estos métodos que se acaban de exponer han sido siempre presentados bajo una mirada subjetiva pues son las propias “víctimas” quienes han manifestado lo injusto que resultan estas medidas. Tal y como se ha podido comprobar en el punto anterior no se puede discutir que a lo largo de la historia Hollywood ha sido, en infinidad de ocasiones, una industria cruel y abusiva con estos trabajadores. El denominador común de todas estas políticas injustas no es, nada más y nada menos, que la desconsideración de los órganos de poder de la industria cinematográfica hacia este oficio, factor fundamental para entender muchas de las decisiones que de forma consciente han provocado el maltrato hacia este escritor.

Sin embargo si solo se toma como válida esta postura el peligro de caer en un victimismo continuo es considerable y, por lo tanto, la realidad podría acabar distorsionada. Por ello, con el fin de lograr un punto de vista lo más objetivo posible, se ha estimado conveniente realizar un último apartado que explique las características del propio oficio y de su obra. Los autores que han hecho posible este último análisis son también guionistas aunque estos artistas han dejado a un lado el victimismo y sus reflexiones deben entenderse como consecuencia de su experiencia en el sector y con una clara intención por instruir a todo aquel interesado en este desconocido trabajo.

#### - **El guión y el guionista**

**CHILLI PALMER**

¿Podrías escribir un guión?

**BO CATLET**

Es pan comido, basta tener una idea y escribir lo que quieres decir en un papel. Luego contratas a otro para arreglar las comas y eso. (...)Llegas al final, fundido a negro y ya está<sup>249</sup>.

Un guión es un tipo de escritura narrativa y, como tal, tiene sus propias características. La primera de ellas consiste en la rareza de su formato pues, como dice

---

<sup>248</sup> *Tales from the script, Op. cit.*, Min: 1:33:20

<sup>249</sup> *Cómo conquistar Hollywood*, [grabación vídeo] Dirigida por Barry Sonnenfeld. United Artists. Min: 41:00

Doug Achinson, el guión es preciso, matemático, no es un verso libre como la novela<sup>250</sup>. La complejidad de su estilo provoca que muchas veces se malinterprete la calidad de una obra, Carrière habla sobre ello y explica que existen muchos malentendidos porque los no habituados a leer en este estilo encuentran que los guiones “son demasiado secos y fríos, que la psicología de los personajes no está suficientemente desarrollada, que sólo son esbozos y que ha desaparecido toda emoción”<sup>251</sup>. Esta es una de las razones por las que un guionista debe constantemente escuchar críticas y opiniones de otras personas pues todo el mundo cree conocer el lenguaje, Shane Blanck comenta que “yo no voy a donde el cirujano y le digo que está usando el tornillo incorrecto o que debería de cortar más a la izquierda. Pero cualquier botarate que te topes en la calle te dirá lo que no funciona en Spiderman 3”<sup>252</sup>. Esta mala interpretación se basa, por lo tanto, en el desconocimiento de esta forma de arte, Gerald Di Pego considera que “Si entras en una tienda y compras una obra de teatro de Tennessee Williams u otro puedes llegar a casa, sentarte, leerla y sacar una verdadera experiencia de eso (...) Lo mismo debería suceder con un buen guión de cine”<sup>253</sup>.

Sin embargo lo que se debe de tener en cuenta es que el guión es un manual de instrucciones que se entrega a otros profesionales para que con ello puedan hacer una película, el principal objetivo de un guión no es que lo lea un gran público sino un reducido grupo de especialistas con unos objetivos específicos. Carrière, en su libro *The End* analiza una serie de características fundamentales que todo guionista debe entender antes de realizar una obra con el fin de evitar posteriores lamentos. La primera de ellas consiste en que el escritor de guiones debe saber que la obra que produce está destinada a metamorfosearse y, en consecuencia, a desaparecer y que su única función es la de transformar la invención en apariencia de realidad. Por lo tanto su triunfo es su desaparición y por eso el guión es el elemento menos visible en una película<sup>254</sup>. Michel Chion también alude a esta última particularidad pues “mientras el trabajo del actor, del director de fotografía, del montador, del músico, se exhibe, tangible en la pantalla, el del guionista ha sufrido una transmutación al tiempo que una apropiación. Las palabras que describen las acciones han sido reemplazadas por imágenes y, en principio, sólo las réplicas del diálogo quedan tal cual”<sup>255</sup>. Finalmente, John August afirma que escribir para el cine es casi invisible porque si se realiza “realmente bien parece que los actores improvisaron sus líneas y que la

