

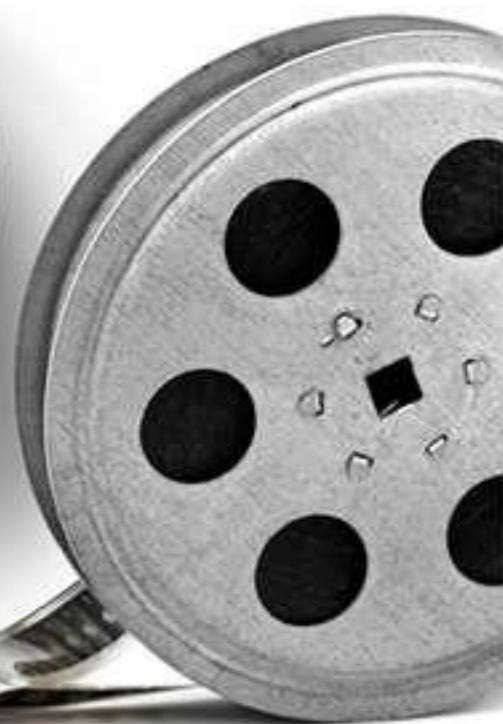
PAUL AUSTER

GUIONES

Smoke

Blue in the Face

Lulu on the Bridge



Lectulandia

Este volumen recoge *Smoke*, *Blue in the Face* y *Lulu on the Bridge*, tres de los guiones de Paul Auster, además de material adicional como entrevistas, notas a los actores y el texto del *Cuento de Navidad* de Auggie Wren (que motivó la película *Smoke*). Una excelente oportunidad para adentrarse en los trabajos del género cinematográfico que Paul Auster ha desarrollado a lo largo de su carrera.

Lectulandia

Paul Auster

Guiones

ePub r1.0

Titivillus 26.04.16

Título original: *Smoke, Blue in the Face, Lulu in the bridge*
Paul Auster, 1995
Traducción: Maribel De Juan & Francisco Javier Calzada

Editor digital: Titivillus
Aporte original: Spleen
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



más libros, más libres



ANIVERSARIO

2014-2016 →



Proyeepublicatorium



Prólogo

DÍA DE NAVIDAD DE 1990. SAN FRANCISCO

No me trajeron el *New York Times*. Tuve que ir a la tienda de comestibles del barrio para comprarlo. Me llevé el último ejemplar que quedaba en el expositor.

El periódico venía muy delgado ese día. Lo leí bastante deprisa. Exceptuando un par de artículos sobre la inminente Guerra del Golfo, no había muchas noticias. Luego algo llamó mi atención. Había un artículo de una página entera en la sección especial. Se titulaba «El cuento de Navidad de Auggie Wren», de Paul Auster.

Cuando empecé a leer el cuento me vi rápidamente sumergido en un complejo mundo de realidad y ficción, verdades y mentiras, toma y daca. Pasaba de conmoverme hasta las lágrimas a reír incontrolablemente. Muchas de mis propias experiencias navideñas interesantes pasaron fugazmente por mi cabeza. Al final sentí que alguien muy próximo a mí me había hecho un maravilloso regalo de Navidad. En cuanto terminé el cuento, le pregunté a mi mujer: «¿Quién es Paul Auster?».

MAYO DE 1991. BROOKLYN

Conocí a Paul Auster en su estudio de Park Slope. Para entonces ya había leído la mayoría de sus libros. Estaba muy emocionado ante la idea de conocerle y hablarle de mis ideas para hacer una película basada en «El cuento de Navidad de Auggie Wren».

Paul fue muy amable y generoso con su tiempo. Hablamos durante un rato en su estudio. Almorzamos en Jack's Deli (donde Auggie le contó a Paul el cuento de Navidad). Compramos Schimmelpennincks en el estanco que inspiró el cuento. Paseamos por todo Brooklyn y Paul me contó un montón de estupendas historias sobre la ciudad.

Al final del día, cuando me despedía de él, comprendí que había conocido a un verdadero artista que se apasionaba por la gente, la vida y la historia. Y él tenía el compromiso de escribir todos los días eso en su estudio de una manera rigurosa.

Ese día me comprometí definitivamente a convertir «El cuento de Navidad de Auggie Wren» en una película.

DICIEMBRE DE 1994. NUEVA YORK

Han pasado ya cuatro años desde la primera vez que leí «El cuento de Navidad de Auggie Wren». La película que yo estaba decidido a hacer está terminada al fin. Se titula *Smoke*. Fueron precisas muchas vueltas y revueltas y muchos altibajos económicos, emocionales y creativos para llegar a este punto.

Estoy muy orgulloso de *Smoke* y de su compañera, *Blue in the Face*. Estas dos películas son regalos de Navidad que Paul Auster y Wayne Wang les hacen a los aficionados al cine.

Agradezco a Paul Auster su inspiración, y que haya sido mi amigo, mi hermano y mi compañero de trabajo durante los últimos cuatro años.

WAYNE WANG

Smoke

Cómo se hizo *Smoke*

ANNETTE INSDORF:^[1] Tengo entendido que *Smoke* empezó con un cuento de Navidad que escribió usted para el *New York Times*.

PAUL AUSTER: Sí, todo empezó con ese cuentecito. Mike Levitas, el director de la página especial, me llamó inesperadamente una mañana de noviembre de 1990. Yo no le conocía, pero al parecer él había leído algunos de mis libros. Con su talante cordial y práctico, me dijo que había estado considerando la posibilidad de encargarme una obra de ficción para la página especial del día de Navidad. ¿Qué me parecía? ¿Estaría dispuesto a escribirla? Pensé que era una propuesta interesante; meter un texto de ficción en un periódico, el mejor periódico, nada menos. Una idea bastante subversiva, bien mirado. Pero lo cierto era que yo nunca había escrito un cuento y no estaba seguro de si sería capaz de encontrar una idea. «Deme unos días», le dije. «Si se me ocurre algo, se lo comunicaré». Así que pasaron unos días y, justo cuando estaba a punto de renunciar, abrí una lata de mis adorados Schimmelpennincks —los puritos que tanto me gusta fumar— y empecé a pensar en el hombre que me los vende en Brooklyn. Eso me llevó a otros pensamientos sobre la clase de encuentros que uno tiene en Nueva York con personas a las que ve todos los días pero no conoce realmente. Y, poco a poco, la historia comenzó a tomar forma dentro de mí. Literalmente, salió de aquella lata de puros.

AI: No es lo que yo llamaría un típico cuento de Navidad.

PA: Eso espero. Todo se vuelve del revés en «Auggie Wren». ¿Qué es robar? ¿Qué es dar? ¿Qué es mentir? ¿Qué es decir la verdad? Todas estas preguntas se barajan de maneras bastante raras y poco ortodoxas.

AI: ¿Cuándo entró en escena Wayne Wang?

PA: Wayne me llamó desde San Francisco unas semanas después de que se publicara el cuento.

AI: ¿Le conocía usted?

PA: No. Pero sabía de su existencia y había visto una de sus películas, *Dim Sum*, y me había gustado muchísimo. Resultó que él había leído el cuento en el *Times* y creía que sería un buen punto de partida para una película. Me sentí halagado por su interés, pero en aquel momento yo no quería escribir el guión. Estaba trabajando

mucho en una novela (*Leviatán*) y no podía pensar en nada más. Pero si Wayne quería utilizar el cuento para hacer una película, por mi parte no había inconveniente. Él era un buen director y yo sabía que saldría algo bueno de allí.

AI: Entonces, ¿cómo acabó usted escribiendo el guión?

PA: Wayne vino a Nueva York esa primavera. En mayo, creo, y la primera tarde que pasamos juntos nos limitamos a pasear por Brooklyn. Hacía un día hermoso, recuerdo, y le enseñé los diferentes lugares de la ciudad donde yo había imaginado que sucedía la historia. Conectamos muy bien. Wayne es una persona estupenda, un hombre de gran sensibilidad, generosidad y sentido del humor, y, al contrario que la mayoría de los artistas, no hace arte para gratificar su ego. Tiene verdadera vocación, lo cual significa que nunca se siente obligado a defenderse ni a darse bombo. Después de aquel primer día en Brooklyn los dos tuvimos claro que íbamos a ser amigos.

AI: ¿Comentaron ideas para la película ese día?

PA: Rashid, el personaje central de la historia, nació durante aquella conversación preliminar. Y también la convicción de que la película sería sobre Brooklyn... Wayne volvió a San Francisco y empezó a trabajar en un posible tratamiento de la historia con un guionista amigo suyo. Me lo mandó en agosto, un esbozo de diez o doce páginas. Yo estaba entonces con mi familia en Vermont y recuerdo que me pareció que el esbozo era bueno, pero no lo bastante. Se lo di a leer a mi esposa, Siri, y aquella noche, en la cama, estuvimos hablando hasta inventar otro argumento, un enfoque totalmente diferente. Llamé a Wayne al día siguiente y él estuvo de acuerdo en que el nuevo argumento era mejor que el que él me había mandado. Como un pequeño favor, me preguntó si no me importaría escribir el esbozo de esa nueva historia. Pensé que se lo debía, y lo hice.

AI: Y de pronto, por así decirlo, se encontró usted con un pie en la puerta.

PA: Es curioso cómo pasan estas cosas, ¿no? Unas semanas después Wayne fue a Japón por otro asunto. Tenía una entrevista con Satoru Iseki de NDF (Nippon Film Development) para hablar de su proyecto y, de pasada, de una manera casual, le mencionó el esbozo que yo había escrito. El señor Iseki se mostró muy interesado. Dijo que le gustaría producir nuestra película, pero sólo si «Auster escribe el guión». Mis libros se publican en Japón y parece ser que sabía quién era yo. Pero necesitaría un socio norteamericano, dijo, alguien que compartiera los costes y supervisara la producción. Cuando Wayne me llamó desde Tokio para informarme de lo que había sucedido, me eché a reír. Las probabilidades de que el señor Iseki encontrase un socio norteamericano me parecían tan escasas, tan

completamente fuera del terreno de lo posible, que dije sí, escribiré el guión si hay dinero para hacer la película. Y luego, inmediatamente, volví a la escritura de mi novela.

AI: Pero encontraron un socio, ¿no es así?

PA: Más o menos. TOM Luddy, un buen amigo de Wayne en San Francisco, quería hacerla en Zoetrope. Cuando Wayne me dio la noticia me quedé atónito, me pilló absolutamente desprevenido. Pero no podía echarme atrás. Moralmente hablando, estaba comprometido a escribir el guión. Había dado mi palabra, así que una vez que terminé *Leviatán* (a finales de 1991), empecé a escribir *Smoke*. Unos meses MÁS TARDE el trato entre NDF y Zoetrope se deshizo. Pero yo estaba demasiado metido en el guión para querer dejarlo. Ya había escrito el primer borrador, y una vez que empiezas algo, lo natural es querer terminarlo.

AI: ¿Había escrito usted alguna vez un guión?

PA: Se puede decir que no. Cuando era muy joven, cuando tenía diecinueve o veinte años, escribí un par de guiones para películas mudas. Eran muy largos y muy detallados, setenta u ochenta páginas de complicados y meticulosos movimientos, cada gesto expresado en palabras. Comedias raras de caras impasibles y golpes. Buster Keaton redivivo. Esos guiones se perdieron. Ojalá supiera dónde están. Me encantaría ver cómo son.

AI: ¿Se preparó usted de alguna manera especial? ¿Leyó guiones? ¿Empezó a ver las películas con una mirada diferente en lo que se refiere a la construcción?

PA: Miré algunos guiones, sólo para asegurarme del formato. Cómo numerar las escenas, pasar de interiores a exteriores, esa clase de cosas. Pero ninguna preparación... Excepto toda una vida de ver películas. Siempre me han gustado, desde que era niño. Supongo que es rara la persona a quien no le gustan. Pero, al mismo tiempo, tengo ciertos problemas con el cine. No sólo con esta o aquella película en concreto, sino con las películas en general, con el medio mismo.

AI: ¿En qué sentido?

PA: Primero, la bidimensionalidad. La gente piensa que las películas son «reales», pero no lo son. Son imágenes planas proyectadas sobre una pared, un simulacro de realidad, no lo auténtico. Y luego está la cuestión de las imágenes. Tendemos a verlas pasivamente, y al final pasan a través de nosotros sin dejar huella. Nos cautivan, nos intrigan y nos deleitan durante dos horas, y luego salimos del cine y apenas podemos recordar lo que hemos visto. Las novelas son totalmente

diferentes. Para leer un libro tienes que implicarte activamente en lo que dicen las palabras. Tienes que trabajar, tienes que usar la imaginación. Y una vez que tu imaginación está plenamente despierta, entras en el mundo del libro como si fuese tu propia vida. Hueles las cosas, las tocas, tienes pensamientos complejos e intuiciones, te encuentras en un mundo tridimensional.

AI: Habla el novelista.

PA: Bueno, huelga decir que yo siempre me pondré de parte de los libros. Pero eso no quiere decir que las películas no puedan ser maravillosas. Es otra manera de contar historias, eso es todo. Y supongo que es importante recordar lo que cada medio puede o no puede hacer... Me atraen especialmente los directores que dan más importancia a las historias que a la técnica, que se toman su tiempo para permitir que sus personajes se desarrollen ante tus ojos, que existan como seres humanos completos.

AI: ¿A quién pondría usted en esa categoría?

PA: Renoir, por ejemplo. Ozu sería otro. Bresson... Satyajit Ray... Hay bastantes. Esos directores no te bombardean con imágenes, no se enamoran de la imagen por sí misma. Cuentan sus historias con todo el cuidado y la paciencia de los mejores novelistas. Wayne pertenece a esa clase de director. Siente simpatía por la vida interior de sus personajes, no se precipita. Por eso me alegré de trabajar con él, de trabajar *para* él. Al fin y al cabo, un guión no es más que un anteproyecto, no es el producto acabado. Yo no escribí el guión en el vacío. Lo escribí para Wayne, para una película que iba a dirigir él, y muy conscientemente traté de escribir algo que fuese compatible con sus puntos fuertes como director.

AI: ¿Cuánto tardó en escribirlo?

PA: El primer borrador me costó unas tres semanas, tal vez un mes. Luego se rompieron las negociaciones entre NDF y Zoetrope, y de pronto todo el proyecto quedó en el aire. Probablemente fue una estupidez por mi parte empezar sin un contrato firmado, pero todavía no había comprendido lo insegura e inestable que es la industria cinematográfica. Sin embargo, entonces NDF decidió seguir adelante y «desarrollar» el guión mientras buscaban otro socio americano. Eso significaba que me darían un poco de dinero para continuar escribiendo, así que seguí en ello. Wayne y yo discutimos el primer borrador, yo lo retoqué un poco, y luego nos dedicamos los dos a otras cosas. Wayne se metió en la preproducción de *El club de la buena estrella* y yo empecé a escribir otra novela (*Mr. Vértigo*). Pero nos mantuvimos en estrecho contacto y durante el siguiente año y medio hablábamos por teléfono de vez en cuando o nos reuníamos en alguna parte para comentar ideas nuevas para el guión.

Hice unas tres versiones más, y cada una de ellas me suponía una o dos semanas de trabajo: añadir elementos, desechar elementos, replantear la estructura. Hay una gran diferencia entre el primer borrador y el último, pero los cambios se hicieron despacio, poco a poco, y nunca me pareció que estuviera cambiando la esencia de la historia. Más bien era que lo iba encontrando gradualmente. En un momento dado durante este período, Peter Newman se incorporó al proyecto como productor americano, pero todavía era preciso encontrar el dinero para hacer la película. Mientras tanto, seguí trabajando en *Mr. Vértigo*, y cuando la terminé, la película de Wayne estaba a punto de estrenarse. Así que ahí estábamos, listos para ponernos con *Smoke* otra vez.

Por un golpe de SUerte, Wayne decidió enseñarle el guión a Robert Altman. Éste dijo cosas muy agradables del guión, pero le pareció que decaía un poco hacia la mitad y probablemente necesitaba algo más antes de encontrar su forma definitiva. Robert Altman no es alguien cuya opinión se pueda desdeñar, así que volví a leer el guión teniendo en cuenta sus comentarios y, mira por dónde, tenía razón. Me senté a trabajar nuevamente y esta vez todo parecía encajar. La historia era más redonda, más llena, más integrada. Ya no era una colección de fragmentos. Finalmente tenía cierta coherencia.

AI: Un proceso muy diferente del de escribir una novela. ¿Lo disfrutó?

PA: Sí, completamente diferente. Escribir una novela es un proceso orgánico y la mayor parte del mismo sucede inconscientemente. Es largo, lento y muy trabajoso. Un guión es más parecido a un *puzzle*. Puede que escribir las palabras no te lleve mucho tiempo, pero encajar las piezas puede volverte loco. Pero sí, lo disfruté. Fue un reto escribir diálogos, pensar en términos dramáticos en vez de narrativos, hacer algo que no había hecho nunca.

AI: Y luego intervino Miramax y decidió financiar la película.

PA: *El club de la buena estrella* resultó un gran éxito, el guión estaba terminado y da la casualidad de que Peter Newman es un hombre muy gracioso y persuasivo. Yo estuve fuera del país un par de semanas el otoño pasado, y cuando volví, el asunto estaba en marcha. Todas las piezas estaban en su lugar.

AI: Y es entonces cuando el guionista debe desaparecer.

PA: Eso dicen. Pero Wayne y yo no hicimos caso de las reglas. A ninguno de los dos se nos ocurrió separarnos entonces. Yo era el guionista, Wayne era el director, pero era *nuestra* película, y desde el principio nos habíamos considerado socios paritarios en ese proyecto. Ahora entiendo lo insólito que era esto. En general los

guionistas y los directores no se caen bien, y nadie había visto nunca a un director tratar a un guionista como Wayne me trataba a mí. Pero yo era ingenuo y estúpido y di por sentado que seguiría participando.

AI: No tan ingenuo. Usted había participado una vez en otra película, *La música del azar*.

PA: Pero eso fue completamente distinto. Philip Haas adaptó una novela mía y convirtió esa adaptación en una película. Eso fue otra historia. Él y su esposa escribieron el guión y él la dirigió. Tenía libertad para interpretar el libro como quisiera, para presentar su particular lectura del libro que yo había escrito. Pero mi trabajo había terminado antes de que él empezase.

AI: Sí, pero usted acabó interpretando un papel en esa película, ¿no es cierto? Como actor, quiero decir.

PA: Sí, sí. Una aparición de treinta segundos en la última escena. ¡Nunca más! Aunque sólo fuese eso, salí de aquella experiencia con un nuevo respeto por lo que hacen los actores. Quiero decir los actores profesionales. No hay nada como probarlo para recibir una lección de humildad.

AI: Volvamos a *Smoke*. ¿Participó usted en la elección del reparto, por ejemplo?

PA: Hasta cierto punto, sí. Wayne y yo discutimos todas las decisiones muy a fondo. Nos llevamos algunas decepciones y tuvimos que tomar algunas decisiones muy duras. Un actor al que defendí con ahínco fue Giancarlo Esposito. Su papel es muy pequeño. Interpreta a Tommy, el hombre de la OTB,^[2] y sólo aparece periféricamente en dos escenas. Pero su personaje dice las primeras frases de la película, y yo sabía que si él aceptaba, la película tendría un buen despegue. Fue un momento grandioso para mí cuando dijo que sí. Lo mismo ocurrió con Forest Whitaker. Yo no podía imaginar a ningún otro actor interpretando a CYRUS, y no puede figurarse lo contento que me puse cuando aceptó el papel... Aparte de eso, estuve presente en muchas de las pruebas. Eso puede ser un espectáculo desgarrador. Ver a tantas personas con talento entrar con muchas esperanzas y la piel endurecida. Hace falta valor para exponerse al rechazo diariamente, y debo decir que me conmovió todo eso...

Al recordarlo ahora, sin embargo, diría que la experiencia aislada más memorable relacionada con el reparto fue una prueba abierta organizada por Heidi Levitt y BILLY Hopkins. Era un sábado de finales de enero con un frío espantoso. Había nieve en el suelo y soplaba un viento helado, y tres mil personas se presentaron en un instituto de Manhattan para tratar de conseguir papelitos en *Smoke*. ¡Tres mil

personas! La cola llegaba hasta el final de la manzana. Qué variopinta colección de seres humanos. Altos y bajos, gordos y delgados, jóvenes y viejos, blancos, negros, morenos, rubios... Todo el mundo, desde una antigua *Miss Nigeria* hasta un antiguo campeón de boxeo de los pesos medios, y hasta el último de ellos quería trabajar en el cine. Me quedé asombrado.

AI: Bueno, acabaron con un reparto extraordinario. Harvey Keitel, William Hurt, Stockard Channing, Forest Whitaker, Ashley Judd... y Harold Perrineau en su primer papel. Una gran alineación.

PA: Y además eran gente estupenda para trabajar con ella. Ninguno de los actores ganó mucho dinero, pero todos parecían entusiasmados por trabajar en la película. Eso creó un buen ambiente de trabajo... Unos dos meses antes de empezar a rodar, Wayne y yo comenzamos a reunirnos con los actores para discutir sus papeles y examinar los matices del guión. Acabé escribiendo «Notas sobre el personaje» para muchos de los papeles, listas exhaustivas y comentarios que ayudaran a llenar los antecedentes de cada personaje. No sólo biografías e historias familiares, sino la música que escuchaban, la comida que tomaban, los libros que leían, todo lo que pudiera ayudar al actor a meterse en su papel.

AI: Marguerite Duras utilizó ese mismo método cuando escribió el guión de *Hiroshima mon amour*, una de mis películas favoritas de todos los tiempos. Hay una sensación de textura en los personajes, aunque no se nos dice mucho acerca de sus antecedentes.

PA: Cuanto más sabes, más te ayuda. Al fin y al cabo, no es fácil fingir ser otra persona. Cuanto más tengas a qué agarrarte, más rica será tu interpretación.

AI: Tengo entendido que hubo ensayos para *Smoke*, algo para lo cual no siempre hay tiempo en el cine.

PA: Parecía esencial en este caso, ¡dado que hay tanto diálogo y tan poca acción en la película! Los ensayos duraron varias semanas y tuvieron lugar en una iglesia cerca de Washington Square. Harvey, Bill, Harold, Stockard, Ashley..., todos trabajaron muchísimo.

AI: ¿Participó usted en algún otro aspecto de la preproducción?

