

Hollywood no era una fiesta: distopías narrativas sobre la meca del cine

Hollywood Wasn't a Party: Narrative Dystopias About the Mecca of Cinema

JOSÉ ISMAEL GUTIÉRREZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Campus del Obelisco. Calle Pérez del Toro, nº 1. 35004 Las Palmas de Gran Canaria (España).

Dirección de correo electrónico: joseismael.gutierrez@ulpgc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1709-0068>

Recibido: 15-1-2020. Aceptado: 21-3-2020.

Cómo citar: Gutiérrez, José Ismael, "Hollywood no era una fiesta: distopías narrativas sobre la meca del cine", *Castilla. Estudios de Literatura* 11 (2020): 326-360.

Este artículo está sujeto a una [licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.326-360>

Resumen: Este artículo explora en la identidad de un abundante corpus narrativo que, eligiendo a Hollywood como objeto de estudio y blanco de sus críticas, cuestiona los valores de la sociedad estadounidense moderna. Es obvio que muchas novelas publicadas a lo largo del siglo XX se han sentido más atraídas por los vicios y las deficiencias de la industria fílmica norteamericana en vez de por sus aspectos más deslumbrantes, aunque para mostrar esa otra cara de la realidad se hayan valido en ocasiones de la sátira y de una mirada cínica. Asimismo, pese a que la mayoría de los textos que se citan en este trabajo son novelas escritas por autores norteamericanos, dicha línea ficcional distópica prolifera en un mapa mayor que abarca a otros géneros y subgéneros representativos, así como a producciones literarias de diversas nacionalidades.

Palabras clave: novela de Hollywood; ficción negra; industria del cine; desmitificación; sociocrítica.

Abstract: This article explores the identity of a rich narrative corpus that chooses Hollywood as an object of study and target for criticism to question the values of modern American society. It is obvious that many novels published throughout the 20th century have been more attracted to the vices and shortcomings of the American film industry than to its more dazzling aspects, even though they have sometimes used satire and a cynical eye to show that other side of reality. Likewise, despite the fact that most of the texts cited in this work are novels written by American authors, this dystopian fictional line proliferates in a larger map that encompasses other representative genres and subgenres, as well as literary productions of various nationalities.

Keywords: Hollywood novel; noir fiction; film industry; demystification; sociocriticism.

INTRODUCCIÓN

En tanto que sede de una poderosa industria cinematográfica fundada a principios de 1910 por D. W. Griffith, Hollywood ha pasado a la literatura, lo mismo que a algunas obras fílmicas célebres, como metáfora del ocaso del “sueño americano”, un sueño agrídulce que muchas ficciones desgranar desde diversas ópticas valorativas.¹ La faz menos resplandeciente de la ciudad de las estrellas, normalmente maquillada por una inteligente maquinaria publicitaria, ha venido personificando década tras década las contradicciones de la sociedad estadounidense en su conjunto y de un sistema de producción en particular, que, en su implacable avance artístico-industrializador, se acoge a las normas del capitalismo más salvaje dejando a su paso un reguero de reverenciados mitos, pero también innumerables víctimas abandonadas a su suerte. Aunque el sistema de producción capitalista desborde el ámbito del celuloide para involucrar a toda la cultura, es Hollywood uno de los espacios donde mejor se concretan el anverso y el reverso de este orden socioeconómico típico de la modernidad: por un lado, se reencarna en el glamur de los actores y las actrices, en su meteórico ascenso social, en la idolatría que les profesan las masas, en la vida de confort y lujo a la que se entregan, en los bienes gananciales; por otro, en el encadenamiento de sueños rotos, la degradación moral y física, las ambiciones desorbitadas de magnates e intérpretes de primer o segundo rango, la ausencia de escrúpulos para conseguir lo que desean, las traiciones amorosas y profesionales, lo efímero del éxito, el torbellino de renunciadas autoimpuestas, la prostitución del talento de los guionistas, sus pésimas condiciones de trabajo, etc.

En su obra de 1941 *El amor solo dura 2.000 metros* el dramaturgo Jardiel Poncela lega a la posteridad una imagen inolvidable del Hollywood de la época dorada, el Hollywood que él conoció, alejada de la propaganda idealizante que ha espoleado tradicionalmente la fantasía de medio mundo. En esta sátira de la vida hollywoodense de los años 30 que fracasó el día

¹ La noción de “sueño” como ideal de la cultura y la sociedad americanas se perfila ya en los autores puritanos del siglo XVII y posteriormente aparece en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América, redactada en julio de 1776. Este pensamiento establece para todos los individuos el derecho a alcanzar libertad, felicidad y prosperidad, es decir, la posibilidad de mejorar sus vidas y de enriquecerse con arreglo a sus habilidades o su trabajo, con independencia de su clase social o de las circunstancias en las que nacen (cfr. Cullen, 2003).

de su estreno se alude a la manera en que la corrupción, las relaciones de los estudios con la mafia, la manipulación y las presiones a las que son sometidos los artistas deterioran el idílico paraíso que tratan de construir las grandes empresas del ramo. Con un estilo que se balancea entre lo absurdo y lo fatídico, el contenido de la pieza no deja en muy buen lugar a la materialista cultura norteamericana, sumida en el gregarismo y en una inmadurez patológica. Pese a que es una comedia dramática escrita por un ciudadano extranjero, con una trama que se dirime con el secuestro y posterior asesinato del hijo de la actriz Annie Barrett, que había ido a rodar a Hollywood la adaptación cinematográfica de una obra de su marido, el famoso novelista Julio Santillana, *El amor solo dura 2.000 metros* patentiza la degeneración ingénita en los circuitos del cine americano a través de unas situaciones ridículas que coinciden con muchos de los testimonios que han evocado críticos e historiadores, además de no pocos protagonistas implicados en el medio. Anger ratifica las múltiples trampas que obstaculizan el fácil camino hacia la fama en este periodo de la meca del cine, cómo los escándalos estallan como bombas de relojería arruinando la carrera de los ídolos de la pantalla y cómo todos temen convertirse en el siguiente chivo expiatorio (1994: 29, 32), una pauta que *grosso modo* subsistirá hasta la actualidad. Refiriéndose a las puñaladas traperas, certifica otro investigador que “[m]iles de personas pisotean a otras luchando por subirse a la balsa de Hollywood cuando solo hay espacio para unos pocos. Solo los más rapaces y hambrientos llegan a los más altos del montón” (Adler, 2008: 290). Los complejos engranajes de esa industria, orquestados según la ley del más fuerte y de la oferta y la demanda, incentivan una dinámica enmarcada en un deshumanizado juego de espejos regulado por principios comerciales: mientras las películas divulgan sentimientos imaginarios en cantidades ingentes, de puertas adentro predomina la tiranía de unos jefes que subestiman al personal que contratan tratándolo como simples mercancías, hasta el punto de que, en cuanto alguno de ellos pierde algo de su fulgor, o bien deja de resultar productivo, se le destierra sin miramientos y se le relega al olvido (Gabler, 2015: 574).

Si ensanchásemos el radio de acción hasta abarcar a toda la ciudad de Los Ángeles, en la que se ubica el distrito de Hollywood, veríamos en este núcleo de operaciones un foco de apabullantes ansiedades que ha seducido morbosamente a un sector destacado de la narrativa contemporánea. La novela policiaca de signo realista, por ejemplo, permeada de los códigos del género y fiel a su espíritu crítico y de denuncia, ha fincado a menudo

sus raíces en entornos próximos al cinematógrafo utilizándolos como laboratorios para experimentar con la sórdida mecánica del mal, del crimen y su consiguiente castigo: “la ciudad se convierte en el santuario de la humanidad «malvada», el monstruo que devora a sus propios hijos después de haberlos atraído por el espejismo del cine” (Sounac, 2010: párr. 4).² Hollywood siempre se ha distinguido por la fea costumbre de encumbrar deidades para destronarlas poco después, y su diseño arquitectónico ecléctico, fugaz y mimetizante parece ir en consonancia con este bárbaro modo de proceder. Según Sounac, el eclecticismo de esta urbe sin personalidad, donde estilos disímiles se acumulan y yuxtaponen, revela “un sentimiento de dispersión” y una “falta de anclaje” identitario que suelen vincularse

a la ausencia paralela de cualquier freno al comportamiento humano, como si la mascarada y el simulacro arquitectónico fueran a romper las fronteras morales que en sí mismas eran en gran medida artificiales. La violencia endémica sería así la otra cara de la moneda de una ciudad de subterfugios, en la que la evanescencia de la historia, que hace casi desconocida la noción de patrimonio, permite transformaciones permanentes (Sounac, 2010: párr. 45).³

1. LA HOLLYWOOD NOVEL ENTRA EN ACCIÓN

Este Hollywood de oropeles, en su déficit de autoctonía, segrega una corriente tóxica pletórica de ambigüedades éticas y de descontrol que se traspasa, ya desde la época del cine mudo, a un género literario de prolífica descendencia que aún hoy sigue dando frutos importantes: la *Hollywood novel*.⁴ Esta categoría, surgida en 1916 con *The Phantom Herd* de B. M. Bower, seguida por *The Close-Up* (1918) de Margaret Turnbull, *Merton of the Movies* (1922) de Harry Leon Wilson, *Queer People* (1930) de Carroll y Garrett Graham y otros títulos emblemáticos que consolidan los patrones del género, terminará dando cuenta de los diversos avatares que han

² La traducción del francés es nuestra.

³ La traducción es nuestra.

