

F. SCOTT FITZGERALD

Moriría por ti

y otros cuentos perdidos



ANAGRAMA
Panorama de narrativas

Índice

PORTADA
INTRODUCCIÓN
NOTA DE LA EDITORA
EL PAGARÉ
PESADILLA
QUÉ HACER
GRACIE A BORDO
VIAJAR JUNTOS
Moriria por ti.inddd 141
MORIRÍA POR TI (LA LEYENDA DE LAKE LURE)
DÍA LIBRE DE AMOR
CICLÓN EN LA TIERRA MUDA
LA PERLA Y LA PIEL
PULGARES ARRIBA
CITA CON EL DENTISTA
FUERA DE JUEGO
LAS MUJERES DE LA CASA
SALUDA A LUCY Y ELSIE
EL AMOR ES UN FASTIDIO
LA PAREJA
ZAPATILLAS DE BALLET
GRACIAS POR LA LUZ
NOTAS ACLARATORIAS
AGRADECIMIENTOS
OBRAS CONSULTADAS
NOTAS
CRÉDITOS

F. Scott Fitzgerald, Cannes, 1929

INTRODUCCIÓN

[...] no es demasiado probable que escriba muchos más cuentos sobre amores juveniles. Ya me colgaron esa etiqueta por mis escritos anteriores a 1925. Desde entonces he escrito cuentos sobre amores juveniles. Los he escrito cada vez con más dificultad y menos sinceridad. Sería un mago o un escritor barato si llevara publicando el mismo producto tres décadas.

Sé que es lo que se espera de mí, pero, en ese sentido, el pozo está bien seco y creo que es más inteligente por mi parte no intentar exprimirlo, sino abrir un pozo nuevo, una nueva veta. [...] Sin embargo, un número aplastante de directores de revista siguen asociándome con un interés apasionado por las chicas jóvenes, interés que a mi edad probablemente me llevaría a la cárcel.

F. Scott Fitzgerald a Kenneth Littauer,
director de la revista *Collier's*, 1939

Después de su sensacional comienzo como escritor profesional en 1919, F. Scott Fitzgerald se vio, cada vez en mayor medida, reducido al estereotipo de escritor de lo que él mismo llamó «la Edad del Jazz». Lectores, editores y directores de revista esperaban que les entregara la consabida historia de amores, chicos pobres que cortejan a niñas ricas, fiestas y glamour y superficiales *flappers*. Cuando se atrevía a escribir algo distinto, en una década histórica más profunda y más negra, y como hombre maduro que había sufrido mucho, a Fitzgerald le resultaba muy difícil romper con el estereotipo que lo acompañaba desde sus inicios. El escritor joven, al amparo del ambiente universitario de Princeton (*A este lado del paraíso*), que se integraría en una pareja dorada y nueva (*Hermosos y malditos*), antes de convertirse en el creador y cronista de la Edad del Jazz (los libros de cuentos de los años veinte, y *El gran Gatsby*), desemboca directamente en *El Crack-Up* en la mayoría de las biografías literarias y en la concepción que los lectores tienen de Fitzgerald. El escritor quería, y así lo dijo, «abrir un pozo nuevo, una nueva veta». Por desgracia, muy pocos apreciaron lo que intentaba hacer.

Estos cuentos tratan de divorcio y desesperación; días de trabajo y noches de soledad; chicos inteligentes que no pueden ir a la universidad o encontrar un empleo durante la Gran Depresión; la historia de los Estados Unidos de América, con sus guerras, sus horrores y sus promesas; sexo, con o sin el consiguiente matrimonio; y la feroz, radiante vitalidad, con toda su miseria, de Nueva York, una ciu-

dad que Fitzgerald amó de verdad y entendió en todos sus aspectos, en toda su superficialidad y su fealdad. Son cuentos que nos muestran a su autor no como un «joven triste» que se hace viejo y sigue prisionero de los días dorados de su propio e inmediato pasado, sino en la avanzada de la literatura moderna, con todo su experimentalismo y complejidades en continuo desarrollo.

