

# AL ACECHO DEL SEÑOR SMILEY

JOHN LE CARRE

**C**OMO la mayoría de los escritores, soy tímido y estoy muy asustado ante la presentación de mi obra en la pequeña pantalla. No espero nada bueno de este acontecimiento, apenas tengo una comprensión corriente de las filmaciones y toda la cuestión es un anatema para mi paranoia artística algo soporífera; sin embargo, tengo la convicción interior de que podría hacer la tarea mejor que sus realizadores.

En cuanto a los motivos por los cuales soy tan cauteloso...: bien, he entrado en el engranaje cinematográfico más veces de las que recuerdo, no por amor a este medio, sino por el terror que le tengo. Al igual que una madre que está en la playa, una y otra vez me he lanzado al agua totalmente vestido para salvar a mis niños en peligro... Además, lo he hecho como una madre que no sabe nadar. Gradualmente he llegado a reconocer, con el costado más racional de mi mente, que en realidad no sirvo para adaptar mi propia obra. Como nunca lo intenté con la de otro autor, ignoro si podría hacerlo. Ni siquiera sirvo para leer guiones. Obviamente, en otros momentos me digo que soy demasiado bueno para esa tarea, que soy otro Fitzgerald atrapado en campo ajeno. Pero esta fantasía tiene límite. La verdad más probable reside en que los cineastas no son tan malos como suponemos nosotros —los novelistas— y en que nuestros egos luchan tenazmente contra un medio en el cual el escritor ya no es rey.

De todos modos, poseemos razones que, en su mayor parte, están relacionadas con una cuestión sumamente espinosa: la representación de los personajes, su caracterización.

Hasta el momento en que surge la posibilidad de hacer una película, los personajes del novelista viven en su imaginación sin ser definidos. Es indudable que los personajes viven dentro de él. Son sus íntimos amigos hasta los puños raídos, los ojos llorosos, las manchas de sopa en las solapas, la voz cascada. Ha compartido su calda con ellos, quizá durante años. Sabe la forma en que comen, hablan y sueñan. Sus noches de insomnio le pertenecen. A pesar de todo, siguen sin ser definidos, porque para el novelista, escribir sobre ellos equivale a buscarlos, a perseguir una abstracción que, con el fin de atraerlo, siempre ha de estar ligeramente fuera de su alcance.

Describir un personaje es como contribuir a plasmar un retrato esquivo, constantemente cambiante y constantemente imperfecto. Trazas una línea, la borras, dibujas otra y aparece la visión fugaz, que vuelve a perderse. Los lectores que el novelista tanto se ha esforzado por conquistar atraviesan un proceso complementario, si no de creación, al

menos de trabajo voluntario. A semejanza del escritor, el lector acecha a los personajes a lo largo de las páginas de una novela y cuando llega al final tiene su visión igualmente personal de cómo son dichos personajes. Si no la alcanza, lo has perdido.

Así, a los ojos del escritor —y muy a menudo a los del lector— dar a un personaje una identidad visual, introducirlo en un reparto, no sólo significa arrancarlo dolorosamente de los brazos amorosos de su creador, sino reducirlo: imponerle límites paralizantes de gestos, de palabra, de movimiento, de expresión y, por último, de sentimientos. Mediante un golpe de reparto, todo queda en manos de un actor profesional individual y mortal que ha de considerar a su público y seguir a su director.

Curiosamente, mientras me atormento por el proceso comprendo que hablo como alguien que en gran medida no ha corrido esos riesgos.

La interpretación que Richard Burton hizo de Alec Leamas en *El espía que surgió del frío* fue, sin duda, su mejor actuación, a pesar de que el estrellato despojara al personaje de gran parte de su misterio... ¡ay!