⁴ Una de las más amplias definiciones de la *Hollywood novel* la proporciona See: “una extensa obra de ficción ambientada en Hollywood que incluye al menos un personaje principal o varios secundarios que trabajan en el mundo del espectáculo, o [...] cualquier novela localizada en la industria fílmica, siempre que la acción del libro se centre en la realización de películas y en la vida de la gente del cine” (1963: 1; la traducción del inglés es nuestra).

marcado la historia de la principal factoría del cine norteamericano y de su filosofía de vida. Efectivamente, tal como comenta Brooker-Bowers,

[e]l género creció con la industria cinematográfica de Hollywood, despreciando ficcionalmente la tecnología cambiante del medio, las vidas y los amores de las estrellas de cine, por las que el público sentía una curiosidad morbosa, la destrucción de las “langostas” arrastradas a la promesa de fama y gloria de Hollywood, el surgimiento de poderosos magnates, generalmente judíos; el declive del sistema de estudios y el aumento concomitante de productores independientes, que a menudo eran artesanos que buscaban el triunfo del arte sobre la comercialidad; el advenimiento de rodajes en exteriores, en los Estados Unidos y en el extranjero (1987: 259).⁵

A la par que maximiza con sagacidad estos postulados, escudriña en las ideas de simulacro y de mascarada que patrocina también la sureña urbe californiana, ideas que corren parejas a las disfunciones originadas en el corazón mismo de este centro gestor del entretenimiento o en su periferia. Para See (1968) la *Hollywood novel*, con su aliento polemista, negocia con las preocupaciones americanas a través de unos dispositivos temáticos que, de tan reiterados, devienen estereotipos que se reflejan en las páginas de sus obras. Entre los principales tenses que intenta desarticular se encuentran la artificialidad, la distorsión del tiempo, el fracaso de la sexualidad o la pérdida del sentido del trabajo. En este sentido, Edington observa que, frente a los relatos fundacionales del siglo XVII, que enaltecían a América y la mostraban como una tierra de oportunidades “donde la prosperidad es asegurada a cualquiera que [estuviera] dispuesto a invertir un poco de esfuerzo” (1995: 63),⁶ la literatura sobre Hollywood que se desarrolla tres siglos después desconfía, en cambio, de la legitimidad de esta fórmula. Así, en vez de verla como el último reducto de esperanza en el que hallarían cumplimiento las ilusiones de una multitud de nativos y emigrantes, lo que implementan estos relatos, con su bagaje de contrariedad y aspereza, son

los aspectos de pesadilla de una cultura altamente competitiva en la que el éxito profesional determina el sentido y el valor de uno mismo y en la que

⁵ La traducción del inglés es nuestra.

⁶ La traducción del inglés es nuestra.

la búsqueda del sueño se vuelve autodestructiva tanto para el individuo como para la sociedad (Edington, 1995: 64).⁷

A esta cuestión se refiere también Springer cuando señala como uno de los temas centrales del género la confusión de la ilusión y la realidad (2000: 11, 63). *The Day of the Locust* (1939) de Nathanael West, *The Last Tycoon* (1941) de F. Scott Fitzgerald, *The Loved One* (1948) de Evelyn Waugh y *Play It as It Lays* (1970) de Joan Didion merodean en torno a unos personajes que se inmergen tan obsesivamente en la vorágine de sus aspiraciones que, en la lucha de cada uno de ellos por concretarlas, pierden el norte. Prefigurando la decadencia y la caída de América, enfatizan el concepto de desarraigo moral a través de una galería de imágenes “apocalípticas” (la muerte acecha a muchos protagonistas) que denotan la imposibilidad de vehiculizar la anhelada meta de seguridad, enriquecimiento y excelsitud, inaprensible incluso para aquel que aparentemente la ha conseguido, como el Monroe Stahr de la novela de Fitzgerald.

En la misma dirección se expresa Christensen (2014) al percibir en las aproximaciones novelescas de West, Fitzgerald o Didion un interés incontestable por desenmascarar el lado alucinatorio y corrosivo de Hollywood, sugiriéndose de nuevo que la materialización de esa resbalosa quimera no puede efectuarse exitosamente en una cultura como la norteamericana, ebria de codicia, inautenticidad y sin más dios que la gué que el capital.

—[...] En la industria del cine [le dice el guionista Walter Adrian al sabueso Jack LeVine en *Hollywood and LeVine* (1975)], el dinero es un indicador simbólico de tu categoría. Te mide y determina tu posición social y profesional. Exactamente y hasta el centavo (Bergman, 1983: 8).

En *The Black Camel* (1929), de Earl Derr Biggers, el actor Huntley Van Horn afirma: “De todos los sitios artificiales que he visto, es ese [Hollywood] el que se lleva la medalla de oro” (Biggers, 1931: 71), razón por la cual acaricia la idea de sustituir “la agitación febril de la colonia cinematográfica” por “la vida tranquila de Honolulu” (Biggers, 1931: 71).

La parcela que se aferra literariamente mejor al desguace de la arquetípica versión hollywoodense del *American way of life* o, en su caso,

⁷ La traducción es nuestra.

de su evanescente simulacro en beneficio de un cierto bucolismo urbano la componen aquellas obras que se decantan por una línea marcadamente satírica: *What Makes Sammy Run?* (1941) de Budd Schulberg y, en mayor medida, *Myra Breckinridge* (1968), *Myron* (1975) y *Hollywood. A Novel of America in the 1920s* (1989) de Gore Vidal, *The Player* (1988) y *The Return of the Player* (2006) de Michael Tolkin, *Get Shorty* (1990) y *Be Cool* (1999) de Elmore Leonard, *Force Majeure* (1991), *I'm Losing You* (1996), *I'll Let You Go* (2002) y *Still Holding* (2003) de Bruce Wagner o *Playland* (1996) de John Gregory Dunne. Todas ellas desacreditan de algún modo el popularizado fingimiento que lidera Hollywood con su fariseísmo y sus prácticas intrínsecamente amorales y corruptas. Ambos condicionantes, juntos o por separado, relativizan la consecución de las honrosas pretensiones de los personajes y, naturalmente, frenan el subsiguiente estado de bienestar y de autorrealización personal que lleva aparejado este camino de perdición que conduce, en última instancia, al fracaso en su más extensa expresión (Jericho, 2004).

Por lo tanto, ya sea desde el ángulo pesimista del *outsider*, desde una perspectiva melancólica o tremebunda, ya sea mediante un enfoque más irrisorio o irónico, los ambientes de Hollywood y sus engañosos mitos resultan seriamente lesionados en las novelas citadas más arriba y en muchas otras, como *They Shoot Horses, Don't They?* (1935) y *I Should Have Stayed Home* (1938) de Horace McCoy, *Hope of Heaven* (1938) y *The Big Laugh* (1962) de John O'Hara, *Many a Summer Dies the Swan* (1939) de Aldous Huxley, *The Disenchanted* (1950) de Schulberg, *Prater Violet* (1945) de Christopher Isherwood, *Rock Wagram* (1951) de William Saroyan, *Most Likely to Succeed* (1954) de John Dos Passos, *The Deer Park* (1955) de Norman Mailer, así como en la colección *The Pat Hobby Stories* (1962) de Fitzgerald, que incluye relatos publicados inicialmente entre 1940 y 1941 en la revista *Esquire*, o en los volúmenes de Gavin Lambert *The Slide Area. Scenes of Hollywood Life* (1959) e *Inside Daisy Clover* (1963), por no hablar de las novelas de misterio o las adscritas a la estética *hard-boiled*, que rastrear los indicios de actos delictivos perpetrados dentro de las esferas del celuloide: *Death in a Bowl* (1931) de Raoul Whitfield, *Fast One* (1936) de Paul Cain, *You Play the Black and the Red Comes Up* (1938) de Eric Knight, *Lazarus # 7* (1942) de Richard Sale, *In a Lonely Place* (1947) de Dorothy B. Hughes, *The Little Sister*

(1949) de Raymond Chandler, *The Barbarous Coast* (1956) de Ross MacDonald y un largo etcétera.⁸

Una vez más es Brooker-Bowers, gran conocedora del género tal como se desarrolló hasta la década de los 80, quien sintetiza el trasfondo que subyace a él con las siguientes palabras:

Hollywood es visto a menudo [...] como un microcosmos de los Estados Unidos y la industria cinematográfica como un microcosmos de la economía de producción en masa de Norteamérica. Algunos novelistas han contemplado la capital del cine como un emblema del lado oscuro del Sueño Americano. Además, la noción de exilio, tan prominente en la ficción del siglo XX, se simboliza con facilidad a través del artista o escritor protagonista desplazado que es atraído y explotado o destruido por los estudios cinematográficos (1987: 259).⁹

Sin embargo, en aras de un mayor rigor cognoscitivo, debemos admitir que estas ficciones, debido a su heterogeneidad, no pueden encorsetarse dentro una única vertiente tipológica. Por el contrario, comprenden al menos dos modelos dialécticos que discurren a la par, si bien aquí privilegiamos solo uno de ellos: por un lado, destaca el encauzamiento mitificador, minoritario, continuamente amenazado por el clima de competitividad y recelo imperante en el negocio del cine; por otro, la mirada desmitificadora, que se evidencia en los textos canónicos de McCoy, West, Fitzgerald, Schulberg, Mailer y en un sinfín de aportaciones memorables, sin olvidarnos de los frecuentes vaivenes que, en el contexto de una misma obra, se producen entre el utopismo regenerador atribuido secularmente a América desde su descubrimiento y el mensaje distópico orientado a devaluar esa certeza.

⁸ Precisamente uno de los seis autores en los que profundizan Jericho (2004) y Rhodes (2008) en sus respectivos exámenes de la *Hollywood novel* es Chandler, quien trabajó como guionista para la Paramount, la Universal y la Warner Brothers.

⁹ La traducción del inglés es nuestra. Pensemos que muchos de los autores de las grandes novelas de este tipo fueron llamados a Hollywood durante los años de la Depresión para trabajar en guiones de películas para los grandes estudios. Sabido es que las impresiones que volcaron de semejante experiencia por lo general no fueron gratas; y, de hecho, “[s]e cree que la ficción de Hollywood expresa la frustración personal de los autores por su pérdida de integridad artística bajo la presión económica del *sistema de estudio*” (Weißborn, 1998: 10; la traducción del inglés es nuestra). Son varios los críticos que se han referido a Hollywood como un microcosmos, una metáfora o una alegoría de América y de las “esquivas expectativas americanas” (Chipman, 1999: 18; la traducción del inglés es nuestra).