F. Scott Fitzgerald, más ancho y con el pelo más blanco, tiene fama hoy en día de ser uno de los autores más difíciles para los editores y directores de revista, que se las ven y se las desean para arrancarle un cuento. Es el símbolo literario de una época –la edad de la nueva generación– y los editores siguen solicitándole historias de amables estudiantes que, con petaca de ginebra, acaban sus correrías de medianoche saliendo despedidos a través del parabrisas en compañía de sus damas. Es el Fitzgerald que también le gusta al público. Pero Fitzgerald ha experimentado con naturalidad un giro: se ha vuelto más serio. Más maduro, es el término. Y quiere escribir con sosiego. Y si no se lo permiten, no escribirá. Sin más.

O. O. McIntyre, «Nueva York día a día», columna, 1936

Quienes en su tiempo dirigían revistas populares para un mercado de masas no eran gente sin cultura, por supuesto. Y, sin embargo, tenían buenas razones para retraerse ante lo que Fitzgerald escribía a mediados de los años treinta; algunos de sus cuentos eran duros y oscuros. Solo un director reconoció sin reservas los méritos de lo que Fitzgerald intentaba hacer y lo publicó sistemáticamente: Arnold Gingrich, del *Esquire*, que también era novelista. Fitzgerald le vendió al *Esquire* los cuentos del espléndido Pat Hobby a 200 o 250 dólares la pieza a lo largo de los dos años que precedieron a su muerte. (Era un precio bajo para Fitzgerald, pero no para un escritor durante la Depresión; y tampoco lo era si consideramos el valor relativo de acuerdo con las estadísticas del gobierno americano en 1940, que fijaban la media de ingresos anuales en algo más de 1.000 dólares.) Gingrich animó a Fitzgerald a convertir sus excelentes crónicas sobre un guionista americano de origen irlandés, fracasado y bebedor, en una novela. Pero ni siquiera Gingrich se decidió a comprar alguno de los cuentos; cuando Fitzgerald escribía sobre jóvenes preocupados por la posibilidad de haber cogido alguna enfermedad venérea, además de dejar embarazada a una joven de dieciséis años, *Esquire* decía: «No, gracias.»

La mayoría de estos cuentos fueron escritos en días en que los Estados Unidos de América y el mundo sufrían la Gran Depresión. Los ingresos de Fitzgerald, tan altos pocos años antes, habían descendido con los del país. A menudo se encontraba enfermo, en bancarro-

ta, moviéndose sin sosiego entre la zona de Baltimore –donde Zelda y él se habían establecido con su hija, Scottie– y distintos sanatorios en las montañas de Carolina del Norte. Tras una crisis nerviosa en Europa, en 1930, Zelda fue hospitalizada en la Phipps Psychiatric Clinic del Johns Hopkins Hospital de Baltimore en febrero de 1932. Zelda pasaría el resto de su vida, y de la vida de Fitzgerald, saliendo y entrando de clínicas y hospitales privados, muy costosos. Fue inmensa la presión que Scott asumió de ganar el dinero necesario para pagarlos. Desde principios de 1935, también la salud del propio Fitzgerald se convirtió en un motivo de preocupación y, a pesar del miedo a que se le volviera a declarar la tuberculosis que le habían diagnosticado en su juventud, complicaba las cosas fumando y bebiendo en exceso.

Pero el primer cuento de esta recopilación, «El pagaré», procede de la primera época de Fitzgerald como escritor; y los últimos, «Las mujeres de la casa» y «Saluda a Lucy y Elsie», de un periodo en Hollywood, en 1939, en que había dejado la bebida y trabajaba con entusiasmo en una nueva novela, publicada a su muerte con el título de *El último magnate*. Nos han llegado obras de cada etapa de su bien documentada carrera: el joven que vive días espléndidos y noches de éxito y fama; el marido y padre treintañero que, debido a la enfermedad de su mujer, de pronto cae en un mundo de hospitales y médicos; un hombre en apuros y con mala salud, buscando abrir una nueva veta para su literatura; y, sobre todo, un escritor profesional que nunca dejó de encontrar inspiración y energía en el paisaje americano y en los individuos que tenía cerca. Esa sed nunca le faltó a F. Scott Fitzgerald, y estos cuentos lo demuestran.