PA: Puede que participar sea una palabra demasiado fuerte, pero tuve numerosas conversaciones con Kalina Ivanov, la directora artística. Especialmente respecto al piso en el que vive el personaje de Bill Hurt. Ése fue el único decorado

construido para la película, en un estudio de sonido en Long Island City. Todo lo demás se rodó en escenarios naturales. Considerando que es un novelista quien vive en el piso, tenía sentido que Kalina quisiera consultarlo conmigo. Hablamos de todo: los libros de las estanterías, los cuadros de las paredes, el contenido preciso de la desordenada mesa de trabajo. Creo que hizo un trabajo notable. Por una vez, aparece en una película un piso de Nueva York que parece normal. ¿Se ha fijado usted alguna vez en cuántas personas supuestamente corrientes de las películas de Hollywood viven en pisos de tres millones de dólares? El piso que Kalina diseñó parece real, y lo que hizo supone un montón de trabajo y reflexión, cosas que a menudo no se ven en la pantalla. Las pequeñas huellas de tazas de café sobre la mesa, la postal de Herman Melville sobre el escritorio, el procesador de textos arrumbado en el rincón, mil y un detalles minúsculos... Filosóficamente hablando, la dirección artística es una disciplina fascinante. Tiene un componente verdaderamente espiritual. Porque entrena mirar muy atentamente el mundo, ver las cosas como realmente son y no como quisieras que fuesen, y luego recrearlas con fines totalmente imaginarios y ficticios. Cualquier trabajo que te exija mirar tan cuidadosamente el mundo tiene que ser un buen trabajo, un trabajo que es bueno para el alma.

AI: ¡Está usted empezando a hablar como Auggie Wren!

PA: (*Se ríe*) Bueno, Auggie no nació de la nada. Es parte de mí tanto como yo soy parte de él.

AI: Una vez que comenzó el rodaje, ¿iba usted al plató?

PA: A veces. De vez en cuando pasaba por allí para ver cómo iban las cosas, especialmente cuando estaban rodando las escenas del estanco, puesto que podía ir allí a pie desde mi casa. Y estuve en Peekskill durante los últimos tres o cuatro días de rodaje. Pero en general me mantuve alejado. El plató era el territorio de Wayne, y yo no quería estorbarle. Él no se había sentado en mi despacho mientras yo escribía el guión, así que me parecía justo hacer lo mismo con él... Lo que sí hice, sin embargo, fue asistir a la proyección todas las tardes en el edificio DuArt en la calle Cincuenta y cinco Oeste. Descubrí que eso era indispensable. Vi cada centímetro del metraje y cuando entramos en la sala de montaje a mediados de julio yo tenía una idea bastante clara de cuáles eran las opciones... La proyección diaria también fue instructiva porque me enseñó a encajar la decepción. Cada vez que un actor se saltaba una frase o se apartaba del guión era como si me clavasen un puñal en el corazón. Pero eso es lo que ocurre cuando colaboras con otras personas, es algo con lo que tienes que aprender a vivir. Estoy hablando de las más pequeñas desviaciones de lo que yo había escrito, cosas que sólo yo notaría,

probablemente. Pero trabajas mucho para que las palabras Suenen de una determinada manera y resulta doloroso comprobar que salen de otra... Sin embargo, también hay otra cara. A veces los actores improvisaban o metían morcillas, y algunas de esas morcillas claramente mejoraban la película. Por ejemplo, Harvey gritándole al airado cliente en el estanco: «¡Date el bote, gordo de mierda!». Yo nunca había oído esa expresión y me pareció graciosa. Exactamente la clase de cosa que diría Auggie...

AI: Así que, aunque no fue usted al plató todos los días, estuvo dispuesto a contribuir cuando terminó el rodaje.

PA: En realidad no había pensado implicarme tanto en el montaje, pero, como muchas otras cosas relacionadas con *Smoke*, sucedió así espontáneamente. Maysie Hoy había trabajado con Wayne en su última película, Wayne y yo ya nos conocíamos bien, y resultó que Maysie y yo hicimos muy buenas migas, como si hubiésemos sido amigos en alguna encarnación anterior. Fue una excelente relación a tres. Todos nos sentíamos libres de expresar nuestras opiniones, de discutir a fondo cada problema que surgía, y cada uno de nosotros escuchaba atentamente lo que los otros dos tenían que decir. El ambiente era de respeto e igualdad. Nada de jerarquías, nada de terrorismo intelectual. Trabajamos juntos durante semanas y meses y rara vez hubo alguna tensión. Trabajo duro sí, pero también muchas bromas y risas.

AI: En el fondo, ahí es donde realmente se hacen las películas: en la sala de montaje.

PA: Es como volver a empezar desde el principio. Empiezas con el guión, que establece una cierta idea de lo que debe ser la película, luego ruedas el guión y las cosas empiezan a cambiar. Las interpretaciones de los actores resaltan diferentes sentidos, diferentes matices, se pierden cosas, se encuentran otras. Luego entras en la sala de montaje y tratas de casar el guión con las interpretaciones. A veces ambas cosas se funden muy armoniosamente. Otras veces no, y eso puede ser muy irritante. Tienes el metraje que tienes, y eso limita las posibilidades. Eres como un novelista tratando de revisar su libro, pero el cincuenta por ciento de las palabras del diccionario no están a tu alcance. No se te permite usarlas... Así que quitas y pones, moldeas y haces juegos malabares, buscas un ritmo, una corriente musical que te lleve de una escena a la siguiente, y tienes que estar dispuesto a desechar material, a pensar en términos del conjunto, de lo que es esencial para el bien general de la película... Luego, además de estas consideraciones, está la cuestión del tiempo. Una novela puede tener noventa páginas o novecientas y a nadie le preocupa. Pero una película tiene que tener una determinada duración, dos horas o menos. Es una forma fija, como un soneto, y tienes que meterlo todo

en ese espacio limitado. El guión que yo escribí era demasiado largo. Corté algunas cosas antes de que empezáramos a rodar, pero aun así seguía siendo demasiado largo. El primer montaje que hizo Maysie tenía dos horas y cincuenta minutos, lo cual significaba que teníamos que cortar casi un tercio de la historia.

A decir verdad, yo no veía cómo podíamos hacerlo. Según tengo entendido, casi todo el mundo que hace una película tiene que enfrentarse a este problema. Por eso siempre se tarda más en montar una película que en rodarla.

AI: ¿Cuál fue la mayor sorpresa que surgió en la sala de montaje?

PA: Hubo muchas sorpresas, pero la mayor fue la última escena, cuando Paul le cuenta a Auggie el cuento de Navidad. Tal y como yo lo había escrito originariamente, la historia debía intercalarse con escenas en blanco y negro que ilustrasen lo que Auggie estaba contando. La idea era ir adelante y atrás entre el restaurante y el piso de la abuela Ethel, y cuando no estuviéramos viendo a Auggie contando la historia, oíríamos su voz por encima del material en blanco y negro. Sin embargo, cuando lo montamos así, no quedaba bien. Las palabras y las imágenes chocaban entre sí. Te adaptabas a escuchar a Auggie y luego, cuando empezaban a aparecer las escenas en blanco y negro, te quedabas tan prendado de la información visual que dejabas de escuchar las palabras. Para cuando volvías a la cara de Auggie, se te habían escapado un par de frases y habías perdido el hilo de la historia.

Tuvimos que volver a pensarlo todo desde cero, y lo que finalmente decidimos fue mantener los dos elementos separados. Auggie cuenta su historia en el restaurante y luego, como una especie de coda, vemos un primer plano de la máquina de escribir de Paul escribiendo las últimas palabras de la página del título de la historia que Auggie le ha contado, y esta imagen se desvanece gradualmente para dar paso a las escenas en blanco y negro con la canción de Tom Waits como acompañamiento. Ésta era la única solución plausible, y me parece que funciona bien. Es raro en el cine ver a alguien contar una historia durante diez minutos. La cámara está sobre la cara de Harvey durante casi todo el tiempo, y como Harvey es un actor tan fuerte y creíble, consigue sacarlo adelante. En conjunto, probablemente es la mejor escena de la película.

AI: La cámara se acerca mucho en esa escena, hasta enfocar sólo la boca de Harvey. Yo no esperaba eso en absoluto.

PA: Wayne trabajó el lenguaje visual de la película de un modo muy atrevido e interesante. Todas las primeras escenas están hechas con planos largos y

generales. Luego, muy gradualmente, a medida que los distintos personajes se relacionan más entre sí, hay más y más planos cortos e individuales. El noventa y nueve por ciento de las personas que ven la película probablemente no lo notan. Funciona de un modo muy subliminal, pero en relación con el material de la película, con la clase de historia que intentábamos contar, era el tratamiento adecuado. Cuando llegamos a la última escena en el restaurante, al parecer la cámara se ha acercado a los actores lo máximo que llegará a hacerlo. Se ha establecido un límite, se han definido unas reglas, y luego, de pronto, la cámara se aproxima aún más, todo lo posible. El espectador no está preparado para ello. Es como si la cámara rompiera un muro de ladrillo, como si derribara la última barrera contra la verdadera intimidad humana. En cierto modo, la resolución emocional de toda la película está contenida en ese plano.

AI: Me gusta el título de la película, *Smoke*. Tiene gancho y es evocador. ¿Le gustaría comentar algo?

PA: ¿Sobre la palabra «humo»? Diría que es muchas cosas a la vez. Se refiere al estanco, por supuesto, pero también a la forma en que el humo puede oscurecer las cosas y hacerlas ilegibles. El humo es algo que nunca está fijo, que cambia constantemente de forma. De la misma manera que los personajes de la película cambian cuando sus vidas se cruzan. Señales de humo... Cortinas de humo... El humo elevándose en el aire. Poco o mucho, cada personaje cambia continuamente por influencia de los personajes que le rodean.

AI: Es difícil precisar el tono de la película. ¿La llamaría comedia? ¿Drama? ¿Quizá la denominación francesa «comedia dramática» sea la más apropiada?

PA: Probablemente tenga usted razón. Siempre he pensado que era una comedia, pero en el sentido clásico del término, en el sentido de que todos los personajes de la historia están un poco mejor al final que al principio. No quiero ponerme demasiado ampuloso, pero cuando uno piensa en la diferencia entre las comedias y las tragedias de Shakespeare, no está tanto en el material de las obras como en la forma en que se resuelven los conflictos. En ambas existe la misma clase de problemas humanos. En las tragedias todo el mundo acaba muerto en el escenario. En las comedias todo el mundo sigue de pie y la vida continúa. Eso es lo que pienso de *Smoke*. Pasan cosas buenas y cosas malas, pero la vida continúa. Por lo tanto, es una comedia. O, si lo prefiere, una comedia dramática.

AI: Con algunos puntos oscuros.

PA: Rotundamente. Eso no es preciso decirlo. No es una farsa ni una payasada, pero en el fondo tiene un punto de vista bastante optimista de la condición humana. En

muchos aspectos, creo que el gui3n es lo m1s optimista que he escrito nunca.

AI: Tambi3n es una de las poqu3simas pel3culas norteamericanas de los 3ltimos a3os en la que los personajes disfrutaban fumando. Y nadie entra en cuadro para decirles que no lo hagan.

PA: Bueno, el hecho es que la gente fuma. Si no estoy equivocado, m1s de mil millones de personas encienden cigarrillos en el mundo todos los d3as. S3 que el grupo de presi3n antitabaco de este pa3s se ha hecho muy fuerte en los 3ltimos a3os, pero el puritanismo siempre ha estado entre nosotros. De una forma u otra, los abstemios y los fan1ticos siempre han constituido una fuerza en la vida norteamericana. No digo que fumar sea bueno para la salud, pero, comparado con las atrocidades pol3ticas, sociales y ecol3gicas cometidas diariamente, el tabaco es un asunto menor. La gente fuma. Es un hecho. La gente fuma y lo disfruta, aunque no sea bueno para ellos.

AI: No ser3 yo quien se lo discuta.

PA: Es s3lo una conjetura, pero puede que todo esto est3 relacionado con la forma en que los personajes act3an en la pel3cula... Con lo que podr3amos llamar un punto de vista no dogm1tico del comportamiento humano. ¿Suena demasiado rebuscado? Quiero decir, nadie es simplemente una cosa u otra. Todos est1n llenos de contradicciones, y no viven en un mundo que se divida limpiamente en buenos y malos. Cada persona tiene sus puntos fuertes y d3biles. En sus mejores momentos, por ejemplo, Auggie es casi un maestro zen, Pero tambi3n es un timador, un listillo, un gru3n y un completo hijo de puta. Rashid es esencialmente un CHICO bueno y muy inteligente, pero tambi3n es un mentiroso, un ladr3n, un desvergonzado y un pelmazo. ¿Ve ad3nde quiero ir a parar?

AI: Perfectamente. Como he dicho antes, no ser3 yo quien se lo discuta.

PA: 3se es el esp3ritu.

AI: Otra pregunta, sobre Brooklyn. Me gustar3a que me dijese por qu3 la pel3cula sucede all3. Ya s3 que vive usted en Brooklyn, pero ¿hab3a alguna raz3n especial, aparte de esa familiaridad?

PA: Llevo quince a3os viviendo all3, y debo decir que le tengo cari3o a mi barrio, Park Slope. Debe ser uno de los lugares m1s democr1ticos y tolerantes del planeta. All3 vive todo el mundo, de todas las razas, religiones y clases sociales, y todos se llevan bastante bien. Dado el clima existente en el pa3s hoy en d3a, yo dir3a que eso se puede calificar de milagro. Ya s3 que tambi3n ocurren cosas

terribles en Brooklyn, por no hablar de Nueva York en general, cosas desgarradoras, cosas insoportables, pero en conjunto la ciudad funciona. A pesar de todo, a pesar del potencial de odio y violencia, la mayoría de la gente hace un esfuerzo por llevarse bien con los demás la mayor parte del tiempo. El resto del país percibe Nueva York como un infierno, pero eso es solamente una parte de la historia. Yo quería explorar la otra cara en *Smoke*, ir contra algunos de los estereotipos que tiene la gente respecto a esta ciudad.

AI: Siento curiosidad por saber por qué el novelista de *Smoke* se llama Paul. ¿Hay un elemento autobiográfico en la película?

PA: No, en realidad no. El nombre de Paul es algo que conservamos del cuento de Navidad publicado en el *Times*. Debido a que la historia iba a aparecer en un periódico, quise unir la realidad y la ficción lo más posible. Dejar alguna duda en la mente del lector respecto a si la historia era verdadera o no. Así que metí mi propio nombre para contribuir a la confusión. Pero sólo mi nombre de pila. El escritor que interpreta Bill Hurt en *Smoke* no tiene nada que ver conmigo. Es un personaje inventado.

AI: Hábleme un poco de *Blue in the Face*. No sólo usted y Wayne hicieron esta otra película después de terminar *Smoke*, sino que acabó usted codirigiéndola.

PA: Extraño pero cierto. Es un proyecto loco que rodamos en un total de seis días. Todavía estamos en el proceso de montaje, así que no quiero hablar demasiado de ella, pero puedo hacerle un breve resumen.

AI: Se lo ruego.

PA: Todo empezó durante los ensayos de *Smoke*. Harvey vino para trabajar las escenas del estanco con los hombres de la OTB, Giancarlo Esposito, José Zuniga y Steve Gevedon. Para calentarse y conocerse, se lanzaron a unas cuantas improvisaciones cortas. Resultaron ser muy divertidas. Wayne y yo casi nos moríamos de risa, y en un estallido de entusiasmo él anunció: «Creo que deberíamos hacer otra película con vosotros después de terminar *Smoke*. Podemos volver al estanco durante unos días y ver qué pasa».

AI: Puede que la cosa empezara con esos cuatro, pero luego el reparto aumentó, ciertamente. Contaron con otros actores de *Smoke* —Jared Harris, Mel Gorham, Victor Argo y Malik Yoba—, pero también tuvieron a Lily Tomlin, Michael J. Fox, Roseanne, Lou Reed, Jim Jarmusch, Mira Sorvino, Keith David y Madonna. No está nada mal.

PA: No, no está nada mal. Todos trabajaron por un SUEldo mínimo, con la mejor actitud del mundo. Todos hasta el último eran tropa.

AI: ¿Y la hicieron sin guión?

PA: Sin guión y sin ensayos. Escribí notas para todas las escenas y situaciones, de modo que cada actor sabía más o menos lo que tenía que hacer, pero no había guión propiamente dicho, ni diálogos escritos... La rodamos en dos etapas: tres días a mediados de julio y tres días a finales de octubre. Fue una locura, se lo aseguro, puro caos de principio a fin.

AI: Y diversión.

PA: Oh, sí, mucha diversión. Yo disfruté enormemente. Es seguro que la película acabada será una de las más raras que se hayan hecho nunca: una excentricidad de punta a cabo, un buñuelo relleno de aire, una hora y media de canciones, bailes y disparates. Es un himno a la gran República Popular de Brooklyn, y sería difícil imaginar una obra más tosca y más ordinaria. Curiosamente, parece llevarse bien con *Smoke*. Son las dos caras de la misma moneda, supongo, y las dos películas parecen complementarse de un modo misterioso.

AI: Ahora que le ha picado el gusanillo, ¿desea usted volver a dirigir?

PA: No, la verdad es que no. Trabajar en esas películas ha sido una experiencia fantástica, y me alegro de haberla vivido, me alegro de haberme metido en ellas tan plenamente como lo hice. Pero ya basta. Es hora de que regrese a mi agujero y empiece a escribir otra vez. Hay una novela nueva llamando a mi puerta y estoy impaciente por encerrarme en mi cuarto y empezarla.

22 de noviembre de 1994

Smoke

Dirigida por *Wayne Wang*

Escrita por *Paul Auster*

Producida por *Greg Johnson, Peter Newman*

Kenzo Harikoshi y Hisami Kuroiwa

Director de fotografía *Adam Holender*

Montaje *Maysie Hoy*

Directora artística *Kalina Ivanov*

Directora de producción *Diana Phillips*

Vestuario *Claudia Brown*

Música *Rachel Portman*

Productores ejecutivos *BOB Weinstein, Harvey Weinstein y Satoru Iseki*

Foto fija *Lorey Sebastian*

REPARTO

(por orden de aparición).

Auggie Wren *Harvey Keitel*

Tommy *Giancarlo Esposito*

Jerry *José Zuniga*

Dennis *Steve Gevedon*

Jimmy Rose *Jared Harris*

Paul Benjamin *William Hurt*

Ladrón de libros *Daniel Auster*

Rashid Cole *Harold Perrineau, Jr.*

Camarera *Deirdre O'Connell*

VINNIE *Victor Argo*

Tía Em *Michelle Hurst*

CYRUS Cole *Forest Whitaker*

RUBY McNUTT *Stockard Channing*

Cliente airado *Vincenzo Amelia*

DOREEN Cole *Erica Gimpel*

CYRUS, Jr. *Gilson Reglas*

Comentarista de béisbol *Howie Rose*

FELICITY *Ashley Judd*

APRIL Lee *Mary Ward*

Violet *Mel Gorham*

Primer abogado *Baxter Harris*

Segundo abogado *Paul Geier*
Charles Clemm (el Rastrero) *Malik Yoba*
Roger Goodwin *Walter T. Mead*
Camarero *Murray Moston*
Abuela Ethel *Clarice Taylor*

Smoke

1. Ext: Día. Tren del metro elevado

Contra el telón de fondo de los rascacielos de Manhattan vemos un tren del metro elevado dirigiéndose hacia Brooklyn.

Al cabo de un momento empezamos a oír voces. Una animada discusión está teniendo lugar en la Compañía Cigarrera de Brooklyn.

2. Int: Día. La compañía cigarrera de Brooklyn

El estanco desde dentro. Expositores de cajas de puros, una pared cubierta de revistas, pilas de periódicos, cigarrillos, artículos de fumador. En las paredes vemos fotografías en blanco y negro enmarcadas de personas fumando puros: Groucho Marx, George Burns, Clint Eastwood, Edward G. Robinson, Orson Welles, Charles Laughton, el monstruo de Frankenstein, Leslie Caron, Ernie Kovacs.

Sobre la pantalla aparecen las palabras: «Verano de 1990».

AUGGIE WREN está detrás del mostrador. Entre los cuarenta y los cincuenta, AUGGIE tiene un aspecto desaliñado: el pelo despeinado, una barba de dos días, vestido con vaqueros y una camiseta negra. Vemos un intrincado tatuaje en un brazo.

Es una hora de poca actividad. AUGGIE está hojeando una revista de fotografía. Cerca del mostrador están los tres HOMBRES DE LA OTB. Son tipos del barrio a los cuales les gusta haraganear en la tienda, charlando con AUGGIE. Uno es negro (TOMMY) y los otros dos son blancos (JERRY y DENNIS). DENNIS lleva una camiseta con las siguientes palabras impresas en el delantero: «Si la vida es un sueño, ¿qué pasa cuando despierto?».

TOMMY

Te diré por qué no tienen nada que hacer.

JERRY

¿Sí? ¿Y por qué?

TOMMY

Dirección. Esos tipos van por ahí con la cabeza metida en el culo.

DENNIS

Hicieron grandes cosas, TOMMY. Hernandez, Carter. Sin esos dos nunca habría habido series mundiales.

TOMMY

Eso fue hace cuatro años. Yo estoy hablando de ahora. (*Poniéndose más serio*) Fíjate en quiénes son los que han echado. Mitchell, Backman, McDowell, Dykstra,

Aguillera, Mookie, Mookie Wilson, por Dios santo. (*Sacude la cabeza*).

JERRY

(*Sarcásticamente*) Y Nolan Ryan. No te olvides de él.

DENNIS

(*Terciando*) Sí. Y Amos Otis.

TOMMY

(*Se encoge de hombros*) Vale, tomáoslo a broma. Me importa un bledo.

JERRY

Jesús, TOMMY, no es una ciencia, ¿comprendes? Hay traspasos buenos y traspasos malos. Así es la cosa.

TOMMY

No tenían que hacer nada, es lo único que digo. El equipo era bueno, el mejor puto equipo de béisbol. Pero luego tuvieron que joderlo. (*Pausa*) Vendieron su primogenitura por un plato de lentejas. (*Sacude la cabeza*) Por un plato de lentejas. (*Suena la campanilla de la puerta al entrar alguien. Es JIMMY ROSE, el protegido de AUGGIE, un retrasado mental de veintimuchos años. Ha estado barriendo la acera delante de la tienda y tiene una escoba en la mano derecha*).

AUGGIE

¿Qué tal te ha ido, JIMMY?

JIMMY

Bien, AUGGIE. Muy bien. (*Le tiende la escoba orgullosamente*) Todo terminado.

AUGGIE

(*Filosóficamente*) Nunca estará terminado.

JIMMY

(*Confuso*) ¿Eh?

AUGGIE

Eso es lo que pasa con las aceras. La gente va y viene y todos tiran mierda al suelo. En cuanto terminas de limpiar un sitio y pasas al siguiente, el primero ya está sucio otra vez.

JIMMY

(Tratando de digerir el comentario de AUGGIE) Yo hago lo que tú me mandas, AUGGIE. Tú me dices que barra y yo barro.