En un excelente estudio de 1969, Spatz dividía ya el género entre aquellas novelas que invocan los mitos originales, según los cuales Hollywood viene a ser una metonimia de la civilización occidental contemporánea y, en concreto, de la cultura americana, y unas segundas que proveen el antimito de Los Ángeles: junto a la promesa de la civilización moderna, un porcentaje de textos literarios exhibe síntomas inequívocos del declive espiritual de Occidente. Enriqueciendo esta diferenciación binaria, Winchell introduce en un trabajo posterior una tercera variante, correspondiente al “anti-antimito”, que se detectaría en el tono desolador, nihilista de las novelas sobre la industria californiana del cine compuestas a partir de los 70, las centradas en el llamado “nuevo Hollywood”, como la de Didion. De acuerdo con este crítico, el mito original de Hollywood ha dejado de existir desde hace mucho tiempo y, con la desaparición de las ilusiones, el antídoto del desencanto ha perdido su contrapartida: “Debido a que Hollywood ya no es visto como la encarnación del Sueño Americano, no puede ser retratado tampoco como la realización de la Pesadilla Americana” (Winchell, 1984: 165).¹⁰ Desmitologizar los círculos artísticos, empresariales y humanos vinculados a la meca del cine se vuelve, entonces, no solo una práctica inexcusable, sino la única vía posible para representar sin tapujos esta feria de las vanidades.

Pero la mencionada inquietud por denunciar la carroña de la comunidad hollywoodense comenzó décadas atrás. En *I Hate Actors!* (1944), de Ben Hecht, se ventilan, por ejemplo, el agotamiento, las crisis nerviosas y el histerismo que padecen los personajes del celuloide, unido al consumo de alcohol y al rápido olvido de los actores una vez mueren, después de ser obligados a jubilarse o de desaparecer del candelero por decisión propia, entre otros aspectos. En Hollywood, universo de vanos destellos y superfluas ostentosasidades, nadie parece estar saciado con lo adquirido. Como indica el guionista narrador: “en la tierra del cinema la vanidad humana crece de una manera tan desmesurada que nada (ni la fama ni el dinero, ni el amor de las mujeres más adorables del mundo) basta para satisfacerla” (Hecht, 1946: 7-8).

Para probar esta tesis se relata que hacia los años 40 el desenfreno se había adueñado por completo de la exclusivista escena de Hollywood y que el público, ávido por conocer los secretos de sus ídolos, está más

¹⁰ La traducción del inglés es nuestra.

pendiente que nunca de los múltiples traspiés que dan. En palabras del mismo personaje:

Al leer los reportajes que publicaban los distintos periódicos, me daba perfecta cuenta de cómo había cambiado, no solo Hollywood, sino incluso el público. Donde se alzaba lo que una vez yo mismo había llamado “último refugio de los puritanos”, triunfaba una alegre Saturnalia en la que se consentían todos los excesos. Los periodistas de la capital del cinema ofrecían constantemente al mundo relatos de las grandes pasiones de las estrellas. Los héroes y las heroínas predilectos del público aparecían danzando una especie de minueto sexual. El pecado era uno de los caminos más fáciles para conquistar la gloria, en lugar de ser uno de los medios más seguros de perderla. Y el público, que durante años había exigido de sus favoritos toda clase de virtudes, se divertían ahora al conocer su libertinaje (Hecht, 1946: 82-3).

“[C]iudad del pecado”, califica a Hollywood la periodista *amateur* Birdie Keppel en *The Lady in the Lake* (1942) de Chandler (2012: 576). El repertorio caracterológico que elige Hecht, desde su desenvuelto acercamiento, para satirizar el Hollywood de los últimos años de esplendor incurre en una amalgama de cinismo, ternura, humor y complicidad con la fauna cinematográfica que allí converge. Tenemos desde la actitud del agente que odia a los actores que representa hasta la conducta del astro maduro que se empeña en seguir ejerciendo de galán, pese a los años cumplidos, pasando por los agresivos magnates de la industria, que en la novela se llaman “faraones”, enzarzados en interminables partidas de póquer y peleándose unos con otros por hacerse con nuevos guiones y nuevas luminarias. Y en medio de esa reyerta de egos afectados de megalomanía acontecen hechos luctuosos: un triple asesinato que conmueve al mundo del cine y que intenta resolverse movilizándolo no solo a la policía, sino a todo un plantel de escritores especializados en filmes de misterio.

En la novela de Hecht resultan fulminados varios actores con el fin de sabotear la filmación de una película: Dennis Wilde aparece muerto en su cama con el cuello rebanado; John Paul Jones es envenenado con arsénico y, finalmente, Laurence Bison, sustituto de Wilde en *Sons of Destiny*, fallece de un disparo en la sien. Por si estas calamidades no fueran suficientes para desbaratar el proyecto, el director Hércules Potnik aparece gravemente herido y presionan bajo amenaza de muerte al mandamás del Empire Studio, Jerome B. Cobbs, para que paralice el rodaje. Todos estos

disturbios, más propios de una novela negra que de una comedia, refuerzan el pensamiento de que en Hollywood habita el mal; es un lugar en el que nadie parece estar a salvo, del que es mejor escabullirse, como harán Mona Mathews en *I Should Have Stayed Home* o, ya demasiado tarde, el cantante lírico de *Serenade* (1937), de James M. Cain, entre otros.

2. POÉTICAS DEL DESENGAÑO

The Dream Merchants (1949) de Harold Robbins sondea en la génesis de la factoría cinematográfica, en su expansión y en sus diferentes reveses hasta avanzada la década de los 30, aún en plena era del *star system*. La historia arranca en 1908 cuando un grupo de hombres ambiciosos de ascendencia judía¹¹ lo arriesga todo para probar suerte en el todavía incipiente negocio del cine, primero como simples exhibidores de películas en una pequeña localidad del estado de Nueva York y más tarde, tras la fundación del estudio Magnum Pictures en Hollywood, como productores de cientos de cintas que se distribuirán por todo el planeta. Los imparables progresos técnicos, que culminarán con la invención del cine sonoro a finales de los 20, así como las dificultades financieras o las luchas intestinas por hacerse con un puesto de mando, cuando no los momentos de rivalidad con otros estudios de la competencia, constituyen el meollo del relato.

Johnny Edge, uno de los fundadores de esta empresa, se refiere en 1938 al “juego sucio” de Hollywood:

Hollywood había sido erigido sobre un inmenso fraude, y jamás cambiaría. También hoy se vivía del fraude, solo que los pícaros de ayer empezaban a tropezar con la horma de su zapato. Los pícaros de hoy los iban derrotando, no como nosotros hicimos en los viejos tiempos, por necesidad, sino por codicia. Ahora, los pícaros no solo practicaban sus habilidades entre sí, sino con todo el mundo (Robbins, 1971: 169).

Los individuos que concurren en este nido de víboras, desde los actores hasta los ejecutivos, situados en un escalafón más alto, viven en una realidad paralela que han construido a la medida de sus fantasías, sin ser conscientes de que ese montículo de imágenes seductoras no se sustenta sobre unos pilares del todo firmes y que, por tanto, el edificio está

¹¹ El papel de los judíos en los cimientos de Hollywood ha sido minuciosamente estudiado por Gabler (2015).

propenso a desmoronarse una vez que se apagan las luces del proyector. Explica el mismo personaje:

Nosotros, la gente de cine, estábamos tan ocupados envolviendo sueños en celuloideos que no nos dimos nunca cuenta de que éramos los únicos que creían en ellos. Estábamos atrapados en un mundo de ensueño creado por nosotros mismos y cada vez que la ruda realidad del mundo se abría paso hasta nosotros nos sumíamos en un pánico repentino y tratábamos de escudarnos en nuestra armadura de celuloide (Robbins, 1971: 525).

Dulcie Warren, una vampiresa casada por interés con Edge para acceder al cine, tal como después se sabrá, no es tan ingenua como para no percatarse de la banalidad del triunfo obtenido en un espacio codiciado por un ejército de arribistas:

El éxito atraía a la gente como un imán. Se podía decir quiénes iban a triunfar por las personas que los rodeaban. Si ibas a triunfar, toda la gente de Hollywood que significaba algo quería contarse entre tus amigos. Si no, solo atraías a una serie de parásitos y oportunistas que querían triunfar a tus espaldas (Robbins, 1971: 489-90).

Ella, sin ir más lejos, ejemplifica muy bien esa carencia de reparos éticos y cómo alguien puede servirse de cualquier estrategia con tal de llegar a lo más alto.

Quizás uno de los análisis más amargos de Hollywood y de sus embusteras promesas de fama, dinero, eterna juventud y sexo perfecto lo encontramos en las novelas de McCoy. En *They Shoot Horses, Don't They?* Gloria Beatty, una aspirante a actriz fracasada, encarna un prototipo femenino que reaparecerá tres años después en *I Should Have Stayed Home*, del mismo autor, y en otras novelas. En *They Shoot Horses, Don't They?* la muchacha expresa insistentemente desde el principio sus deseos de morir, preconizando su propio final y el de toda una generación de jóvenes que, después del *crack* del 29, vivían encandilados por el cine:

—Este negocio del cine está podrido [...]. Tienes que conocer a un puñado de gente que no te apetece en absoluto conocer y, además, mostrarte amable con personas a las que te gustaría ver con las tripas al aire (McCoy, 2004: 125).

Falsedad, hipocresía, humillación, caos... La lista de padecimientos y sacrificios que debe soportar todo el que aspire a ascender hasta el Olimpo de la gloria para ganarse el aplauso del público y el respecto de los magnates del cine provoca desprecio en alguien como ella, orgullosamente prendida a unos valores idealistas pero contradictorios, de los que no parece dispuesta a renegar.

La elevada opinión que Gloria tiene formada sobre sus cualidades interpretativas no se corrobora con la escasa suerte que ha tenido en la profesión: “Si no soy mejor actriz que la mayoría de estas mujeres, que me cuelguen ahora mismo. Sentémonos a despotricar contra toda esta cuadrilla del cine...” (McCoy, 2004: 21). Le resume a Richard Syverten sus nada envidiables peripecias en Hollywood como extra y lo complicado que es que un productor se fije en una muchacha sin más credenciales que su talento. Para esta aspirante a actriz y eventual bailarina, el cine es no solo un pasaporte a la popularidad o un medio para desarrollar las dotes artísticas que ella considera que posee, sino que además es una ventana por la que huir de una familia desestructurada, tal como le cuenta a Syverten, el joven al que se une para participar en pareja en un maratón de baile. Este tipo de concursos se expandió por todos los Estados Unidos en los años 20 como una distracción con la que la gente se evadía de los problemas cotidianos. Pero, cuando parecía que la moda empezaba a languidecer, la llegada de la Depresión y la ruina económica reactivan esta modalidad de concurso.

