

## Waldo SALT, ética, estética y poética: *el viaje de un guionista.* (1937-1987)

PAULA ORTIZ ÁLVAREZ\*

*Because that's my whole lively heart.  
A way of life. It is my work,  
it is my craft, and someday,  
I hope, my art.*

Waldo SALT

### Resumen

*Waldo Salt es uno de los guionistas más importantes de la historia del cine norteamericano. A lo largo de sus cincuenta años en la escritura de guiones nos ha enseñado las pautas más esenciales del arte y el oficio de escribir para el cine. En este artículo proponemos recuperar la experiencia ética y las propuestas estéticas de los guiones de Waldo Salt, especialmente en su película más significativa Midnight cowboy. De esta forma analizaremos las premisas de su poética, centrada en la búsqueda de la imagen perfecta que pueda representar la necesidad fundamental del personaje para así evocar una vida entera. En este momento en que la industria cinematográfica norteamericana se paraliza por las reivindicaciones de estos profesionales, y todos los oficios del cine se replantean sus funciones ante un panorama audiovisual con dinámicas de trabajo cambiantes, el análisis de las reflexiones críticas y creativas de una figura como Waldo Salt son especialmente relevantes como referencia fundamental y punto de partida en el análisis de la tarea del guionista actual.*

*Waldo Salt is one of the most important screenwriters in American Cinema. During fifty years he has been writing movies and during that period he has showed us the most essential ideas on screenwriting craft. In this article we want to recover his ethic experience and the aesthetic proposals in his scripts, above all in his most important film Midnight cowboy. This way, we'll analyze the premises of his poetics, that try to reach the right image to represent the basic human need of the character to tell his or her whole life. Nowadays, when the industry is blocked because of Writers Guild of America claiming, and all the film professionals are reconsidering their labour in a changing audiovisual scene, to analyze Waldo Salt's critical and creative thoughts are specially important as a basic reference to think about the task of the current screenwriter.*

\* \* \* \* \*

---

\* Becaria de Investigación (FPU) en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Sus investigaciones se centran en la teoría y la práctica de la escritura de guión cinematográfico en España en la actualidad.

## 1. A modo de introducción

En este artículo planteamos la recuperación del oficio y el pensamiento de la figura del guionista desde su dimensión ética y estética dentro de algunos momentos y aspectos concretos de la historia del cine norteamericano a través de la vida, la obra y las reflexiones del guionista Waldo Salt. Precisamente en este momento en que se cuestiona y se reivindica la labor y los derechos del guionista en una industria audiovisual en constante cambio, es importante recuperar y revisar la obra de un guionista y maestro de guionistas como Waldo Salt. Su evolución en el oficio y sus reflexiones acerca de los ejes que construyen la forma y el contenido de un guión para cine nos plantean un retrato claro y esencial de lo que ha sido y debe seguir siendo un escritor de cine.

Para ello vamos a tratar de hacer un panorama de la vida y la obra de Waldo Salt a través de las entrevistas inéditas en España que recoge el documental sobre su vida y obra *Waldo Salt: A Screenwriter's Journey*<sup>1</sup> dirigido por Eugene Corr y Robert Hillmann.<sup>2</sup> Trabajaremos también algunas entrevistas y los guiones que han marcado su carrera, especialmente el de la película *Midnight Cowboy* (USA, 1969) que marcó un cambio esencial en los planteamientos de forma y contenido de los guiones de Waldo Salt, y también supuso un hito en la historia del cine de los años 60 y 70.

En estos momentos en los que los guionistas estadounidenses han guardado sus lápices en un cajón y la industria tiembla ante pérdidas de ingentes cantidades de dinero y los críticos y productores lanzan opiniones que tratan de dibujar el camino correcto que debe seguir el cine en el futuro próximo, consideramos necesario recuperar el trabajo de guión de Waldo Salt porque sus 50 años dedicados vital y creativamente a escribir guiones son un buen punto de partida para replantear las referencias fundamentales y las bases del trabajo de un guionista. Ante el nuevo panorama audiovisual y las reivindicaciones de los nuevos guionistas, proponemos el viaje del guionista Waldo Salt a través de sus formas y sus con-

---

<sup>1</sup> El propio título del documental plantea ya un juego de palabras y referencias bibliográficas sobre la teoría de guión puesto que se titula *A Screenwriter's Journey* (el viaje de un guionista) como contraste y oposición a las propuestas de otro gran teórico de guión, Christopher Vogler, cuyo libro más importante se titula: *The Writer's Journey* [VOGLER, C., *El viaje del escritor*, Madrid, Manontropo, 2003].

<sup>2</sup> Este documental, *Waldo Salt: A Screenwriter's Journey* (USA, 1990), inédito en España, ha sido cedido generosamente por los fondos cinematográficos de la *Tisch School of The Arts* de la *New York University*, gracias a la inestimable ayuda del director de estudios de *Screenwriting* del *Department of Film and Television*, el profesor Ezra Sacks, que amablemente ha facilitado las entrevistas a Waldo Salt y las copias del documental íntegro.

tenidos, su ética y su estética, y sus conclusiones al final de su carrera sobre la esencia y la poética de la escritura para cine.<sup>3</sup>

## 2. El viaje ético de Waldo Salt

Waldo Pressman Salt nació en Chicago (Illinois, US) el 18 de octubre de 1914 en el seno de una familia cuyo padre pertenecía ideológicamente al ala más conservadora de la derecha norteamericana. Su madre, tras una época de depresiones y problemas con el alcohol, se suicidó al inicio de su adolescencia. Se graduó en Stanford University con dieciocho años y en 1937 marchó a Hollywood donde ese mismo año escribió su primer guión, *The bride wore red* (USA, 1937).