---

<sup>250</sup> *Tales from the script, Op. cit.*, Min: 03:10

<sup>251</sup> CARRIÈRE, *Op. cit.*, p. 57

<sup>252</sup> *Tales from the script, Op. cit.*, Min: 46:50

<sup>253</sup> *Tales from the script, Op. cit.*, Min: 02:10

<sup>254</sup> CARRIÈRE, *Op. cit.*, p. 114

<sup>255</sup> CHION, *Op. cit.*, p. 108

película surgió por sí misma<sup>256</sup>. Esta condición transitoria se ve, según Carrière, cuando al final del rodaje se encuentran los guiones en las papeleras del estudio pues son muy pocos quienes acaban por conservar la obra<sup>257</sup>. En la película *Nickelodeon* aparece representado este hecho cuando Leo Harrigan pregunta a ver donde está el guión y se queja porque “los tiran por el suelo como si fueran periódicos viejos”<sup>258</sup>

Volviendo al autor francés, un filme termina cuando el guión se hace invisible, ese es su triunfo, su desaparición, un triunfo inevitablemente modesto. Por lo tanto la verdadera importancia del trabajo realizado no reside tan sólo en lo que se visualiza sino en lo que se ha eliminado, el autor francés lo compara con el duro entrenamiento de un atleta que ve recompensado su esfuerzo en la perfecta ejecución de unos sencillos movimientos. Se debe valorar y no menospreciar toda esta labor pues, en cierto modo, aún está en la película, a su alrededor<sup>259</sup>.

Otro consejo de este autor reside en que un guionista no debe olvidar nunca cuál es su oficio y debe admitir que es más cineasta que escritor para así “liberarse de su complejo literario”<sup>260</sup>. La aceptación de su profesión resulta, por lo tanto, fundamental para evitar dolorosos malentendidos con otras profesiones como la del novelista o el dramaturgo, máximos responsables de sus obras.

Finalmente tampoco se debe olvidar la posición en la que se encuentra el guión en el proceso de realización de una película. La tarea del guionista es el primer paso de un largo proyecto audiovisual y las personas que participan en este recorrido deberán hacer suyo el trabajo del escritor para poder cumplir satisfactoriamente con su cometido. Por eso Carrière considera necesario sacar a flote una cualidad imprescindible y muy complicada en estos momentos, la humildad. El escritor deberá también redirigir su amor y sus sentimientos hacia la película, aprender a retirarse de este proyecto para así poder salir del estudio “sin tener que mirar con amargura las papeleras. (...) La película, para existir debe pasar a otras manos”<sup>261</sup>.

Por lo tanto, la tendencia por describir a este trabajador bajo una mirada pesimista no sólo obedece a las constantes injusticias a las que ha sido sometido durante la historia, sino que también se deben de tener en cuenta las características intrínsecas de su propio oficio.

---

<sup>256</sup> *Tales from the script, Op. cit.*, Min: 03:00

<sup>257</sup> CARRIÈRE, *Op. cit.*, p.13

<sup>258</sup> *Nickelodeon, Op. cit.*, Min: 1:25:14

<sup>259</sup> CARRIÈRE, *Op. cit.*, p. 127-128

<sup>260</sup> *Ibid.*,

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 114

## CONCLUSIÓN

Tras la realización del siguiente estudio sobre la representación del guionista en el cine, las conclusiones a las que se han llegado son las siguientes.

La primera de ellas consiste en la propia existencia de este encasillamiento fuera de las películas. Tanto las obras que estudian la industria cinematográfica desde una perspectiva lo más objetiva posible (*The Glamour Factory*, *El sistema de estudios de Hollywood*, *El cine clásico de Hollywood* etc.) como aquellos libros (la serie *Backstory* y *El oficio del guionista*) o documentales (*Tales from the script*) centrados en realizar entrevistas a guionistas acerca de su profesión, describen a este trabajador bajo la misma mirada con la que ha sido tratada en la gran pantalla. Existe entonces una tradición por definir a este escritor como una víctima del sistema cinematográfico debido a la gran cantidad de injusticias que padeció y continúa padeciendo a lo largo de la historia del cine. Por lo tanto, al igual que el productor, una de las intenciones de los autores de estos filmes ha sido la de representar delante de las cámaras este conocido perfil dentro del mundo cinematográfico.