Sin embargo, ahora en vez de entregarse una medalla como premio, los participantes se batan en un duelo a muerte con el objetivo de saltar a la fama, conseguir dinero en efectivo o simplemente algo de alimento o atención médica. Además, si en la década anterior estos certámenes duraban unas horas, en los años 30 se prolongan durante semanas, motivo por el cual a menudo tenían desenlaces funestos. McCoy utiliza de este modo el maratón de baile como un símbolo del capitalismo del mundo occidental y de sus dramáticas consecuencias.¹²

De sueños no solo se nutre Gloria, que trata de convertirse en actriz; también Richard, su compañero de baile, que fabula con la idea de convertirse en alguien de provecho, en este caso en un director de cine a la altura de Sternberg, Mamoulian o Boleslawski. Pese a esa convicción, bajo

¹² Cornell Woolrich, que probablemente leyera la novela de McCoy, por la que se sintió impresionado, se valió de nuevo de esta clase de certamen como símbolo central en “Dead on Her Feet”, un relato publicado en *Dime Detective Magazine* (diciembre, 1935).

los efectos del cansancio, el ilusionante sueño se torna una pesadilla, o al menos así lo vive el protagonista masculino durante uno de los recesos del concurso:

Yo iba a bordo de un barco rumbo a Port Said. Me dirigía al desierto del Sáhara, a rodar una película. Era muy famoso y muy rico, el director de cine más importante del mundo, más incluso que Sergei Eisenstein. Los críticos de *Vanity Fair* y *Esquire* habían convenido en calificarme de genial. Me paseaba por la cubierta, recordando aquel concurso de baile en el que había participado, preguntándome qué se habría hecho de todos aquellos chicos y chicas, cuando algo me golpeó con mucha fuerza en la nuca y me dejó inconsciente. Tuve la sensación de que me caía.

Cuando me sumergí en el mar comencé a sacudir los brazos y piernas porque tenía miedo a los tiburones. Algo rozó mi cuerpo y grité atemorizado (McCoy, 2004: 76-7).

Ese pánico a ser devorado en el mar por un escualo sanguinario vaticina simbólicamente los obstáculos que habrían de bloquear su andadura hacia el éxito, si no el truncamiento absoluto de sus entusiastas expectativas. De hecho, ni él ni Gloria verán satisfechos sus objetivos profesionales. Ella, enamorada de la muerte, pierde la vida de un disparo, mientras que él, que había accedido a matarla por compasión, seguramente acabará sus días en la cárcel o tal vez sea condenado a la pena capital.

Los sinsabores de los guionistas en Hollywood es otro de los *leitmotifs* argumentales de las novelas que giran en torno al firmamento del cine norteamericano. *The Disenchanted* de Schulberg aborda la trágica historia de Manley Halliday, un escritor tremendamente reconocido durante la década de 1920 y que a finales de los 30 es desplazado por el *establishment* literario. Basado en parte en la historia entre el autor y F. Scott Fitzgerald, el libro se erige en una de las piezas narrativas más convincentes y emocionales de la desilusión generacional y del declive del sueño americano. Para el diseño del personaje central Schulberg tomó prestados rasgos, sobre todo, de Scott Fitzgerald, pero también de otros escritores reales con los que mantuvo trato (John V. A. Weaver, Herman Mankiewicz, Vincent Lawrence, Edwin Justus Mayer...). También se inspiró en su propio padre, e incluso en sí mismo, según confiesa en el prólogo que escribió en 1974 para una reedición de su novela (Schulberg, 1977: 14).

Al evocar el descenso del estrellato de George Bancroft o John Gilbert, actores que de la noche a la mañana vieron cómo se interrumpían sus carreras, el novelista sentencia en esa misma introducción que “Hollywood [...] tiene su manera de producir sus propios espectáculos obscenos en la vida real” (Schulberg, 1977: 9). Este pensamiento es proclamado con conocimiento de causa, ya que, hijo de B. P. Schulberg, primer presidente de la Paramount, Schulberg se movió desde pequeño en los ambientes artísticos y administrativos más elitistas. Desde esa atalaya privilegiada, fue testigo directo de “las tempestades del éxito y los anticiclones del fracaso, que introdujeron caras familiares que yo conocí en la fama y la fortuna o las alejaron de ellas”, nos cuenta el autor (Schulberg, 1977: 7). Su propio padre fue uno de los muñecos rotos de la industria cuando, durante la década de los 30, es expulsado de la compañía en la que trabajaba y tiene que reconducir su carrera a la producción cinematográfica independiente:

El teléfono es en Hollywood [refiere el novelista] un instrumento poderoso, un hacedor y un destructor, y cuando su timbre cesa de sonar, uno vive atemorizado a la espera de los guardianes que han de llevarle a la última cámara (Schulberg, 1977: 9).

Estas agrias palabras confirman lo que algunos historiadores documentan cuando, con otros términos, aluden a la tornadiza suerte de los actores que caen en desgracia por uno u otro motivo.

El Manley Halliday de *The Disenchanted* es, lo mismo que Fitzgerald, un famoso escritor en decadencia estigmatizado por el fantasma del alcoholismo, adicción de la que ha logrado recuperarse. Reclamado otra vez por un productor de Hollywood para que escriba, junto al joven Shep Stearns, el guion de una insulsa comedia musical estudiantil titulada *Love on Ice*, desaprovecha esta segunda oportunidad, pues diversos contratiempos, entre ellos una nueva recaída en la bebida que precipitará su final, le impedirán concluir el plan establecido.

En *Death by Hollywood* (2003), de Steven Bochco, una obra muy posterior a la de Schulberg, aflora nuevamente el desencanto, que aquí viene de la mano de Eddie Jelko, un agente de guionistas y directores, que anteriormente había trabajado como representante de actores hasta que se da cuenta de que todos están locos. Según refiere este:

Tienen tendencia a ser paranoicos, narcisistas y, por lo general, les traen sin cuidado las necesidades y sentimientos ajenos. Lo bueno es que también pueden ser encantadores, seductores, carismáticos y, en el caso de que unos pocos elegidos, poseedores de un talento tan genuino que estar en su presencia es todo un privilegio. Dicho esto, la fama, para quien tiene problemas de amor propio, puede ser tan destructiva como la heroína. Un poco es demasiada, como se suele decir, y demasiada nunca es suficiente (Bohco, 2004: 9-10).

Acerca de la industria del espectáculo, aquejada de un endémico egocentrismo, valora Jelko que

en su conjunto es una inmensa familia anómala. Todo el mundo está aterrado —de su propio fracaso o del éxito de todos los demás— y, por regla general, se puede dar por sentado que todo el mundo miente sobre todo (Bohco, 2004: 10).

De los agentes de talentos, oficio que ejerce el personaje, opina que son

chulos de putas bien pagados que representamos a nuestros malparados clientes como si fueran hermosas virgencitas y se las ofrecemos a puteros hastiados que se las saben todas pero aceptan porque son las únicas furcias que hay por aquí (Bohco, 2004: 10).

Posteriormente, enuncia un juicio muy similar acerca de los guionistas y directores, que, a su modo de ver, no tienen mayor cordura que los actores. Sin embargo, paradójicamente, se conduce también del trato discriminatorio que reciben en Hollywood estos profesionales de la escritura, de los que resalta su valentía y el ninguneo que sufren por parte de los gerifaltes de los estudios:

me encantan los guionistas porque no creo que haya nada más terrible en el mundo entero que quedarse mirando una página en blanco y ahondar en uno mismo en busca de la inspiración que hace falta para poner los dedos sobre el teclado y sacar algo de la nada, a sabiendas de que cuando acabes, es probable que algún idiota de traje, con todo un arsenal de opiniones y ni pizca de talento, se cague encima del guion (Bohco, 2004: 42).

El relato que va desenmarañando Jelko en calidad de narrador homodiegético o personaje secundario se concentra en las vivencias de uno de sus clientes, un guionista llamado Bobby Newman, que, en el momento en el que atraviesa por una crisis personal y profesional, presencia desde su casa a través de un telescopio el asesinato del actor latino Ramón Montevideo en su alcoba. Newman, sin que nadie lo sepa, obstruye la labor de la justicia con su silencio y la sustracción de pruebas valiosas del lugar del crimen, todo con el fin de escribir el guion para una película basada en esta historia criminal.

En *Serenade*, de Cain, uno de los protagonistas, John Howard Sharp, cantante de ópera norteamericano que, tras perder la voz, la recupera espontáneamente en México, donde vive sin un centavo como un vagabundo, huye a Estados Unidos junto a su novia después de golpear a un político. En Hollywood consigue llamar la atención por casualidad de un productor de cine, que cuenta con él para una película.¹³ Ello le sirve de excusa al narrador, que es el propio Sharp, para exponer unas cuantas impresiones sobre la industria cinematográfica orientadas a fustigar tanto el modo repelente en que se menosprecia el arte —un arte vulgarizado, convertido en simple mercadería por los dirigentes de los estudios— como el racismo dominante:

No me gustó Hollywood. No me gustó en parte por la forma en que tratan a un cantante y, en parte, por la manera en que la trataron a ella [su novia Juana Montes, una prostituta mexicana de raza india]. Para ellos cantar es algo que se compra, por lo que se debe pagar, y también lo es el ser actor, y el escribir, y la música, y todo lo que utilizan. Que la cosa pueda ser buena en sí misma es algo que aún no se les ha ocurrido. Lo único que suponen es bueno por sí mismo es un productor que no distingue Brahms de Irving Berlin en una apuesta, y que no distinguen un cantante de un *crooner* hasta que una noche oye que veinte mil personas lo aclaman, que no es capaz de leer un libro hasta que el departamento de argumentos ha hecho una sinopsis, que ni siquiera puede hablar inglés, pero que se ha proclamado a sí mismo como un experto en música, canto, literatura, diálogo y fotografía, y generalmente tiene éxito porque ha conseguido que alguien le preste a Clark Gable para que trabaje en algún film (Cain, 1977: 97-8).