¿Se gana dinero con las recopilaciones de cuentos?
Fitzgerald a su agente, Harold Ober, 1920

Los cuentos fueron, desde el principio, el principal sustento de Fitzgerald. Cuando el rector de Princeton, John Grier Hibben, le escribió para quejarse, entre otras cosas, de que caracterizara como superficial al mundo universitario en su cuento «Los cuatro puñetazos» (1920), Fitzgerald replicó: «Escribí el cuento una tarde, desesperado, porque tenía un montón de originales rechazados de casi un palmo de alto y me era financieramente necesario darles a las revistas lo que querían.»

Darles a las revistas lo que querían: ese fue el manual de Fitzgerald como escritor joven, y perseveró en esa actitud, muy lucrativa, a lo largo de los años veinte. Vendió su obra a cambio de dinero

con plena conciencia de lo que hacía y de lo mucho, y rápido, que podía conseguir con los cuentos, en oposición a esperar a terminar una novela para plantearse su publicación por entregas. Su familia y él vivían bien, pero, tras el inmenso éxito de sus dos primeras novelas, *El gran Gatsby* (1925) se vendió poco, y Fitzgerald necesitaba dinero. El desánimo de Fitzgerald ante la tibia recepción a *Gatsby* contribuyó a que siguiera escribiendo cuentos para el *Saturday Evening Post* y lo empujó a trabajar como guionista en Hollywood cuando terminó la Edad del Jazz. Como cualquier otro escritor de su generación, Fitzgerald andaba en la cuerda floja entre arte y comercio.

Era también consciente de cuál era su mejor literatura y qué era literatura barata, como él la llamaba. Fitzgerald nunca se engañó a sí mismo, ni engañó a nadie, a propósito de la diferencia entre su éxito comercial y los relatos que satisfacían su imaginación. Disfrutaba cuando coincidían las dos categorías, cuando cuentos que él valoraba, como «Regreso a Babilonia», «Sueños de invierno», «El joven rico», y los cuentos de Basil Duke Lee, se vendían a buen precio. Siempre deseó que los relatos que consideraba mejores se vendieran mejor. «Me desanima que un cuento barato como “La chica de éxito”, escrito en una semana cuando nació la niña, dé 1.500 dólares, y que algo realmente imaginativo y a lo que dediqué tres semanas con verdadero entusiasmo como “El diamante en el cielo” [«El diamante tan grande como el Ritz»] no dé nada», le escribió a su agente, Harold Ober, en 1922. «Pero, por Dios y Lorimer, voy a ganar una fortuna.» George Horace Lorimer, el graduado de Yale que dirigió el *Saturday Evening Post* de 1899 a 1936, le pagaba bien a Fitzgerald lo que escribía: una fortuna, de hecho, para un joven escritor. En 1929 el *Post* empezó a pagarle 4.000 dólares por cuento, el equivalente a más de 55.000 dólares de hoy. Pero a Fitzgerald las cadenas de oro le pesaban y, en 1925, coincidiendo con la publicación de *Gatsby*, le decía a H. L. Mencken:

La basura que escribo para el *Post* es cada vez peor y cada vez tiene menos alma –me resulta raro decir que al principio ponía toda el alma en esa basura. Pensaba que «El pirata de la costa» era casi tan bueno como «Bendición». Nunca había rebajado mis exigencias a la hora de escribir hasta el fracaso de *El berza* y fue para hacer posible este libro [*Gatsby*]. Si hubiera sido rentable escribir mala literatura, lo habría hecho hace tiempo: lo intenté sin éxito en el cine. La gente no parece darse cuenta de que, para una persona inteligente, escribir mal es una de las cosas más difíciles del mundo.

Ese mismo año fue más franco y más directo con su editor de

Scribner, Maxwell Perkins: «Cuanto más saco por mi basura, más me cuesta escribir.»

Fitzgerald siempre se consideró un novelista, aunque fuera un soberbio escritor de cuentos, no una forma literaria más humilde que la novela, sino solo más breve. Sus cuentos, apreciados y populares, tienen valor por sí mismos, pero a menudo los utilizó como campo de pruebas, borradores, un primer espacio para ideas y descripciones, personajes y lugares, elementos que podría utilizar en la siguiente novela. El dietario en el que llevaba cuenta de su vida y escritos, que Fitzgerald mantuvo hasta 1938, cataloga muchos de los cuentos incluidos en el «Registro de Ficción Publicada» como «exprimidos y enterrados para siempre». El proceso de «exprimir» se ve claro en las páginas que arrancaba de las revistas donde publicaba sus cuentos, sobre las que Fitzgerald revisaba, redactaba y marcaba pasajes que más tarde aparecerían en *Hermosos y malditos*, *El gran Gatsby* y *Suave es la noche*.