John Le Carré.

como desgraciadamente suele ocurrir con el estrellato. En esa misma cinta, Cyril Cusack, en el papel de Control, fue un puro deleite para mí, al igual que Ralph Richardson como el delirante jefe de departamento en *El espejo de los espías*. En cuanto a Simone Signoret en el papel de Elsa Fennan en *Llamada para el muerto* —rebautizada *The Deadly Affair* porque alguien de la Columbia creyó percibir reminiscencias draculianas en el título original—, cuando vi su actuación volví a casa soñando con romper el libro y escribir nuevamente todas las escenas para ella. La Columbia ya se había librado de mí, he olvidado por qué motivo, y finalmen-

te una tarde de invierno vi la película en Kilburn, casi solo en la enorme sala de cine.

En lo que a Smiley se refiere, las tres películas que de mis novelas se hicieron habían logrado pasarlo por alto. Su única aparición en la pantalla correspondió a *El espía que surgió del frío*, donde fue interpretado por Rupert Davies, provisto de un enorme bigote y un peinado gitano que pretendía ocultar el hecho de que en realidad era el inspector Maigret de Simenon, al que recientemente había caracterizado para la televisión inglesa. Puesto que tanto en la película como en el libro el papel de Smiley era irrelevante salvo como palanca que movía la trama argumental, no se le podía ejercer una verdadera violencia.

Por otro lado, Smiley debió ser el personaje central de la versión de *Llamada para el muerto* que Sidney Lumet hizo para la gran pantalla: es en esta obra donde aparece por primera vez. Como ocurre con mucha frecuencia, en este caso Hollywood se perjudicó a sí mismo. La Paramount tenía derecho de retención sobre el personaje de Smiley y no estaba dispuesta a renunciar a él. Por eso, para la película de la Columbia se le rebautizó con el nombre de Dobbs y fue interpretado por el excelente actor James Mason, disfrazado también con un bigote. La actuación de Mason fue elegante y conmovedora, pero no era Smiley ni estaba destinado a serlo. Me atreveré a decirlo: el Smiley de la primera novela no es el mismo de *El topo* ("Tinker Tallow Soldier Spy") (\*). Escribí esta obra diecisiete años después y en ese momento tanto Smiley como yo veíamos el mundo desde una perspectiva muy distinta.

En *El espejo de los espías* —que también fue una novela sobre Smiley y una película de la Columbia— se aplicó la misma restricción. Por lo que recuerdo, el personaje de Smiley quedó totalmente excluido. De todos modos, la película pasó tan de prisa por las pantallas que necesitabas ser muy listo para saber si aparecía o no.

Así, Alec Guinness se hizo cargo de un papel que, al fin y al cabo, sería interpretado por primera vez. Apenas recuerdo cómo lo aceptó. Sé que lo escribí. Sé que nunca pensé seriamente en que fuera interpretado por otro actor. Sé que en alguna publicación había leído que a Guinness le gustaban mis obras. Y también sé que después de conocerlo todos opinamos lo mismo: o Guinness o nadie. Dijo: "En principio, sí", y Arthur Hopcraft se largó para iniciar la preparación del guión. Los demás —el productor Jonathan Powell, el director John Irvin y yo— nos retiramos a orar y meditar

(\*). De próxima aparición en editorial Argos-Vergara.

mientras Arthur trabajaba afanosamente.

En el principio —como parecen saber todos menos el público— fue la palabra. Sin un buen guión, no tendríamos Guinness ni serie. Algunos declararon tajantemente que *El topo* era imposible de adaptar. Hasta el mismo Guinness reconoció que tal vez fuera así.

Uno de los problemas consistió en la ingente cantidad de información que Hopcraft tuvo que manejar. En la novela, los datos aparecían deliberadamente enmarañados, como un caos diabólico y perverso que sólo Smiley podía resolver. Se trata de una característica normal de los relatos detectivescos y, convencionalmente, exige que Poirot, Holmes o quienquiera que sea reúna a todos y les explique quién era exactamente la persona que se encontraba en la leñera a las tres de la madrugada, con qué propósito mortífero y por qué sólo el gran hombre logró encontrar la solución. En realidad, el público no sigue los razonamientos, pero de los cálculos apócrifos de otra persona extrae una sensación vicaria de realización que, más que racional, es musical. A continuación, el infortunado bellaco intenta escapar y se lo frustra o no, se lo baja de un disparo, cae de un andamiaje o de lo que uno quiera.