¹³ Debe tenerse en cuenta que muchos de los musicales de los años 30 de la Paramount o de la Metro-Goldwyn-Mayer abordaban historias directamente extraídas del repertorio de la opereta, por lo que se recurría a cantantes con los registros vocales de ese género, como Jeanette MacDonald.

No tiene reparos en denunciar, junto a la marginación de los candidatos a formar parte de la plantilla de asalariados por cuestiones étnicas y por el género sexual, el acelerado ritmo de vida que están obligados a llevar los actores de cine:

Tal vez ustedes no sepan qué es ser un gran actor de Hollywood. Bueno, es como ser el *jockey* ganador en los hipódromos de Irlanda pero peor. Uno no puede darse vuelta sin que alguien lo invite a una fiestita, o sin que pida el autógrafo para algún chico que está enfermo en cama, o para que se abone a algún diario comercial o para que cante en algún banquete para un ejecutivo del estudio. Algunas de estas cosas tenía que hacerlas, como el banquete, pero esquivaba las fiestas diciendo que tenía que trabajar (Cain, 1977: 106).

Comentarios de esta índole transparentan la decepción de Cain con la factoría del cine *mainstream* con la que tuvo que lidiar durante un tiempo.¹⁴

The Big Money (1936) de Dos Passos abraza al inicio la hipótesis de que el sueño americano no es del todo una falacia cuyas instancias malévolas resaltan a menudo sus detractores para desmentir al final dicha creencia, una vez que se constata que ese espejismo no dura eternamente. En la obra, el personaje de Margo Dowling se desplaza hasta Hollywood para tratar de superar el bache económico por el que atraviesa después de quedar sin la protección de Charley Anderson, su adinerado amante, que muere sin dejarle ningún legado. En busca de nuevas oportunidades, emprende un azaroso viaje, montada en su Buick, desde Florida hasta California. Una aventura en la que le acompañan su fiel Agnes, que había cuidado de ella desde que era una niña, y Tony, un bailarín cubano, drogadicto y con tendencias homosexuales con el que seguía oficialmente casada, aunque hacía tiempo que habían dejado de hacer vida marital. Al poco de establecerse en la ciudad de las estrellas, consigue un modesto empleo como extra que apenas le da para comer. Será un fortuito reencuentro con Sam Margolies, un antiguo fotógrafo convertido en afamado director de cine, fascinado por la belleza de la muchacha desde que la viera por primera vez años atrás, lo que hace que la suerte empiece a sonreírle. Tras hacerle una prueba ante las cámaras, el director la contrata

¹⁴ Cain firmó como guionista en 1932 con la Paramount Pictures, pero su experiencia no fue más positiva que la de otros autores de su época y pronto chocó con la burocracia de los estudios y con la dictadura de los productores, que reescribían sus textos. En quince años solo consiguió que le produjeran tres guiones.

para que intervenga en una película en la que interpretaría su primer papel importante. Esta sección de la novela en la que Margo entra por la puerta grande en la escena cinematográfica se cierra con unas líneas en las que el director da instrucciones a la actriz y a su *partenaire* masculino, el actor Rodney Cathcart, justo antes de empezar a rodar:

—Mi querido Sí —decía—, tiene usted que hacer emocionar. El más leve movimiento de sus músculos ha de despertar pasión... está usted más rígido que un muñeco de madera. Todos aman ese trozo de femineidad palpitante y bellísima dispuesto a darlo todo por el hombre al quien ama... Margo, querida, tú te desmayas, abandónate en sus brazos. De no ser por los brazos fuertes que te sostienen caerías al suelo. Sí, querido amigo, usted no es un profesor de atletismo que enseña a nadar a una señorita: es usted un amante desesperado que afronta la muerte... Todos tienen que sentir que usted la ama, usted ama por los millones que necesitan amor, belleza y un excitante; pero olvídense de ellos, abandónese, querido amigo; olvídense de que yo me encuentro aquí y la cámara allí; están juntos en un momento desesperado, solos, a no ser por sus corazones palpitantes; usted y la mujer más hermosa del mundo, la gloriosa novia del país... Muy bien... así... ¡Cámara! (Dos Passos, 1942: 375).

Tal como se puede apreciar en este extenso pasaje que muestra la dureza de los rodajes, nos hallamos instalados en la era del cine mudo, cuando la ausencia de sonido se suple con la mímica de los actores. Por eso, durante este periodo de la historia del cine, los primeros planos adquieren tanta relevancia, ya que expresan lo que la palabra hablada, a la sazón inexistente, es incapaz de sugerir.

La novela de Dos Passos se vuelca en los conflictos a los que se enfrentan los profesionales de la colonia hollywoodense de finales de los 20 para adaptarse a las innovaciones tecnológicas que se van introduciendo, como la del sonido, que alteraría el modo de concebir la creación cinematográfica. La irrupción de material sonoro en las películas economizó las técnicas del montaje, debido a que desaparecen los rótulos literarios y se suprimen muchas imágenes explicativas y metafóricas propias del lenguaje visual silente. Esta circunstancia que se fue expandiendo poco a poco en una carrera irrefrenable por ganar nuevos espectadores permitirá representar segmentos de la realidad que están fuera del encuadre y que ahora, gracias a la voz en *off*, cobran especial funcionalidad. El advenimiento de la voz en el cine disminuyó el número de planos de los filmes incrementándose la longitud de los mismos,

longitud que pasó a supeditarse a un elemento añadido con implicaciones temporales hasta entonces inédito: el diálogo de los actores. A partir de la siguiente década, para evocar en la gran pantalla emociones y pensamientos, no bastarán ya los gestos y los movimientos corporales o la expresividad de un rostro exageradamente maquillado. Ahora el actor ha de hablar y con su lengua ha de convencer al auditorio.

En otra escena posterior de la novela el discurso triunfalista en torno a Hollywood cae en picado. En esta reaparece Margo, ya en la cúspide de la fama, en medio de una fiesta. La presencia de la actriz crea una gran expectación en todos los asistentes. En todos, menos en Mary French, mujer con ideales socialistas que, sintiéndose una extraña en ese ambiente de superficial aburguesamiento, la observa con indiferencia. A juzgar por los rumores que le llegan, un nuevo giro, y no precisamente positivo, se avecina en la carrera de la Dowling. Uno de los invitados le comenta:

—[...] ¿Sabes lo que me ha dicho Red Haines? Ignoro si será verdad... Parece que la carrera de Miss Dowling ha terminado; que no sirve para las películas parlantes... que su voz suena en el amplificador como el graznido de un viejo cuervo (Dos Passos, 1942: 485).

Información que, de verificarse, preludiaría el triste destino que compartirá esta actriz de ficción con otras muchas celebridades de esa época, que en la vida real no superaron la prueba del paso al cine sonoro y que de un día para otro perdieron sus estatus de grandes estrellas.¹⁵

Ni *The Big Money* ni *Serenade* son *Hollywood novels* propiamente dichas, ya que sus acciones, en lugar de centralizarse en un único enclave, se proyectan a distintos ámbitos espaciales y geográficos de fuera de Hollywood; no obstante, en un punto ya avanzado de sus tramas sí participan de algunas de las convenciones del género. Tampoco encaja absolutamente en este marbete *Death by Hollywood*, pese a que contiene uno de los juicios más incisivos que podemos localizar en una novela sobre las miserias del negocio del cine norteamericano. En la ficción de Boicho el agente Jelko asevera:

si imaginan Hollywood como una lotería continua en la que hay más probabilidades de que te parta un rayo que de alcanzar el sueño dorado,

¹⁵ Eso es lo que les sucedió, por ejemplo, a Pola Negri, Louise Brooks, Clara Bow, Agnes Ayres, Lillian Hall Davis, Lou Tellegen, Vilma Bánky, Norma Talmadge, Mae Murray, Mary Philbin, Carmelita Geraghty y otras muchas.

empezarán a hacerse una idea de los celos, la desesperación y la agresividad pura y dura con las que uno se topa al arrastrarse por el inmenso campo minado que le separa del éxito con el que sueña cada minuto de su vida que pasa despierto.

En este contexto, el talento suele ser menos importante que la ambición, y la moralidad está, por no decir otra cosa, desaparecida en combate. Y aun así los aspirantes al éxito siguen llegando. Supongo que es un homenaje al espíritu humano, o tal vez tiene que ver con la teoría darwiniana de la supervivencia del más fuerte (Bochco, 2004: 187).

3. LA ANFIBOLOGÍA DE LO CÓMICO

Al hilo de los escollos a los que nos aboca el problema clasificatorio de la novelización de Hollywood, conviene precisar que la *Hollywood novel*, como la mayoría de las formas literarias de los siglos XX y XXI, se caracteriza por su “impureza”, por su carácter transgenérico, en la medida en que apuesta por la hibridación temático-estructural y se abre al contacto dialógico permanente con otros géneros vecinos. Desde este punto de vista, es innegable que desde 1916 dicha categoría genérica ha venido interactuando con diversas fórmulas narrativas engendrando así un buen manojo de obras literarias que representan cruces entre esta modalidad embrionaria y, por ejemplo, las historias de detectives —según Brooker-Bowers, más de un tercio de las *Hollywood novels* son de este tipo (1987: 260)—, así como con el género de la novela cómico-epistolar, la satírica, la semipornográfica, la histórica, el *romance*, la novela rosa, la biográfica, la literatura juvenil, los tratados religiosos o la *roman à clef*. De las publicadas a finales del siglo XX se ha observado, además, el uso de la multiplicidad narrativa y de otras técnicas posmodernas que contrastan con las perspectivas más firmemente modernistas de las tempranas muestras del género (Ames, 2008:164).