Al año siguiente, en 1938 se afilió al partido comunista americano y tuvo su primer éxito como guionista con la película *The shopworn angel* (USA, 1938) protagonizada por James Stewart y Margaret Sullivan y producida por Joseph Mankiewicz. En plena época dorada de los estudios escribió algunas de las comedias y películas de aventuras más brillantes del momento, algunas como autor del guión original o adaptado, otras como guionista de estudio sin créditos, como por ejemplo *The adventures of Huckleberry Finn* (USA, 1939), *The Philadelphia Story* (USA, 1940) o *The wild man of Borneo* (USA, 1941). En este momento de aprendizaje exitoso de la carrera de guionista creció artística y éticamente también gracias a su amistad con gente como Natalie West o Scott Fitzgerald, y en su trabajo con productores, directores y actores como Burt Lancaster, Robert Mitchum o Virginia Mayo.

En 1950, con *The flame and the arrow* alcanzó un gran éxito en todos los cines estadounidenses y se colocó como uno de los *major screenwriters* de Hollywood. En ese mismo año, McCarthy al mando de la investigación de las *peligrosas infiltraciones comunistas*, recrudece y hace más que públicas y patentes las restricciones, sospechas y persecuciones del Comité de Actividades Antiamericanas. De hecho, fue ya en 1947 cuando los *Diez de Hollywood*, primeras víctimas de las Listas Negras, fueron llamados a declarar. Es un periodo complejo y críptico porque, como dice Homero Alsina,

---

<sup>3</sup> Todos los materiales utilizados y consultados para este artículo, a excepción de la obra de Alsina Thevenet, son materiales fundamentalmente audiovisuales cedidos por los fondos de la Tisch School of the Arts, Department of Film and Televisión de la New York University y están íntegramente en inglés. En este artículo se ha mantenido el discurso del propio Waldo Salt en su idioma original para respetar el contenido y su forma de enunciación intacto puesto que trata cuestiones de teoría de escritura de guión y es importante la propia forma lingüística en el planteamiento. Todos sus enunciados están citados en español a pie de página con traducción de la autora. El resto de citas de dicho documental están traducidas en el cuerpo del artículo por la autora.

la historia de esas Listas fue mal conocida en su momento, en parte porque era una vergüenza nacional de la que muchos no quisieron hablar, y en parte porque el secreto fue parte esencial de su manejo y un tema inseguro para el tratamiento periodístico. Se trataba de nóminas confeccionadas por las mismas empresas productoras pero nunca reconocidas oficialmente. Y se trataba de un claro caso de persecución ideológica, porque no había otra acusación que ser o haber sido comunista. (...) Las Listas Negras tuvieron lamentables resultados. Ante todo, se produjo una restricción en los mismos temas de Hollywood, desechando todo aquello que pudiera parecer inconformista con la sociedad establecida. Y en segundo lugar, fue impresionante la lista de exilios, divorcios, desempleo, delaciones y hasta suicidios que las Listas Negras causaron, contra su proclamado afán de mejorar la sociedad de Estados Unidos y liberarla del comunismo.<sup>4</sup>

Tras los famosos *Diez de Hollywood* que acabaron en prisiones entre 1950 y 1951, sus primeros compañeros en las Listas fueron otros ocho hombres. Entre ellos se encontraba Waldo Salt con otros tres escritores, Richard Collins, Gordon Kahan y Howard Coch; tres directores, Lewis Milestone, Irving Pichel y Robert Rossen; y el actor Larry Parks. En las vistas, al preguntarle por su pertenencia al Partido Comunista, Waldo, como la mayoría de sus compañeros y camaradas, se negó contestar. El viernes 13 de abril de 1951 el periódico *Los Angeles Evening Herald Express* tituló: *Film writer Waldo Salt refuses to answer*.<sup>5</sup> Este gesto, como el resto de los escritores que trataron de mantener su integridad y coherencia ideológica en este contexto, lo colocó en una complicada situación laboral y lo arrojó fuera de la industria del momento. Imperaba entonces un irrespirable clima de desconfianza en la sociedad y en el cine, donde las Listas Negras creadas por los productores se prolongaban en otras listas grises que provocaban la negativa a contratar personas sospechosas. Entre 1945 y 1955 descendieron las contrataciones de directores de (152 a 79) y los escritores (de 490 a 67). Y, como es lógico, se produjo una retracción también en los temas. Como señaló William Wyler en su momento, el clima ideológico no habría permitido películas de mensaje crítico como lo habían sido por ejemplo *The Grapes of Wrath* (USA 1940), *The best years of our lives* (USA, 1946) o *Crossfire* (USA, 1947). Se interrumpió así una saludable corriente de cine más realista y crítico.

En una entrevista, mas de 30 años después de su episodio vital como miembro de las Listas Negras, Salt afirmó: *I wish we had done something to deserve being blacklisted. I wish we'd had that much influence on film or on poli-*

<sup>4</sup> ALSINA THEVENET, H., *Las listas negras en el cine*, Fraterna, Buenos Aires, 1987, pp. 87-88.

<sup>5</sup> *El escritor de cine Waldo Salt rehúsa responder* (Waldo Salt..., op. cit.).