En *El topo*, los datos provenían en su mayoría de la memoria de Smiley. Sus pequeñas células grises no sólo proporcionaban las deducciones, sino la materia prima de la narración. ¿De qué forma podría sortear ese obstáculo el guión de Arthur Hopcraft? Evidentemente, disponía del recurso de las escenas retrospectivas, pero la pequeña pantalla es muy selectiva en cuanto a la cantidad de éstas que puede aceptar, sobre todo si se trata de una serie extensa y en cada episodio es necesario devolver al público al momento presente antes de su conclusión.

Otro de los problemas no consistió en la cantidad de información, sino en su complejidad. El pensamiento invertido de la traición a un cómplice es un hábito mental; además de dramatizarla, su lógica ha de presentarse ante el público lego. La idea de la forma en que un agente doble —un Blake o un Philby— introducido en un servicio secreto podía nadar y guardar la ropa al mismo tiempo resultó cerebral y estática; una situación más que un relato. El público televisivo no puede retroceder algunas páginas para refrescar la memoria. Tampoco acepta amablemente estar fuera de contexto durante mucho tiempo. El paso que va de la perplejidad a la ira es muy breve y, en el mundo de la televisión, ésta se expresa rápidamente mediante la pulsación de un interruptor.

Por otro lado, Hopcraft contaba con algunas ventajas. Obviamente, a diferencia del cine, la televisión es un medio en el que la palabra juega un papel primordial. En contra de lo que sostiene la mitología del mundo del espectáculo, la audiencia televisiva es más lista que la fama de que goza. Muchas personas conectan el televisor conscientes de que tendrán que prestar atención e incluso esforzarse un poco para entretenerse. El teatro por televisión está más próximo a los espacios dramáticos radiofónicos que al cine. Esto nos favorecía. Además, Hopcraft



Fotograma de la película *El espía que surgió del frío*, dirigida por Martin Ritt y basada en una novela de Le Carré. Richard Burton, en el papel de Alec Leamas.



Fotograma de *El espejo de los espías*, film realizado también sobre una narración de John Le Carré.

podía decidir la duración de la obra. Al final le bastaron siete episodios, pero si hubiese pensado que necesitaba más tiempo, nadie le habría reprochado el par de horas extras. Al igual que el novelista o su lector, podía relajarse y acechar a sus personajes hasta el fin en lugar de ser presa de las desalentadoras condensaciones del cine.

Hopcraft es un trabajador disciplinado y decidido y, en tanto ex periodista, posee experiencia suficiente para encontrar el hilo de la cuestión a través de los datos. Por último, escogió una inteligente combinación de las principales opciones de que disponía. Utilizó las escenas retrospectivas, aunque sin conceder en ningún momento una preponderancia excesiva al testimonio de un sospechoso, e inició el relato aún más atrás en el tiempo con el fin de convertir los recuerdos en una narración en tiempo presente. Acordamos las bases durante la primera reunión para discutir el guión; Arthur preparó un plan general y se ciñó al mismo como un terrier.

El primer episodio originó nuestra única discusión de fondo. Tanto en el libro como en la versión para la televisión, Control cita a Jim Prideaux en un piso franco con el propósito de informarle sobre su misión en Checoslovaquia. Sostuve que el piso franco resultaba confuso para el público y que desde el principio necesitábamos fijar en su

mente el Circus como el nido de víboras en donde ocurría todo. Insistí en el hecho de que al introducir el Circus en el primer episodio podríamos mostrar a los sospechosos en su hábitat natural. Hopcraft y la novela ganaron la discusión y aún no he encontrado a nadie que esté de acuerdo conmigo.