En el paradigma de la *roman à clef* (o novela en clave) se inscribe *Hollywood* (1989), la delirante narración de Charles Bukowski que ficcionaliza un episodio vivido por el escritor dos años antes de publicar la obra. En 1987 se había estrenado *Barfly*, una película independiente dirigida por Barbet Schroeder, con Mickey Rourke y Faye Dunaway en los papeles principales. El encargado de escribir el guion fue Bukowski. A raíz de esta colaboración, el novelista recreará sus experiencias como autor de ese filme, que en el texto literario figura con el título cambiado: *The Dance of Jim Beam*. Con la adopción de un estilizado *alter ego* suyo (Henry

“Hank” Chinaski, personaje usado también por el poeta y narrador americano de origen alemán en novelas anteriores), Bukowski se adentra en las vicisitudes por las que pasa este autor ficticio durante los meses de trabajo a las órdenes del director Jon Pinchot, el proceso angustioso de encontrar respaldo financiero para sacar adelante la película y de perderlo varias veces, las distintas fases de escritura del guion, la accidentada filmación y, por último, el estreno de la cinta. Las situaciones aparentemente surrealistas, trufadas de ingeniosas ocurrencias, que se van encadenando fortalecen la convicción de que el universo de Chinaski es verdaderamente más extraño e imprevisible que la propia ficción a la que trata de dar cuerpo entre borracheras y carreras de caballos.

La acción transcurre entre dos momentos esenciales: el inicio del proyecto de la película y la noche del estreno de la misma. Al igual que el filme de Barry Levinson *What Just Happened?* (2008), Bukowski no desaprovecha la ocasión para exhibir las entrañas de una industria que mide el valor de sus producciones por el beneficio económico que acarrearán más que por las cualidades artísticas de las cintas, de lo cual se deduce que el cine, según este prisma nada complaciente, solo produce objetos de consumo para que sean devorados en masa.

En la novela el nombre de las personas reales aparece disfrazado. Incluso, como hemos señalado, se reemplaza el título original de la película por otro distinto para no comprometer la credibilidad de la nota preliminar colocada al principio del libro, donde irónicamente se aclara que: “*Esta es una obra de ficción y cualquier parecido entre sus personajes y personas vivas o muertas es pura coincidencia*” (Bukowski, 2007: 8).¹⁶ Esta declaración no se ajusta del todo a la verdad, pero mediante este recurso un tanto estereotipado ya en la literatura y en el cine el narrador se cura en salud ante las posibles demandas a que pudiera dar pie la difusión de anécdotas desagradables referentes a las personas de carne y hueso famosas que él toma como modelos para la escritura de su obra.

En *Hollywood* se recapitula todo lo sucedido desde el punto de vista de alguien foráneo a la industria del cine, algo así como en la línea de la novela de Hollywood clásica: un escritor sin ninguna incursión previa en el medio cinematográfico y con tanta inclinación al sarcasmo como a la bebida inunda de bilis su visión del Hollywood en el que trabaja. Ahora bien, es este exceso de sarcasmo y de parodia narrativa lo que acerca

¹⁶ La cursiva es del autor.

también la obra bukowskiana a la *Hollywood novel* producida durante el último tercio del siglo XX y en fechas posteriores. El público habituado al estilo directo del escritor sigue al protagonista en sus andanzas a través de despachos, restaurantes, estudios de cine y salas de proyección. También lo acompaña a los hipódromos a los que acude (es muy aficionado a apostar en las carreras de caballos), ocasión que le permite formular dudosas teorías para ganar abundante dinero.

En medio de estas coordenadas nos topamos con escenas rocambolescas. En una de ellas vemos al director Jon Pinchot comprar una sierra eléctrica Black and Decker con la que amenaza trocearse partes de su cuerpo si una productora con la que había firmado un contrato no le cede los derechos para que pueda dirigir él mismo la película que se proponía realizar.

Por lo demás, el protagonista, y a la vez narrador, no se reprime a la hora de lanzar dardos envenenados contra los guetos que hay en Hollywood o contra las nulas dosis de talento de sus empleados. A la gente invitada a una fiesta en casa de su amigo el director de cine la describe así:

los mejor vestidos, con ropas de diseño, estaban juntos. Cada tipo reconocía a los de su misma clase y no parecía mostrar ninguna inclinación a mezclarse. Yo estaba sorprendido de que alguno de ellos hubiera estado dispuesto a venir a un gueto negro de Venice. “Chic”, pensarían, tal vez. Por supuesto, lo que hacía que todo aquello apestará era que muchos de los ricos y de los famosos fueran en realidad tontos del culo e hijos de puta. Simplemente les había tocado un chollazo en alguna parte. O se habían enriquecido gracias a la estupidez del público en general. Normalmente eran gente sin talento, sin alma, ciegos, eran pedazos de mierda andante, pero para el público eran como dioses, hermosos y venerados. El mal gusto crea muchos más millonarios que el buen gusto. Al final se reduce a la cuestión de quién obtiene la mayor parte de los votos. En el país de los topos un topo es rey (Bukowski, 2007: 117-18).

Una jerarquización análoga sobresale en el club en el que se festejará la *première* de la película, donde quedan claramente deslindados dos ambientes contrapuestos, cada uno convertido en hábitat provisional de sujetos de distinta catadura social y laboral. En la planta baja, le explica su esposa Sarah a Chinaski, departen entre sí los que aspiran a hacerse con un lugar en los cenáculos de Hollywood y algunos periodistas. En cambio, en la planta superior, según la misma fuente, se agrupan los personajes ya

consagrados en el cine, es decir, los peces gordos y sus allegados (Bukowski, 2007: 300-02).

De la misma manera que se problematiza la devaluación del compromiso artístico en la gestación de las películas en detrimento de su valor en el mercado o que se analizan socarronamente las jerarquías sociales que mantienen en bandos distintos a los miembros de la industria, se insertan también quejas desalentadoras que ponen de manifiesto la posición marginal de los guionistas dentro de la endiablada maquinaria hollywoodense frente a los actores y los directores, que son los que acaparan toda la popularidad y la gloria. Asevera el narrador:

¿qué podía esperarse cuando el protagonista ganaba 750 veces más que el guionista? El público nunca recordaba quién había escrito el guion, sino solo a aquellos que lo habían jodido o lo habían hecho funcionar, tanto si era el director como los actores o quien fuese (Bukowski, 2007: 272).¹⁷

Por consiguiente, bajo su caparazón de desinhibida acidez humorística, la novela de Bukowski supura un molesto subtexto que se revela maliciosamente cuando trata de descalificar los subterfugios, la podredumbre y la falsedad que embarran la capital mundial del cine. En efecto, sus páginas sacan a relucir unos cuantos procedimientos que vulneran el *modus operandi* típicamente norteamericano, desde el ritmo estresante bajo el que se trabaja hasta los cotidianos enfrentamientos de directores y productores o la pésima consideración en que se tiene a los guionistas, pasando por el arribismo de los recién llegados y la imbecilidad reinante.

Sumado a la escenificación del régimen de producción cinematográfica instaurado, otro asunto menor que vale la pena esclarecer respecto a la *Hollywood novel* es que, lejos de ser un género exclusivamente americano, como se insinúa en la disertación de Brook-Bowers (1983), despliega sus alas en territorios externos a los Estados Unidos, un hecho que lo convierte verdaderamente en una modalidad transnacional. Es lógico que, siendo Hollywood un símbolo del glamur fantástico a escala global que ha encandilado con sus luces y sombras a millones de espectadores de cualquier lugar del planeta, así como una “fábrica de sueños que, a través de los géneros canónicos, entrega a un

¹⁷ Una crítica muy parecida contra los métodos imperantes en el cine la habían formulado antes otros muchos escritores que conocieron de primera mano el medio.

público de masas su ración de imaginario” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 18), sus representaciones ficcionales, sean del tipo que sean, hubieran también de quedar impresas en la literatura de diferentes países. Christopher Ames no discute el aserto de que la ficción de Hollywood es una especie de literatura regional —un lugar común en la crítica sobre la materia—, pero puntualiza que, a diferencia de la mayoría de las literaturas regionales, la *Hollywood novel* está escrita casi en su totalidad por personas que no son nativas de California (2001: 408), algunas de las cuales, sobre todo en los años 30 y 40, se desplazan hasta allí con la intención de integrarse a las compañías cinematográficas.

En España, según ha investigado Barrera Velasco (2014), tres de las primeras novelas en las que se refleja el impacto de la industria americana del celuloide son las de Ramón Gómez de la Serna (*Cinelandia: novela grande*, 1923), Julio Calvo Alfaro (*La virgen de California: novela de una estrella del cinematógrafo*, 1925) y Rosa Arciniega (*Vidas de celuloide: la novela de Hollywood*, 1934). Obras que, a la par que contribuyen a dar una interpretación bastante jugosa del mundo del cine de las primeras décadas de la pasada centuria haciéndose eco de no pocas de las opiniones vertidas en la prensa nacional en torno a este medio de comunicación como espectáculo novedoso, indagan en el complejo entramado del cinematógrafo y en varias de sus facetas menos gratificantes: los rodajes, las convulsas vidas de los pobladores de esa Babel moderna en la que se gestan y fabrican las películas, el funcionamiento del aparato empresarial y publicitario de los estudios cinematográficos, el fervor del público por los filmes y los actores, la inautenticidad y la mentira como valores que enturbian la idiosincrasia de los habitantes de la capital del cine o la confusión entre realidad y ficción que extravía sus conductas (cfr. Barrera Velasco, 2014: 178, 181-82, 184-86). De forma parecida a la crítica que se hace en la narrativa estadounidense sobre el tema, en las novelas hispanas que se acomodan a este formato se condenan también el mercantilismo, la banalidad, la sensualidad vacua de la gente de la farándula, su condición de objetos intercambiables y perecederos, la agresiva competencia entre ellos, lo que les induce a menudo a trabajar sin respiro y a no bajar la guardia ante cualquier presencia ajena que pudiera suponer un estorbo o una amenaza para sus éxitos. Según se desprende de las mencionadas obras,

Hollywood es un lugar peligroso por cuanto ahoga el arte sincero y el amor auténtico. Su maquinaria, auspiciada por las estrategias de producción de

grandes estrellas, fuerza a todos los que trabajan en ella a una rivalidad destructora, a la lucha constante por la ascensión o el mantenimiento en las esferas del poder cinematográfico (Barrera Velasco, 2014: 181).