*tics at that time. I think the world might have been different. But we didn't.*<sup>6</sup> Al salir de la cárcel, o tras las declaraciones ante el Cominté de Actividades Antiamericanas, ninguna de aquellas personas pudo reanudar su carrera en el cine. Los guionistas, como fue el caso de Waldo, adoptaron pseudónimos para seguir escribiendo y colocando libretos, ahora en Nueva York en lugar de Los Ángeles, ciudad a la que se trasladó para tratar de trabajar haciendo libretos para TV o para Broadway, o anuncios publicitarios mal pagados: *I worked for musical for three years, a lot of television. A lot of people didn't find work, (...) some people die, (...) some people went outside. Was a dark period.*<sup>7</sup>

Su inscripción en las Listas Negras le colocó en una situación de *outsider*. Durante los diez años siguientes, en esta precaria situación como escritor, Waldo Salt, enfermo de neumonía, con problemas con el alcohol, entró en una oscura etapa de tintes existencialistas que le llevaron a cuestionarse sus convicciones morales sobre la lealtad, los que se quedan fuera, la corrupción, la honestidad, la amistad traicionada, o la amistad como redención... Sus cuadernos de escritura de aquellos años están llenos de notas que dicen *to search for truth, you must first have lost it*,<sup>8</sup> o llenas de rostros oscuramente desengañados en tinta negra, y dibujos de televisores donde en la pantalla dibujaba hay un hombre que por cabeza llevaba el signo de un dólar, o con mensajes escritos en esas pantallas que decían: *crime time, trivial eyes, cynicism. Ain't it the truth, and when you wake up you won't remember any of this.*<sup>9</sup>

Como él mismo dice, con cincuenta años tocó fondo y quiso cortar con todo, con la profesión de guionista...: *thinking there was no future in the industry (...) I was living in a cheap hotel (...) and trying to write television and having trouble with it. And... life is pretty miserable.*<sup>10</sup> Fue un momento vital de búsqueda profunda, desengañada y desolada como escritor.

Fue ante una ingenua pregunta de su hija acerca de lo que quería y no quería hacer con su vida y su trabajo cuando se dio cuenta que en el fondo de todo simplemente estaba la cuestión de culpar a los demás de lo que le estaba pasando y no tomar conciencia y responsabilidad como

<sup>6</sup> *Hubiera deseado haber hecho algo para merecer ser un miembro de las listas negras. Hubiera deseado tener mucha más influencia en el cine y en la política en aquel momento. Creo que el mundo debería haber sido diferente. Pero no lo hicimos. No lo merecimos (ibidem).*

<sup>7</sup> *Trabajé para los musicales durante tres años, hice mucha televisión. (...) Mucha gente no encontró trabajo (...) Alguna gente murió (...) algunos se marcharon fuera. Fue un periodo oscuro [ibidem].*

<sup>8</sup> *Para buscar la verdad, primero tienes que haberla perdido (ibidem).*

<sup>9</sup> *Tiempo de crimen, Ojos triviales, Cinismo. No existe la verdad, Y cuando despiertes, no recordarás nada de esto (ibidem).*

<sup>10</sup> *...pensando que no había futuro en la industria. (...) Estaba viviendo en un hotel barato (...) intentando escribir para televisión y teniendo muchos problemas con ello. Y... la vida es muy miserable [ibidem].*

guionista de lo que él mismo escribía: *I realized about that I can't blame other people for Taras Bulba or the two pictures I came out. (...) Fuck. I was going to write everything as well as I can write. (...) Because I'm going to write and don't hesitate to write it.*<sup>11</sup> Como afirma de sí mismo, de lo que verdaderamente se dio cuenta es de que a pesar de su situación complicada, fundamentalmente por su mirada pesimista de la realidad del momento, se permitía a sí mismo escribir menos de lo que podía. Ese era el error estético y artístico, y también ético, como narrador de cine. Y se propuso desde entonces escribir siempre hasta sus límites creativos y éticos, contando lo que quería contar y como quería contarlo. Y no volver a dudar de lo que escribía.

Durante ese periodo de crisis y búsqueda leyó profundamente a Cervantes y escribió una versión cinematográfica del Quijote de más de 300 páginas que nadie querría comprarle después. En su cuaderno de escritura para este guión, las páginas están llenas de dibujos a la tinta del Don Alonso Quijano con su armadura y frases en los márgenes que se preguntaban: *Am I mad?*<sup>12</sup> Su hija, la actriz Jennifer Salt, afirma que en este momento tan complejo se sentía profundamente identificado con el personaje de Don Quijote, pensando si estaba loco de tantas historias en su cabeza o se lo hacían creer los demás. El idealismo atrozmente trágico del caballero Don Quijote, y su intolerancia de la realidad, le conmovían profundamente, y se identificaba fuertemente con él. Fue así como llegó a la conclusión, tal como cuenta en este documental, de que en realidad, como Cervantes, él debía tener la valentía, la conciencia y la espontaneidad de escribir todo lo bien que sus ojos y su cabeza le dejara: *we have to allow ourselves to write we possibly can.*<sup>13</sup> Y este binomio de libertad y locura que siempre le rondó por la cabeza fue la idea base de uno de sus últimos guiones *The day of the locus* (USA, 1975).

Pero su momento cumbre, y su entrada en el parnaso de los guionistas, fue cuando en 1968 le ofrecieron adaptar para el cine la novela *Midnight Cowboy*, una historia agria de la sociedad urbana contemporánea en degeneración constante, sobre los desencantos de los sueños rotos y la redención a través de la amistad con el otro, película que como veremos posteriormente supuso un importante eslabón ético, estético y lingüístico en la historia del cine americano y por la que Waldo Salt ganó

---

<sup>11</sup> *Me di cuenta de que no podía culpar a la gente por un guión como el de Taras Bulba, o el de las dos películas que vinieron después. (...) Joder. Iba a escribir tan bien como yo podía hacerlo. Porque iba a escribir y no dudar de lo que escribía [ibidem].*

<sup>12</sup> *¿Estoy loco? (ibidem).*

<sup>13</sup> *Debemos permitirnos a nosotros mismos, escribir hasta el límite de nuestras posibilidades (ibidem).*

el oscar al mejor guión adaptado en 1969. Después de casi 20 años, este guión le supuso el retorno a Hollywood con una envidiada dignidad. Fue además el principio de una serie de brillantes historias y brillantes guiones entre los que se encuentra *Serpico* (USA, 1973), dirigida por Sydney Lumet y protagonizada por Al Pacino, donde se muestra una comprometida historia sobre la honestidad colectiva, o *Coming home* (USA, 1978), la historia de la mujer de un marine que se enamora de un veterano de Vietnam parapléjico, un guión adaptado de la novela homónima de Natalie West que le valió su segundo óscar.