La campanilla de la puerta suena otra vez y entra un cliente en la tienda: un hombre de clase media de treinta y pocos años. Se acerca al mostrador mientras JERRY le toma el pelo a JIMMY. Al fondo vemos al cliente hablando con AUGGIE. AUGGIE saca algunas cajas de puros de la vitrina y las pone sobre el mostrador para que el JOVEN las examine. En primer plano vemos a:

JERRY

(Interrumpiendo. En tono de broma) Oye, JIMMY, ¿tienes hora?

JIMMY

(Volviéndose al SEGUNDO HOMBRE DE LA OTB) ¿Eh?

JERRY

¿Tienes todavía el reloj que te regaló AUGGIE?

JIMMY

(Levanta la muñeca izquierda para enseñar un reloj digital barato. Sonríe) Tic-tac. Tic-tac.

JERRY

Entonces, ¿qué hora es?

JIMMY

(Estudiando el reloj) Doce once. *(Hace una pausa, asombrado al ver cambiar los números)* Doce doce. *(Levanta la vista, sonriendo)* Doce doce.

Se oye una exclamación airada procedente de la zona del mostrador.

JOVEN

(Horrorizado) ¿Noventa y dos dólares?

El centro de atención de la escena pasa a AUGGIE y el JOVEN.

AUGGIE

No salen baratos, hijo. Estas monadas son obras de arte. Enrollados a mano en un clima tropical, muy probablemente por una chica de dieciocho años que lleva un fino vestido de algodón sin nada de ropa interior. Pequeñas gotas de sudor se forman entre sus pechos desnudos. Los suaves y delicados dedos lían ágilmente una obra maestra detrás de otra...

JOVEN

(Señalando) ¿Y cuánto valen éstos?

AUGGIE

Setenta y ocho dólares. La chica que los enrolló probablemente llevaba bragas.

JOVEN

(Señalando) ¿Y éstos?

AUGGIE

Cincuenta y seis. Esa chica llevaba corsé.

JOVEN

(Señalando) ¿Y éstos?

AUGGIE

Cuarenta y cuatro. Están en oferta esta semana, son de las islas Canarias. Una verdadera ganga.

JOVEN

Creo que me llevaré éstos. *(Saca la cartera del bolsillo y cuenta cincuenta dólares, que le tiende a AUGGIE).*

AUGGIE

Una buena elección. No querría celebrar el nacimiento de su primer hijo con una caja de puros malolientes, ¿verdad? No se olvide de guardarlos en la nevera hasta que los reparta.

JOVEN

¿En la nevera?

AUGGIE

Así se mantendrán frescos. Si se secan demasiado, se rompen. Y no querrá usted que le ocurra eso, ¿verdad? (*Poniendo la caja de puros en una bolsa y tecleando la venta en la caja registradora*) El tabaco es una planta y necesita el mismo amoroso cuidado que le daría a una orquídea.

JOVEN

Gracias por la información.

AUGGIE

A su disposición. Y enhorabuena a usted y a su esposa. Recuerde, sin embargo, las inmortales palabras de Rudyard Kipling: «Una mujer es sólo una mujer, pero un cigarro puro es fumar».

JOVEN

(*Confuso*) ¿Qué quiere decir eso?

AUGGIE

Ni puta idea. Pero suena bien, ¿no?

En ese momento oímos otra vez la campanilla de la puerta. Cortar a la puerta. Entra otro cliente: PAUL BENJAMIN tiene cuarenta y tantos años y va vestido con ropa informal arrugada. Mientras se acerca al mostrador, el JOVEN se cruza con él y sale de la tienda. Los HOMBRES DE LA OTB y JIMMY se quedan mirando mientras PAUL y AUGGIE hablan.

PAUL

Hola, AUGGIE. ¿Cómo te va?

AUGGIE

Hola, hombre. Me alegro de verte. ¿Qué va a ser hoy?

PAUL

Dos latas de Schimmelpennincks. Y de paso ponme un encendedor.

AUGGIE

(*Mientras coge los puros y el encendedor*) Los chicos y yo estábamos manteniendo una discusión filosófica sobre las mujeres y los cigarros. Hay algunas interesantes conexiones entre las dos cosas, ¿no crees?

PAUL

(*Risas*) Ciertamente. (*Pausa*) Supongo que todo se remonta a la reina Isabel.

AUGGIE

¿La reina de Inglaterra?

PAUL

No Isabel II, Isabel I (*Pausa*) ¿Has oído hablar alguna vez de *Sir Walter Raleigh*?

TOMMY

Claro. Es el tipo que tiró su capa sobre el charco.

JERRY

Yo solía fumar cigarrillos Raleigh. Traían un cupón de regalo en todos los paquetes.

PAUL

Ese mismo. Bueno, Raleigh fue la persona que introdujo el tabaco en Inglaterra y, como era un favorito de la reina —la reina Bess, así la llamaba él—, fumar se puso de moda en la corte. Estoy seguro de que la vieja Bess debió compartir más de un tagarnina con *Sir Walter*. Él apostó con ella una vez a que podía medir el peso del humo.

DENNIS

¿Quieres decir pesar el humo?

PAUL

Exactamente. Pesar el humo.

TOMMY

Eso no se puede hacer. Es como pesar el aire.

PAUL

Reconozco que es extraño. Casi como pesar el alma de una persona. Pero *Sir Walter* era un tipo listo. Primero cogió un cigarro nuevo, lo puso en una balanza y lo pesó. Luego lo encendió y se lo fumó, echando cuidadosamente la ceniza en el platillo de la balanza. Cuando lo terminó, puso la colilla en el platillo junto con la ceniza y pesó todo eso. Luego restó esa cifra del peso original de un cigarro entero. La diferencia era el peso del humo.

TOMMY

No está mal. Un tío así es lo que necesitamos para dirigir a los Mets.

PAUL

Oh, era muy listo, sí. Pero no tanto como para evitar que le cortaran la cabeza veinte años después. *(Pausa)* Pero ésa es otra historia.

AUGGIE

(Dándole a PAUL su cambio y metiendo las latas de puros y el encendedor en una bolsa de papel) Siete con ochenta y cinco hacen veinte. *(Mientras PAUL da media vuelta para marcharse)* Cuídate, y no hagas nada que yo no haría.

PAUL

(Sonriendo) Ni se me ocurriría. *(Saluda con la mano despreocupadamente a los HOMBRES DE LA OTB)* Hasta pronto, chicos.

AUGGIE y los HOMBRES DE LA OTB *se quedan mirando mientras PAUL sale de la tienda.*

TOMMY

(Volviéndose a AUGGIE) ¿Quién es, un listillo?

AUGGIE

No. Es un buen chico.

JERRY

Le he visto por aquí. Viene mucho, ¿no?

AUGGIE

Un par de veces por semana, tal vez. Es escritor. Vive en el barrio.

TOMMY

¿Y qué suscribe? ¿Emisiones de valores?

AUGGIE

(Enfadado) Muy gracioso. Algunas de tus bromas me hacen pensar a veces que deberías ir al médico, TOMMY. Ya sabes, someterte a una terapia de ingenio o algo así. Para que te limpien las válvulas del cerebro.

TOMMY

(Un poco asustado. Se encoge de hombros) Sólo era una broma.

AUGGIE

Ese tipo es novelista. Paul Benjamin. ¿Habéis oído hablar de él?

(Pausa) Pero qué pregunta más estúpida. Lo único que vosotros leéis es el programa de carreras de caballos y las páginas de deportes del Post. (Pausa) Ha publicado tres o cuatro libros. Pero ninguno en los últimos años.

DENNIS

¿Qué le pasa? ¿Se le han acabado las ideas?

AUGGIE

Se le ha acabado la suerte. (Pausa) ¿Os acordáis de aquel atraco que hubo en la Séptima Avenida hace unos años?

JERRY

¿Te refieres al banco? ¿Aquella vez que dos tipos empezaron a rociar de balas toda la calle?

AUGGIE

Eso es. Murieron cuatro personas. Una de ellas era la mujer de PAUL. *(Pausa)* El pobre diablo no ha vuelto a ser el mismo desde entonces. *(Pausa)* Lo curioso es que ella entró aquí justo antes de que ocurriera aquello. Para comprarle puros a él. Era una señora muy simpática, Ellen. Estaba embarazada de cuatro o cinco meses, así que cuando la mataron a ella, mataron también al niño.

TOMMY

Un mal día en Black Rock, ¿eh, AUGGIE?

Primer plano de la cara de AUGGIE, recordando.

AUGGIE

Vaya si fue malo. A veces pienso que si ella no me hubiese dado el cambio exacto aquel día, o si hubiese habido más gente en la tienda, habría tardado unos segundos más en salir de aquí y quizá no se habría puesto en el camino de aquella bala. Estaría viva todavía, el niño habría nacido y PAUL estaría sentado en casa escribiendo otro libro en vez de vagabundear por las calles con resaca. *(Pensativo. Repentinamente su expresión es de alarma).*

Cortar al chico blanco que está en un rincón de la tienda metiéndose libros de bolsillo en los bolsillos de su raída chaqueta militar.

AUGGIE

¡Eh! ¿Qué estás haciendo, chico? ¡Eh, suelta eso!

AUGGIE sale apresuradamente de detrás del mostrador, y empuja a los HOMBRES DE LA OTB para pasar mientras el CHICO sale corriendo de la tienda.

3. Ext: Día. Séptima Avenida

AUGGIE persigue al LADRÓN DE LIBROS por la calle. Finalmente se cansa y renuncia. Se detiene un momento para recobrar el aliento, luego da media vuelta y se dirige hacia su estanco.

4. Int: Día. Apartamento de Paul. Edificio de piedra marrón en Park Slope (Tercer piso)

Plano de un purito quemándose en un cenicero.

La cámara retrocede para mostrarnos a PAUL en su mesa de trabajo. Está escribiendo a mano en un cuaderno de papel amarillo. Sobre la mesa hay también una vieja máquina de escribir Smith-Corona lista para trabajar, con una hoja escrita a medias en el carro. En el rincón vemos un procesador de textos abandonado.

El cuarto de trabajo es una habitación desnuda y sencilla. Mesa, silla y una pequeña estantería de madera con manuscritos y papeles amontonados de cualquier manera en los estantes. La ventana da a un muro de ladrillo.

Mientras PAUL continúa escribiendo, la cámara pasa desde el cuarto de trabajo a la mayor de las dos habitaciones que componen el apartamento.

Esta habitación es un espacio de múltiples usos que incluye una zona para dormir, una cocinita en un rincón, una mesa de comedor y un gran butacón. Una librería atestada ocupa una pared desde el suelo hasta el techo. Las ventanas dan a la calle. Cerca de la cama vemos una fotografía enmarcada de una mujer JOVEN. (Es Ellen, la esposa muerta de PAUL).

La cámara regresa al cuarto de trabajo. Vemos a PAUL trabajando. Fundido de salida.

Fundido de entrada. Vemos a PAUL en su mesa, tomando una cena precocinada mientras sigue escribiendo en el cuaderno. Al cabo de un momento tira involuntariamente la bandeja con el codo. Empieza a agacharse para recoger la comida, pero al mismo tiempo se le ocurre de pronto una idea. En lugar de limpiar ese desastre, vuelve a su cuaderno y sigue escribiendo.

5. Ext: Día. Delante de la compañía cigarrera de Brooklyn

Vemos a PAUL saliendo del estanco. JIMMY ROSE está en la esquina, observándole durante toda la escena. PAUL da dos o tres pasos, luego se da cuenta de que se ha olvidado algo. Vuelve a entrar en la tienda. Durante su breve ausencia JIMMY permanece en la esquina, imitando los gestos de PAUL: palmeándose los bolsillos, poniendo cara de desconcierto, comprendiendo que se ha olvidado los puros que acaba de comprar.

PAUL vuelve a salir un momento después, llevando en la mano una lata de puros Schimmelpenninck. Se detiene, saca un puro de la lata y lo enciende. Sigue andando, evidentemente distraído. Se detiene brevemente en una esquina y luego baja el bordillo sin prestar atención al tráfico. Un camión grúa viene a mucha velocidad hacia el cruce. En el último segundo una mano negra agarra a PAUL por el brazo y le sube a la acera de un tirón. De no haber sido por este oportuno movimiento, PAUL habría sido atropellado.

Vemos al salvador de PAUL: es RASHID COLE, un ADOLESCENTE negro de dieciséis o diecisiete años. Es alto y bien formado para su edad. Lleva una mochila de nailon colgando del hombro izquierdo.

RASHID

Cuidado, hombre. Si sigue así, no lo cuenta.

PAUL

(Muy alterado, aún aferrado al brazo de RASHID) No puedo creer que haya hecho eso... Dios, iba completamente despistado...

RASHID

No ha ocurrido nada. Ya ha pasado. (Baja los ojos y se da cuenta de que él y PAUL siguen cogiéndose los brazos. Intenta soltarse) Tengo que irme.

PAUL

(Aún asustado. Empieza a soltar el brazo de RASHID, pero luego vuelve a agarrarlo) No, espera. No puedes marcharte así. (Pausa) Me has salvado la vida.

RASHID

(Se encoge de hombros) Simplemente ha dado la casualidad de que estaba aquí. En el

lugar oportuno en el momento oportuno.

PAUL

(Aflojando la presión en el brazo de RASHID) Estoy en deuda contigo.

RASHID

Está bien, señor. No tiene importancia.

PAUL

Ya lo creo que la tiene. Es una ley del universo. Si te dejo marchar, la luna se saldrá de su órbita... La peste reinará sobre la ciudad durante cien años.

RASHID

(Desconcertado, divertido. Sonríe ligeramente) Bueno, si lo ve usted así...

PAUL

Tienes que dejarme hacer algo por ti para que la balanza se equilibre.

RASHID

(Piensa, sacude la cabeza) De acuerdo, si se me ocurre algo, mandaré a mi mayordomo para que se lo diga.

PAUL

Vamos. Por lo menos deja que te invite a un café.

RASHID

No tomo café. *(Sonríe)* Por otra parte, ya que insiste, si me ofrece una limonada fría, no le diré que no.

PAUL

Estupendo. Que sea limonada. *(Pausa. Extiende la mano derecha)* Me llamo PAUL.

RASHID

Rashid. Rashid Cole. *(Estrecha la mano de PAUL).*

Cortar a:

6. Int: Día. Restaurante griego en Park Slope

PAUL y RASHID *están sentados en un compartimento. El restaurante está casi vacío. Vemos a RASHID terminando su segunda limonada.*

PAUL

(Mirando a Rashid) ¿Estás seguro de que no quieres algo de comer para acompañarla? Podría ayudarte a absorber parte de ese líquido. No querrás que te chapoteen las tripas cuando te levantes.

RASHID

No, gracias. Ya he comido.

PAUL

(Mira el reloj de la pared) Debes de comer muy temprano. Son sólo las once.

RASHID

Quería decir desayunado.

PAUL

(Examinando a RASHID atentamente) Sí, claro, y apuesto a que anoche cenaste langosta. Con dos botellas de champán.

RASHID

Sólo una. Soy partidario de la moderación.

PAUL

Mira, muchacho, conmigo no hace falta que finjas. Si quieres una hamburguesa o algo, pídelo.

RASHID

(Titubea) Bueno, quizá una. Por no desairar.

PAUL

(*Volviéndose a la CAMARERA. Ella se acerca*) Ya ha pasado la hora del aperitivo. Al joven le gustaría pedir una hamburguesa.

CAMARERA

(*A RASHID*) ¿Cómo la quieres?

RASHID

No muy hecha, por favor.

CAMARERA

¿Patatas fritas?

RASHID

(*Mira a PAUL. PAUL asiente*) Sí, por favor.

CAMARERA

¿Lechuga y tomate?

RASHID

(*Mira a PAUL. PAUL asiente*) Sí, por favor.

CAMARERA

(*Señalando el vaso vacío de RASHID*) ¿Quieres otra de esas?

PAUL

Sí, tráigale otra. Y yo tomaré una taza de café.

CAMARERA

¿Café caliente o café helado?

PAUL

¿Tienen auténtico café helado o simplemente echan el café caliente sobre unos cubitos de hielo?

CAMARERA

Aquí todo es auténtico, cariño. *(Pausa)* Tan auténtico como el color de mi pelo.

PAUL y RASHID *miran su pelo. Está teñido de rojo chillón.*

PAUL

(Muy serio) Tomaré el café helado. *(Pausa)* Sólo se vive una vez, ¿no es cierto?

CAMARERA

(Igualmente seria) Si hay suerte. *(Pausa)* Pero también depende de a qué le llames vivir. *(Se aleja).*

PAUL

(A RASHID) No es mi intención meterme donde no me llaman, pero veo a un muchacho con una gran mochila a la espalda y empiezo a preguntarme si no llevará ahí todas sus pertenencias terrenales. ¿Estás en algún lío o qué?

RASHID

(Manteniendo su pose) Más bien qué.

PAUL

(Estudiando a RASHID) No tienes por qué decírmelo si no quieres, pero quizá pueda ayudarte.

RASHID

(Titubeando) Usted no sabe nada de mí.

PAUL

Eso es cierto. Pero también te debo algo, y no estoy seguro de que invitarte a una hamburguesa sea suficiente. *(Pausa)* ¿De qué se trata? ¿Problemas familiares? ¿Problemas de dinero?

RASHID

(Imitando el acento de los blancos de clase alta) Oh, no. Mamá y papá están forrados.

PAUL

¿Y dónde viven mamá y papá?

RASHID

En la calle Setenta y cuatro Este.

PAUL

¿En Manhattan?

RASHID

Claro. ¿Dónde iba a ser?

PAUL

Entonces, ¿qué haces en Park Slope? Está un poco lejos de tu casa, ¿no?

RASHID

(Empezando a ceder) Ahí es donde entra el qué.

PAUL

¿El qué?

RASHID

El qué. *(Pausa)* Más o menos me he escapado de casa, ¿comprende? *(Pausa)* No tiene nada que ver con mis padres ni con el dinero. Vi algo que no debía ver, y por el momento es mejor que me quite de en medio.

PAUL

¿No puedes ser más explícito?

RASHID *mira a PAUL, vacila, y luego baja los ojos.*

PAUL

(Pausa. Decide no insistir) ¿Y dónde has estado parando mientras tanto?

RASHID

Aquí y allí. Por ahí.

PAUL

Ya. Uno de esos acogedores hoteles donde te dan cama y desayuno, probablemente.

RASHID

Sí, eso es.

PAUL

Sólo que no hay cama, ¿verdad? Ni desayuno.

RASHID

El mundo material es una ilusión. Da lo mismo que haya o no haya. El mundo está en mi cabeza.

PAUL

Pero tu cuerpo está en el mundo, ¿no? (*Pausa*) Si alguien te ofreciera un sitio donde alojarte, no necesariamente lo rechazarías, ¿verdad?

RASHID

(*Pausa. Piensa*) La gente no hace esa clase de ofrecimiento. Por lo menos en Nueva York.

PAUL

Yo no soy «gente». Yo soy yo. Y hago lo que me da la real gana. ¿Entendido?

RASHID

Gracias, pero ya me las arreglaré.

PAUL

Por si te lo estás preguntando, me gustan las mujeres, no los niños. Y no te estoy ofreciendo un alquiler a largo plazo, solamente un sitio donde dormir un par de noches.

RASHID

Puedo cuidarme solo. No se preocupe.

PAUL

Como quieras. Pero si cambias de opinión, ésta es la dirección. (*Saca un cuaderno del bolsillo y anota la dirección. Arranca la hoja y se la tiende a RASHID*).

La CAMARERA llega con el pedido.

CAMARERA

Una hamburguesa medio hecha con lechuga y tomate. (*Pone el plato delante de RASHID*) Una ración de patatas fritas. (*Deja el plato en la mesa*) Una limonada. (*Pone el vaso en la mesa*) Y una dosis de realidad. (*Deja el café helado delante de PAUL*).

PAUL mira a RASHID mientras éste coge la hamburguesa y da el primer bocado.

7. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

Es una hora tranquila. AUGGIE está sentado detrás del mostrador, hojeando una revista y comiendo un trozo de pizza como almuerzo. VINNIE entra en cuadro. Es el dueño del estanco: un hombre grande de más de cincuenta años.

VINNIE

De acuerdo. Creo que todo está resuelto. *(Enciende un puro)* Tienes el número de Cape Cod, ¿no? Por si ocurre algo.

AUGGIE

(Masticando pizza, sin levantar los ojos de la revista) Ningún problema, VINNIE. Todo está controlado. *(Finalmente levanta la vista)* Yo podría llevar esta tienda dormido.

VINNIE

(Mirando a AUGGIE) ¿Cuánto tiempo llevas trabajando para mí, AUGGIE?

AUGGIE

(Se encoge de hombros. Vuelve a mirar la revista) No sé. Trece, catorce años. Algo así.

VINNIE

Es bastante absurdo, ¿no crees? Quiero decir, un tipo listo como tú. ¿Por qué quieres conservar un trabajo sin futuro como éste?

AUGGIE

(Se encoge de hombros otra vez) No sé. *(Pasa las hojas de la revista)* Quizá por lo mucho que te quiero, jefe.

VINNIE

Mierda. A estas alturas deberías haberte casado. Ya me entiendes, estar instalado en alguna parte, tener uno o dos hijos, un buen trabajo.

AUGGIE

Una vez estuve a punto de casarme.

VINNIE

Sí, ya lo sé. Con aquella chica que se fue a Pittsburgh.

AUGGIE

RUBY McNutt. Mi único amor verdadero.

VINNIE

A mí me suena como otra de tus historias.

AUGGIE

(Sacude la cabeza) Fue y se casó con otro fulano cuando yo me alisté en la marina. Pero cuando me licenciaron ya se había divorciado. Su marido le sacó un ojo en una pelea doméstica.

VINNIE

(Dando una calada a su cigarro) Encantador.

AUGGIE

(Recordando) Cuando volví me tiró los tejos, pero su ojo de cristal me impedía la concentración. Cada vez que estábamos achuchándonos, yo empezaba a pensar en aquel agujero en su cabeza, aquella cuenca vacía con el ojo de cristal. Un ojo que no veía, un ojo que no derramaba lágrimas. En cuanto empezaba a pensar en eso, el señor Johnson se ponía todo blando y chiquitito. Y no veo yo qué sentido tiene casarse si el señor Johnson no va a estar en excelente forma.

VINNIE

(Meneando la cabeza) No te tomas nada en serio, ¿verdad?

AUGGIE

Eso intento, por lo menos. Es mejor para la salud. Quiero decir, mírate, Vincent. Tú eres el que tiene una esposa y tres niños y un rancho en Long Island. Tú eres el que lleva zapatos blancos y tiene un Cadillac blanco y una alfombra de piel blanca. Pero ya te han dado dos ataques al corazón y yo todavía estoy esperando el primero.

VINNIE

(Se quita el puro de la boca y lo mira con asco) Debería dejar de fumar estas malditas cosas, eso es lo que debería hacer. Estos cabrones me matarán cualquier día.