Novelistas, periodistas y dramaturgos británicos que habían emigrado a los Estados Unidos en distintos momentos del siglo XX caen rendidos también ante lo que podemos llamar “efecto Hollywood”, que dejará una indeleble huella en sus obras, sin que ello presuponga necesariamente admiración y entrega incondicionales hacia la meca del cine. Al contrario, para autores como P. G. Wodehouse, Huxley, Waugh, Isherwood, Lambert, Cedric Belfrage, James Hilton y, más recientemente, Angela Carter, California es un “vertedero cultural” (Ames, 2001: 409) que choca con la muy superior y elitista tradición cultural forjada en Gran Bretaña. Estos intelectuales europeos llegados a Hollywood en fechas dispares se dedican a hacer labores de guionistas, comercializan sus novelas u obras de teatro con vistas a que sean trasladadas al cine, si bien algunos acabarán huyendo con disgusto después de fracasar en la industria cinematográfica¹⁸.

El irlandés Liam O’Flaherty, influido momentáneamente por los cantos de sirena del cine hollywoodense durante el periodo de entreguerras, ironiza en una novela tan desternillante como aterradora sobre el poder colonizador de la fábrica de sueños. Así como los esclavistas norteamericanos bautizaron a los negros a los que sometieron con nombres anglosajones, en Hollywood es frecuente alterar los verdaderos nombres de los actores para adaptarlos a los gustos estadounidenses o británicos. Algo similar a lo que ocurre con las adaptaciones de novelas al cine, que modifican las obras originales hasta el punto de adulterar u opacar su mensaje. Estas imposiciones son solo algunos de los inconvenientes que presenta la industria cinematográfica californiana. En *Hollywood Cemetery* (1935) O’Flaherty muestra también el uso de la cirugía estética para embellecer la apariencia de alguien o para disimular el paso del tiempo, el abuso de las drogas, de la falta de rigor y creatividad en el proceso de elaboración de los guiones, las batallas de poder y el acoso sexual, todos males consustanciales a Hollywood. En Hollywood, se añade, la ambición y el dinero lo engullen todo, sin parar mientes en las vidas humanas. El periódico del Partido Comunista,

¹⁸ Véase también sobre la novela de Hollywood británica el estudio de Colletta (2013).

Proletarian Power, se atreve a criminalizar públicamente algo de esta desasosegante realidad:

Hollywood es un cementerio donde se entierran los restos de los actuales intelectuales burgueses, después de haber sido engordados como las víctimas de los sacrificios en el antiguo México con enormes salarios, solo para que sus corazones sean arrancados y devorados por los magnates del Mammón moderno (O’Flaherty, 1935: 113).¹⁹

Por último, y al margen de la resonancia internacional de las ficciones ambientadas en Hollywood, cabe dilucidar la cómoda adaptabilidad del género a otros cánones. No porque nos hayamos referido hasta ahora sobre todo a la forma narrativa larga hemos de pensar que es este su único canal de expresión. Un conocimiento más amplio de estas creaciones nos pone sobre la pista de la atracción que ha ejercido el universo de Hollywood sobre otros dominios discursivos, como el modelo dramático —por ejemplo, la versión teatral de la novela de Wilson *Merton of the Movies*, realizada por George S. Kaufman y Mar Connelly en 1922; *One in a Lifetime* (1930) de Kaufman y Moss Hart, *The Big Knife* (1949) de Clifford Odets, *Hurlyburly* (1984) de David Rabe, *Spedd-the-Plow* (1988) de David Mamet, en España la ácida pieza de Poncela...— o el cuento: *365 Nights in Hollywood* (1926) de Jimmy Starr, la serie detectivesca de Dan Turner publicada por Robert Leslie Bellem en las revistas *pulp* entre 1934 y 1950, los relatos de *Stechpalmenwald* (1978), escritos en alemán por Peter Stephan Jungk; “Cómo murió Charles Prague” (1960) del mexicano Juan Bustillo Oro...²⁰

Recordemos que durante su estancia en Los Ángeles (1930-1935) Dashiell Hammett escribió también cuentos que tienen a Hollywood como telón de fondo. Uno de ellos es el titulado “On the Way” (1932), que lleva el subtítulo “A Brief Cinematic Interlude Enacted under Western Skies”.²¹ Se trata de uno de los contados relatos que confeccionó el maestro de la novela negra para revistas “de calidad” después de haber alcanzado la popularidad que le permitió despedirse del mundo de los *pulps*. Publicado en *Harper’s Bazaar*, una revista de moda femenina con una sección literaria, propiedad del magnate de la comunicación William Randolph Hearst, “On the Way” cuenta la historia de un guionista (Kipper) que

¹⁹ La traducción del inglés es nuestra.

²⁰ Publicado en el número 175 de la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio*.

²¹ Relato publicado en *Harper’s Bazaar* (marzo, 1932).

pierde su trabajo al mismo tiempo que su novia (Gladys) logra su primer papel destacado en el cine. Kipper decide alejarse de ella para no interferir en sus planes y Gladys lo acepta, no sin antes rogarle que se case con ella, aunque luego se marche para siempre. “On the Way” es, por consiguiente, una historia de renuncia, en este caso al amor —relacionada con otras de Hammett, como *The Maltese Falcon* (1930), por ejemplo—, narrada de forma sucinta e intensa y recoge varios acontecimientos muy comunes en los contextos hollywoodenses: la actriz que debe relacionarse con todos los hombres poderosos para triunfar, el extenuante régimen de los rodajes, las fiestas superficiales en las que se consumen cantidades desproporcionadas de alcohol, la figura del guionista con toques autobiográficos (un hombre delgado, de pocas palabras, de principios éticos muy sólidos), el director que desea acostarse con todas las aspirantes a actriz... Esta breve pero estimulante contribución narrativa al análisis de los intrínquilos de la colonia del cine americano, sembrado de triunfadores y perdedores, de sinvergüenzas y gente talentosa, deja una sensación agri dulce a propósito del mundo que recrea, al igual que otros textos de mayor calado sobre el mismo asunto. Por otro lado, la anécdota central anticipa de forma premonitoria la evolución de la trayectoria del propio Hammett y de la dramaturga y guionista Lillian Hellman, que prácticamente inicia su carrera como escritora cuando él acababa la suya (González López, 2004: 183-84).

Otro relato hammettiano, “The Little Pig” (1934),²² brinda un planteamiento más satírico sobre el cine hecho en Hollywood. De nuevo el protagonista es un guionista y, en este caso, además el narrador de la obra. Bugs Parish, que es el nombre del personaje principal —un escritor con menos escrúpulos que el Kipper de “On the Way”—, se encuentra ocupado escribiendo una obra de teatro que decide abandonar para colaborar en el guion de una película que le reportaría mayores ganancias. Su cometido será introducir algunas escenas de sexo en un *western* a petición del productor, que lo hace para adelantarse a otro estudio de la competencia. Fred Le Page, el director, se enfada al enterarse de esa intromisión en su trabajo, como les ocurrirá a varias de las actrices participantes. Al final la película no será más que una suma de casualidades y de sinsentidos debido a los caprichos del productor, del director y de las estrellas. Por ejemplo, Betty Le Fenton teme decepcionar a sus admiradores con la propuesta del productor: “¿No se da cuenta de

²² Relato publicado en *Collier's* (24 de marzo de 1934).

que mi público tiene derecho a verme en la clase de personajes que espera de mí? ¿Acaso intenta algo así la Fox con Janet Gaynor?” (Hammett, 2013: 1124).

Una segunda intérprete llamada Ann, enamorada del cineasta, pone en entredicho el talento de la principiante Kitty Doran, movida seguramente por los celos. Por su parte, Kitty no se avergüenza de las artimañas que es capaz de poner en funcionamiento para conseguir un papel en el cine, entre las que está la de relacionarse sexualmente con el director de la película:

—Supongo que te pareceré una sucia golfilla, señor Parish, pero, sinceramente, deseo tanto abrirme camino en el mundo del cine que supongo que estoy dispuesta a hacer cualquier cosa para conseguir una oportunidad (Hammett, 2013: 1128).

El productor le propone a Parish que inserte una escena con una pelea entre serpientes o arañas o con una serpiente comiéndose una rana, o bien con una marcha de varios cientos de visones hacia Yellowstone. El guionista añade también cinco *gags* en una noche, todos copiados de alguna película anterior, detalle que testifica el poco afán de riesgo y de originalidad por el que abogan los responsables de la meca del cine, donde muchas de las películas comerciales parecen calcos de otras anteriores. Asimismo, erigiéndose en demiurgo de la creación que tiene entre manos, y a modo de justicia poética, reescribe una escena, manipula los sentimientos y la vida de todos los personajes alterando de lleno la película.

La enunciación irónica que preside “The Little Pig” recuerda la de las *Pat Hobby Stories* de Fitzgerald. Reparando en ese paralelismo, algunos críticos sospechan que tal vez este relato de Hammett haya servido de fuente inspiradora para Fitzgerald. Sin atrevernos a corroborar esta influencia, lo que queda claro es que ambos escritores, en comunicación entre sí o por separado, concibieron sus ficciones como una forma de descargar sus amarguras sobre un Hollywood despótico y estandarizado que intentó anular sus capacidades fabuladoras y despreció sus talentos. Esta misma acerbidad se trasluce también en los respectivos guiones que ambos escribieron para la Paramount o la Metro-Goldwyn-Mayer (González López, 2004: 184).