Esta serie de grandes relatos amargos y poliédricos en su forma de mostrar la complejidad emocional y ética de una sociedad americana no acostumbrada a la autocrítica, llena de personajes al margen de *lo normal*, no tanto *outsiders* al uso del cine negro por ejemplo, sino más bien en los umbrales de las caras poliédricas en las emociones y las realidades de un momento ético, político y estético de encrucijada en la sociedad de los Estados Unidos. Estas historias le convirtieron en uno de los narradores más lúcidamente amargos de la sociedad americana en crisis, que vivía además la euforia de libertades de los setenta.

Eva Merriam, en el documental, recuerda fascinada cómo el aspecto más significativo de la ética, la estética, y también la poética de Salt es su optimismo y su fe en las personas. Sin embargo, Robert Redford, con quien fundó el festival de cine independiente de Sundance, recuerda sus guiones como *muy reales*. *Todo es muy real. La vida tal cual es*, haciendo hincapié precisamente en *la parte más depresiva del ser humano, la parte del dolor, la parte oscura*. Esta visión opuesta en el carácter de sus guiones, y en la ética vital y artística de este guionista, lo explica y aún él mismo en una de las convicciones más profundas que expresó reiteradamente en numerosas entrevistas sobre su concepción de la tarea ética de los escritores para cine: *this is the thing we should be growing for as writers. Growing for the contents, for the reality. Reaching out ourselves trying facing things we don't want to face*.<sup>14</sup>

Durante los últimos años de su vida dedicó parte de sus fuerzas y su trabajo a impartir su poética y conocimiento del oficio a los jóvenes escritores que acudían a Sundance a aprender y escribir junto a él sus incipientes bocetos de guión. Como él mismo afirma, y su hija Jennifer Salt corrobora, le apasionaba el empuje ilusionante de los nuevos escritores y escritoras. En aquellas conversaciones con jóvenes guionistas, Salt repe-

---

<sup>14</sup> *Esto es en lo que deberíamos crecer como escritores. Crecer para los contenidos, para la realidad. Tendernos la mano a nosotros mismos tratando de afrontar cosas que no queremos afrontar (ibidem).*

tía una y otra vez el gran eje fundador de su ética como escritor: hay que hacerse la pregunta correcta sobre qué necesita el personaje en cada momento. Y cuando precisamente en su última entrevista un periodista le preguntó cuál era la necesidad fundamental (en su propia historia) del personaje de Waldo Salt, *what is the fundamental need of the character of Waldo Salt?*, Él, confesó no saberlo: *I haven't written about myself ... of course I've written about myself, I don't think any writer could write anything except about himself, or herself... that's quite interesting... I've never thought about that...*<sup>15</sup>

En marzo de 1987, seis meses antes de su muerte, recibió el premio más prestigioso que se otorga a un guionista, el Laurel del sindicato de guionistas, *The Writer's Guild of America*. En su discurso de aquel instante pronunció una de las reflexiones más interesantes que pueden definir la disciplina de escritura y la intención ética de un guionista, o al menos la disciplina personal y el deseo ético del guionista Waldo Salt: *as writers true to ourselves, it will always be hard, and if we are good, we'll always be in trouble. Let's be sure we deserve it.*<sup>16</sup>

### 3. El viaje estético de Waldo Salt: de *Historias de Filadelfia* a *Cowboy de medianoche*

Desde sus primeros guiones, hemos visto que incluso impregnado de las amargas y desengaños de sus experiencias vitales e ideológicas, los relatos y personajes de Waldo Salt adquirirían caras y formas muy diferentes pero siempre teñidos de cierta visión idealista de la realidad. No obstante, la forma y estrategias para mostrar ese idealismo ante las necesidades humanas, tal como él dice, han ido transformándose radical y profundamente desde sus primeras películas hasta sus últimas obras. En su primera película celebrada *Shopworn angel* (USA, 1938), una comedia de simplicidad y espontaneidad casi *naïf* en sus diálogos, muestra esa visión idealista de la búsqueda de los deseos más profundamente humanos de forma transparente. En una conversación entre James Stewart y Margaret Sullivan, ella le pregunta ingenuamente si piensa muy a menudo en las grandes respuestas, en las cosas en las que creer, en estar enamorado, vivir, morir...: *funny Bill... Get de answers... things to believe in, being in love,*

<sup>15</sup> *No he escrito sobre mí... por supuesto que he escrito sobre mí mismo, no creo que ningún escritor pueda escribir sobre nada excepto sobre sí mismo, o sí misma... Eso es muy interesante. Nunca he pensado sobre ello (ibidem).*

<sup>16</sup> *Como escritores fieles a nosotros mismos, será siempre duro, y si somos buenos, siempre estaremos en problemas. Asegurémonos de que lo merecemos (ibidem).*

*living, dying...* a lo que él le responde: *sure, don't you?*, y ella confiesa: *not much*.<sup>17</sup>

Es en su película más famosa y más representativa de aquella época, *Philadelphia Story* (USA, 1940), de George Cukor, paradigma de guión de comedia de la historia del cine por su agilidad, ironía y brillantez narrativa y dramática, donde sus situaciones narrativas, estrategias dramáticas y diálogos alcanzan una sorprendente maestría teniendo en cuenta su juventud y su corta experiencia en el oficio.

No obstante, las formas y los ambientes brillantes y algo superficiales de estas comedias doradas se vuelven dramas mucho más realistas y críticos cuando entra a formar parte del partido comunista al mismo tiempo que la situación sociopolítica de los Estados Unidos y el mundo reclamaba compromiso. También fue ese el camino y la forma estética que tomaron las historias de sus guiones. Como cuenta su colega Jon Jarrito al hablar de su trabajo con Salt, uno de los ejes de su imaginación y su escritura en ese momento era el contenido político, *la convicción de que lo que estaba pasando en el mundo era crucial y podía ir mejor. La desigualdad y la superación de la misma también a través de las historias*.<sup>18</sup> Fruto de este momento es la historia del guión de *Rachel and the stranger* (USA, 1948), de Norman Foster.