AUGGIE

Disfrútalos mientras puedas, Vin. Dentro de nada sacarán una legislación que nos obligará a cerrar el negocio.

VINNIE

Si te cogen fumando tabaco, te pondrán contra un paredón y te fusilarán.

AUGGIE

(Asintiendo) Hoy el tabaco, mañana el sexo. Dentro de tres o cuatro años probablemente irá contra la ley sonreírle a un desconocido.

VINNIE

(Acordándose de algo) A propósito, ¿vas a seguir adelante con aquel negocio de los Montecristos?

AUGGIE

Está todo arreglado. Mi hombre en Miami me ha dicho que los tendrá dentro de pocas semanas. *(Pausa)* ¿Estás seguro de que no quieres entrar en el negocio conmigo? Un desembolso de cinco mil dólares y unas ganancias garantizadas de diez mil. Un consorcio de abogados y jueces de la calle Court. Se les cae la baba sólo de pensar en poner sus labios alrededor de un auténtico puro cubano.

VINNIE

No, gracias. Me da igual lo que hagas, pero asegúrate de que no te cogen, ¿de acuerdo? Que yo sepa, sigue siendo ilegal vender puros cubanos en este país.

AUGGIE

Es la ley quien los va a comprar. Eso es lo bonito. Quiero decir, ¿cuándo has oído que un juez se mande a sí mismo a la cárcel?

VINNIE

Como quieras. Pero no tengas las cajas aquí por mucho tiempo.

AUGGIE

En cuanto entren, saldrán. Lo tengo todo planeado hasta el último detalle.

VINNIE

(Mirando su reloj) Tengo que irme. Terry me matará si llego tarde. Te veré en septiembre, AUGGIE.

AUGGIE

De acuerdo, hombre. Recuerdos a la mujer y los niños, etc, etc. Mándame una postal si recuerdas las señas.

VINNIE *se va*. AUGGIE *vuelve a su pizza y su revista*.

8. Ext: Tarde. Fachada de la Compañía Cigarrera de Brooklyn

Un plano del cielo oscureciendo. Un plano del estanco. Vemos cómo se apagan las luces. AUGGIE sale, cierra la puerta con llave y empieza a bajar las persianas metálicas sobre los escaparates. Cortar a:

Un plano de PAUL corriendo por la calle hacia AUGGIE.

PAUL

(Jadeante) ¿Has cerrado?

AUGGIE

¿Te has quedado sin Schimmelpennincks?

PAUL

(Asiente) ¿Me los podrías dar antes de irte?

AUGGIE

Ningún problema. No es que tenga que salir corriendo a la ópera ni nada por el estilo.

AUGGIE levanta la reja y los dos entran en la tienda.

9. Int: Tarde. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

PAUL y AUGGIE *entran en la tienda a oscuras. AUGGIE enciende las luces y luego pasa detrás del mostrador para coger los cigarros de PAUL. PAUL, al otro lado, se fija en una cámara de treinta y cinco milímetros que está cerca de la caja registradora.*

PAUL

Parece que alguien se ha olvidado una cámara.

AUGGIE

(*Volviéndose*) Sí, yo.

PAUL

¿Es tuya?

AUGGIE

Sí, señor, es mía. Tengo esa maquinita desde hace mucho tiempo.

PAUL

No sabía que hicieras fotos.

AUGGIE

(*Tendiéndole a PAUL sus puros*) Supongo que se le podría llamar un *hobby*. No le dedico más de cinco minutos al día, pero lo hago todos los días. Llueva o haga sol, granice o nieve. Más o menos como el cartero. (*Pausa*) A veces tengo la impresión de que mi *hobby* es mi verdadero trabajo y que mi trabajo no es más que una manera de mantener mi *hobby*.

PAUL

Así que no eres simplemente un tipo que empuja monedas sobre un mostrador.

AUGGIE

Eso es lo que la gente ve, pero no necesariamente lo que soy.

PAUL

(*Mirando a AUGGIE con nuevos ojos*) ¿Cómo empezaste?

AUGGIE

¿A hacer fotos? (*Sonríe*) Es una larga historia. Necesitaría dos o tres copas para contarla.

PAUL

(*Asintiendo*) Así que fotógrafo...

AUGGIE

Bueno, no exageremos. Hago fotos. Encuadras lo que quieres en el visor y aprietas el obturador. No hay por qué echarle cuento.

PAUL

Me gustaría ver tus fotos algún día.

AUGGIE

Se puede organizar. Puesto que yo he leído tus libros, no veo por qué no iba a compartir mis fotos contigo. (*Pausa. Repentinamente azorado*) Será un honor.

10. Int: Noche. Apartamento de Auggie

AUGGIE y PAUL están sentados a la mesa de la cocina. Apartadas a un lado hay cajas de comida china abiertas. La mayor parte de la superficie de la mesa está cubierta por grandes álbumes negros de fotos.

Hay catorce en total y todos tienen en el lomo una etiqueta con un año, desde 1977 a 1990. Uno de estos álbumes (1987) está abierto sobre el regazo de PAUL.

Primer plano de una de las páginas del álbum. Hay seis fotos en blanco y negro en la página, todas de una escena idéntica: la esquina de la calle Tres con la Séptima Avenida a las ocho de la mañana. En la esquina superior derecha de cada foto hay una pequeña etiqueta blanca en la que pone la fecha: 9-8-87, 10-8-87, 11-8-87, etc. La mano de PAUL vuelve la página; vemos seis fotografías similares. Vuelve otra página: lo mismo. Una página más: lo mismo.

PAUL

(Atónito) Son todas iguales.

AUGGIE

(Sonriendo orgulloso) Exactamente. Más de cuatro mil fotografías del mismo sitio. La esquina de la calle Tres con la Séptima Avenida a las ocho de la mañana. Cuatro mil días seguidos haga el tiempo que haga. (Pausa) Por eso no puedo cogerme vacaciones nunca. Tengo que estar en mi sitio todas las mañanas. Todas las mañanas en el mismo sitio a la misma hora.

PAUL

(Perplejo. Vuelve una página, luego otra) Nunca he visto nada igual.

AUGGIE

Es mi proyecto. Lo que podríamos llamar la obra de mi vida.

PAUL

(Deja el álbum y coge otro. Pasa las hojas rápidamente y encuentra más de lo mismo. Sacude la cabeza desconcertado) Asombroso. (Tratando de ser cortés) Sin embargo, no estoy seguro de entenderlo. Quiero decir, ¿cómo se te ocurrió la idea de hacer este..., este proyecto?

AUGGIE

No sé, simplemente se me ocurrió. Al fin y al cabo, es mi esquina. Sólo una pequeña parte del mundo, pero también allí pasan cosas, igual que en cualquier otro sitio. Es un documento de mi pequeño lugar.

PAUL

(Ojeando el álbum rápidamente, meneando la cabeza) Es más bien abrumador.

AUGGIE

(Aún sonriendo) Nunca lo entenderás si no vas más despacio, amigo mío.

PAUL

¿Qué quieres decir?

AUGGIE

Quiero decir que vas demasiado deprisa. Apenas miras las fotos.

PAUL

Pero si son todas iguales.

AUGGIE

Son todas iguales, pero cada una es diferente de todas las demás. Tienes mañanas luminosas y mañanas sombrías. Tienes luz de verano y luz de otoño. Tienes días laborables y fines de semana. Tienes gente con abrigo y botas impermeables y gente con pantalones cortos y camiseta. A veces son las mismas personas, otras veces son diferentes. Y a veces las personas diferentes se convierten en las mismas y las mismas desaparecen. La tierra da vueltas alrededor del sol y cada día la luz del sol da en la tierra en un ángulo diferente.

PAUL

(Levantando la vista del álbum para mirar a AUGGIE) Ir más despacio, ¿no?

AUGGIE

Sí, eso es lo que te recomendaría. Ya sabes lo que pasa. Mañana y mañana y mañana, el tiempo avanza a un paso muy lento.

Primeros planos del álbum de fotos. Una por una, una sola fotografía ocupa toda la pantalla. El proyecto de AUGGIE se despliega ante nosotros. Una fotografía sigue a otra: el mismo lugar a la misma hora en diferentes momentos del año.

Primeros planos de diferentes caras dentro de los primeros planos. Las mismas personas aparecen en distintas fotos, a veces mirando a la cámara, a veces mirando a otro lado. Docenas de fotos. Finalmente llegamos a un primer plano de Ellen, la esposa muerta de PAUL.

Primer plano de la cara de PAUL.

PAUL

Dios, mira. Es Ellen.

La cámara retrocede. AUGGIE se inclina sobre el hombro de PAUL.

Vemos el dedo de PAUL señalando la cara de Ellen.

AUGGIE

Sí. Es ella. Está en unas cuantas de ese año. Debía ir camino de su trabajo.

PAUL

(Conmovido, al borde de las lágrimas) Es Ellen, mírala. Mira a mi dulce amada.

Fundido.

11. Int: noche. Apartamento de Paul

Vemos a PAUL escribiendo furiosamente en su cuaderno amarillo, enfrascado en su trabajo. Detrás de él vemos diez o doce tarjetas clavadas en la pared. Las tarjetas están escritas. En una de ellas se lee: «La mujer del pelo castaño y los ojos azules». Otra dice: «La mente es conducida, paso a paso, a derrotar su propia lógica». Una tercera dice: «Recordad El Álamo».

PAUL se levanta de su mesa, se acerca a la pared, arranca una de las tarjetas y la estudia mientras vuelve a la mesa. Un instante después empieza a escribir de nuevo.

El interfono suena alto en la otra habitación. PAUL continúa escribiendo, indiferente al ruido. El interfono vuelve a sonar. PAUL deja la pluma.

PAUL

(Entre dientes) Mierda. (Se levanta de su silla, va a la otra habitación y aprieta el botón del interfono) ¿Quién es?

VOZ EN EL INTERFONO

Rashid.

PAUL

¿Quién?

VOZ EN EL INTERFONO

Rashid Cole. El chico de la limonada, ¿recuerda?

PAUL

Ah, sí. (Sin mucho entusiasmo) Sube. (Aprieta el botón «puerta» del interfono).

PAUL va a la puerta y la abre, mirando hacia la escalera mientras espera a que llegue RASHID. Un momento después aparece RASHID, vestido como antes, con la mochila colgada al hombro. Parece azorado, incómodo.

PAUL

No esperaba volver a verte.

RASHID

(Haciendo un esfuerzo) Lo mismo me ocurría a mí. Pero esta tarde he tenido una larga conversación con mi contable. Ya me entiende, para ver cómo afectaría a mi declaración de la renta un paso como éste, y me dijo que podía darlo.

PAUL *le mira con una mezcla de desconcierto y curiosidad, pero no contesta.* RASHID *deja su mochila y empieza a recorrer el apartamento. Al cabo de un momento:*

PAUL

Eso es todo. No hay más que dos habitaciones.

RASHID

(Continúa estudiando su nuevo entorno) Es la primera vez que estoy en una casa donde no hay tele.

PAUL

Antes tenía una, pero se rompió hace un par de años y no he llegado a reponerla. *(Pausa)* La verdad es que prefiero no tener. Las odio.

RASHID

Pero entonces no verá los partidos de béisbol. Me dijo usted que era un hincha de los Mets.

PAUL

Los escucho por la radio. Veo muy bien los partidos de esa manera. *(Pausa)* El mundo está en tu cabeza, ¿recuerdas?

RASHID

(Sonríe. Continúa moviéndose por el apartamento. Ve un pequeño dibujo a pluma colgado en la pared sobre el tocadiscos estéreo: la cabeza de un niño pequeño. Se detiene a examinarlo) Bonito dibujo. ¿Lo hizo usted?

PAUL

Lo hizo mi padre. Lo creas o no, ese niño soy yo.

RASHID

(Estudiando el dibujo más atentamente. Se vuelve para mirar a PAUL, luego mira otra vez el dibujo) Sí, lo creo.

PAUL

Es extraño, ¿no? Verse a uno mismo antes de saber quién era.

RASHID

¿Es pintor su padre?

PAUL

No, era maestro de escuela. Pero le gustaba hacer otras cosas.

RASHID

¿Ha muerto?

PAUL

Sí, hace doce o trece años. *(Pausa)* Murió con su cuaderno de dibujo abierto en el regazo. Un fin de semana en las Berkshires, cuando estaba dibujando el monte Greylock.

RASHID

(Estudiando el dibujo, asintiendo. Como para sus adentros) Dibujar es bueno.

PAUL

¿Es eso lo que haces tú? ¿Dibujar?

RASHID

(Sonríe) Sí, a veces. *(Se encoge de hombros, repentinamente azorado)* A mí también me gusta hacer otras cosas.

12. Int: Día. Apartamento de Paul

Dos horas MÁS TARDE. Vemos a PAUL escribiendo en su mesa de trabajo. Al cabo de un momento se levanta y abre una rendija las puertas dobles. Desde el PUNTO DE VISIÓN DE PAUL: Vemos a RASHID sentado a la mesa en la habitación principal, la cabeza apoyada sobre los brazos, dormido. La mochila sigue estando donde él la dejó en la escena anterior.

13. Int: Día. Apartamento De Paul

8:00 de la mañana. PAUL está sentado a la mesa de comedor tomando café. Mira el reloj, deja la taza, se acerca a la puerta del cuarto de trabajo, la abre, asoma la cabeza. Plano de RASHID dormido en el suelo; plano de la máquina de escribir y del cuaderno amarillo sobre la mesa. PAUL cierra la puerta, suspira, vuelve a la otra habitación y se sirve otra taza de café. Mira el reloj. Primer plano del reloj: fundido de 8:05 a 8:35. PAUL deja la taza, se levanta, se acerca a la puerta del cuarto de trabajo y llama con los nudillos.

PAUL

Es hora de levantarse. (*Espera, escucha, llama otra vez*) Eh, muchacho, es hora de levantarse. (*Espera, escucha, llama otra vez*) ¡Rashid! (*Abre la puerta. RASHID está abriendo los ojos muy soñoliento*) Arriba y fuera. Tengo que trabajar aquí. Se acabó la fiesta de las sábanas.

RASHID

(*Sentándose, frotándose los ojos*) ¿Qué hora es?

PAUL

Las ocho y media.

RASHID

(*Gruñe, horrorizado por lo temprano que es*) ¿Las ocho y media?

PAUL

Encontrarás zumo, huevos y leche en la nevera. Los cereales están en el armario. El café está en el fuego. Coge lo que quieras. Pero es hora de que yo empiece a trabajar aquí.

RASHID se levanta, azorado. Sólo lleva puestos los calzoncillos. Enrolla el saco de dormir y lo empuja a un lado. Luego recoge su ropa y sale apresuradamente de la habitación.

14. Int: Día. Apartamento de Paul

Veinte minutos MÁS TARDE. PAUL está sentado ante su mesa de trabajo, mirando fijamente la máquina de escribir. Un ruido fuerte llega de la otra habitación: el entrechocar de platos al meterlos en el fregadero. PAUL se levanta, se acerca a la puerta y la abre. Ve a RASHID, ahora totalmente vestido, cogiendo el teléfono que está al lado de la cama. Ve la mochila de RASHID abierta; hay una bolsa de papel marrón junto a ella. Ve cómo RASHID marca un número.

RASHID

(En voz baja) ¿Puedo hablar con Emily Vail, por favor? Sí, gracias, esperaré. (Silencio. Pasan tres o cuatro segundos. RASHID juguetea con una almohada de la cama) ¿Tía Em? Hola, soy yo. Sólo quería que supieras que estoy bien. (Pausa mientras escucha. La respuesta al otro lado es airada) Lo sé, lo siento. (Pausa mientras escucha) No quería que te preocupases por mí. (Silencio mientras escucha. Empieza a dar muestras de irritación por la hostilidad de la TÍA EM). Cálmate, ¿quieres? Tranquila (Se oye un clic al otro extremo de la línea. Él se queda mirando el teléfono durante un momento y luego cuelga).

PAUL cierra la puerta sin hacer ruido. RASHID no sabe que le ha estado observando. Cortar a PAUL en su cuarto de trabajo. Se sienta ante la mesa, piensa un momento y luego empieza a escribir a máquina.

15. Int: Día. Apartamento de Paul

Varias horas MÁS TARDE. Mientras el tecleo de la máquina de escribir de PAUL continúa llegando desde el cuarto de trabajo, vemos a RASHID subido a una silla al lado de la librería de la habitación más grande y depositando la bolsa de papel marrón detrás de los libros en uno de los estantes más altos.

16. Int: Noche. Apartamento de Paul

Un plano de RASHID dormido en la cama de PAUL. Tirado a su lado sobre la cama hay un ejemplar abierto de uno de los libros de PAUL a medio leer: Las misteriosas barricadas, Paul Benjamin.

Cortar a un plano de PAUL durmiendo en el suelo del cuarto de trabajo.

17. Int: Día. Apartamento de Paul

PAUL *está en su cuarto de trabajo, sentado delante de la mesa, escribiendo a máquina. Vemos más tarjetas clavadas en la pared. PAUL oye un estrépito en la otra habitación. Se levanta rápidamente de la mesa, exasperado, luego se acerca a la puerta y la abre. Plano de la otra habitación: RASHID está allí de pie, mirando unos platos rotos en el suelo.*

PAUL

(Irritado) Haces mucho ruido. ¿No ves que estoy intentando trabajar?

RASHID

(Mortificado) Lo siento. Se me... Se me han resbalado de las manos.

PAUL

Un poco menos de torpeza no nos vendría mal, ¿no crees?

RASHID

(Poniéndose a la defensiva) Soy un ADOLESCENTE. Todos los ADOLESCENTES son torpes. Es porque todavía estamos creciendo. No sabemos dónde acaba nuestro cuerpo y dónde empieza el mundo.

PAUL

El mundo se va a acabar muy pronto si no aprendes deprisa. *(Pausa. PAUL mete la mano en el bolsillo y saca la cartera, luego extrae de ella un billete de veinte dólares)* Oye, ¿por qué no haces algo útil? Me estoy quedando sin tabaco. Ve a la vuelta de la esquina a la Compañía Cigarrera de Brooklyn y cómprame dos latas de Schimmelpenninck Medias. *(Le tiende el billete a RASHID).*

RASHID

(Cogiendo el billete) Veinte dólares es mucho dinero. ¿Está usted seguro de que puede confiármelos? Quiero decir, ¿no teme que se los robe?

PAUL

Si quieres robarlos, es asunto tuyo. Por lo menos no te tendría por el medio haciendo

ruido. *(Pausa)* Quizá valdría la pena.

RASHID, *visiblemente dolido por el comentario de PAUL, se guarda el dinero en el bolsillo. Por una vez no es capaz de encontrar una respuesta rápida.*

RASHID *sale del apartamento. PAUL ve que cierra la puerta de golpe. Ligera pausa, luego se agacha y empieza a recoger los platos rotos.*

18. Int: Día. Apartamento de Paul

El cuarto de trabajo. Unos minutos MÁS TARDE. PAUL vuelve a su mesa y empieza a escribir a máquina. Casi inmediatamente la cinta se atasca. Suelta un gruñido y luego abre la máquina para examinar el daño.

19. Ext: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn vista desde el otro lado de la calle

Ocho de la mañana. Vemos a AUGGIE en la esquina, disponiéndose a hacer su fotografía diaria. Cortar a la esquina vista a través de la lente de la cámara. Idas y venidas, gente camino de su trabajo. Tráfico de coches, autobuses y camiones de reparto. Oímos el clic del obturador. La imagen se queda fija.

20. Int: Día. Apartamento de Paul

El cuarto de trabajo. PAUL está sentado a su mesa escribiendo. Un estrépito procedente de la otra habitación puntúa el silencio. Pega un brinco en su silla.

PAUL

(Gruñe) Mierda.

Se levanta, va a la puerta, la abre. Plano de RASHID en precario equilibrio de pie sobre el brazo de una butaca, su mano derecha buscando detrás de los libros del estante superior de la librería. Varios libros se han caído ya al suelo.

PAUL

Dios santo. ¿Ya estamos otra vez?

RASHID se vuelve al oír la voz de PAUL, perdiendo momentáneamente el equilibrio. Cuando se agarra a la librería para recuperarlo, caen más libros del estante al suelo. Un instante después también él acaba en el suelo.

PAUL

Pero ¿qué te pasa? Eres como una máquina demoledora humana.

RASHID

(Poniéndose de pie. Avergonzado) Lo siento. Lo siento muchísimo... estaba intentando alcanzar uno de los libros de allí arriba... *(Señala)* y entonces el cielo se me vino encima.

PAUL

(Con creciente irritación) Esto no puede ser, ¿comprendes? Me paso dos años y medio sin poder escribir una palabra, y luego, cuando al fin empiezo algo, cuando parece que realmente estoy volviendo a la vida, apareces tú y empiezas a romperlo todo en mi casa. No puede ser, ¿comprendes?

RASHID

(Dolido, sumiso) Yo no le pedí que me trajese aquí. Me invitó usted, ¿recuerda?
(Pausa) Si quiere que me vaya, no tiene más que decírmelo.

PAUL

¿Cuánto tiempo llevas aquí?

RASHID

Tres noches.

PAUL

¿Y cuánto tiempo te dije que podías quedarte?

RASHID

Dos o tres noches.

PAUL

Parece que nuestro tiempo se ha acabado, ¿no?

RASHID

(Mirando al suelo) Siento haberlo estropeado todo. Usted ha sido muy bueno conmigo... *(Se acerca a la cama, coge la mochila del suelo y empieza a meter sus cosas dentro)* Pero todo lo bueno tiene que llegar a su fin, ¿no es cierto?

PAUL

Nada de rencores, ¿vale? El apartamento es pequeño y yo no puedo trabajar teniéndote aquí.

RASHID

No tiene por qué disculparse. *(Pausa)* Probablemente ya no hay moros en la costa.

PAUL

(Ablandándose) ¿Estarás bien?

RASHID

Perfectamente. El mundo es mi ostra. *(Pausa)* Cualquiera sabe qué quiere decir eso. *(Mira hacia el estante superior, estudiando el sitio donde está escondida la bolsa. Toma una rápida decisión de dejar la bolsa donde está).*

PAUL

¿Necesitas dinero? ¿Algo de ropa?

RASHID

Ni un céntimo, ni un alfiler. Estoy bien, tío. *(Se echa la mochila al hombro y empieza a andar hacia la puerta).*

PAUL

(Un poco aturdido por la actitud decidida de RASHID) Cuídate, ¿vale?

RASHID

Usted también. Y asegúrese de que el semáforo está verde antes de cruzar la calle. *(Alarga la mano hacia el pomo de la puerta, la abre, vacila, se vuelve)* Ah, por cierto, me gustó su libro. Creo que es usted un escritor cojonudo. *(Sin esperar una respuesta, abre la puerta otra vez y sale).*

Plano de PAUL, de pie solo en medio de la habitación. Se acerca a la ventana y mira hacia fuera. Plano de la calle abajo. Después de tres o cuatro segundos RASHID sale del edificio. Sin mirar hacia atrás, echa a andar calle abajo.