Con excepciones como *El ladrón de orquídeas* donde Charlie Kaufman pone de manifiesto la ardua tarea que le supuso realizar el guión de dicha película, el resto de largometrajes no poseen una voluntad por reflejar fielmente el oficio de este trabajador sino más bien, como se acaba de comentar, el de difundir un cliché ya establecido. Una de las causas de la falta de esta autorepresentación se debe al poco poder que disponía el guionista tanto en los primeros años del sonoro como en la época de los grandes estudios de Hollywood. Tal y como mencionaba Pat McGilligan, hasta bien entrados los años sesenta los guiones no comenzaron a reflejar de manera más transparente a sus autores y su individualidad. Por culpa de todos los encargos que debía cumplir, las imposiciones que debía respetar y la censura a la que era sometido, el escritor tenía una mínima oportunidad de representar sus emociones y pensamientos, no digamos ya a sí mismo o a su oficio. Si a este hecho le sumamos el odio mutuo que existía entre este trabajador y los órganos de poder, se antoja imposible plantear que un estudio pudiera permitirle escribir a un guionista libremente sobre su profesión pues hubiese sido tirar piedras sobre su propio tejado. Tan solo un autor, Billy Wilder, uno de los personajes más importantes de la historia del cine, y ejerciendo a su vez de director, tuvo el suficiente poder como para poder criticar no solo la situación del guionista sino también la industria de Hollywood al completo. Los demás filmes de esta época como *Las tres noches de Susana* (*Susana Slept Here*, 1954, Frank Tashlin) y *Encuentro en París* (*Paris - When it Sizzles*, 1964, Richard Quine) daban una visión totalmente distorsionada sobre estos trabajadores pues sus protagonistas Mark Newton

(Dick Powell) y Richard Benson (William Holden) eran dandys adinerados que vivían en lujosas casas y, por lo tanto, representan a un mínimo de todo un colectivo.

El éxito posterior del guionista en las películas metacinematográficas de las últimas décadas se debe, además de a la libertad que fue adquiriendo el escritor, al interés anteriormente comentado hacia su oficio que comenzó a propagarse desde que Richard Corliss publicó su *Talking Pictures* en 1974. Comienza entonces la difusión de esta figura, sobre todo en películas de comedia, con el fin de dar a conocer al público este desconocido personaje trágico, célebre tan solo entre los entendidos en la materia, y que además resultaba de lo más eficaz para representar un papel cómico.

Sin embargo es extraño que algunas realidades sobre el día a día de su oficio no se visualicen en pantalla, como los *story departments*, los trabajos por encargo, las reescrituras o los coguionistas, entre otros, y los guionistas siempre aparezcan retratados como personajes incomprensidos que siempre trabajan en solitario, que realizan guiones originales y sufren bloqueos creativos. Sus personajes además nunca suelen ser escritores favorables a los manuales o cursos académicos sobre escritura de guión ya comentados sino todo lo contrario, se caracterizan por ser artistas que apuestan por historias o ideas contrarias a lo realizado normalmente en la industria de Hollywood.

Y es que el guionista, por una parte, admite representarse como un esclavo en el más puro sentido romántico debido a su innegable presente y pasado injusto. Enfrentado a un entorno hostil dominado por grandes poderes que tan solo buscan servirse de su talento y de sus ideas, el escritor sufre la condena de trabajar para una industria comercial además de pertenecer a un oficio maldito pues todo su esfuerzo se verá pervertido por otros agentes que se agenciarán de su arte. Se trata de un artista que jamás verá una prueba física de su obra, destinada a desaparecer, cuando la película salga a la luz.

Sin embargo este escritor se niega a caracterizarse como un obrero. No solo eso, en su personaje existe una reivindicación constante por dejar clara su posición de artista que tiene que ver, en gran parte, a la desconsideración de su trabajo en la industria y a su poco reconocimiento por parte de la crítica y el público. Se trata de un esclavo, pero un esclavo intelectual comparable a los novelistas o dramaturgos a los que tanto se asemeja en pantalla y a los que *carrière* advierte no parecerse.

# BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA

### - Libros:

- BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós 1997. 547 páginas ISBN 8449301297
- BRADY, John *El oficio del guionista. Entrevista con cuatro prestigiosos guionistas* Barcelona: Gedisa, 1995. 264 páginas. ISBN 978847435409
- BRUNETTA, Gian Piero. *Historia Mundial del cine I. Estados Unidos. Tomo I. Vol. I* Madrid: AKAL. 2012
- BRUNETTA, Gian Piero. *Historia Mundial del cine I. Estados Unidos. Tomo I. Vol. II*. Madrid: AKAL.
- CARRIÈRE, Jean-Claude, BONITZER, Pascal. *The end*. Barcelona: Paidós ibérica, 1991. 160 páginas. ISBN: 9788475097282
- CHION, Michel. *El cine y sus oficios*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009. 512 páginas. ISBN: 9788437625485
- DAVIS, Ronald L. *The Glamour Factory*. Madrid: Casiopea, 2001. 480p. ISBN 978849546091
- FRANK, Lizzie. *Mujeres guionistas en Hollywood*. Barcelona: Laertes, 1996. 280 páginas. ISBN 8475843131
- GOLDMAN, William. *Aventuras de un guionista en Hollywood*. Barcelona: Plot ediciones. 1995 385 páginas. ISBN: 9788486702175
- GOMERY, Douglas *Hollywood: el sistema de estudios*, Autor-Editor 256 páginas. ISBN 9788440492180
- GUBERN, Roman. *La Caza de Brujas de Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 1987
- HAY, Peter. *Sucedió en Hollywood: Anécdotas de cine*. Alicante: Ma non troppo. 336 páginas. ISBN 9788495601919
- HEYMANN, Danny. *Joe and Marilyn. Legends in love*. Thorndike press large print books. 627 páginas. ISBN: 978- 1410472137
- MCGILLIGAN, Pat. *Backstory: Conversaciones con guionistas: Edad de oro de Hollywood*. Madrid: Plot ediciones 250 páginas ISBN: 9788486702182
- MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 2. Entrevista con guionistas de los años 40 y 50*. Madrid: Plot ediciones, 1994

- MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 3. Conversaciones con guionistas de los años 60*. Madrid: Plot ediciones. 2003
- MCGILLIGAN, Pat. *Backstory 4.. Entrevista con guionistas de los años 70 y 80*. Barcelona: Plot ediciones 2007. 434 páginas. ISBN: 9788486702779
- MORDDEN, Ethan. *Los estudios de Hollywood*. Barcelona: Torres de Papel, 2014. 328 páginas. ISBN 9788494261107
- TAVERNIER, Bertrand, COURSDON, Jean-Pierre. *50 años de cine Norteamericano*. Madrid: AKAL. 2006. 1408 páginas. ISBN: 978-84-460-1777-6
  
- **Artículos**
- OLMOS , Martin. *Auge y caída de Tony Spilotro*. [Consultado el día 20 de julio] Disponible en: <https://martinolmos.wordpress.com/category/la-cosa-nostra/>

## **FILMOGRAFÍA**

- **Películas**
- *Barton Fink* [grabación en vídeo] Dirigida por Joel y Ethan Coen. Universal Studios, cop 2006. DVD: 114 min
- *Cautivos del Mal* [grabación en vídeo] Dirigida por Vincente Minnelli. Tenerife: Impulso Records. 2010. DVD: 113 min
- *Cazador blanco, corazón negro*. [grabación en vídeo] Dirigida por Clint Eastwood. Madrid: Warner Bros. Ent. España, S.L. DVD: 108 min
- *Celebrity* [grabación en vídeo] Dirigida por Woody Allen. Barcelona: Lauren Films, cop 2000. DVD: 109 min
- *Cómo conquistar Hollywood*, [grabación en vídeo] Dirigida por Barry Sonnenfeld. United Artists. DVD: 105 min
- *El crepúsculo de los dioses* [grabación en vídeo] Dirigida por Billy Wilder. Madrid: Paramount home entertainment, 2012. DVD: 106 min
- *Gente de Sunset Boulevard* [grabación en vídeo] Dirigida por Barry Primus. Barcelona: Filmax, 2010. DVD: 109 min
- *Full Frontal* [grabación en vídeo] Dirigida por Steven Soderbergh. Barcelona: Laurenfilm, S.A 2004. DVD: 97 min

- *El juego de Hollywood* [grabación en vídeo] Dirigida por Robert Altman. Barcelona: Laurenfilm S.A. 1992. DVD: 124 min
- *El ladrón de orquídeas* [grabación en vídeo] Dirigida por Spike Jonze. Barcelona: Laurenfilm, S.A. DI 2003. DVD: 110 min
- *Los locos de Hollywood* [grabación en vídeo] Dirigida por Jonas Pate. Madrid: Tripictures 2010. DVD: 110 min
- *En un lugar solitario* [grabación en vídeo] Dirigida por Nicholas Ray. Madrid: Columbia Tristar Home Entertainment, cop. 2002. DVD: 89 min
- *The Majestic* [grabación en vídeo] Dirigida por Frank Darabont. Madrid: Warner Bros. Entertainment. 2001. DVD: 152 min
- *La Musa* [grabación en vídeo] Dirigida por Albert Brooks. Barcelona: Laurenfilm, S.A. 2000. DVD: 95 min
- *Nickelodeon* [grabación en vídeo] Dirigida por Peter Bogdanovich. Madrid: Suevia Films S.L. DVD: 116 min.
- *Nominados* [grabación en vídeo] Dirigida por Christopher Guest. Barcelona: a contracorriente films 2006. DVD: 83 min
- *Siete Psicópatas* [grabación en vídeo] Dirigida por Martin McDonagh. Madrid: Vértigo films. DVD: 110 min
- *El último magnate* [grabación en vídeo] Dirigida por Elia Kazan. Madrid: Warner Home Video Española, cop. 2004. DVD: 118 min
  
- **Documentales**
- *Tales from the script* [grabación en vídeo] Dirigida por Peter Hansen. New York: First Run Features, 2010. DVD: 105 min