Los cuentos de esta recopilación, pertenecientes en su mayoría a la segunda mitad de los años treinta, contienen frases que les resultarán familiares a quienes hayan leído los diarios de trabajo de Fitzgerald (publicados como *The Notebooks of F. Scott Fitzgerald* en 1978) y *El amor del último magnate*, su novela final, que dejó inacabada a su muerte.

¿Se gana dinero escribiendo para el cine? ¿Vende usted guiones?
Fitzgerald a Harold Ober, diciembre de 1919

El magnetismo y las posibilidades de Hollywood, y la de escribir guiones de cine, atrajeron a Fitzgerald desde sus primeros días de escritor. En septiembre de 1915, durante su segundo año en Princeton, el *Daily Princetonian* publicó un anuncio en el que se leía: «Noticia especial para alumnos que suspendan / El trabajo en los estudios de cine ofrece una nueva y casi inmediata fuente de ingresos sustanciales para jóvenes que posean talento natural.» Esta ecuación entre trabajo en el mundo del cine y fracaso se hizo patente en Fitzgerald desde su primera estancia en Hollywood. Aunque dos de sus novelas y varios de sus cuentos fueron llevados al cine en los años veinte, no le gustó el resultado: Zelda y él pensaban que la versión cinematográfica de *El gran Gatsby*, de 1926, hoy perdida, era «infecta». Sin embargo, en enero de 1927, los Fitzgerald se alojaron en el Ambassador Hotel de Los Ángeles durante tres meses mientras Scott trabajaba en un guión para Constance Talmadge. Talmadge, apodada «Brooklyn Conney», fue una de las principales es-

trellas del cine mudo que intentó introducirse en el cine sonoro cómico. Al principio, Zelda y Scott disfrutaron de la vida social con las estrellas, algo que duró poco. El guión fue rechazado, y los Fitzgerald volvieron a casa, al Este. Según Zelda, Scott «dice que no volverá a escribir otra película porque es demasiado pesado, pero no creo que los escritores piensen lo que dicen».

Zelda tenía razón. Las ventas insignificantes y las críticas divididas de *El gran Gatsby* cambiaron a Fitzgerald como escritor. Casi de inmediato, anticipó un plan de acción y, en la primavera de 1925, le escribía a Perkins desde Europa:

En cualquier caso, para otoño tendré un libro de buenos cuentos. Ahora, hasta que reúna dinero para mi próxima novela, voy a escribir unos cuantos de menos calidad. Cuando termine y publique la novela, esperaré y ya veré. Si entonces puedo sustentarme sin más intervalos de basura, seguiré escribiendo novelas. Si no, abandonaré, volveré a casa, me iré a Hollywood y aprenderé el oficio del cine.

En 1931, Fitzgerald volvió a Hollywood, otra vez por dinero, durante unos meses deprimentes, que se revelaron infructuosos en lo creativo y agotadores en lo personal. *Suave es la noche*, la novela en la que había estado trabajando seguía sin terminar. En esa ocasión, Zelda no acompañó a Scott a Los Ángeles; se encontraba en Montgomery (Alabama), en casa de sus padres, al borde de una crisis nerviosa que la llevaría al hospital en la primavera de 1932. Su opinión, sin embargo, en carta a su marido fechada en noviembre de 1931, no podía ser más sensata: «Lamento que tu trabajo no sea interesante. Esperaba que ofreciera nuevas facetas dramáticas y te compensara así lo aburrido del asunto. Si te resulta demasiado pesado y tienes que pasar por la técnica del "juntaos y decid algo", vuelve a casa, cariño. Al menos habrás descartado definitivamente a Hollywood. Yo no seguiría allí, perdiendo el tiempo en lo que parece de una mediocridad inevitable y de una dureza excesiva.»