Cortar a PAUL de pie junto a la ventana. Enciende un puro. Cortar otra vez a la calle. RASHID ha desaparecido. Un instante después un ciego vuelve la esquina dando golpecitos en la acera con su bastón blanco.

21. Int: Noche. Apartamento de AUGGIE

Las ventanas están abiertas y se oye el ruido del tráfico procedente de la calle.

AUGGIE está solo. Suena música de jazz en el radiocasete. Saca del horno una cena precocinada, luego se sienta a la mesa de la cocina y empieza a comer. Fundido de salida.

La cena ha terminado. AUGGIE se sirve un poco de bourbon. Se lo bebe de un trago y produce un chasquido con los labios, exhalando ruidosamente. Mira sin ver frente a sí por un momento. Luego alarga el brazo para coger un ejemplar de bolsillo de Crimen y castigo que está abierto sobre la mesa. Mientras busca la página en el libro enciende un cigarrillo. Después de una o dos caladas empieza a toser: una tos de fumador profunda y prolongada. Se golpea el pecho. No le sirve. Se pone de pie, aporreando la mesa mientras el ataque de tos continúa. Empieza a tambalearse por la cocina. Maldiciendo entre jadeos. Movido por la rabia, tira todo lo que hay sobre la mesa: vaso, botella, libro, restos de la cena. La tos se calma, luego vuelve a empezar. Él se agarra al fregadero y escupe dentro.

22. Int: Día. Apartamento de Paul

La habitación principal. Oímos el tecleo de la máquina de PAUL. En la puerta principal se oyen fuertes e insistentes golpes. Cortar a PAUL abriendo la puerta. La tía de RASHID, EM, está de pie en la escalera. Es una negra de unos cuarenta años, vestida de un modo que sugiere que trabaja en una oficina.

TÍA EM

(Con tono enfadado) ¿Se llama usted Paul Benjamin?

PAUL

(Desconcertado) ¿En qué puedo servirle?

TÍA EM

(Irrumpiendo en el apartamento) Sólo quiero saber cuál es su juego, señor, nada más.

PAUL

(Horrorizado. Viéndola recorrer la habitación como un huracán) ¿Cómo diablos ha entrado usted en el edificio?

TÍA EM

¿Qué quiere decir con eso de que cómo he entrado? Empujé la puerta y entré. ¿Qué se ha creído?

PAUL

(Murmurando para sí) La maldita cerradura se ha roto otra vez. *(Pausa mientras devuelve la mirada furibunda de la TÍA EM. Más alto)* Así que simplemente se cuela usted en casa de los desconocidos, ¿no es eso lo que hace? ¿Es ése su juego?

TÍA EM

Estoy buscando a mi sobrino, Thomas.

PAUL

¿Thomas? ¿Quién es Thomas?

TÍA EM

No me venga con cuentos. Sé que ha estado aquí. No puede usted engañarme, señor.

PAUL

Ya se lo he dicho. No conozco a nadie que se llame Thomas.

TÍA EM

Thomas Cole. Thomas Jefferson Cole. Mi sobrino.

PAUL

¿Se refiere usted a Rashid?

TÍA EM

¿Rashid? ¡*Rashid!* ¿Es así como le dijo que se llamaba?

PAUL

Bueno, se llame como se llame, ya no está aquí. Se marchó hace dos días y no he vuelto a tener noticias suyas.

TÍA EM

¿Y qué estaba haciendo aquí en primer lugar? Eso es lo que quiero saber. ¿Qué hace un hombre como usted metiéndose con un muchacho negro como Thomas? ¿Es usted un pervertido o qué?

PAUL

(*Perdiendo la paciencia*) Oiga, señora, ya está bien. Si no se calma, voy a echarla. ¿Me oye? ¡Ahora mismo!

TÍA EM

(*Controlándose*) Sólo quiero saber dónde está.

PAUL

Que yo sepa, volvió con sus padres.

TÍA EM

(Incrédula) ¿Sus padres? ¿Es eso lo que le dijo? ¿Sus padres?

PAUL

Eso es lo que me dijo. Me dijo que vivía con su padre y su madre en la calle Setenta y cuatro Este.

TÍA EM

(Derrotada, sacudiendo la cabeza) Siempre he sabido que ese chico tenía imaginación, pero ahora se ha inventado toda una nueva vida. *(Pausa)* ¿Le importa que me sienta? *(PAUL le indica una silla. Ella se sienta)* Vive conmigo y con su tío Henry desde que era un bebé. Y no vivimos en Manhattan. Vivimos en Boerum Hill. En las casas subvencionadas.

PAUL

¿No va al colegio Trinity?

TÍA EM

Va al instituto John Jay, en Brooklyn.

PAUL

(Empezando a dar muestras de preocupación) ¿Y sus padres?

TÍA EM

Su madre murió y a su padre no le ha visto desde hace doce años.

PAUL

(En voz baja, casi para sí) No debería haberle dejado marchar.

TÍA EM

(Estudiando a PAUL) Lo cual me lleva otra vez a mi primera pregunta. ¿Qué estaba haciendo él aquí en primer lugar?

PAUL

Estuve a punto de ser atropellado por un coche y su sobrino tiró de mí. Me salvó la vida. *(Pausa)* Intuí que tenía problemas, así que le ofrecí alojamiento durante unos días. Quizá debería haberle preguntado más cosas, no sé. Ahora me parece que he sido bastante estúpido.

TÍA EM

Tiene problemas, ya lo creo que sí. Pero no tengo ni idea de cuáles son.

PAUL

(Se sienta en una butaca, da un suspiro, piensa durante un momento. Se vuelve a la TÍA EM) ¿Quiere usted beber algo? ¿Una cerveza? ¿Un vaso de agua?

TÍA EM

(Muy formal) No, gracias.

PAUL

(Vuelve a sumirse en sus pensamientos. Después de un momento) ¿Ha ocurrido algo últimamente? ¿Algo desacostumbrado o inesperado?

TÍA EM

(Piensa) Bueno, pasó una cosa, pero no creo que tenga nada que ver con esto. *(Pausa)* Una amiga mía me llamó hace aproximadamente dos semanas y me dijo que había visto al padre de Thomas trabajando en una gasolinera en las afueras de Peekskill.

PAUL

¿Y usted se lo contó a su sobrino?

TÍA EM

(Se encoge de hombros) Supuse que tenía derecho a saberlo.

PAUL

¿Y?

TÍA EM

Y nada. Thomas me miró a los ojos y me dijo: «Yo no tengo padre. Por lo que a mí respecta, ese hijo de puta ha muerto».

PAUL

Esas palabras son muy hostiles.

La cámara se acerca lentamente a la cara de TÍA EM mientras ella habla:

TÍA EM

Su padre abandonó a su madre un par de meses antes de que él naciera. Louisa era la hermana menor de Henry, y ella y el niño se vinieron a vivir con nosotros. Pasan cuatro o cinco años y luego un buen día CYRUS se presenta de pronto, con el rabo entre las piernas, queriendo hacer las paces con Louisa. Creí que Henry iba a hacer pedazos a CYRUS cuando le vio entrar por la puerta. Los dos son hombres grandes, y si alguna vez se enredaran en una pelea, veríamos saltar algunos dientes, se lo garantizo... Así que CYRUS convenció a Louisa para que saliera con él para hablar con tranquilidad. Y la pobre chica no volvió nunca más.

PAUL (*en off*).

¿Quiere usted decir que huyó con él y abandonó a su hijo?

TÍA EM

Yo no he dicho eso. Lo que digo es que se marchó en el coche con CYRUS y fueron al restaurante Five-Spot para tomar una copa. Lo que digo es que él bebió demasiado alcohol y que cuando terminaron su conversación tres horas después y volvieron al coche, él no estaba en condiciones de conducir. Pero condujo de todas formas, y antes de que pudiera devolverla al lugar donde vivía, el muy imbécil se saltó una luz roja y se fue derecho contra un camión. Louisa salió disparada por el parabrisas y se mató. CYRUS vivió, pero salió de aquello mutilado. Tenía el brazo izquierdo tan destrozado que los médicos tuvieron que amputárselo. Un castigo pequeño para lo que hizo, si quiere saber mi opinión.

PAUL (*en off*).

(*Horrorizado*) Jesús.

TÍA EM

Jesús no tuvo nada que ver con eso. Si Él hubiera estado presente, se habría

encargado de que las cosas fuesen al contrario.

PAUL (*en off*).

No debe haberle resultado fácil. Vivir con eso en la conciencia todos estos años.

TÍA EM

No, supongo que no. Se quedó deshecho, en aquel hospital, cuando se enteró de que Louisa había muerto.

PAUL (*en off*).

¿Y nunca ha intentado ponerse en contacto con su hijo?

TÍA EM

Henry le dijo a CYRUS que le mataría si volvía a aparecer por nuestra casa. Cuando Henry hace una amenaza como ésa, la gente tiende a tomárselo en serio.

PAUL y TÍA EM *se miran. Cortar a un plano del fregadero de la cocina. El agua gotea lentamente del grifo. Mantener este plano unos instantes.*

23. Ext: Día. Una carretera comarcal en las afueras de Peekskill

Por la mañana temprano. Árboles, matorrales, pájaros piando. Vemos a RASHID andando por la carretera. Fundir a:

La misma carretera un kilómetro más adelante. RASHID levanta la cabeza. Cortar a:

24. Ext: Día. Garaje de Cole

El garaje es un destartado edificio de dos plantas. Encima de la puerta principal hay un rótulo torpemente pintado a mano en el que pone: GARAJE DE COLE. Hay dos surtidores de gasolina Chevron delante. Las malas hierbas han brotado a través del asfalto. A un lado de la gasolinera hay una zona herbosa con una mesa de pícnic muy deteriorada.

Las dobles puertas del garaje están abiertas. Vemos a un hombre dentro trabajando en el motor de un viejo Chevrolet. El capó está levantado, lo cual oscurece la cara del hombre, pero vemos que lleva un mono de mecánico y que el color de su piel es negro.

Es un hombre alto y corpulento de unos cuarenta años. Cuando sale de debajo del capó vemos que le falta la mano izquierda. Un garfio de metal sale de la manga.

Es el padre de RASHID, CYRUS COLE.

25. Ext: Día. Un lado de la carretera comarcal, justo enfrente del garaje de Cole

Vemos a RASHID sentado sobre el capó de un coche herrumbroso al otro lado de la carretera, frente al garaje. Está inmóvil, abrazándose las rodillas y mirando intensamente en dirección a la cámara. Mantener el plano unos instantes.

26. Ext: Día. Garaje de Cole

Un poco MÁS TARDE. CYRUS, aún atareado con el Chevrolet, levanta la vista y ve a RASHID al otro lado de la carretera. Le mira durante un momento y luego vuelve a su trabajo.

27. Ext: Día. El lado de la carretera comarcal, justo enfrente del garaje de Cole

Una hora MÁS TARDE. Vemos a RASHID sentado sobre el capó del coche como antes. Esta vez tiene su cuaderno de dibujo apoyado sobre las rodillas y está dibujando a lápiz el garaje que tiene enfrente.

28. Ext: Día. Delante del garaje de Cole

Una hora MÁS TARDE. Vemos a CYRUS salir del garaje llevando una bolsa de papel marrón. Camina hasta la mesa de pícnic, se sienta y saca su almuerzo de la bolsa: un sándwich de jamón, una manzana y una lata de té helado. Mientras mastica y bebe, examina a RASHID, que está al otro lado de la carretera. De vez en cuando pasa un coche o un camión.

La cámara toma alternativamente a RASHID y CYRUS. RASHID, trabajando en su dibujo, finge no advertir que le están observando.

Finalmente CYRUS termina su almuerzo. Arruga la bolsa de papel, se pone de pie y tira su basura en un contenedor de metal herrumbroso que hay cerca de la mesa. En lugar de volver a su trabajo, cruza la carretera.

29. Ext: Día. El lado de la carretera comarcal, justo enfrente del garaje de Cole

Plano general. Cuando CYRUS se acerca, RASHID levanta la cabeza, cruzando su mirada con la del hombre por primera vez. Antes de que CYRUS pueda acercarse lo bastante como para ver el dibujo, RASHID cierra el cuaderno y lo aprieta contra su pecho. No hace ningún ademán de levantarse.

CYRUS

¿Vas a pasarte todo el día sentado ahí?

RASHID

No sé. Todavía no lo he decidido.

CYRUS

¿Por qué no eliges algún otro sitio? Le pone a uno nervioso que le estén mirando toda la mañana.

RASHID

Éste es un país libre, ¿no? Mientras no entre en su propiedad, puedo quedarme aquí hasta el día del juicio final.

CYRUS

(Acercándose al coche. RASHID se baja de un salto del capó al acercarse CYRUS)
Déjame darte una información útil, hijo. Hay dos dólares y cincuenta y siete centavos en esa caja registradora de allí *(indica con la mano el garaje)*, y considerando todo el tiempo que has dedicado a inspeccionar el lugar, no sacarás más que cincuenta centavos por hora con todas las molestias que te has tomado. Lo mires como lo mires, es un mal negocio.

RASHID

No voy a robarle, señor. *(Divertido)* ¿Tengo pinta de ladrón?

CYRUS

No sé de qué tienes pinta, chico. Para mí, has brotado como hongo en este sitio

durante la noche. (*Pausa. Examina a RASHID más atentamente*) ¿Vives en este pueblo o vas camino de alguna parte?

RASHID

Simplemente pasaba por aquí.

CYRUS

Simplemente pasabas por aquí. Un viajero solitario con una mochila a la espalda se deja caer frente a mi garaje para admirar la vista. Hay otros lugares por donde merodear, muchacho, eso es lo único que digo. No querrás molestar.

RASHID

Estoy trabajando en un boceto. Ese viejo garaje suyo está tan ruinoso que resulta interesante.

CYRUS

Está ruinoso, ya lo creo que sí. Pero hacer un dibujo no mejorará su aspecto. (*Fijándose en el cuaderno apretado contra el pecho de RASHID*) Veamos lo que has hecho, Rembrandt.

RASHID

(*Pensando rápido*) Le costará cinco pavos.

CYRUS

¡Cinco pavos! ¿Quieres decir que vas a cobrarme cinco pavos sólo por mirarlo?

RASHID

En cuanto lo vea, querrá comprármelo. Eso está garantizado. Y ése es el precio: cinco pavos. Así que si no está dispuesto a rascarse el bolsillo más le vale no mirarlo. Sólo serviría para desgarrarle por dentro y ponerle triste.

CYRUS

(*Meneando la cabeza*) Hijo de puta. Eres una buena pieza, ¿no?

RASHID

(*Se encoge de hombros*) Simplemente digo las cosas como son, señor. (*Pausa*) Pero si le estoy poniendo nervioso, a lo mejor quiere considerar el contratarme.

CYRUS

(*Enfadándose*) ¿Tienes ojos en la cabeza o esas cosas marrones que sobresalen de tu cara son sólo canicas? Llevas sentado aquí todo el día, ¿y cuántos coches has visto que se pararan a poner gasolina?

RASHID

Ni uno.

CYRUS

Ni uno. Ni un solo cliente en todo el día. Compré este destartado agujero de mierda hace tres semanas, y si el negocio no mejora pronto, voy derecho a la ruina. ¿Para qué iba a contratar a alguien? Ni siquiera puedo pagar mi propio SUELDO.

RASHID

Era sólo una idea.

CYRUS

Sí, bueno, pues vete a pensar a otra parte, Miguel Ángel. Yo tengo que trabajar.

CYRUS echa a andar. Le vemos cruzando la carretera y meneando la cabeza. A mitad de camino, se para de pronto, se vuelve y le grita a RASHID:

CYRUS

¿Quién te has creído que soy, la jodida oficina de empleo?

30. Ext: Día. El lado de la carretera comarcal, justo enfrente del garaje de Cole

Media hora MÁS TARDE. Vemos a RASHID sentado en el capó del coche como antes. Esta vez está comiendo un sándwich, masticando despacio mientras mira hacia delante.

31. Int: Día. Garaje de Cole

Vemos a CYRUS trabajando en el Chevrolet. De vez en cuando levanta la cabeza para mirar a RASHID.

CYRUS termina el trabajo que estaba haciendo. Cierra el capó del Chevrolet con un golpe. Cortar rápidamente a:

32. Ext: Día. El Lado de la carretera comarcal, justo enfrente del garaje de Cole

CYRUS *entra en cuadro y se sienta sobre el capó del coche, justo al lado de RASHID. Un largo silencio.*

CYRUS

(Tratando de mostrarse cordial) Te diré lo que vamos a hacer. Tú quieres trabajar y yo te daré un trabajo. Nada permanente, claro, pero esa habitación de arriba *(se vuelve, señala)*, la que está sobre la oficina, está hecha un desastre. Está como si se hubieran dedicado a tirar basura allí durante veinte años, y ya es hora de limpiarla.

RASHID

(Tomándose lo con calma) ¿Cuál es su oferta?

CYRUS

Cinco pavos la hora. Ésa es la tarifa normal, ¿no? *(Mira su reloj)* Ahora son las dos y cuarto. Mi mujer vendrá a recogerme a las cinco y media, así que tienes aproximadamente tres horas. Si no puedes terminar hoy, puedes hacer el resto mañana.

RASHID

(Poniéndose de pie) ¿Hay otras prestaciones o me contrata usted como trabajador independiente?

CYRUS

¿Prestaciones?

RASHID

Ya sabe, seguro médico, plan dental, vacaciones pagadas. No tiene gracia que le exploten a uno. Los trabajadores tenemos que defender nuestros derechos.

CYRUS

Me temo que trabajarás de forma absolutamente independiente.

RASHID

(Larga pausa. Fingiendo reflexionar) ¿Cinco dólares la hora? *(Otra pausa)* Lo aceptaré.

CYRUS

(Con una ligera sonrisa, extendiendo la mano derecha) Me llamo CYRUS Cole.

RASHID

Yo soy PAUL. Paul Benjamin.

Se dan la mano.

33. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

Es una hora tranquila a media tarde. AUGGIE está sentado en un taburete detrás del mostrador leyendo su ejemplar de bolsillo de Crimen y Castigo de Dostoievski. JIMMY ROSE está trabajando en silencio cerca de la pared del fondo al otro lado del mostrador, ordenando diligente y torpemente las pilas de periódicos y revistas.

Suena la campanilla de la puerta indicando la llegada de un cliente. Plano de JIMMY dejando de trabajar para mirar hacia la puerta. Desde el PUNTO DE VISIÓN DE JIMMY: una mujer entra en la tienda. Es RUBY McNUTT (el antiguo amor de AUGGIE). Tiene cuarenta y tantos años, lleva un vestido de verano sin mangas y su cara expresa una mezcla de ansiedad, determinación y timidez. Lleva un parche negro en el ojo izquierdo.

Plano de JIMMY mirando el parche con asombro. Plano de RUBY mirando en dirección al mostrador. Plano de AUGGIE sentado detrás del mostrador, aún inmerso en su libro, sin molestarse en levantar los ojos. Primer plano de la cara de RUBY: está mirando a AUGGIE. Le tiemblan los labios. Evidentemente está conmovida, pero también demasiado asustada para hablar. Con la cámara fija en la cara de RUBY oímos:

JIMMY (en off).

(Titubeante) AUGGIE. (No hay respuesta. Pausa) AUGGIE, creo que hay una cliente.

Primer plano de AUGGIE levantando los ojos de su libro. Vemos que su expresión pasa de la indiferencia al reconocimiento y el asombro.

Primer plano de RUBY mirándole. Sonríe insegura. Mientras hablan, JIMMY les mira con fascinada atención.

RUBY

¿AUGGIE?

Plano de la cara de AUGGIE: está aún demasiado asombrado para hablar.

RUBY

Eres tú realmente, ¿verdad, AUGGIE?

AUGGIE

(*Al fin*) Dios, RUBY, hace tanto tiempo, que me figuraba que habías muerto.

RUBY

Dieciocho años y medio.

AUGGIE

¿Solamente? Yo creía que eran unos trescientos años.

RUBY

(*Tímidamente, vacilante*) Tienes buen aspecto, AUGGIE.

AUGGIE

No, no es verdad. Estoy hecho una mierda. Y tú también, RUBY. Estás espantosa. (*Pausa, con creciente amargura*) ¿Y por qué llevas ese parche? ¿Qué has hecho con aquella canica azul, canjearla por una botella de ginebra?

RUBY

(*Dolida, azorada*) No quiero hablar de eso. (*Pausa*) Si realmente quieres saberlo lo perdí. Y no lo lamento. Ese ojo estaba maldito, AUGGIE, y nunca me dio más que penas.

AUGGIE

¿Y crees que es mejor ir por ahí disfrazada de capitán Garfio?

RUBY

(*En voz baja, tratando de conservar la serenidad y la dignidad*) Siempre fuiste un hijo de puta, ¿verdad? Un chivato con la lengua rápida y sucia.

AUGGIE

Por lo menos he sido fiel a mí mismo. Lo cual es más de lo que puedo decir de otras personas.

RUBY

(Nuevamente trata de no darle importancia. Respira hondo) Tengo algo que decirte, y lo menos que puedes hacer es escucharme. Me lo debes. He venido conduciendo desde Pittsburgh para verte y no voy a marcharme hasta que me hayas oído.

AUGGIE

De acuerdo. Habla, mujer de mis sueños. Soy todo oídos.

RUBY

(Mira a su alrededor. Ve a JIMMY mirándola fijamente) Es un asunto particular, AUGGIE. Sólo entre tú y yo.

AUGGIE

(Dirigiéndose a JIMMY con desacostumbrada irritación) Ya la has oído, mequetrefe. La señora y yo tenemos asuntos particulares que discutir. Sal y quédate delante de la puerta. Si alguien intenta entrar, le dices que hemos cerrado. ¿Entendido?

JIMMY

Claro, AUGGIE, entendido. *(Pausa)* La tienda está cerrada. *(Pausa, piensa)* ¿Y cuándo les digo que está abierta?

AUGGIE

(Enojado) Cuando yo te diga que está abierta. ¡Está abierta cuando yo te diga que está abierta!

JIMMY

(Dolido) Vale, AUGGIE, entendido. No hace falta que me grites.

JIMMY sale y se apostea delante de la puerta

AUGGIE

(Mirando atentamente a RUBY mientras enciende un cigarrillo) De acuerdo, guapa, ¿en qué estás pensando?

RUBY

(Pausa. Incómoda) No me mires así, AUGGIE. Me da escalofríos.

AUGGIE

¿Que no te mire cómo?

RUBY

Como lo estás haciendo. No voy a comerte. *(Pausa)* Necesito tu ayuda y si sigues mirándome así, puede que empiece a chillar.