Es cierto que, en el momento álgido del Comité de Actividades Antiamericanas, también escribió *The flame and the arrow* (USA, 1950), gran éxito de aventuras con ese tinte escapista que siempre ha caracterizado a los estudios de Hollywood. Esta última película tiene cosas en común con *Taras Bulba* (USA, 1962), película escrita diez años después en plena crisis personal y condena al ostracismo laboral. La diferencia estética de *Taras Bulba*, una historia épica de pueblos guerreros en Ucrania, es que el propio Salt expresó que este fue el guión que le hizo despertar del sueño de su crisis y desengaño: *I realized about I can't blame other people for Taras Bulba or the two pictures I came up*. Ese es el guión que le provoca el momento de lucidez que le despertó la necesidad de una búsqueda mucho más profunda como escritor en la forma y el contenido de sus guiones.

Fue justo entonces cuando le ofrecieron adaptar la novela de *Midnight Cowboy* de James Leo Herlyhi. Con este guión, Waldo Salt logró desplegar las ramas más fuertes y frondosas de su escritura y entrar con justicia y coherencia en la historia del cine. *Midnight Cowboy* es la historia

---

<sup>17</sup> *Qué curioso Bill, conseguir las respuestas... cosas en las que creer, estar enamorado, vivir, morir...* Responde él: *claro, ¿tú no?*, y responde ella: *No demasiado (ibidem)*.

<sup>18</sup> Traducido de *ibidem*.

de Joe Buck, un joven tejano que viaja a Nueva York para hacer fortuna como gigoló. Está convencido de que su atractivo y su sexualidad le abrirán todas las puertas para una gran vida en la Gran Manzana. Allí conoce a Ratso Rizzo, un delincuente aquejado de tuberculosis que le ofrece ser su manager a cambio de una paga. Entre ellos surge una árida y profunda amistad, tejen sueños de éxito, y sucumben ante una ciudad cruel e invernal que acaba con la salud de Rizzo y con los sueños de ambos de una vida mejor.

Esta película inaugura una estética y una narrativa nuevas para los relatos cinematográficos de las historias urbanas de decadencia sin concesiones. Waldo Salt y su director John Schlesinger contaron la brutal historia de Joe Buck y Rizzo mostrando lúcidamente la esencia del Manhattan de finales de los sesenta, convirtiendo el espacio aniquilador de esta ciudad en el verdadero tercer protagonista del filme que golpea a los dos personajes de forma inmisericorde, redimiéndose así Joe Buck, ante sí mismo y ante su vida, solamente a través de la amistad. Esta película, que busca ser una crítica y un golpe bajo al sueño americano, donde dos *outsiders* no pueden conseguir ni sus proyectos, ni tan siquiera ir tirando porque el mundo los engulle y los destruye, elige la suciedad, la contradicción y la crueldad como estética brutal para representar la narración y el drama.

El primer objetivo de Waldo en esta película fue la opción estética de que todo el guión se articulara en torno a las necesidades vitales del protagonista Joe Buck. Este es el lazo de unión con cada uno de los espectadores que ven la historia de un personaje marginal, que está situado afectiva y vitalmente en los umbrales de la sociedad americana tanto por sus deseos, como por cada una de sus acciones y sus decisiones. Para contar esta historia que mezcla la degradación, la amistad, el desencanto, la creación y destrucción de idilios e ilusiones de forma brutalmente física y real (no tanto realista), las herramientas narrativas y dramáticas a las se que acoge Salt son contar el devenir vital en un *continuum* de situaciones e imágenes que mezclan lo real, el recuerdo, el consciente y el subconsciente formando una suerte de escenas en flashback. Así logra crear ya desde el guión una nueva sintaxis visual en la narración para, de esta forma, mostrar el absurdo y la vorágine vital que ha arrastrado a Joe Back desde su tierna infancia en Kansas. Este discurso de imágenes con esta nueva estética narrativa consigue crear y justificar toda la angustia y el patetismo del personaje desde su mas ingenua necesidad infantil no correspondida de ser tocado por otra persona...: *the quid thing for me in all the characters is to find the threat of connection between everyone on the audience (...) and the character. In Mid-*

night cowboy (...) *one thing we agreed was that Joe Buck propelled the entire action of the picture was the infantile need for touch.*<sup>19</sup>

El resultado de esta película es un relato terriblemente visual donde la intención de Salt de crear una nueva estructura novelada de imágenes a partir del arco del personaje de Joe Buck, pone en un mismo universo vital el choque visual (y cultural) de un cowboy en la metrópoli. Esto lo consigue en su búsqueda estética alterando muchas de las convenciones tradicionales en un guión: tiempo, lugar y acción. Salt advirtió la posibilidad de explorar esta historia desde el eje principal del personaje y su necesidad humana básica, guiando así la acción y determinando de esta manera la estructura fundamental de la película con la alteración de las otras dimensiones de la narración y el drama. Logró crear entonces ese discurso estético de entrelazado cruel de la realidad con los recuerdos, los deseos y los sueños y angustias reales, recordadas o imaginadas:

*I begin to work on. I think is pretty consistent in Midnight Cowboy the way that don't flashback that took place in the past, that every flashback took place in that moment in his head. If Joe Buck is on the bus and suddenly has this seeking feeling of what am I doing here... his head would sum on up something from his grandmother Sally saying 'you look good boy, you look good, (...) you're gonna be the best looking cowboy on the whole parade.'*<sup>20</sup>