Aunque fracasó –otra vez– en Hollywood en 1931, Fitzgerald, necesitado –otra vez– de dinero, volvió para siempre a Hollywood en el verano de 1937. Esta vez, la tercera, no hubo hechizo. En el cuento que da título a esta recopilación, encontramos la visión que Fitzgerald tenía del negocio del cine: su inherente cualidad corrosiva y el peligro para la creatividad individual. Arnold Gingrich le había aconsejado a Fitzgerald, en 1934, que no volviera, y le había dicho en términos que no dejan lugar a dudas: «Sería lamentable verte desperdiciar tu talento en Hollywood otra vez y espero que no se llegue a eso. Porque, concibiendo la palabra escrita como un instru-

mento musical, eres el virtuoso supremo: nadie sabe arrancarle un tono más afinado y más puro a la cuerda de la frase en inglés. ¿Y qué demonios tiene que ver la palabra escrita con Hollywood?»

Como Fitzgerald le escribió a Perkins poco antes de partir hacia la Costa Oeste, con clarividencia y un sereno conocimiento de sí mismo, «cada vez que he ido a Hollywood, a pesar del sueldo espléndido, me ha supuesto un retroceso artístico y financiero. [...] Es verdad que tengo una nueva novela [*El amor del último magnate*], pero podría acabar como uno de los libros de este mundo nunca escritos». Los gastos de Fitzgerald eran generosos, desde su mantenimiento personal a la clínica privada de Zelda, cerca de Nashville (Carolina del Norte), y los estudios de Scottie. Y el contrato de Metro-Goldwyn-Mayer también era generoso: 1.000 dólares a la semana por su trabajo como asesor de guionistas. Escribió sus últimos cuentos en el tiempo que le sustraía al trabajo con guiones ajenos. Era soporífero leer guiones, y en los márgenes sobreviven sus comentarios despectivos. El trabajo de Hollywood lo desanimaba y literalmente lo ponía enfermo, y su falta de entusiasmo por el lugar se evidencia en la debilidad de sus guiones. Y, sin embargo, el contrato con MGM salvó a Fitzgerald cuando estaba más que endeudado, y en Hollywood encontró el material para *El amor del último magnate*. Era feliz cuando murió, trabajando a fondo en la nueva novela, pero el coste psíquico y creativo de vender su talento y su tiempo fue inmenso, y probablemente contribuyó a que la novela quedara inacabada.

Fitzgerald consideraba excelentes algunos de los cuentos de *Morriría por ti*, y le decepcionaba profundamente, por razones personales más que financieras, que las revistas los rechazaran y le exigieran que continuara escribiendo de jazz y champán, chicas frías y preciosas y chicos guapos y llenos de deseo. Era escritor profesional desde los días de la universidad, trabajaba borrador tras borrador, y muchas veces seguía revisando después de publicar el cuento o el libro. Su ejemplar de *El gran Gatsby* tiene cambios y anotaciones de su puño y letra desde la página de la dedicatoria hasta los últimos párrafos, hoy épicos.

Fitzgerald quería que todo el trabajo que dedicaba a escribir sus historias recibiera su recompensa. Quería que publicaran los cuentos. Intentaba publicarlos. Sin embargo, la mayoría de estos cuentos proceden de una década de su vida en la que ya no aceptaba las correcciones de los editores. Al principio de su carrera, hacer cam-

bios no le había importado gran cosa, y en alguna ocasión las revistas introdujeron cambios sin consultarle, algo que más tarde lo irritaría. Alguna vez, cuando hizo falta, se mantuvo firme. En 1922 se quejó de las «páginas y páginas de correspondencia» que debía mantener con Robert Bridges, director del *Scribner's Magazine*, «a propósito de un "God damn" en un cuento llamado "La fuente de cristal tallado"» (la frase, sin embargo, «God damn common nouveau riche»¹ [«malditos nouveaux riches de siempre»], subsistió). En los años treinta, Fitzgerald se mostró cada vez más intransigente a propósito de cortar, suavizar o depurar sus cuentos, incluso cuando uno de sus amigos más antiguos y consumado agente literario, Ober, le pidió que hiciera revisiones; e incluso cuando se lo pidió Gingrich, que con su apoyo a los cuentos sobre Pat Hobby le brindó a Fitzgerald solvencia y una publicación. Fitzgerald prefería esperar, dejar reposar los cuentos. Su momento podría haberles llegado en vida de su autor, si hubiera vivido un poco más.