AUGGIE

(Con un asomo de sarcasmo) Ayuda, ¿eh? Supongo que esa ayuda no tendrá nada que ver con el dinero, ¿verdad?

RUBY

No me agobies, ¿vale? Estás llegando a conclusiones precipitadas antes de que yo te haya dicho nada. *(Pausa)* Y, además, no es para mí. *(Pausa. Dándose cuenta de que se ha ido de la lengua. Desesperada, se lanza)* Es para nuestra hija.

AUGGIE

(Horrorizado, poniéndose agresivo) ¿Nuestra hija? ¿Es eso lo que has dicho? ¿Nuestra hija? Quiero decir, puede que tú tengas una hija, pero yo estoy bien seguro de que no tengo ninguna. Y aunque la tuviese, que no la tengo, no sería *nuestra* hija.

RUBY

Se llama FELICITY y acaba de cumplir dieciocho años. *(Pausa)* Se escapó de Pittsburgh el año pasado y ahora está viviendo en un agujero aquí en Brooklyn con un tipo que se llama Chico. Colgada del *crack*, embarazada de cuatro meses. *(Pausa)* No soporto pensar en esa criatura. Nuestro nieto, AUGGIE. Piénsalo. Nuestro nieto.

AUGGIE

(Moviendo la mano con un gesto de impaciencia) Basta ya. Deja ahora mismo de decir tonterías. *(Pausa. Cambiando de tema. Con desprecio)* ¿Fue idea tuya llamarla FELICITY?

RUBY

Significa «felicidad».

AUGGIE

Ya sé lo que significa. Pero no por eso es un buen nombre.

RUBY

No sé a quién recurrir, AUGGIE.

AUGGIE

Ya me has tomado el pelo antes, cariño, ¿recuerdas? ¿Por qué iba a creerte ahora?

RUBY

¿Por qué iba a mentirte, AUGGIE? ¿Crees que me ha resultado fácil venir aquí y entrar en este sitio? ¿Por qué iba a hacerlo si no fuese porque no me queda otro remedio?

AUGGIE

Eso es lo que me dijiste cuando robé aquel collar para ti. Te acuerdas, ¿verdad, nena? El juez me dio a elegir: o vas a la trena o te alistás. Así que, en lugar de ir a la universidad, acabo pasando cuatro años en la marina, veo cómo los hombres pierden los brazos y las piernas, casi me vuelan la cabeza, y mientras tanto tú, dulce RUBY McNUTT, te largas y te casas con ese gilipollas de Bill.

RUBY

Estuviste durante más de un año sin escribirme. ¿Qué querías que pensara?

AUGGIE

Sí, bueno, perdí la pluma. Cuando me compré una nueva, ya me habías borrado del mapa.

RUBY

Yo había terminado con Bill antes de que tú volvieres. Puede que ahora no lo recuerdes, pero entonces te entusiasgaste bastante al verme.

AUGGIE

Tú tampoco te quedaste indiferente. Por lo menos al principio.

RUBY

Salió mal, encanto. Esas cosas pasan. Pero tuvimos nuestros buenos momentos, ¿verdad? No todo fue malo.

AUGGIE

Un par de momentos, lo reconozco. Un segundo o dos arrancados a las fauces de la eternidad.

RUBY

Y así fue como FELICITY entró en escena. Durante uno de esos dos segundos.

AUGGIE

Te estás quedando conmigo, encanto. Yo no soy responsable de ninguna criatura.

RUBY

Entonces, ¿por qué crees que me casé con Frank? Ya estaba embarazada y no tenía mucho tiempo. Puedes decir lo que quieras, pero por lo menos le dio un apellido a mi niña.

AUGGIE

El bueno de Frank. ¿Y qué tal está ahora el gordo señor Mecánico?

RUBY

¿Quién coño lo sabe? (*Se encoge de hombros*) Desapareció de mi vista hace quince años.

AUGGIE

¿Hace quince años? (*Sacude la cabeza*) No cuela, guapita. Ninguna madre espera quince años para decirle a un hombre que es padre. No he nacido ayer, ¿sabes?

RUBY

(*Empiezan a temblarle los labios. Vemos que las lágrimas saltan de su ojo bueno*) Pensé que podía arreglármelas. No quería molestarte. Pensé que podría arreglármelas yo sola, pero no pude. Ella está muy mal, AUGGIE.

AUGGIE

Lo has intentado, amiga. Me gustaría ayudarte. Ya sabes, en memoria de los viejos tiempos. Pero tengo todo mi dinero invertido en un negocio y todavía no he cobrado los beneficios. Mala suerte. Me has pillado en mal momento.

RUBY

(Todavía llorando) Eres un cabrón insensible, ¿verdad? ¿Cómo te has vuelto tan mezquino, AUGGIE?

AUGGIE

Sé que crees que te estoy mintiendo, pero no es así. Cada palabra que te he dicho es la pura verdad.

Ahora cortar a la entrada de la tienda. La puerta se abre bruscamente y entra un CLIENTE AIRADO empujando a JIMMY para pasar. Vemos que JIMMY intenta inútilmente retenerle.

AUGGIE

(Gritándole al cliente. Fuera de sí) ¡La tienda está cerrada! ¿Es que no ha oído lo que le ha dicho el chico? ¡La maldita tienda está cerrada!

34. Int: Día. La habitación encima del garaje de Cole

Vemos a RASHID trabajando diligentemente. El lugar es una pocilga, abarrotado de toda clase de desechos: bicicletas herrumbrosas, trapos, piezas de automóvil, un maniquí femenino, radios rotas, cortinas de ducha, etc. Una por una, RASHID arrastra o lleva estas cosas hacia la puerta. En un momento dado encuentra un pequeño televisor portátil en blanco y negro escondido debajo de una alfombra. La antena está rota y la caja está cubierta de polvo, pero aparte de eso parece estar en bastante buen estado.

35. Ext: Día. Delante del garaje de Cole

RASHID y CYRUS *están llevando los trastos de la habitación de arriba y tirándolos en la trasera de una vieja camioneta roja. Cuando se deshacen de una carga vuelven a entrar a buscar más. Como RASHID es más rápido, trabajan desfasados: cuando uno está fuera, el otro está dentro.*

Trabajan en silencio. CYRUS empieza a jadear de tanto subir y bajar las escaleras. Finalmente, después de varios viajes, deja caer una carga en la camioneta y se para. Se apoya contra la camioneta, saca del bolsillo de la camisa un cigarro grande, barato, a medio fumar y lo enciende. Primer plano del garfio cuando enciende la cerilla. Cuando ha dado una o dos caladas, RASHID aparece con otra carga y la echa en la camioneta.

CYRUS

Es hora de tomarnos un descanso.

Sin más dilación, RASHID se sienta en el parachoques trasero de la camioneta. Lo hace tan rápidamente que el efecto es cómico. Se queda mirando a CYRUS mientras éste fuma. Pasan unos instantes.

RASHID

No pretendo ser entrometido, pero me estaba preguntando qué le había pasado a su brazo.

CYRUS

(Levanta su garfio y lo mira un momento) Una fea pieza de ferretería, ¿verdad? (Pausa) Te diré lo que le pasó a mi brazo. (Pausa. Recordando) Te diré lo que pasó. (Pausa) Hace doce años Dios me miró y dijo: «CYRUS, eres un hombre malo, estúpido y egoísta. Primero voy a llenar tu cuerpo de alcohol y luego voy a ponerte detrás del volante de un coche, y entonces voy a hacer que estrelles ese coche y mates a la mujer que amas. Pero a ti, CYRUS, voy a dejarte vivir, porque vivir es mucho peor que la muerte. Y para que no te olvides de lo que le hiciste a esa pobre chica, voy a arrancarte un brazo y a sustituirlo por un garfio. Si quisiera podría arrancarte los dos brazos y las dos piernas, pero voy a ser compasivo y sólo te quitaré el brazo izquierdo. Cada vez que mires tu garfio, quiero que recuerdes que eres un hombre malo, estúpido y egoísta. Que te sirva de lección, CYRUS, que sea una advertencia para que te corrijas».

RASHID

(Impresionado por la sinceridad del discurso de CYRUS) ¿Y se ha corregido?

CYRUS

No lo sé. Lo intento. Lo intento todos los días, pero no es tarea fácil para un hombre cambiar de carácter. *(Pausa)* Pero he dejado de beber. Hace seis años que no tomo ni una gota. Y ahora he conseguido una esposa. DOREEN. La mejor mujer que he conocido. *(Pausa)* Y también tengo un niño. CYRUS Júnior. *(Pausa)* Así que las cosas claramente han mejorado desde que me pusieron este garfio. Si consigo sacar adelante este maldito garaje, estaré en bastante buena situación.

RASHID

Le puso al niño su nombre, ¿eh?

CYRUS

(Sonriendo al pensar en su hijo) Como ese niño no hay uno en un millón. Un verdadero tigre.

Cortar a primer plano de la cara de RASHID. Parece estar cada vez más disgustado.

CYRUS

¿Y tú, muchacho? ¿Cuál es tu historia?

RASHID

(Volviéndose hacia el otro lado) ¿Quién, yo? Yo no tengo historia. Soy sólo un chico.

Fundido de salida.

36. Ext: Día. Delante del garaje de Cole

Media tarde. RASHID y CYRUS continúan cargando los desperdicios en la caja de la camioneta. Vemos el televisor portátil en blanco y negro en el suelo delante de la oficina.

Al cabo de unos momentos un Ford azul de diez años se detiene al lado de la camioneta. Lo conduce la mujer de CYRUS, DOREEN. Es una mujer de cerca de treinta años, atractiva y segura de sí misma. CYRUS JUNIOR está sentado en una sillita de bebé en el asiento trasero. Tiene dos años.

La cara de CYRUS se ilumina cuando ve el coche. DOREEN apaga el motor y sale del coche, sonriéndole a su marido. RASHID, repentinamente olvidado por CYRUS, les observa con gran interés.

CYRUS

Hola, nena. ¿Cómo te ha ido hoy?

DOREEN

(Bromeando) Si tengo que lavarle la cabeza a una anciana más, creo que se me caerán los dedos. *(Le besa en la mejilla).*

CYRUS

Muy atareada, ¿eh? Eso es bueno, porque esto ha estado muy parado hoy.

DOREEN

(Abriendo la puerta de atrás del coche, desatando a JUNIOR y cogiéndole en brazos) No te preocupes, Cy. Todavía es pronto. *(Dirigiéndose a JUNIOR, pero al mismo tiempo viendo a RASHID)* Dile hola a papá.

JUNIOR

(Retorciéndose en los brazos de su madre, excitado al ver a su padre) ¡Papá! ¡Papá!

CYRUS

(Cogiendo al niño en brazos y dándole un beso muy fuerte) Hola, tigre. ¿Qué has hecho hoy?

DOREEN

(Dirigiéndose a RASHID mientras le pasa el niño a CYRUS) Hola.

RASHID

(Con timidez) Hola.

CYRUS

(Advirtiendo el saludo entre DOREEN y RASHID) Vaya, casi se me olvida que estabas aquí. DOREEN, éste es PAUL. Mi nuevo ayudante.

DOREEN *le tiende la mano derecha a RASHID.*

RASHID

(Estrechando la mano de DOREEN) Es sólo temporal. En plan independiente.

CYRUS

(Volviendo a JUNIOR hacia RASHID) Y éste, por si no lo has adivinado, es JUNIOR.

RASHID

(Mirando atentamente a JUNIOR. Masculla con voz casi inaudible) Hola, hermanito.

CYRUS

(A JUNIOR) Dile hola a PAUL.

JUNIOR

Hola, hermanito.

CYRUS

(A DOREEN) Me está ayudando a limpiar la habitación de arriba. Creo que más me vale arreglar este sitio. *(A RASHID)* Creo que eso es todo por hoy, muchacho. Vuelve mañana a las ocho y continúa donde lo has dejado. *(Echa a andar hacia la oficina con JUNIOR en brazos).*

Le vemos a través de la ventana: abriendo la caja registradora, guardándose el dinero en el bolsillo, apagando las luces, saliendo y cerrando las puertas del garaje.

En primer término vemos a RASHID de pie junto a DOREEN. Está mirando al suelo, demasiado tímido para decirle una palabra. Ella le mira con una mezcla de curiosidad y diversión. Cuando CYRUS termina de cerrar, se acerca a ellos y le dice a RASHID:

CYRUS

¿Quieres que te pague ahora o puedes esperar hasta mañana?

RASHID

Mañana. No hay prisa.

37. Ext: Última Hora de la tarde. Delante del garaje de Cole

Un poco después. Vemos a RASHID sentado al lado del televisor delante de la puerta de la oficina. Está completamente inmóvil. Mantener el plano unos momentos.

38. Int: Última hora de la tarde. Dentro de la oficina del garaje de Cole

Vemos un dibujo a lápiz que pasa bajo la puerta. Es un excelente dibujo del garaje visto desde el otro lado de la carretera.

La cámara se acerca al dibujo hasta que éste ocupa toda la pantalla. Mantener el plano unos momentos.

Fundido de salida.

39. Int: Día. Apartamento de Paul

PAUL abre la puerta. RASHID está de pie en el rellano, sosteniendo entre los brazos el televisor en blanco y negro. Lleva la mochila a la espalda. Su ropa está un poco más sucia que la última vez que le vimos.

PAUL

(Sorprendido) Vaya, eres tú.

RASHID

(Serio) Quería darle esto como muestra de mi agradecimiento.

PAUL

¿Agradecimiento por qué?

RASHID

No sé. Por ayudarme.

PAUL

(Mirando el televisor con suspicacia) ¿De dónde has sacado eso?

RASHID

Lo he comprado. Veintinueve dólares con noventa y cinco en una rebaja en Goldbaum. (Le tiende el televisor a PAUL, el cual lo coge en sus brazos. RASHID sonríe) Bueno, creo que ya está todo. Ahora podrá ver los partidos de béisbol. Le servirá para tomarse un pequeño descanso. (Empieza a marcharse).

PAUL

¿Adónde coño crees que vas?

RASHID

Tengo una cita de negocios. He quedado con mi agente de bolsa a las tres.

PAUL

Corta ya, ¿vale? Corta y vuelve aquí.

RASHID

(Mirando su reloj. Se encoge de hombros) No tengo mucho tiempo. *(Vuelve a la puerta y entra en el apartamento).*

PAUL

(Pone el televisor sobre el mueble del estereo) Cierra la puerta. *(RASHID cierra la puerta)* Siéntate en esa silla. *(Señala, RASHID se sienta en la silla)* Ahora escúchame atentamente. Tu TÍA EM vino aquí hace un par de días. Estaba enferma de preocupación, angustiada. Tuvimos una interesante conversación acerca de ti, *Thomas*. ¿Entiendes lo que te estoy diciendo? Tu tía piensa que tienes problemas y yo también. Cuéntamelo todo, muchacho. Quiero saberlo todo ahora mismo.

RASHID se da cuenta de que está atrapado. Se encoge de hombros. Sonríe levemente. Mira al suelo para evitar la mirada de PAUL. Cuando se atreve a levantar los ojos de nuevo, PAUL sigue mirándole enojado.

RASHID

En realidad no quiere usted saberlo.

PAUL

(Impaciente) Conque no, ¿eh? ¿Y qué te convierte en una autoridad sobre lo que yo quiero o no quiero?

RASHID

(Suspira, derrotado) Vale, vale. *(Pausa)* Es todo muy estúpido. *(Pausa)* Verá, hay un tipo que se llama Charles Clemm. La gente le llama el Rastrero. La clase de tipo que no quieres cruzarte en su camino.

PAUL

¿Y?

RASHID

(Titubea) Me crucé en su camino. Por eso estoy intentando no aparecer por mi barrio. Para estar seguro de no volvérmelo a encontrar.

PAUL

Así que eso es lo que no tenías que haber visto, ¿eh?

Primer plano de RASHID, animándose a medida que habla.

RASHID

Yo pasaba por allí por casualidad... De repente el Rastrero y otro tío salen corriendo de uno de esos sitios donde se cobran cheques, con máscaras en la cara y pistolas en la mano... Estuvieron a punto de chocar conmigo. El Rastrero me reconoció, y sé que él sabe que yo también le reconocí... Si el tipo del sitio de los cheques no llega a salir corriendo en ese momento gritando insultos, me habría pegado un tiro. Se lo aseguro, el Rastrero me habría matado allí mismo, en la acera. Pero el ruido le distrajo, y cuando se volvió para ver qué pasaba, yo salí pitando... Un segundo más y ahora estaría muerto.

PAUL

¿Por qué no fuiste a la policía?

RASHID

Estará usted de coña, ¿no? Quiero decir que ésa es su manera de tratar de ser gracioso, ¿no?

PAUL

Si a ese Rastrero le meten en la cárcel, estarías a salvo.

RASHID

El tipo tiene amigos y no es probable que me perdonen si declaro contra él.

PAUL

(Pensando) ¿Qué te hace pensar que estarás más seguro por aquí? El barrio donde vives está sólo a un kilómetro y medio de aquí.

RASHID

Puede que no esté muy lejos, pero es otra galaxia. Lo negro es negro y lo blanco es blanco, y nunca se juntan.

PAUL

Parece que se han juntado en este apartamento.

RASHID

Eso es porque nosotros no pertenecemos a ninguna parte. Usted no encaja en su mundo y yo no encajo en el mío. Somos marginados del universo.

PAUL

(Mirando atentamente a RASHID) Puede. O puede que sean los otros los que no encajan.

RASHID

No nos pongamos demasiado idealistas.

PAUL

(Pausa. Sonríe) De acuerdo. No debemos dejarnos llevar, ¿verdad? *(Pausa)* Ahora llama a tu TÍA EM para que sepa que estás vivo.

40. Int: Tarde. Apartamento de Paul

PAUL y RASHID están viendo a los Mets en la televisión. Los dos están fumando puritos. PAUL chupa el suyo con calma; RASHID tose después de cada calada. Claramente, no está acostumbrado a fumar. El televisor tiene el tubo defectuoso: la recepción es mala y de vez en cuando uno de ellos se levanta y da una palmada sobre el aparato para que la imagen vuelva a aclararse. Miran el partido en silencio. Primer plano de la pantalla del televisor: el bateador se prepara para lanzar. Se oye la voz de un comentarista describiendo la acción.

41. Ext: última hora de la tarde. La esquina delante de La Compañía Cigarrera de Brooklyn.

AUGGIE está solo, cerrando la tienda, con un aspecto especialmente desaseado y sin afeitar. Justo cuando termina de bajar las últimas persianas, un coche con matrícula de Pennsylvania baja a mucha velocidad por la Séptima Avenida y frena de repente delante de la tienda. Es un Pontiac de diez años en un estado bastante lamentable: eructando humo, con un silenciador defectuoso y la carrocería abollada. AUGGIE, distraído por el estrépito, se vuelve y mira el coche.

Desde el PUNTO DE VISIÓN DE AUGGIE: vemos que la conductora del coche es RUBY McNUTT, que se asoma por la ventanilla abierta y se dirige a AUGGIE en un tono apremiante.

RUBY

Sube, AUGGIE. Tengo que enseñarte algo.

AUGGIE

(Renuente) No renuncias, ¿eh?

RUBY

Sube y calla. No estoy pidiendo que hagas nada, sólo necesito que vengas conmigo.

AUGGIE

¿Adónde?

RUBY

(Impaciente) Maldita sea, AUGGIE, no hagas tantas preguntas, sube al coche.

AUGGIE se encoge de hombros, RUBY abre la puerta delantera derecha del coche y él sube. El coche se aleja.

42. Ext: Tarde. Las calles de Brooklyn

Vemos el coche de RUBY mientras viaja por las calles de Brooklyn al atardecer, corriendo por la Séptima Avenida hasta la avenida Flatbush, torciendo luego por Eastern Parkway y pasando por delante de la Biblioteca Pública y el Museo de Brooklyn para penetrar en los suburbios de Crown Heights y East New York.

RUBY

Le he dicho que iba a conocer a su padre.

AUGGIE

¿Que le has dicho qué?

RUBY

Era la única manera, AUGGIE. De lo contrario, no iba a dejarme verla.

AUGGIE

Creo que será mejor que pares el coche y me dejes bajar.

RUBY

Tranquilízate, ¿vale? No tienes que hacer nada. Simplemente entrar allí y fingir. No te matará hacerle un pequeño favor a alguien. Además, incluso podrías aprender algo.

AUGGIE

¿Sí? ¿Como qué?

RUBY

Que no estaba mintiendo, cariño. Por lo menos sabrás que te he dicho la verdad.

AUGGIE

Mira, yo no digo que tú no tengas una hija. Sólo digo que no es mi hija.

RUBY

Espera hasta que la veas.

AUGGIE

¿Y qué quieres decir con eso?

RUBY

Se parece muchísimo a ti.

AUGGIE

(Irritado) Corta ya. Corta ya, ¿vale? Estás empezando a ponerme nervioso.

RUBY

Cuando le he dicho que iba a traerle a su padre, se ha derretido. Es la primera vez que FELICITY me habla con cariño desde que se fue de casa. Se muere por conocerte, AUGGIE.

Continúan en silencio durante unos segundos más. Han entrado ya en la parte peor y más peligrosa de la ciudad. Vemos edificios ruinosos, sostenidos con tablas. Solares llenos de escombros, basura tirada en las aceras. RUBY se mete por una de estas calles, luego para el coche delante de un edificio sin ascensor con una pintada en la puerta de la calle: matar a los maderos. AUGGIE y RUBY salen del coche y echan a andar hacia el edificio. Calle abajo, a lo lejos, vemos a un negro recoger un cubo de basura de metal y arrojarlo violentamente al suelo. Cae con un fuerte estrépito.

AUGGIE

Simpático barrio al que me has traído. Lleno de gente feliz y próspera.

43. Int: Tarde. Apartamento de FELICITY

Primer plano de una puerta verde arañada. Se oye llamar con los nudillos desde el otro lado. Pausa. Se repite la llamada. Después de otra pausa oímos el sonido sordo de unos pasos que van hacia la puerta. Un segundo MÁS TARDE un hombro entra en cuadro. Es FELICITY de espaldas. Va vestida con una túnica floreada barata.

FELICITY

¿Sí? ¿Quién es?

RUBY (en off).

Soy yo, cielo, mamá.

Vemos la mano de FELICITY quitar el cerrojo. La puerta se abre para revelarnos a AUGGIE y RUBY en el rellano. Ambos parecen nerviosos: RUBY expectante y esperanzada, con una sonrisa forzada en la cara, AUGGIE en guardia y encerrado en sí mismo. Cortar a primer plano de la cara de FELICITY. Es una rubia muy guapa de dieciocho años. Su expresión es hostil, sin embargo, y hay una mirada devastada en sus ojos. Vemos colorete torpemente aplicado en sus mejillas, un trazo de barra de labios roja en su boca. Se pasa la mano por el pelo sucio. Cortar a primer plano de la cara de AUGGIE. Es imposible saber qué está pensando.