Finalmente, el relato que resulta en el guión de esta película, como dice una de las hijas de Salt, *deja un dolor físico que va más allá de las reacciones normales de una persona adulta ante una película*. Sin corte, sin solución de continuidad, los planos alternos en flashbacks entre el hombre adulto cowboy y el niño cowboy que sueña con la cabalgata del 4 de julio, la mezcla de la tierra natal en el medio oeste y la gran metrópoli moderna..., y siempre, en todo momento está patente y latente el sentido del personaje totalmente solo y perdido ante el mundo: *the sense of home lost and lonely*<sup>21</sup> dice el propio Salt. El personaje debía entender al principio de su experiencia en la película el mundo real como soledad: *I think he understood real world as loneliness*<sup>22</sup> y para eso la forma que en el guión se le da a la soledad es el discurso de imágenes basadas en la evo-

<sup>19</sup> *En mi opinión, el quid de la cuestión en los personajes es encontrar el hilo de conexión entre cada espectador (...) y el personaje. En Midnight Cowboy, (...) una cuestión que acordamos fue que la acción que propulsaba toda la película era la necesidad infantil de Joe Buck de ser tocado [ibidem].*

<sup>20</sup> *Empiezo a trabajar en ello. Creo que es bastante consistente la manera en que en Midnight Cowboy los flashbacks no ocurren en el pasado, todos los flashbacks ocurren en ese momento en su mente. Si Joe Buck está en el autobús y de repente tiene ese sentimiento de búsqueda de qué estoy haciendo yo aquí ... viene a su mente algo de su abuela Sally diciendo estás muy guapo chico, estás muy guapo (...), vas a ser el cowboy más guapo de toda la cabalgata [ibidem].*

<sup>21</sup> *El sentido del hogar perdido y el estar solo (ibidem).*

<sup>22</sup> *Creo que debía entender el mundo real como soledad (ibidem).*

cación en momentos inconexos de la experiencia infantil del personaje y de su vivencia actual absurda, violenta y contradictoria: él volviendo a un hostel oscuro y sucio donde enciende la televisión de su habitación y ve un caniche al que están maquillando los labios, los ojos con pestañas postizas y peluca tras las orejas, la ciudad de Nueva York con sus luces desenfocadas y sus taxis frenéticos mientras él camina por las aceras bulliciosas vestido de cowboy tejano fumando angustiado y triste... en el día y la noche que alterna en las imágenes al corte sin conexión ni continuidad temporal.

La estética para la ética. *I've got the motivation, the goal, the aim... to describe the purpose of the character. The course they take to fulfil something that is much more basic, much more universal. And if it fails then you have a tragedy. And If it doesn't fail, you have a truly happy ending.*<sup>23</sup> Esto es lo que ocurre en *Midnight Cowboy*, un retrato cruel de la ciudad que engulle a las personas que viven en ella en un devenir de frustraciones, soledades y desamparos varios. Un vaquero con todos sus sueños rotos que renuncia a la vida soñada... Por las formas narrativas, visuales y dramáticas que cuenta la película parece una tragedia. Pero si se observa con un poco más de atención no lo es. Es el *verdadero final feliz* que propone Waldo Salt para las vidas de sus personajes. A Joe Buck el sueño no le ha funcionado, buscando en el sexo y las mujeres adineradas, en las luces de la gran ciudad, se pierde y solo al final la amistad le salva, incluso aunque el amigo muera. Ahí encuentra el contacto, la necesidad de que le toquen, que buscaba desde siempre, y el entendimiento y la compresión más fuerte que nunca.

En la última escena de la película, Joe Buck tira a una papelera sus botas de cowboy, justo antes de coger con su amigo Rizzo un autobús a Florida, en un viaje al sur que busca calor y luz huyendo del frío y desalientos de las aceras de Nueva York y sus sueños erróneos. Nada hace intuir que, a mitad de camino, los pulmones de Rizzo no le dejarán seguir y simplemente se quedará dormido muerto entre la ventanilla del autocar y el hombro de Joe. Ese momento final, que según el autor de la novela original le llevó páginas y páginas de narración y descripción de intenciones y emociones complejas que trataban de contar el sentido que da significación e intensidad a la historia de Joe Buck, Waldo consiguió plasmarlo en el guión en una sola imagen sobrecogedoramente humana. Joe cierra los ojos de su amigo muerto y le rodea con el brazo apoyándole en su hombro mientras varias abuelas con gafas de pasta que

---

<sup>23</sup> *Tengo la motivación, el objetivo, el propósito de describir la intención del personaje. Esta intención debe satisfacer algo que es mucho más básico, mucho más universal. Y si esta intención del personaje fracasa, entonces tienes una tragedia. Y si no fracasa, tienes un verdadero final feliz (ibidem).*

tambien van de vacaciones a las playas de Florida les miran increpadoras y el autobús sigue camino por la autopista del sur. Esa imagen es la clave estética y ética de toda la película, ahí está el significado y el viaje vital de Joe Buck, que consigue en un mínimo gesto alrededor del cuello del amigo muerto decir que ahora ya ha conseguido el contacto con *el otro*, con otro ser humano, ahora le tocan y puede tocar por dentro y por fuera sin pérdidas ni angustias. Un mínimo gesto físico y un enorme viaje ético para el personaje. Y la verdadera maestría como escritor está en la esencialidad e idoneidad de la forma, en poder decir, evocar y significar toda la complejidad del momento en la escritura de una sola imagen.

Tras su película cumbre, Waldo Salt escribió el guión de *Serpico* (USA, 1973), una ácida crónica sociopolítica de la corrupción de la América de los 70 desde dentro de las fuerzas del orden encargadas de crear el clima donde cumplir todas las libertades. Basándose en el guión de Salt y en la misma línea inaugurada por *Midnight Cowboy*, Sydney Lumet narra la historia de Frank Serpico, un policía outsider, al margen de la sociedad esta vez precisamente por su integridad, honestidad y coherencia en su trabajo.