Nadie mejor que el propio Fitzgerald escribió la crónica de su época más difícil, en esa denigración de sí mismo que son los ensayos de *El Crack-Up* (1936). La reevaluación que estaba llevando a cabo se manifiesta en los cuentos aquí reunidos: un hombre atrapado en un manicomio y desesperado por encontrar una salida en «Pesadilla»; un escritor que cambia el curso de su carrera en «Viajar juntos»; un cámara y una estrella de cine que meditan sobre los límites de su éxito, y desean algo más, en «Moriría por ti».

En varios de los cuentos de esta recopilación, Fitzgerald explora las nuevas oportunidades que se les ofrecieron a las mujeres en la década de 1930, y los límites de esas oportunidades: la señora Hanson, viajante de comercio en «Gracias por la luz»; jóvenes casi adolescentes como Lucy y Elsie, y sus experiencias sexuales; las posibles aventuras amorosas de Kiki en «Fuera de juego». La tradicional trama matrimonial queda en entredicho; «Saluda a Lucy y Elsie», por ejemplo, presenta una mezcla matizada de aprobación y rechazo ante las libertades de la nueva generación, frente a las que alterna aplauso y burla el borrador del guión cinematográfico «Gracie a bordo».

Que cuatro de estos cuentos estén protagonizados por médicos y enfermeras los conecta evidentemente con las vidas de los Fitzgerald durante este periodo. Los «cuentos de médicos» —«Pesadilla», «Qué hacer», «Ciclón en la tierra muda» y «Las mujeres de la casa»— toman algunos de sus detalles más sombríos de lo que sucedió de camino a la quiebra, y las subsiguientes y continuas enfermedades de Zelda y de Fitzgerald.

«Moriría por ti», el cuento que da título a esta recopilación, al que Fitzgerald también llamó «La leyenda de Lake Lure», nace de sus días de pesadumbre en las saludables montañas de Carolina del Norte, adonde lo llevó su salud. Temiendo una recaída en la tuberculosis, esperaba que el aire puro lo ayudara a curarse y curara a Zelda. De 1935 a 1937, con viajes a Baltimore, donde había intentado vivir con Zelda y Scottie en los primeros años treinta, Fitzgerald pasó la mayor parte del tiempo en distintos hoteles de Carolina del Norte. Cuando disponía de liquidez, se hospedaba en hoteles de lujo, como el Lake Lure Inn, el Oak Hall y el Grove Park Inn; cuando estaba en números rojos, vivía en moteles, comía sopa de lata y se lavaba la ropa en el lavabo. Cuando tenía tiempo, salud y capacidad para trabajar, Fitzgerald escribía literalmente para vivir. «Moriría por ti» procede de esa época y esos lugares.

A pesar de las preocupaciones y angustias de Fitzgerald, algunos cuentos son la antítesis de lo autobiográfico. Más que preguntarse sobre las fuerzas que influían en su propia vida, Fitzgerald se inspira, y quizá se refugie, en fuerzas de mayor alcance que afectan a la cultura y la historia americana, sobre las que medita y escribe: desde la pobreza de los tiempos de la Depresión hasta cuestiones de raza y derechos civiles, costumbres regionales, perspectivas y cultura. Tales cuestiones públicas e históricas se mezclan alguna vez con los asuntos personales y privados de Fitzgerald. En 1937, cuando dejó el Sur y a su mujer, nacida en Alabama, para irse a Hollywood, Fitzgerald reflexionaba sobre historia y familia. La narración de la génesis de la Guerra Civil, aquí presente en dos borradores completos con tramas muy diferentes, parte de la historia paterna de un primo al que colgaron de los pulgares en la Maryland rural. «Pulgares arriba» y «Cita con el dentista» abundan en tortura y crueldad, acciones y palabras duras, y ofrecen un agudo contraste con las correcciones románticas que Fitzgerald fue añadiendo en esa misma época al guión de *Lo que el viento se llevó*. Estos cuentos exploran con notas discordantes momentos claves de una de las épocas más significativas de la historia de los Estados Unidos de América, y se interrogan sobre los mitos surgidos de aquel tiempo, a la vez que nos revelan cómo Fitzgerald se preguntaba qué tipo de historia familiar lo conectaba y comprometía en cuanto escritor con momentos históricos de mayor alcance. También plantean el problema de la originalidad y las fuentes de la creación; recrear, o quizá exorcizar, un cuento que oía, de niño, antes de dormir, frente a los deseos propios de un escritor de descubrir algo nuevo.