Cuando AUGGIE y RUBY entran en el apartamento, la cámara retrocede para mostrarnos la habitación. Es un sitio cutre con pocos muebles: un colchón doble en el suelo (la cama está sin hacer), una mesa desvencijada de madera y dos sillas junto a la pared del fondo (vemos una caja de palomitas azucaradas sobre la mesa), un infiernillo y un enorme televisor en color cerca del colchón. El televisor está encendido pero sin sonido. Imágenes de anuncios parpadean en segundo término durante el resto de la escena. La única decoración es un póster grande en blanco y negro de Jim Morrison sujeto a la pared con celo. Hay ropa tirada por todas partes: en el suelo, en la mesa, encima del televisor.

Para cuando RUBY ha cerrado la puerta tras de sí, FELICITY ya se ha retirado al otro lado de la habitación y está encendiendo un cigarrillo de un paquete de Newports que hay sobre la mesa. Nadie dice nada. Un violento silencio mientras FELICITY mira colérica a su madre y a AUGGIE.

RUBY

(*Al fin*) ¿Bueno?

FELICITY

¿Bueno qué?

RUBY

¿No vas a decir nada?

FELICITY

¿Qué quieres que diga?

RUBY

No sé. Hola, mamá. Hola, papá. Algo así.

FELICITY

(*Da una chupada a su cigarrillo, mirando a AUGGIE de arriba abajo. Luego volviéndose a RUBY*) Yo no tengo papá, ¿te enteras? Yo nací la semana pasada cuando un perro te folló por el culo.

AUGGIE

(*Murmurando entre dientes*) Dios santo. Esto es lo que me hacía falta.

RUBY

(*Tratando de no hacer caso de la crueldad del comentario de su hija*) Me dijiste que querías conocerle. Bueno, pues aquí está.

FELICITY

Sí, puede que dijera eso. Chico me dijo que le viera, que a lo mejor había algo de pasta para nosotros. Bueno, ya le he visto, y no puedo decir que esté demasiado impresionada. (*Pausa. Volviéndose a AUGGIE*) Oiga, señor, ¿es usted rico o qué?

AUGGIE

(*Asqueado*) Sí, soy millonario. Voy disfrazado porque me avergüenza tener tanto dinero.

RUBY

(A FELICITY *implorante*) Sé simpática, cielo. Sólo estamos aquí para ayudarte.

FELICITY

(*Con violencia*) ¿Ayudarme? ¿Para qué coño necesito yo tu ayuda? Tengo un hombre, ¿no? Eso es más de lo que tienes tú, Ojo de Lince.

AUGGIE

Eh, eh, no le hables así a tu madre.

FELICITY

(*Aplastando el cigarrillo en la mesa. Sin hacer caso del comentario de AUGGIE. A su madre*) ¿Quieres decir que realmente te acostaste con este tipo? ¿Quieres decir que realmente le dejaste follarte?

RUBY

(*Mortificada, esforzándose por no perder la compostura*) Tú puedes hacer lo que quieras con tu vida. Estamos pensando en el niño, eso es todo. Queremos que te limpies por el niño. Antes de que sea demasiado tarde.

FELICITY

¿Niño? ¿De qué niño estás hablando?

RUBY

De tu niño. Del bebé que llevas en tus entrañas.

FELICITY

Sí, bueno, ya no hay ningún bebé ahí dentro. ¿Te enteras? Ya no hay nada ahí.

RUBY

¿Qué estás diciendo?

FELICITY

Un aborto, estúpida. (*Se ríe amargamente*) Me hicieron un aborto anteayer. Así que

no tienes por qué incordiarme con esa mierda. (*Se ríe otra vez, desafiante, casi para sí*) ¡Adiós, bebé!

AUGGIE

(*Cogiendo el brazo de RUBY. RUBY está a punto de echarse a llorar*) Vamos, salgamos de aquí. He tenido suficiente.

RUBY *se Suelta de la mano de AUGGIE y continúa mirando a su hija. Mientras FELICITY habla, la cámara se acerca a su cara.*

FELICITY

Sí, eso es, será mejor que os vayáis. Chico volverá en cualquier momento y estoy segura de que tu novio no querrá enfrentarse con él. Chico es un hombre de verdad. No un guarro gilipollas que has encontrado en la basura del mes pasado. ¿Me oyes? Hará cachitos aquí al señor Papá. Te lo prometo. Le sacaré la mierda a patadas.

44. Int: Día. Apartamento de Paul

Es por la mañana. RASHID está preparando el café en la cocinita. PAUL sale tambaleándose del cuarto de baño, secándose la cara con una toalla. Acaba de despertarse y aún está atontado. Se acerca a la mesa.

PAUL

Ah, café. Huele bien.

RASHID

(Le ofrece una taza) Un sorbo de esto y se le abrirán los ojos como platos.

PAUL

(Cogiendo la taza y sentándose) Gracias. *(Empieza a beber)*.

RASHID

¿A qué hora se acostó anoche?

PAUL

No sé. Las dos o las tres. Era bastante tarde.

RASHID

Trabaja usted demasiado, ¿sabe?

PAUL

Cuando una historia te engancha, es difícil soltarse. *(Pausa)* Además, estoy recuperando el tiempo perdido.

RASHID

Pues no se pase. No querrá morir por falta de sueño antes de acabar.

PAUL

(Casi para sí mismo. Mirando la foto de Ellen en la pared) Si no duermes, no SUEñas. Si no SUEñas, no tienes pesadillas.

RASHID

Eso es lógico. Y si no duermes, no necesitas cama. Encima, ahorras dinero. *(Pausa)*
¿Y de qué va esa historia en la que está trabajando?

PAUL

Si te la cuento, quizá no podría terminarla.

RASHID

Venga, sólo una pista.

PAUL

(Sonriendo ante el interés de RASHID. Pausa) De acuerdo, sólo una pista. No puedo contarte la historia, pero puedo contarte lo que me dio la idea para escribirla.

RASHID

La inspiración.

PAUL

Sí, eso eso. La inspiración. De todos modos, es una historia real, así que supongo que no puede perjudicarme, ¿verdad?

RASHID

De ninguna manera.

PAUL

De acuerdo. Escucha atentamente. *(La cámara se acerca lentamente hasta un primer plano de la cara de PAUL)* Hace unos veinte años un hombre JOVEN fue solo a esquiar en los Alpes. Hubo una avalancha, la nieve se lo tragó y el cuerpo nunca fue encontrado.

RASHID *(en off)*.

(Burlonamente) Fin.

PAUL

No, no es el fin. Es el principio. (*Pausa*) Su hijo era un niño pequeño por entonces, pero pasaron los años y, cuando creció, también él se hizo esquiador. Un día del invierno pasado salió solo para hacer un descenso. Cuando está a mitad de camino se para a comer su almuerzo al lado de una gran roca. Justo cuando está desarrollando su sándwich de queso, mira hacia abajo y ve un cuerpo congelado dentro del hielo, allí mismo, a sus pies. Se agacha para mirarlo más de cerca y de pronto tiene la sensación de que está mirando un espejo, de que se está viendo a sí mismo. Allí está él, muerto, y el cuerpo está absolutamente intacto, sellado en un bloque de hielo, como alguien conservado en animación suspendida. Se pone a cuatro patas para mirar directamente la cara del muerto y se da cuenta de que está viendo a su padre.

Cortar a la cara de RASHID. Le vemos escuchando atentamente.

PAUL (*en off*).

Y lo extraño es que el padre es más JOVEN que el hijo ahora. El niño se ha convertido en un hombre y resulta que es más viejo que su padre.

La cámara se mantiene sobre la cara de RASHID. Al cabo de un momento:

PAUL (*en off*).

¿Qué vas a hacer hoy?

RASHID

(Se encoge de hombros) Leer, pensar, dibujar si estoy de humor.

Señala la mesa baja: vemos el cuaderno de dibujo y un ejemplar de bolsillo del Otelo de Shakespeare.

RASHID

Pero esta noche voy a celebrarlo. Eso está decidido.

PAUL

¿Celebrarlo? ¿Celebrar qué?

RASHID

Es mi cumpleaños. Tengo diecisiete años (*mira el reloj*) desde hace cuarenta y siete minutos, y creo que debería celebrar haber llegado hasta aquí.

PAUL

(Levantando su taza de café) Ey, ey. Feliz cumpleaños. ¿Por qué no me lo has dicho?

RASHID

(Muy serio) Acabo de decírselo.

PAUL

Quiero decir antes. Podríamos haber planeado algo.

Primer plano de la cara de RASHID.

RASHID

No me gusta hacer planes. Prefiero aceptar las cosas como vienen.

45. Int: Media tarde. La librería

Una pequeña y atestada librería independiente.

La escena empieza con un primer plano de la cara de la dependienta: APRIL LEE, una euroasiática entre los veinticinco y los treinta años. Está sentada detrás del mostrador con un libro abierto ante ella. Su expresión es de desconcierto, de búsqueda, como si acabara de recordar o reconocer algo pero no supiera exactamente qué es. La vemos mirando hacia el fondo de la tienda, esforzándose por escuchar la conversación entre PAUL y RASHID.

RASHID (*en off*).

Aquí están. (*Pausa*) Los dibujos de Rembrandt. Edward Hopper. Las cartas de Van Gogh.

PAUL (*en off*).

Coge dos o tres. Ahora que las arcas están abiertas, puedes aprovecharte de mí.

Mientras PAUL y RASHID echan a andar en dirección al mostrador, APRIL baja los ojos y finge estar leyendo. Vemos que PAUL y RASHID entran en el campo de la cámara de espaldas. PAUL pone un pequeño montón de libros de arte sobre el mostrador.

PAUL

Nos llevaremos esto, por favor.

APRIL levanta la cabeza; sus ojos se encuentran con los de PAUL. Se miran atentamente durante un breve momento, un intercambio significativo que no se le escapa a RASHID.

APRIL

¿Pagará al contado o con tarjeta?

PAUL

(Sacando su cartera y mirando dentro) Será mejor que lo haga con tarjeta. (Saca la tarjeta de crédito y se la tiende a APRIL).

APRIL

(*Mirando la tarjeta, sonrío*) Me había parecido reconocerle. Usted es Paul Benjamin, el escritor, ¿no?

PAUL

(*Ambos complacidos y sorprendidos*) Lo confieso.

APRIL

Espero con impaciencia que salga su próxima novela. ¿Está trabajando en algo?

PAUL

Pues, ah...

RASHID

(*Interrumpiendo, con entusiasmo*) Saldrá pronto. Al paso que va, tendrá una historia terminada al final del verano.

APRIL

Estupendo. Cuando se publique su próximo libro, tal vez podría usted venir a la tienda a firmar ejemplares. Estoy segura de que vendría mucha gente.

PAUL

(*Aún mirando fijamente a APRIL*) Ah, en realidad, yo tiendo a huir de esa clase de cosas.

RASHID

(*A APRIL*) Perdone que le pregunte, pero no estará usted casada, ¿verdad?

APRIL

(*Desconcertada*) ¿Cómo?

RASHID

Quizá debería hacer la pregunta de otra manera. Lo que quiero decir es: ¿está usted casada o seriamente comprometida con algún otro importante?

APRIL

(Aún asombrada. Se echa a reír) ¡No! ¡Por lo menos, creo que no!

RASHID

(Sonriendo con satisfacción) Estupendo. Entonces, ¿puedo tener el honor de invitarla?

APRIL

¿Invitarme?

Primer plano de PAUL, escuchando la conversación entre RASHID y APRIL.

RASHID

Sí, invitarla. Me disculpo por hacerlo en el último minuto, pero el señor Benjamin y yo vamos a asistir a una celebración esta noche y nos complacería mucho si usted quisiera acompañarnos. *(Mirando a PAUL)* ¿No es cierto, señor Benjamin?

PAUL

(Con una amplia sonrisa) Por supuesto. Sería un honor para nosotros.

APRIL

(Sonriendo) ¿Y cuál es el motivo de esa celebración?

RASHID

Es mi cumpleaños.

APRIL

¿Y cuántas personas asistirán a esa fiesta de cumpleaños?

RASHID

Yo no lo llamaría una fiesta. Es más bien una cena para celebrar mi cumpleaños. *(Pausa)* La lista de invitados es muy restringida. Hasta ahora somos el señor Benjamin y yo. Si usted acepta, seremos tres.

APRIL

(Irónica. Con una sonrisa astuta) Ajá, ya entiendo. Una cena íntima. Pero ¿no son un poco incómodos los tríos? ¿Cuál es el dicho...?

RASHID

Tres es multitud. Sí, soy consciente de ello. Pero tengo que vigilar al señor Benjamin dondequiera que vaya. Para asegurarme de que no se mete en líos.

APRIL

Y qué eres tú, ¿su carabina?

RASHID

(Muy serio) En realidad soy su padre.

APRIL se echa a reír, divertida por el creciente disparate de la conversación.

PAUL

Es verdad. La mayoría de la gente supone que yo soy *su* padre. Es una suposición lógica, dado que soy mayor que él y todo eso. Pero la verdad es que es al contrario. Él es mi padre y yo soy su hijo.

Primer plano de la cara de APRIL. Sigue riéndose.

46. Int: Noche. Restaurante chino en Brooklyn

Al fondo vemos a otros varios clientes. En una mesa una familia china está celebrando un cumpleaños. Hacia el final de la escena, todos se ponen de pie para posar para una fotografía de grupo. PAUL, RASHID y APRIL están sentados a una mesa redonda. Están a la mitad de su cena.

PAUL

¿Así que tu madre creció en Shanghai?

APRIL

Hasta los doce años. Se vino aquí en el año cuarenta y nueve.

PAUL

¿Y tu padre? ¿Es de Nueva York?

APRIL

(Sonriendo) De Muncie, Indiana. Él y mi madre se conocieron cuando eran estudiantes. Pero yo soy de Brooklyn. Todas mis hermanas y yo hemos nacido y nos hemos criado aquí mismo.

PAUL

Igual que yo.

RASHID

Y yo también.

APRIL

Leí una vez en algún sitio que una cuarta parte de todas las personas de Estados Unidos tienen por lo menos un pariente que ha vivido en Brooklyn en algún momento.

RASHID

No me extraña que sea un sitio tan jodido.

PAUL

(A APRIL) ¿Y la librería? ¿Llevas mucho tiempo trabajando allí?

APRIL

Es sólo un trabajo de verano. Algo para ayudarme a pagar las facturas mientras termino mi tesis.

PAUL

¿Tu tesis? ¿Qué estudias?

APRIL

Literatura americana. ¿Qué iba a ser?

PAUL

Qué iba a ser. Claro, ¿qué iba a ser? ¿Y sobre qué estás escribiendo la tesis?

APRIL

(*Con burlona pomposidad*) Visiones de la utopía en la literatura americana del siglo XIX.

PAUL

Vaya. No te andas con tonterías, ¿eh?

APRIL

(*Sonriendo*) Por supuesto que me ando con tonterías. Pero no tanto cuando se trata de mi trabajo, es verdad. (*Pausa*) ¿Has leído *Pierre o las ambigüedades*?

PAUL

Melville, ¿eh? (*Sonríe*) Hace mucho tiempo.

APRIL

Ese es el tema de mi último capítulo.

PAUL

No es un libro fácil.

APRIL

Lo cual explica por qué éste no ha sido el verano más fácil de mi vida.

RASHID

Razón de más para que te dejes llevar esta noche, nena. (*Levanta su vaso*) Ya sabes, divertirte a tope.

APRIL entrechoca su vaso con el de RASHID y se ríe alegremente mientras PAUL los mira y sonrío. Cortar a:

47 Int: Noche. Un bar de Brooklyn

Un bar ruidoso y lleno de gente de clase obrera. APRIL, PAUL y RASHID están de pie juntos con un aspecto bastante achispado. Están metidos en una animada conversación a tres, pero no podemos oír sus voces a causa del ruido.

En la máquina de discos suena una canción (Downtown Train, de TOM Waits). APRIL saca a bailar a PAUL. Él acepta. Mientras bailan, RASHID les mira. Aunque el ritmo de la canción es rápido, PAUL y APRIL bailan despacio, no muy seguros de cómo comportarse con el otro.

Al cabo de un momento AUGGIE sale de la habitación del fondo con VIOLET, su llamativa novia, colgada del brazo. Los dos están borrachos.

AUGGIE

(Borracho, sonriente) Hola, hombre, me alegro de verte.

PAUL

Ésta es APRIL Lee, Auggie. APRIL, dile hola a Auggie Wren.

APRIL

(Sonriendo) Hola, Auggie Wren.

AUGGIE

(Poniendo voz de vaquero, ladeándose un imaginario sombrero) Qué tal, señorita APRIL, encantado de conocerla. *(Volviéndose a VIOLET)*.

Y esta linda muchachita es la señorita Vi-o-let Sánchez de Jalapeño, la guindilla más picante a este lado de Río Grande. ¿No es así, nena?

VIOLET

Es así, Auggie. Y tú tampoco eres muy soso. ¿Verdad, nene?

PAUL, APRIL y RASHID saludan a VIOLET con una inclinación de cabeza.

AUGGIE

¿Qué os trae por un antro como éste?

PAUL

(*Señalando con el pulgar a RASHID; dirigiéndose a AUGGIE*) Hoy es su cumpleaños, así que hemos decidido divertirnos un poco.

AUGGIE

(A RASHID) ¿Cuántos años cumples, chico?

RASHID

Diecisiete.

AUGGIE

¿Diecisiete? Me acuerdo de cuando yo tenía diecisiete años. Dios, yo era un pirado hijo de puta cuando tenía diecisiete años. ¿Es eso lo que eres tú, hijo? ¿Un pequeño majara?

RASHID

(*Con fingida seriedad, asintiendo*) Rotundamente. Yo diría que ha dado usted en el clavo.

AUGGIE

Estupendo. Sigue así y puede que algún día, cuando seas mayor, te conviertas en un gran hombre como yo. (*Se echa a reír*).

PAUL rodea con un brazo a AUGGIE y le habla en voz más baja. Mientras ellos hablan, APRIL y VIOLET se miran de arriba abajo, sonriendo, incómodas. RASHID se esfuerza por oír lo que PAUL y AUGGIE se están diciendo.

PAUL

Oye, Auggie, estaba pensando... No necesitarás que te echen una mano en el estanco, ¿verdad? ¿Un ayudante para el verano, mientras VINNIE está de vacaciones?

AUGGIE

(*Pensando*) ¿Un ayudante? Humm. Es posible. ¿En quién estás pensando?

PAUL

Estoy pensando en el chico. Estoy seguro de que trabajaría bien.

AUGGIE

(Levantando la vista para mirar a RASHID) Oye, chico. ¿Te interesa un trabajo? Acabo de enterarme por tu agencia de colocaciones de que estás buscando un puesto en la venta al por menor.

RASHID

¿Un trabajo? *(Pausa. Mira a PAUL)* Desde luego no rechazaría un trabajo.

AUGGIE

Ven al estanco mañana por la mañana, a las diez, y hablaremos de eso, ¿vale? Veremos qué se puede hacer.

RASHID

Mañana a las diez. Allí estaré.

PAUL

(Palmeando la espalda de AUGGIE) Estoy en deuda contigo. No lo olvides.

48 Int: Día. Apartamento de Paul

Es por la mañana. PAUL y RASHID están sentados a la mesa, desayunando. RASHID lleva una camiseta roja con la palabra «FUEGO» grabada en la espalda en letras blancas. Les cogemos en mitad de una conversación.

PAUL

Estamos en 1942, ¿entiendes? Y él está atrapado en Leningrado durante el asedio. Estoy hablando de uno de los peores momentos en la historia de la humanidad. Quinientas mil personas murieron en ese sitio y allí está Baktin, encerrado en un apartamento, esperando que le maten cualquier día. Tiene mucho tabaco, pero no tiene papel para liarlo. Así que coge las páginas de un manuscrito en el que lleva diez años trabajando y las arranca para liar sus cigarrillos.

RASHID

(Incrédulo) ¿Su única copia?

PAUL

Su única copia. *(Pausa)* Quiero decir, si crees que vas a morir, ¿qué es más importante: un buen libro o un buen cigarrillo? Así que iba dando caladas y poco a poco se fumó su libro.

RASHID

(Piensa, luego sonrío) Bonito cuento. Por un segundo me lo he tragado, pero no... Ningún escritor haría nunca una cosa así. *(Ligera pausa. Mirando a PAUL)* ¿Verdad?

PAUL

(Divertido) No me crees, ¿eh? *(Se levanta de la mesa y se dirige a la librería)* Verás, te lo enseñaré. Está todo en este libro.

PAUL se sube a una silla y alarga la mano para coger un libro del estante superior. Al hacerlo ve la bolsa de papel que RASHID guardó allí en la escena 15. La mira desconcertado, luego la coge y la balancea en el aire mientras se vuelve hacia RASHID.

PAUL

¿Qué es esto?

RASHID

(Removiéndose de vergüenza) No sé.

PAUL

¿Es tuya?

RASHID

Sí, puede ser.

PAUL

(Se encoge de hombros, evitando darle importancia al asunto) Toma, cógela.

PAUL tira la bolsa en dirección a RASHID. La bolsa se rompe en el aire y una lluvia de billetes de veinte, cincuenta y cien dólares cae del techo. PAUL se queda atónito; RASHID ve cómo el mundo se desmorona ante sus ojos.

Fundido de salida.

49 Int: Día. Apartamento de Paul (Más tarde)

Fundido de entrada. Unos minutos MÁS TARDE. PAUL y RASHID están otra vez sentados a la mesa con el dinero entre ellos en ordenados montones. Nuevamente, les cogemos en mitad de una conversación.

PAUL

Lo que me estás diciendo es que no fue así en absoluto.

RASHID

No exactamente. Quiero decir que hubo algo más de lo que le conté.

PAUL

Dios. No sólo viste lo que sucedió. Se les cayó el paquete al suelo y tú lo recogiste.

RASHID

Sí. Lo recogí.

PAUL

Y echaste a correr.

RASHID

Y eché a correr.

PAUL

(Sarcástico) Bien pensado.

RASHID

Ésa es la cosa. No pensé. Simplemente lo hice.

PAUL

Tienes una endiablada habilidad para meterte en líos, ¿no? *(Pausa, señalando el dinero)* ¿Cuánto hay?

RASHID

Seis mil dólares. Cinco mil ochocientos catorce, para ser exactos.

PAUL

(Meneando la cabeza, tratando de asimilar este nuevo giro de los acontecimientos)
Así que les robaste a los ladrones y ahora los ladrones andan buscándote.

RASHID

Eso es. En resumidas cuentas.

PAUL

Sí, bueno, tienes que estar pirado para hacer lo que has hecho. Si quieres mi opinión, deberías devolverle este dinero al Rastrero. Devolvérselo y decirle que lo sientes.