Cuando tuvimos la versión final ocurrió algo extraordinario... al menos, extraordinario para mí: Hopcraft se sintió transportado. Quizá siempre le ocurre. De todos modos, ya había encontrado la manera de entrar en materia lo suficiente como para que sus diversas escenas originales fueran para mí tan satisfactorias como para él. Pienso especialmente en el último episodio, en el pequeño Bill Roach estudiando la lección en la capilla, estimulado por el retorno de Jim Prideaux. O en la última escena, donde nos muestra el Grial de amor sin esperanza que Smiley, y de cierto modo extraño todo el reparto, han perseguido inconscientemente. En una ocasión, Hopcraft me sugirió que el Circus era una especie de caldero de odios masculinos. En la última escena —al igual que en el libro— nos da un indicio de cuáles son las fuerzas románticas ausentes que han agitado la olla.

Con el guión a nuestras espaldas —o, mejor dicho, ante nosotros—, mi breve participación había concluido y volví a dedicarme a la escritura de *La gente de Smiley*, la

## AL ACECHO DEL SEÑOR SMILEY

tercera novela de la trilogía iniciada con *El topo*. Asistí a un día de rodaje y durante la semana siguiente me descubrí escribiendo Guinness en lugar de Smiley. Según los comentarios, las tomas eran fabulosas, pero siempre se dice lo mismo. Cené varias veces con Guinness, que por suerte normalmente mostraba la parquedad de quien ha acabado de trabajar, al igual que yo, de modo que el proceso de fertilización cruzada fue menos marcado. En primer lugar, él estaba muy preocupado por el papel y parecía encontrarlo informe. "Es tan difícil ser una especie de oído geriátrico", comentó en una ocasión. Le inquietaba que todas las personas con las que hablaba parecían tener una idea distinta acerca de quién era y quién no era Smiley, quizá porque éste había sido muy leído, pero apenas visto en la pantalla. Fue muy extraño sentir que Guinness buscaba a Smiley como lo había hecho yo y comprender que para él la búsqueda de su medio fue tan intensa como lo fue para mí en el mío.

Las afinidades entre Smiley y Guinness

cia. Cuando expone algo, le creemos aunque no lo sigamos; la maravillosa voz aumenta de capacidad de persuasión, su dominio en tanto padre confesor que guía a los niños descarriados jamás se cuestiona, como tampoco se ponen en duda sus poderes de deducción. Teníamos a un Poirot; teníamos a un padre Brown, pero también teníamos —como reconocí encantado al ver el primer material concluido— a un hombre que buscaba su inocencia perdida en medio de los pecados de sus compañeros. En ese sentido, la referencia que Alec Guinness hizo anteriormente al "oído geriátrico" era válida, pero con la salvedad de que su Smiley, al igual que el mío, a menudo es una abstracción que sólo se define mediante los choques de cada encuentro. Al llegar al corazón de su antagonista, Smiley-Guinness se convierte en el corazón; además de reveladores, sus interrogatorios son ennoblecedores. Creo que por estos motivos un tanto laberínticos, Guinness jamás degrada a Smiley, sino que, precisamente, supera las limitaciones que la distribución de papeles intenta imponer.

pequeño, cuando le pregunté a mi padre si Dios tenía barba. El fingió no oírme. Jamás se me ocurrió pensar que ignoraba la respuesta.

En este momento soy un hombre de campo. Escribo con un ojo en los acantilados de Cornualles y la mente en los recintos reducidos y claustrofóbicos de las ciudades de John Irvin: los antiguos despachos del Ministerio de Defensa de Cork Street —que utilizó como interior de Cambridge Circus—, los pasillos tortuosos, las escaleras con sus espejos espías, los pisos francos con sus paredes sucias y húmedas. Como prueba su forma de dirigir, Irvin también es un hombre de campo. En cuanto está al aire libre nos hace sentir, junto a la joven rusa Irina, que "sólo tenemos que abrir la puerta y salir para ser libres". Utiliza el silencio del mismo modo que el espacio, los cielos limpios, el vacío, la distancia: como un descanso de los densos conflictos del relato. Parece decirnos que en algún lugar, afuera, existe una vida natural y sin conspiraciones. En su retrato de una comunidad secreta y de los seres semihumanos que la componen, el logro de Irvin consiste en haber interpuesto únicamente la más delgada de las membranas entre el mundo de ellos y el nuestro. Sientes que en cualquier momento podrías entrar por error en ese oscuro mundo o salir de él e ingresar en la luz. En su retrato del Circus también nos muestra un mundo que al fin hace totalmente comprensible la deserción. Mientras escuchaba la defensa del topo Gerald cuando finalmente lo desenmascaran, hubo momentos en que me pregunté si le habría seguido los pasos de no haber contado con el consuelo de mi escritura. Este fenómeno no me ocurrió mientras tomaba forma la novela, sino al ver la filmación.