«Zapatillas de ballet», «Gracie a bordo» y «El amor es un fastidio»

se presentan bajo la forma de tratamientos o guiones de cine. Otros se leen como si Fitzgerald hubiera empezado a escribir un guión vendible antes de reestructurarlo en lo que en ese momento prefería hacer, un cuento, o el bosquejo de una novela. Por ejemplo, «Las mujeres de la casa» se lee al principio como una brillante comedia romántica de la Edad de Oro del cine, pensada para William Powell y Carole Lombard. Y entonces entran en juego descripciones muy precisas y una sombra oscurece la trama: el héroe, un guapo aventurero, se está muriendo por un problema cardíaco que, de un modo trágico, refleja el del propio Fitzgerald. ¿Puede, en conciencia, seguir cortejando a la bella estrella cinematográfica a la que quiere? Se introducen en la historia giros que ningún estudio de cine habría aprobado, como una enfermera que critica a antiguos pacientes «drogadictos» y un actor-estrella que posee una misteriosa y «extraordinaria belleza personal» y una plantación de marihuana. El cuento punza y levanta ampollas en las vanidades, falsedades y ambiciones de Hollywood, pero desemboca literalmente en un lecho de rosas, en uno de esos maravillosos y clásicos finales de Fitzgerald, que sin embargo nunca son del todo consoladores. No solo se burla de los amores y los romances que Hollywood convertía en beneficio económico, sino que también fabrica –y se divertía haciéndolo– una parodia, afilada como un cuchillo, de lo que editores y directores de revistas le pedían.

«Gracie a bordo», «Zapatillas de ballet» y «El amor es un fastidio» son, es verdad, imperfectos como cuentos, pero eso es lo que precisamente tratan de no ser. «Zapatillas de ballet» fue escrito para otra bailarina, pero Fitzgerald intuía que la pasión y la dedicación de Zelda al ballet lo ayudarían a «producir sobre la materia algo absolutamente auténtico, lleno de sentimiento e inventiva», y eso convierte el esbozo de guión en revelador desde un punto de vista biográfico. Fitzgerald volvió a «Gracie a bordo» cinco años después de haberlo empezado; para comparar, se ha incluido aquí su revisión. «El amor es un fastidio» es notable por ser «un original» de Fitzgerald: su idea para una película, y no únicamente un tratamiento para el guión de otro autor.

Creo que los nueve años transcurridos entre *El gran Gatsby* y *Suave* han dañado mi reputación de un modo casi irreparable porque en ese intervalo maduró toda una generación para la que solo era un escritor de cuentos para el *Post*...

Es curioso que desapareciera mi antiguo talento de cuentista. En parte se debió a que los tiempos cambiaron, los editores y directores de revistas cambiaron, pero también hubo algo relacionado de algún modo contigo y con-

migo: el final feliz. Es verdad que el final de uno de cada tres cuentos era distinto, pero esencialmente conquisté al público con cuentos de amores juveniles. Debo de haber tenido una imaginación muy poderosa para proyectarla de ese modo y tantas veces en el pasado.

Fitzgerald a Zelda Fitzgerald, octubre de 1940

La imaginación que impulsa los cuentos de *Morriría por ti* es muy poderosa. Su calidad es desigual, y el propio Fitzgerald lo sabía, como muestra su correspondencia. Es obvio que escribió algunos por dinero y, aunque no falten frases y personajes radiantes, dan una sensación de apresuramiento, de fracaso. Los tiempos difíciles y las deudas lo hirieron irrevocablemente a mediados de los años treinta; el dolor y la sinceridad de lo que escribía a Ober en mayo de 1936 resuenan en los cuentos de esos días:

Lo de las deudas es terrible. Me hace perder la confianza en un grado atroz. Escribía para mí mismo, y ahora escribo para los editores y directores de las revistas porque jamás tengo tiempo para pensar qué me gusta de verdad o para encontrar algo que me guste. Es como un hombre que bebe agua gota a gota porque tiene demasiada sed para esperar a que el pozo se llene. Ay, lo que daría por un golpe de suerte.