*Coming home* (USA, 1978) es la última película que escribió Waldo Salt y en ella, como él mismo cuenta, llegó a escribir más de 5000 páginas en torno a la historia que daría lugar a ese guión, decenas de entrevistas a veteranos de Vietnam, personas en sillas de ruedas desde hacía años, jóvenes de la marina que volvían heridos, y todo ello para intentar buscar las formas precisas de *the way life is*, la vida tal cual es, con toda su complejidad. Este hecho simple pero difícil como objetivo en la representación cinematográfica lo basa en su eje ético y estético que comienza siempre en la búsqueda de la necesidad esencialmente humana del personaje mirado desde el ángulo más bello para cada historia. Y para eso trata de hacerse la pregunta adecuada en cada historia y en cada momento de la misma, esa es su cualidad estética, formular la pregunta adecuada: ¿qué siente el personaje ahí?, ¿qué piensa?, ¿qué está cambiando en ese instante? Uno de los ejemplos que más alumbran para tratar de mostrar y valorar la habilidad profunda y delicada en las formas elegidas para el guión según estas premisas que acabamos de explicar en la manera de plantearse la escritura filmica de Salt, es el momento en que la protagonista, interpretada por Jane Fonda, se ha enamorado de un veterano de Vietnam paralítico, mientras su marido marino ha marchado de misión, y después de muchos deseos, y muchas negaciones, ambos deciden acostarse juntos. Para encontrar la forma de la imagen y la palabra perfecta en ese momento del guión se pregunta por la necesidad básica de esa

mujer en ese instante. Y ahí encuentra la caricia de la actriz, y la frase: *What can I do? What can I touch?*<sup>24</sup> ¿Qué otra forma estética podría tomar la necesidad fundamental de esta mujer en ese momento?

#### 4. El final del viaje de Waldo Salt: hacia una poética de guión

La vida y la obra cinematográfica de Waldo Salt es una continua búsqueda marcada por la exploración. Este hecho es lo que le convierte, aunque él no lo crea, en un artista dentro de su oficio: *because that's my whole lively heart. A way of life, it's my work, it's my craft, and someday, I hope, my art.*<sup>25</sup> Vamos a tratar de exponer algunas de las ideas que se dibujan como una suerte de poética del guión, unas pocas conclusiones válidas, enunciadas al final de su carrera, sobre el oficio y el arte de escribir guiones.

El primer paso hacia esta poética del guión de Salt es precisamente esa búsqueda continua: *that's what I do ... is to wonder around, and looking things and looking books and looking pictures...*<sup>26</sup> Su trayectoria vital es una búsqueda, sus historias son permanentes búsquedas en las necesidades y los deseos humanos, sus personajes son hombres y mujeres en viajes de búsqueda vital fuera de los compartimentos estancos que la sociedad prepara para ellos. Las páginas de los cuadernos donde escribía son búsquedas en forma de notas y dibujos donde mostraba hombres y mujeres de miradas exploradoras... Su colega el guionista, también integrante de las Listas Negras, Ian Hunter, cuenta cómo un día tomando café con él, miraba a Waldo mientras hacía dibujos de una especie de diablo con su dedo, mojándolo en el café mientras decía *qué bonito es el color del café para dibujar.*<sup>27</sup>

El *quid* de la búsqueda dentro de la poética de guión de Waldo Salt sería precisamente, tal como él explica de muchas formas, repetidamente en varias entrevistas a lo largo de su carrera, el concebir la imagen perfecta. Esta es la clave de su poética más allá de las estructuras del guión, de los relatos que le encargan, de las escenas, o de los diálogos:

*The writer is not the manner to write the dialogs. Very often the dialog is improvisable and must be improvisable because of... the changes in the situation when you start to shoot and all of these (...)* You can make funny dialogs, you

<sup>24</sup> ¿Qué puedo hacer? ¿Qué puedo tocar? (*Coming home*, USA, 1978).

<sup>25</sup> Porque este es al completo mi corazón. Una manera de vivir, es mi trabajo, mi oficio, y algún día, espero, mi arte (Waldo Salt..., *op. cit.*).

<sup>26</sup> Eso es lo que hago... preguntarme sobre mi alrededor, y mirar las cosas, mirar libros, mirar cuadros... (*ibidem*).

<sup>27</sup> Traducido de *ibidem*.

*can make funny scenes, you can do all of that but basically you have to find the right image. And that's not easy to find. You have to get time to de simple mind. Who is Picasso said 'art is the elimination of the unnecessary'. And that takes a lot of time. A simple single line in a Japanese brush painting take twenty years of practice. (...) To write a dialog: that's easy. Writing dialogs on a paper is easy. But conceiving an image it is really terribly hard work.*<sup>28</sup>

Como dicen algunos de sus agentes, muchas de las preguntas concernientes al oficio del guión tales como: ¿cuántas páginas? ¿cuándo es el plazo de entrega? no son parámetros realmente importantes del oficio, ni factores que influyan en su poética y en su manera de entender el oficio de escribir guiones. Lo esencial es la búsqueda de la imagen idónea que cuenta la historia en cada momento, y para eso lo más importante es observar, como ya dijimos, en el mundo alrededor, en libros, otras historias, cuadros, otras imágenes y, como él dice, *...not necessary on scene, but keep my mind working visually*.<sup>29</sup> Por eso construye siempre en el más allá del diálogo, en los detalles del gesto y la mirada, los objetos y sus ritmos, reivindicando en cada una de esas imágenes de sus guiones, que esa escritura de guión se reconozca como una poética nueva y diferente más allá de las otras artes de escritura de narración y drama:

*I pray myself someday we are going to recognise screenwriting is in fact a separated form. And what it is, is writing images. There's a separated aesthetic, it's quite different than the theatre or novel. It's a form of writing. And ultimately it will be recognize, it will become a very special and wonderful form. Not to compare anyone work to it..., but I think it becomes closer to the technique of poetry rather than technique of film, dramatic writing or novel writing.*<sup>30</sup>