La primera tarea de Irvin consistió en confrontar a Guinness con un reparto que estaría en su contra y que se convertiría, de manera colectiva, en una atalaya aparentemente inexpugnable. Es posible que fueran villanos y tontos, pero debían de ser dignos de la persecución. Su demonología de Circus no era la mía, pero al parecer también funcionó bien. En el libro, Toby Esterhase es audible y manifiestamente húngaro. Pero a Irvin y a Powell les asustaba la idea de que un hombre con acento extranjero recorriera los pasillos del servicio secreto británico: opinaban que en la pantalla trastornaría el delicado equilibrio de suspicacia entre los cuatro sospechosos. De todos modos, Toby, el desvalido que se esfuerza, sale ileso. Y así al infinito. Irvin trazó una y otra vez sus propios rodeos, pero respetó el tema mediante analogías y una serena y pulcra narración. Al ver su filmación, en ningún momento percibí un personaje negligentemente esbozado ni una escena compuesta a desgana. Nunca he visto mi obra tan bien encarnada y, por fin, puedo descansar y dar las gracias a mi buena suerte.

No participé en el proceso, temía los resultados y luego descubrí que el producto era maravilloso. Creo que seguiré pensando lo mismo en el futuro. ■ JOHN LE CARRE. (Traducción: HORACIO GONZALEZ TREJO). © 1979. Authors Workshop Ag.



John Le Carré con Maximilian Schell, a su izquierda, y Sidney Lumet, durante el rodaje de "Llamada para el muerto".

fueron extraordinarias desde el principio. Guinness no es rollizo, hecho que también le preocupó, pero uno de sus amigos comentó: "Si Alec quiere actuar como un gordo, será gordo". Algunos actores actúan inteligentemente y otros son inteligentes: Guinness lo es. Lee, piensa, se preocupa y asimila todo al mismo tiempo; cuenta con una extraordinaria disciplina profesional; tiene una capacidad de reacción que semeja una vida sangrante y para protegerse es capaz de realizar una especie de inmersión social que casi es un acto físico de inmolación. Si se lo propone, puede ser exactamente igual al Smiley que describí: uno de los humildes de Londres que no heredarán la tierra. No conozco a nadie tan capaz de relacionarse, pero un rato después puede sentirse desdichado, inconsolable y estar totalmente solo. Como dije en una ocasión Peter Guillam acerca de su mentor, jamás conocí a nadie que pueda desaparecer tan pronto en medio de una multitud.

Ahora se trataba de aprovechar esas cualidades. La inteligencia natural de Guinness significó una ventaja de crucial importan-

Hay una plegaria judía que agradece a Dios haber hecho a su semejanza imágenes tan diferentes. Un día de calor abrasador de hace algunas semanas vi la versión final durante una sola sesión y pensé que el Smiley de Guinness era un triste peregrino que intentaba identificar a su Creador a través de esas semejanzas imperfectas. En Alec Guinness hay suficientes elementos histriónicos para poder reconocer la farsa de su búsqueda.

A medida que avanza la historia, de vez en cuando alguien —generalmente Peter Guillam— hace una pregunta a Smiley. La respuesta nos diría muchas cosas y quizá escorzaría nuestra búsqueda, aunque no la de Smiley. Pero Smiley no responde. Nosotros esperamos y durante algunos segundos pensamos que la banda sonora ha fallado. No sé qué hace Guinness; quizá nada, quizá mucho. Sus artes son enigmáticas, como las de Smiley. Pero la consecuencia de su silencio no te hace sentir que Smiley elude la respuesta, sino que esas preguntas sobre su persona son de puro mal gusto. La primera vez que ocurrió me recordé a mí mismo de