Pero, como le dijo a Zelda, a propósito de lo que el *Post* quería de él y lo que él ya no quería seguir haciendo, «en cuanto tengo la impresión de que estoy escribiendo algo mediocre se me seca la pluma y el talento se me va». Escribiera para satisfacer expectativas propias o ajenas, todos estos cuentos, tomados en su conjunto, muestran una libertad creativa cada vez mayor, una búsqueda de posibilidades y, a menudo, una resistencia conmovedora a producir lo que se esperaba de «F. Scott Fitzgerald», o a seguir las reglas y exigencias al uso. ¿Rechazaban los editores, directores de revistas y lectores, el sexo entre jóvenes en un cruce? ¿Rechazaban una historia de soldados sometidos a tortura en una guerra? ¿Rechazaban que un personaje amenazara con suicidarse? ¿O bebiera y se drogara en las colinas de Hollywood? ¿O un caso de sobornos y corrupción en el deporte universitario? Pues peor para ellos. Alguna vez se mostró dispuesto a hacer revisiones. Alguna vez, y en particular en casos en que dedicaba su talento a buscar la aprobación de Hollywood –como en «Gracie a bordo»–, es evidente el poco entusiasmo de Fitzgerald por lo que estaba haciendo. Pero alguna vez, y con más frecuencia conforme avanzaba la década de 1930, Fitzgerald se negó a ceñirse a las expectativas de quienes se sorprendían de encontrar en él una veta significativa de realismo, o una evolu-

ción hacia las oscuridades y los estilos desarticulados o fragmentarios de la Modernidad, o solo algo que les parecía de mal gusto.

La delicadeza y precisión, las frases lapidarias y el elegante lenguaje que asociamos con la prosa del primer Fitzgerald, se conservan en lo mejor de estos cuentos. En la literatura de Fitzgerald, desde el principio hasta el final, perdura un humor a la vez radiante y negro, una fascinación por la belleza de las personas, los lugares y las cosas, el encanto que puede ejercer sobre el ánimo la luz de la luna o un rayo de sol entre nubes, y el afecto tanto hacia sus lectores como a su propio trabajo de escritor. Incluso cuando desesperaba de recuperar la popularidad en lo que le quedaba de vida, Fitzgerald sabía lo bueno que era, que podía seguir siéndolo, y le decía a Perkins en la primavera de 1940:

Antes creía [...] que *podía* (aunque no siempre) hacer feliz a la gente, y era lo que más me divertía. Ahora hasta eso me parece un sueño barato, propio de un vodevil, uno de esos espectáculos musicales con blancos disfrazados de negros y en el que a uno le toca siempre hacer el papel del esclavo ignorante. [...]

Pero morir de modo tan absoluto e injusto después de haber dado tanto... Hoy, incluso, poca de la ficción americana no lleva algo de mi sello. En mi modestia, fui original.

Aunque Hollywood era, como supo siempre Fitzgerald, perjudicial en muchos sentidos para sus habilidades como escritor, no le resultó negativo sin más. En estos cuentos encontramos con frecuencia una convincente tensión cinematográfica, mientras que largas escenas de descripción sin diálogo se asemejan a imágenes visuales en una pantalla: un hombre que sube corriendo –y al que progresivamente le falta la respiración– las escaleras de Chimney Rock en busca de una chica, en «Moriría por ti»; una ambulancia que se estrella a cámara lenta, antes de que sus ocupantes la abandonen conmocionados y magullados para ver un autobús escolar en llamas, lleno de niñas que gritan, en «Ciclón en la tierra muda». Hábiles o innovadoras secuencias como esas contrarrestan, o expían, otros momentos, como el del bebé que trepa por un arpa en «Gracie a bordo», en los que el talento de Fitzgerald se ve comprometido o desperdiciado de modo patente. En abril de 1940 le escribía a Zelda: «He llegado a odiar California y daría la vida por tres años en Francia.» Pero el mes antes le había dicho: «Escribo los cuentos de Pat Hobby, y espero. Tengo una idea nueva: una serie cómica que volvería a introducirme en las grandes revistas, pero, Dios mío, me han olvidado.» Esas ideas nuevas, cómicas, no trágicas, conseguirían que lo