CONCLUSIONES

En definitiva, los pioneros de la industria cinematográfica norteamericana, hombres visionarios, promulgaron una ficción de los Estados Unidos que repercutió notablemente en la imaginación del país anglosajón y en la del resto del mundo. Esta imagen prefabricada, mojigata y aburguesada se adecua a unos intereses ideológicos que hunden sus raíces en el empeño de una comunidad —en su mayoría judía, proveniente de la Europa central u oriental— por asimilarse a la cultura y a la nación que les diera cobijo. Por medio de la imagen real en movimiento y del potente arsenal de símbolos e ideas que incluían los filmes, colonizaron masivamente la imaginación de los Estados Unidos y con ello hicieron fortuna, lo que despertó el recelo de muchos escépticos, como los pensadores marxistas Theodor W. Adorno y Max Horkheimer —también judíos—, que acusaron a las películas de ser instrumentos de manipulación y reificación dentro de la sociedad capitalista moderna. De este modo, podría decirse, sin apenas margen de error, que los fundadores de los grandes estudios en la soleada California reinventaron a los Estados Unidos a imagen y semejanza de las ficciones cinematográficas que construyeron y, de hecho, muchos de los valores que hoy se consideran genuinamente norteamericanos en realidad se los debemos a los filmes que concibieron estos hombres emprendedores.

Hollywood, en tanto que centro irradiador de modelos culturales, influyó, así pues, en el establecimiento de un sueño colectivo que respalda la certidumbre de que cualquier persona salida de la nada puede prosperar sin más armas que su esfuerzo, su trabajo y una pizca de suerte, y que una vez alcanzada la cima, podrá disfrutar de la vida largamente. Esta popular promesa venía ejemplarizada por la experiencia de algunos productores de reconocido prestigio y de los propios ejecutivos de los estudios, de orígenes humildes, así como por la de los actores, actrices y directores que habían triunfado. El *star system* iniciado casi por accidente por Carl Laemmle y consolidado por Adolph Zukor se encargó de divinizar a las estrellas ante el público, que las contemplaba con envidia y arrobamiento. Desplegando un estudiado *marketing*, hará de estos intérpretes el principal reclamo para que los espectadores acudan a las salas y, a base de insistir, se definirá la imagen y el atuendo de cada uno de ellos, llegándose a condicionar tanto su vida pública como la privada.

Como se sabe, siempre se ha asociado a Hollywood con la riqueza, la magia y el hedonismo, principios que se traducen en la fascinación que los

artistas del celuloide, con sus trajes caros, mansiones lujosas, tertulias, fiestas y bailes elegantes y, por supuesto, su belleza, provocan en las audiencias, en la búsqueda permanente de placer que revelan sus vicios, sus excentricidades y en la ostentación de la que hacen gala muchos astros de la pantalla.

Pero en Hollywood no todo es una fiesta multicolor. Ni el camino hacia lo más alto es tan sencillo, ni su arribo asegura la perfección y una felicidad ilimitada. En este sentido, tanto la *Hollywood novel* como, en general, la literatura que recalca en las mundanas preocupaciones de la meca del cine, aunque sea tangencialmente, husmean en la trastienda del cinematógrafo para exteriorizar lo traicionera que es la fama, la esclavitud de los cineastas, *scripts* y actores o la fugacidad del estrellato, cuando no la contienda, muchas veces infructuosa, de miles de sujetos anónimos a los que el éxito se les resiste. “[C]ementerio de las ilusiones” llama a Hollywood un extra en una novela de Donald Stuart (1934: 9), adelantándose en el tiempo a la obra de O’Flaherty. El desarme del optimismo germinativo por parte de esta narrativa de derivas humanas que privilegia un discurso punzante, y hasta cierto punto distópico, en torno al sople que hará florecer la maleza de la perversidad servirá para dejar al descubierto las fallas de un sistema de producción exigente y de unos valores morales discutibles que desembocan en un amasijo de infortunios. Por ello, tal como admite Chipman (1999: 54-5), más que una ciudad o una industria, Hollywood viene a ser un símbolo cultural y, en su calidad de símbolo —ya sea de la factoría cinematográfica norteamericana, ya de California, ya de los Estados Unidos o ya de la decadencia de Occidente— se imbuye de una constelación de significados intercambiables que cada escritor galvaniza de acuerdo a sus objetivos y preferencias.

BIBLIOGRAFÍA

Adler, Tim (2008), *Hollywood y la mafia. Los sangrientos gánsters de la historia y su influencia en el mundo del cine*, trad. Jordi Planas, Barcelona, Robinbook.

Ames, Christopher (2001), “Shakespeare Grave: The British Fiction of Hollywood”, *Twentieth-Century Literature*, XLVII, 3, pp. 407-430.

Ames, Christopher (2008), "Hollywood Novel at the End of Twentieth Century", *Literature/Film Quarterly*, XXXVI, 3, pp. 164-170.

Anger, Kenneth (1994), *Hollywood Babilonia*, trad. Jorge Fiestas, vol. I, Barcelona, Tusquets.

Barrera Velasco, Patricia (2014), "Visiones de Hollywood: la novela española como reflejo del debate cinematográfico de principios de siglo XX", *Dicenta*, 32. Especial, pp. 175-188. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2014.v32.44633.

Bergman, Andrew (1983), *Hollywood y LeVine*, trad. Carmen Camps, Barcelona, Bruguera.

Biggers, Earl Derr (s. f. [1931]), *El camello negro*, Madrid, Dédalo.

Bohco, Steven (2004), *Muerte en Hollywood*, trad. Eduardo Iriarte Goñi, Barcelona, Ediciones B.

Brooker-Bowers, Nancy (1983), "The Hollywood Novel: An American Literary Genre", diss., Drake University. Handle: <https://escholarshare.drake.edu/bitstream/handle/2092/665/dd1983nb.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Brooker-Bowers, Nancy (1987), "Fiction and the Film Industry: A Brief History of the Hollywood Novel and a Bibliography of Criticism", *Literature/Film Quarterly*, XV, 4, pp. 259-267.

Bukowski, Charles (2007), *Hollywood*, trad. Cecilia Ceriani, Barcelona, Anagrama.

Cain, James M. (1977), *Una serenata*, trad. Estela Canto, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

Chandler, Raymond (2012), *Todo Marlowe*, trad. José Luis López Muñoz, Juan Manuel Ibeas Delgado, Carmen Criado, Francisco Páez de la Cadena, Ana Herrera y Pilar Giralt Gorina, Barcelona, RBA.

- Chipman, Bruce L. (1999), *Into American's Dream-Dump. A Postmodern Study of the Hollywood Novel*, Lanham, University Press of America.
- Christensen, Diana L. (2014), "The Hollywood Dream: A Nightmare in American Literature", master's thesis, California State University. Handle: <http://csuchico-dspace.calstate.edu/bitstream/handle/10211.3/135742/Christensen%20Thesis%20FINAL%202.pdf;sequence=1>.
- Colletta, Lisa (2013), "British Hollywood Fiction", *British Novelists in Hollywood, 1935-1065. Travelers, Exiles, and Expats*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 139-170.
- Cullen, Jim (2003), *The American Dream. A Short Story of an Idea That Shaped a Nation*, Oxford/New York, Oxford University.
- Dos Passos, John (1942), *El gran dinero*, trad. Max Dickmann, Buenos Aires, Santiago Rueda.
- Edington, K. (1995), "The Hollywood Novel: American Dream, Apocalyptic Vision", *Literature/Film Quarterly*, XXXIII, 1, pp. 63-69.
- Gabler, Neal (2015), *Un imperio propio. Cómo los judíos inventaron Hollywood*, pról. Román Gubern, introd. y ed. Diego Moldes, trad. Violeta Fernández Castro, María Fernández Valls, Marta Gámez Márquez y Raquel Ibáñez de la Torre, [Aguadulce (Almería)], Confluencias.
- González López, Jesús Ángel (2004), *La narrativa popular de Dashiell Hammett: 'pulp', cine y cómics*, València, Universitat de València.
- Hecht, Ben (1946), *¡Los actores son un asco!*, trad. Eduardo de Guzmán, [Barcelona], Lauro.
- Hammett, Dashiell (2013), *Disparos en la noche. Cuentos completos*, pról. y trad. Enrique de Hériz; pref. Richard Layman, Barcelona, RBA.

Jericho, Greg (2004), "Hollywood Dreaming: Satires of Hollywood 1930-2003", diss., James Cook University. Disponible en: <http://researchonline.jcu.edu.au/1115/2/02whole.pdf> (fecha de consulta: 01/09/2019).

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy (2009), *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, trad. Antonio-Prometeo Moya, Barcelona, Anagrama.

McCoy, Horace (2004), *¿Acaso no matan a los caballos?*, trad. Josep Rovira Sánchez, Madrid, Diario EL PAÍS.

O'Flaherty, Liam (1935), *Hollywood Cemetery. A Novel*, London, V. Gollancz.

Rhodes, Chip (2008), *Politics, Desire, and the Hollywood Novel*, Iowa City, University of Iowa.

Robbins, Harold (1971), *Traficantes de sueños*, trad. Raimundo Aliaga Rincón, Barcelona, Círculo de Lectores.

Schulberg, Budd (1977), *Los desengañados*, trad. Esteban Riambau, Barcelona, Noguer.

See, Carolyn (1963), "The Hollywood Novel: An Historical and Critical Study", diss., University of California at Los Angeles.

See, Carolyn (1968), "The Hollywood Novel: The American Dream Cheat", en David Madden (ed.), *Tough Guy Writers of the Twenties and Thirties*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University, pp. 199-217.

Sounac, Frédéric (2010), "Regard noir sur la Cité des Anges: James Ellroy", *E-rea*, VII, 2, 45 párrs. Disponible en: <http://journals.openedition.org/erea/1252> (fecha de consulta: 06/06/2019).

Spatz, Jonas (1969), *Hollywood in Fiction. Some Versions of American Mith*, La Haye, Mouton.

Springer, John Parris (2000), *Hollywood Fictions. The Dream Factory in American Popular Literature*, Norman, University of Oklahoma Press.

Stuart, Donald (1934), “Un crimen en Hollywood”, *La Novela Aventura*, 12, pp. 1-64.

Weißborn, Ulrike (1998), “Just Making Pictures”. *Hollywood Writers, The Frankfurt School, and Film Theory*, Tübingen, Narr.

Winchell, Mark Royden (1984), “Fantasy Seen: Hollywood Fictions since West”, en David M. Fine (ed.), *Los Angeles in Fiction. A Collection of Original Essays*, Albuquerque, University of New Mexico, pp. 147-168.