Esta necesidad de reconocer la escritura de guión como búsqueda y representación del drama en imágenes, pensadas y escritas por el guionista, es una reivindicación de su oficio como una forma especial y maravillosa de significar su vocación, sus narraciones y su poética: la representación de las necesidades humanas. Su poética se centra en la búsqueda

<sup>28</sup> *El escritor no es sólo un profesional para escribir diálogos. Muy a menudo los diálogos se improvisan y deben ser improvisados por los cambios en la situación cuando vas a empezar a rodar y todo eso. (...) Tú puedes hacer diálogos divertidos, tú puedes hacer escenas divertidas, tú puedes hacer todo eso pero básicamente tú tienes que encontrar la imagen correcta. Y no es fácil de encontrar. Tú tienes que dejar tiempo a la mente simple. Fue Picasso el que dijo que 'arte es la eliminación de lo innecesario'. Y eso lleva mucho tiempo. Hacer una simple línea en una pintura japonesa lleva veinte años de práctica. (...) Escribir un diálogo: eso es fácil. Escribir diálogos en un papel es fácil. Pero concebir una imagen es un trabajo realmente duro [ibidem].*

<sup>29</sup> *No necesariamente pienso en la escena, pero debo mantener mi mente trabajando visualmente (ibidem).*

<sup>30</sup> *Yo me pido a mí mismo que algún día reconozcamos que la escritura de guión es de hecho una forma separada. Y lo que es, es escribir en imágenes. Tiene una estética separada, que es bastante diferente de la del teatro o la novela. Es una forma de escritura. Y finalmente será reconocida y llegará a ser una forma especial y maravillosa. Sin comparar el trabajo de nadie, pero yo creo que llegará a ser una forma más próxima a la técnica de la poesía más que a la técnica del cine, la escritura dramática o la escritura de novela (ibidem).*

de la imagen correcta que muestre y signifique con la mayor intensidad posible alguna de esas necesidades humanas básicas y universales. Porque además Salt no quería que esas imágenes, esas vidas, esas historias que contaban sus guiones, se quedaran en la película. Muchas veces enuncia su creencia de que la poética del cine, por su naturaleza, hace que esté salga fuera de la pantalla: *Theater is on stage..., cinema off.*<sup>31</sup> Por eso, su preocupación e intención fundamental era crear la imagen y el panorama moral que queda ante las preguntas inconclusas de esas necesidades humanas que trataba de contar.

Al hablar de esas preguntas del personaje que generan la representación de su necesidad fundamental, y desencadenan toda la construcción del guión, es importante señalar, desde el punto de vista de la poética, que las propias preguntas y las necesidades que responden se sitúan siempre en los *outsiders* del drama, en los conceptos arrojados fuera de los bordes del guión, en las emociones marginales pero profundamente vitales, en las preguntas, los deseos y las contradicciones que quedan cuando el drama acaba en la pantalla. Este hecho hace que su hija Deborah Salt crea firmemente que su padre antes que un artista es un escritor: *the reason he is a writer first really more than an artist is because his main interest is people and ethics (...) and the main concern is really to get across the humanist in everything,*<sup>32</sup> mientras muestra muchas de las páginas de sus cuadernos donde en los márgenes ha quedado escrito en vertical una y otra vez, obsesivamente: *human need*, necesidad humana.

En conclusión, Waldo Salt, su vida, su obra, y su pensamiento sobre el oficio de contar historias para el cine, su ética, su estética y su poética ante los guiones, nos deja en un buen punto desde donde partir en la reflexión, la creación y la investigación en la escritura de guión. Esta lección de vida y experiencia en el oficio, es lo que nos deja un hombre que pasó 50 años de su vida escribiendo historias para el cine y la televisión, poblando nuestro imaginario de personajes que se recuperan en umbrales vitales diversos de los dolores, las imposibilidades o incluso los sueños. Su premisa fundamental fue tomar conciencia de que la labor del guionista era imaginar momentos de vida que convirtieran los detalles marginales y la basura en pequeñas victorias humanas. Para ello, el punto de partida y objetivo final de su poética de guión es: *to search the basic human needs that drive and bind the soul.*<sup>33</sup>

<sup>31</sup> *La clave del teatro está en el escenario... la del cine fuera (ibidem).*

<sup>32</sup> *La razón por la que él es un escritor más que un artista es porque su principal interés es la gente y la ética. (...) lo que más le concierne en su trabajo es conseguir atravesar todo lo humano en cada cosa [ibidem].*

<sup>33</sup> *Buscar en las necesidades humanas básicas que conducen y pliegan el alma (ibidem).*

En el momento actual, cuando la industria norteamericana está paralizada, con pérdidas millonarias por la huelga de los guionistas, cobra relevancia y lecturas de nueva significación y de renovada necesidad las pautas y reflexiones de vida y oficio de guión de Waldo Salt. En esta época de reivindicaciones varias en el oficio del guión, es importante recuperar la poética esencial de guión, y una buena manera de hacerlo es tal cual la enuncia Salt, para así recordar y tomar conciencia de nuevo del qué y el cómo del guión de cine. Debemos tener en cuenta que para reconsiderar y reclamar nuevas formas para los derechos de autor, los modos de reparto de las ganancias ante las nuevas formas de distribución del audiovisual, la reorganización de las nuevas dinámicas de trabajo en los procesos del cine y la televisión con la revolución digital en la producción, la creación y la difusión, tal como se reclama en este momento, es necesario repensar las premisas necesarias del trabajo del guionista. Es necesario recuperar las referencias clave de la verdadera ética, estética y poética de la escritura para cine. La obra y el pensamiento de guión de Waldo Salt plantean las reflexiones esenciales, reflejadas además de forma coherente e intensa en todas sus películas, de los ejes de creación y reflexión verdaderamente importantes a la hora de escribir un guión.