RASHID

(Negando con la cabeza) Ni hablar. Me niego a devolver ese dinero. Ahora es mío.

PAUL

De mucho te va a servir si el Rastrero te encuentra.

RASHID

(Tercamente) Ese dinero es todo mi futuro.

PAUL

Si sigues con esa actitud, no tendrás futuro. *(Pausa)* Los diecisiete años es una edad estupenda para morir. ¿Es eso lo que quieres?

Primer plano de la cara de RASHID. Fundido de salida.

50 Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

Vemos a RASHID fregando el suelo. Termina y lleva la fregona al cuarto de baño, que está detrás de la caja registradora, y la mete en el cubo que está en la pila. Abre el grifo y enjuaga la fregona. Justo al lado de la pila hay dos cajas de cartón abiertas en el suelo. Vemos fugazmente el contenido. Cajas de Montecristos (puros cubanos). El cargamento que AUGGIE esperaba procedente de Miami ha llegado.

RASHID cierra el grifo, pero continúa cayendo un chorrito de agua en el cubo, RASHID no se da cuenta.

RASHID vuelve al mostrador. AUGGIE está de pie junto a la puerta disponiéndose a salir. Por primera vez, va bien afeitado y bien peinado, y lleva ropa de vestir: una chaqueta deportiva de cuadros rojo chillón, pantalones blancos, etc. El efecto es extraño, risible.

AUGGIE

Volveré dentro de una hora más o menos. Vigila la caja registradora mientras estoy fuera, ¿vale?

RASHID

Por supuesto. Hasta luego.

AUGGIE le dice adiós con la mano y se va.

Cortar al cuarto de baño. Primer plano del cubo en la pila. El agua está desbordando y cayendo sobre las cajas de puros cubanos.

Cortar a la tienda. RASHID está sentado detrás del mostrador estudiando la foto de una mujer desnuda en la revista Penthouse.

Cortar a cuarto de baño. Primer plano del agua inundando los puros cubanos.

Cortar a tienda. Primer plano de RASHID mirando la fotografía con la boca entreabierta. Le oímos gemir suavemente.

RASHID

(Murmurando para sí) Dios santo, sálvame.

Fundido.

El ruido chirriante de la puerta al abrirse. RASHID cierra la revista rápidamente y la guarda debajo del mostrador. AUGGIE entra en la tienda con dos hombres de mediana edad vestidos con trajes oscuros de rayas finas: son los dos abogados que van a comprarle los puros cubanos.

AUGGIE

(Dirigiéndose a los DOS ABOGADOS mientras entran. Evidentemente está excitado. Su actitud es jovial, conrgraciadora) Puede que sea ilegal, pero es difícil ver dónde está el delito si no hay víctima. No perjudica a nadie, ¿verdad?

PRIMER ABOGADO

Esto es lo que debía uno sentir cuando iba a una taberna clandestina en la época de la Prohibición.

SEGUNDO ABOGADO

Placeres prohibidos, ¿eh?

AUGGIE

(A RASHID) ¿Mucho trabajo mientras he estado fuera?

RASHID

Un poco. No mucho.

AUGGIE

(A los ABOGADOS) Por aquí, caballeros. Retirémonos a mi despacho, ¿quieren? (Señala el cuarto de baño detrás del mostrador).

La cámara permanece sobre RASHID mientras AUGGIE y los ABOGADOS desaparecen. Un segundo MÁS TARDE oímos a AUGGIE en una explosión de ira.

AUGGIE (en off).

¿Qué coño pasa aquí? ¡Miren esto! ¡Esto está inundado! ¡Qué puta mierda! ¡Miren esto! ¡Miren qué desastre!

51 Int: Día. Apartamento de Paul

Primer plano de la cara de RASHID. Está llorando.

PAUL (*en off*).

Así que has perdido el trabajo. ¿Es eso lo que me estás diciendo? ¿Simplemente te ha despedido?

RASHID

(Casi sin poder hablar) Ha sido más complicado que eso. Había una razón.

PAUL (*en off*).

¿Y bien?

RASHID

No ha sido culpa mía.

PAUL (*en off*).

(Irritado) Si no me dices lo que ha pasado, ¿cómo esperas que lo sepa? Necesito hechos, no opiniones.

RASHID

(Esforzándose por hablar, tratando de contener las lágrimas) El agua goteaba, ¿comprende?... Yo lo he cerrado, pero seguía goteando, y luego Auggie ha tenido que irse, así que yo he salido del cuarto de baño... Y MÁS TARDE... Bueno, MÁS TARDE... Cuando Auggie ha vuelto... Todo el cuarto de baño estaba inundado. Sus puros cubanos se habían estropeado... Ya sabe, estaban empapados... Justo cuando estaba a punto de vendérselos... a aquellos ricachos con traje...

Plano de PAUL, que está en medio de la habitación mirando a RASHID, que está sentado en la cama.

PAUL

Puros cubanos. ¿Quieres decir que tenía algún chanchullo con esos tipos?

RASHID

Supongo. No me lo ha dicho.

PAUL

No me extraña que se haya enfadado.

RASHID

Ha perdido cinco mil pavos, ha dicho... Lo repetía una y otra vez... Cinco mil pavos se habían ido por el desagüe... No paraba... Cinco mil pavos, cinco mil pavos... Estaba como enloquecido con esos cinco mil pavos...

Silencio. PAUL pasea de un lado a otro de la habitación, pensando. Se sienta en una silla junto a la mesa. Piensa un poco más.

PAUL

Te diré lo que vas a hacer. Vas a abrir tu mochila, vas a sacar tu bolsa de dinero, vas a contar cinco mil dólares y se los vas a entregar a Auggie.

RASHID

(Horrorizado) ¿Qué está usted diciendo? *(Pausa)* No puede hablar en serio.

PAUL

Muy en serio. Tienes que saldar cuentas con Auggie. Puesto que no vas a devolverle el dinero al Rastrero, puedes usarlo para arreglar las cosas con Auggie. Probablemente es mejor así. Mejor conservar a los amigos que preocuparse por los enemigos.

RASHID

(Tercamente. Nuevas lágrimas corriendo por sus mejillas) No lo haré.

PAUL

Vaya si lo harás. Has jodido el asunto y ahora tienes que reparar el daño. Así es como funcionan las cosas, tío. Si no lo haces, voy a echarte de aquí. ¿Has comprendido? Si no le pagas a Auggie lo que le debes, habré terminado contigo.

RASHID

Si le pago a Auggie, me quedo sin nada. Ochocientos pavos y un billete para Villamierda.

PAUL

No te preocupes por eso. Ahora tienes amigos, ¿recuerdas? Pórtate bien y todo saldrá bien.

52 Int: Noche. Un Bar de Brooklyn

AUGGIE *está sentado solo en la barra, fumando un cigarrillo y bebiendo una cerveza. Parece disgustado: masculla para sí mismo, jurando en voz baja. El local está casi vacío.*

PAUL y RASHID *entran y se acercan a AUGGIE. RASHID lleva una bolsa de papel marrón. AUGGIE les indica con la cabeza que le sigan a la habitación de atrás. Cortar a:*

Los tres toman asiento en una mesa en la habitación de atrás. Una pausa larga e incómoda.

PAUL

El muchacho lo siente mucho, Auggie.

AUGGIE

(Les mira ceñudo, juguetea con la servilleta sobre la mesa) Sí, bueno, yo también lo siento. *(Pausa)* Tardé tres años en ahorrar esos cinco mil pavos y ahora estoy en la ruina. Casi no puedo pagar esta cerveza. Por no hablar de que mi credibilidad se ha ido al garete. ¿Comprendes lo que te digo? Mi credibilidad. Así que sí, yo también lo siento. Lo siento más que nada de lo que me ha ocurrido en mi puta vida.

PAUL

Él tiene algo que decirte, Auggie.

AUGGIE

Si tiene algo que decirme, ¿por qué no me lo dice él mismo?

Sin decir una palabra, RASHID levanta la bolsa de su regazo y la pone sobre la mesa delante de AUGGIE. AUGGIE mira la bolsa con suspicacia.

RASHID

Es para usted.

AUGGIE

¿Para mí? ¿Y qué voy a hacer yo con una bolsa de papel?

RASHID

Ábrala.

AUGGIE

(Echando una ojeada dentro) ¿Qué es esto? ¿Una broma?

RASHID

No, son cinco mil dólares.

AUGGIE

(Disgustado) Mierda, no quiero tu dinero, desgraciado. *(Mirando dentro de la bolsa otra vez)* Probablemente es robado, además.

RASHID

¿Qué le importa de dónde venga? Es suyo.

AUGGIE

¿Y por qué coño ibas a darme ese dinero?

RASHID

Para recuperar mi empleo.

AUGGIE

¿Tu empleo? Tienes cinco mil dólares. ¿Para qué quieres un empleo de mierda como ése?

RASHID

Para mirar las revistas porno. Puedo ver todas las mujeres desnudas que quiera sin que me cueste un centavo.

AUGGIE

Eres un cabrón pirado y estúpido, ¿lo sabías?

AUGGIE empuja la bolsa hacia RASHID. Sin vacilar ni un segundo, RASHID empuja la

bolsa hacia AUGGIE.

PAUL

No seas burro, Auggie. Está tratando de compensarte, ¿no lo ves?

AUGGIE

(Suspira, menea la cabeza, mira dentro de la bolsa una vez más) Está loco.

PAUL

No, él no. Tú sí.

AUGGIE

(Se encoge de hombros. Comienza a sonreír) Tienes razón. Pero no estaba seguro de que tú lo supieras.

PAUL

Lo llevas escrito en la cara como un rótulo de neón. Ahora dile algo simpático a RASHID para que se sienta mejor.

AUGGIE

(Mirando dentro de la bolsa otra vez. Sonríe) Jódete, muchacho.

RASHID

(Empezando a sonreír) Jódete tú también, hijoputa blanco.

PAUL

(Pausa. Se ríe. Luego da una palmada en la mesa con las manos) Estupendo. ¡Me alegro de que el asunto esté arreglado!

53 INT: Día. Apartamento de Paul

PAUL *está solo delante de su mesa de trabajo, escribiendo a máquina. Las teclas se atascan de pronto.*

PAUL

(Abriendo las manos delante de su cara y dirigiéndose a sus dedos) Prestad atención, chicos. Mirad bien.

54 Int: Día. Apartamento de Paul

Varias horas más tarde. Como antes, PAUL solo delante de su mesa de trabajo, escribiendo a máquina. Se oye un fuerte golpe en la puerta. PAUL continúa escribiendo. Otro fuerte golpe en la puerta. PAUL suspira, se levanta de la mesa y sale del cuarto de trabajo. Plano de PAUL cruzando la habitación grande y abriendo la puerta de la calle. Dos hombres negros están en el rellano. Uno es muy corpulento, de treinta y tantos años; el otro es menudo, de veintitantos. Son Charles Clemm, el RASTRERO, y su compinche, ROGER GOODWIN.

RASTRERO

¿El señor Benjamin, supongo?

Antes de que PAUL pueda responder, RASTRERO y GOODWIN le empujan y entran en el apartamento. GOODWIN cierra la puerta de un portazo tras él. PAUL retrocede nerviosamente. Se sitúa junto a la ventana que da a la calle.

GOODWIN

Tienen ustedes un problema de seguridad en este edificio, ¿lo sabía? La cerradura del portal está reventada.

RASTRERO

No es una buena idea en estos tiempos difíciles. Nunca se sabe qué clase de basura puede entrar desde la calle.

PAUL

(Nervioso) Hablaré con el casero mañana.

GOODWIN

Hágalo. No querrá llevarse sorpresas desagradables, ¿verdad?

PAUL

(Mirándoles de arriba abajo) ¿Y con quién tengo el placer de estar hablando?

RASTRERO

¿Placer? (*Se ríe*) Yo no le llamaría a esto placer, chistoso. Yo diría que es más bien una cuestión de negocios.

PAUL

Da igual. Además, sé quién es usted. (*Pausa*) Usted es el Rastrero, ¿verdad?

RASTRERO

(*Indignado*) ¿El qué?

GOODWIN

(*Saca una automática del cuarenta y cinco y apunta con ella a PAUL*) Nadie le llama eso a Charles a la cara. (*Agarra el brazo de PAUL y se lo retuerce hacia la espalda*) ¿Entendido?

PAUL

(*Gruñendo de dolor*) Claro, entendido.

Antes de que GOODWIN pueda ejercer verdadera violencia, el RASTRERO le hace un gesto para que se aparte. En ese momento PAUL mira por la ventana. Plano de RASHID en la calle, acercándose al edificio. Plano desde el PUNTO DE VISIÓN DE RASHID: vemos a PAUL arriba de espaldas a la ventana, moviendo la mano para indicarle que se aleje, tratando de advertir a RASHID del peligro. Otro plano de la cara de RASHID desconcertado. Otro plano desde el PUNTO DE VISIÓN DE RASHID: la cabeza del RASTRERO entra en cuadro. Otro plano de RASHID: echa a correr calle abajo. Todo esto sucede mientras oímos lo siguiente:

EL RASTRERO (*en off*).

Deje que le diga por qué hemos venido. Queremos su cooperación para localizar a cierta persona. Sabemos que ha estado viviendo aquí, así que no queremos ninguna negativa, ¿entendido?

PAUL

¿A qué persona están buscando?

GOODWIN (*en off*).

Al pequeño Tommy Cole. Un chaval con el cerebro del tamaño de un guisante.

PAUL (*en off*).

(*Ganando tiempo*) ¿Tommy Cole? Nunca he oído hablar de él.

RASHID *ha desaparecido ya. Plano de la cara de PAUL. Mira por encima del hombro a la calle. Plano de la calle: ni rastro de RASHID en ninguna parte. Seguido de un plano de PAUL, el RASTRERO y GOODWIN de pie en la habitación.*

RASTRERO

Puede que no me haya oído la primera vez. *Sabemos que ese chico ha estado aquí.*

PAUL

Puede que crean saberlo, pero les han informado mal. Yo nunca he oído hablar de alguien que se llame Tommy Cole.

GOODWIN

(*Paseando por la habitación. Ve el cuaderno de dibujo de RASHID sobre la mesa baja*) Mira esto, Charles. ¿Verdad que al primo Tommy le gusta dibujar?

Coge el cuaderno, lo hojea y luego empieza a rasgar los dibujos y a tirarlos al suelo.

PAUL

Eh, ¿qué coño está usted haciendo?

Antes de que GOODWIN conteste, RASTRERO se acerca a PAUL y sin previo aviso le lanza un rápido y potente puñetazo al estómago. PAUL se dobla por el dolor y cae al suelo.

RASTRERO

Bueno, ¿qué vas a hacer, chistoso? ¿Vas a cooperar o te mandamos al hospital?

GOODWIN

(*Caminando hacia la librería y dirigiéndose a PAUL por encima del hombro*) Espero que tengas un buen seguro médico, nene.

GOODWIN empieza de pronto a sacar libros de los estantes y a tirarlos violentamente al suelo.

55 Ext: Día. Delante de la Compañía Cigarrera de Brooklyn

AUGGIE *está de pie con el brazo sobre los hombros de JIMMY ROSE. Les cogemos en mitad de una conversación. AUGGIE está hablando; JIMMY está haciendo todo lo posible por seguirle: mirando al suelo y asintiendo, metiéndose el dedo en la nariz disimuladamente. Mientras hablan, vemos a PAUL andando por la calle en dirección a ellos. Cojea; tiene un lado de la cara vendado; lleva el brazo izquierdo en cabestrillo.*

AUGGIE

... si pasa, pues pasa. Si no pasa, pues no pasa. ¿Entiendes lo que te digo? Nunca se sabe lo que va a pasar a continuación, y justo cuando crees que lo sabes es cuando no tienes ni puta idea. Eso es lo que llamamos una paradoja. ¿Me sigues?

JIMMY

Seguro, Auggie. Te sigo. Cuando no sabes nada, es el paraíso. Yo sé lo que es eso. Es después de que te mueres y vas al cielo y te sientas con los ángeles.

AUGGIE

(Está a punto de corregir a JIMMY cuando ve a PAUL acercarse a la esquina) Pero, tío, estás hecho una puta mierda.

PAUL

(Se encoge de hombros) Podía haber sido peor. Si no llegan los polis, quizá no estaría aquí de pie ahora.

AUGGIE

¿Polis? ¿Quieres decir que agarraron a esos despojos?

PAUL

No. Los... ah... los gemelos Bobbsey se abrieron cuando oyeron las sirenas. Pero, por lo menos, dejaron de tocar un dúo de marimba en mi cráneo. *(Pausa. Sonríe)* *Asaltus interruptus.*

AUGGIE

(*Examinando las heridas de PAUL*) «Jodus mi culus». Te dieron una buena.

PAUL

Por una vez en mi vida conseguí mantener la boca cerrada. Algo es algo, supongo.

JIMMY, *que ha estado observando a PAUL atentamente desde su llegada, levanta la mano vacilante y toca suavemente la cara magullada de PAUL. PAUL hace un ligero gesto de dolor.*

JIMMY

¿Duele?

AUGGIE

Claro que duele. ¿A ti qué te parece?

JIMMY

(*En voz baja*) Pensé que a lo mejor estaba fingiendo.

PAUL

(*A AUGGIE*) No has sabido nada de RASHID, ¿verdad?

AUGGIE

No, nada.

PAUL

Hablé con su tía hace un par de días, pero ella tampoco había tenido noticias tuyas. Está empezando a ser un poco alarmante.

AUGGIE

También podría ser una buena señal. Podría significar que consiguió escapar.

PAUL

O que no lo consiguió. (*Pausa*) No hay manera de saberlo, ¿verdad?

56 Ext: Día. Una calle de Brooklyn

Vemos a PAUL andando por la calle, volviendo a casa. Ve a un joven negro de espaldas. Lleva la misma camiseta roja con las letras «FUEGO» que llevaba RASHID en la escena 48. PAUL, excitado, avanza cojeando para alcanzarle. Cuando se acerca lo suficiente, le da unos golpecitos en el hombro al joven.

JOVEN

(Se vuelve como si le hubieran atacado. Iracundo) ¿Qué coño quiere usted?

PAUL

(Azorado) Perdone. Creí que era otra persona.

JOVEN

Pues no soy otra persona, ¿se entera? Váyase a joder con esa otra persona.

57 Int: Noche. Apartamento de Paul

PAUL, sentado en su sillón, continúa escribiendo su historia a mano. El apartamento más o menos ha sido ordenado nuevamente, pero quedan algunas huellas de la visita del RASTRERO: muebles rotos, una pila de libros destrozados en un rincón, etc.

Al cabo de unos momentos PAUL se levanta de su sillón, se acerca al televisor y lo enciende. Oímos los ruidos de la multitud que presencia un partido de béisbol. La voz del comentarista describe la acción, pero no hay imagen: solamente una raya blanca atravesando la pantalla negra. PAUL masculla entre dientes y da unos puñetazos sobre el televisor. Aparece una imagen: un partido de béisbol. PAUL retrocede para mirarlo. En cuanto se aparta, la imagen desaparece. De nuevo vemos la raya blanca atravesando la pantalla negra. PAUL da un paso adelante y aporrea el televisor otra vez. No pasa nada. Vuelve a aporrearlo, pero la raya blanca permanece. La cámara se acerca despacio a un primer plano de la pantalla. La cámara penetra en la oscuridad de la misma. Después de un momento oímos el tecleo de la máquina de PAUL. Los sonidos de la máquina resuenan en el vacío.

58 Ext: Última hora de la mañana. El paseo de Brooklyn

Domingo, última hora de la mañana, un sol brillante. Contra el telón de fondo de Manhattan, vemos a la multitud de un fin de semana de verano caminando por el Paseo: ancianos sentados en los bancos leyendo el periódico, parejas que han salido con sus niños, chicas con patines de ruedas, chicos sobre tablas, mendigas, vagabundos. La cámara se mueve en un traveling. Entre el ajetreo de cuerpos y colores, vemos el Puente de Brooklyn a la derecha, una telaraña de cables contra los edificios de Manhattan; a la izquierda vemos la extensa bahía de Nueva York, el transbordador de Staten Island, la estatua de la Libertad. AUGGIE y RUBY van andando a lo largo del Paseo, enfrascados en su conversación. AUGGIE va bien afeitado, con el pelo engominado hacia atrás, y lleva sus pantalones blancos y una camisa hawaiana rojo vivo. RUBY lleva gafas de sol, mallas y tacones de aguja.

AUGGIE

¿Así que vas a abandonar y a volver a casa?

RUBY

No tengo mucha elección, ¿verdad? Está bastante claro que no quiere tenerme cerca.

AUGGIE

(Piensa) Pero no puedes darla por perdida.

RUBY

¿No? ¿Y qué otra cosa puedo hacer? Ya no es un bebé, y si quiere malgastar su vida, es asunto suyo.

AUGGIE

No es más que una cría. Ya habrá tiempo para que tenga niños más adelante. Cuando crezca.

RUBY

Sigue soñando, Auggie. Tendrá SUerte si llega a cumplir los diecinueve.

AUGGIE

No sería así si consiguieras meterla en uno de esos programas de rehabilitación.

RUBY

Nunca podría convencerla. Y aunque lo consiguiera, esas cosas cuestan dinero. Y eso es justo lo que no tengo. Estoy sin blanca.

AUGGIE

No, no lo estás.

RUBY

(Se detiene) ¿Me estás llamando mentirosa? Te digo que estoy sin blanca. Ni siquiera tengo un seguro para mi maldito coche.

AUGGIE

(Sin hacer caso de su comentario) ¿Recuerdas aquel negocio del que te hablé? Bueno, mi barco llegó a puerto. Estoy forrado.

RUBY

(Poniendo morritos) Que te aproveche.

AUGGIE

No, que te aproveche a ti *(Se mete la mano en el bolsillo, saca un sobre blanco alargado y se lo tiende a RUBY)*.

RUBY

¿Qué es esto?

AUGGIE

¿Por qué no lo abres y lo averiguas?

RUBY

(Abre el sobre. Está lleno de billetes) Dios santo, Auggie. Aquí hay mucho dinero.

AUGGIE

Cinco mil pavos.

RUBY

(Incrédula) ¿Y me los das a mí?

AUGGIE

Son tuyos, nena.

RUBY

(Conmovida, al borde de las lágrimas) ¿Para que me lo quede?

AUGGIE

Para que te lo quedes.

RUBY

(Ahora llorando de verdad) No puedo creerlo. Oh, Dios, no puedo creerlo. *(Pausa para coger aliento)* Eres un ángel, Auggie. Un ángel del cielo. *(Trata de abrazarle, pero AUGGIE se escabulle).*

AUGGIE

Déjate de chorradas. Coge la pasta, RUBY. Pero nada de llorar, ¿vale? No puedo soportar a la gente que lloriquea.

RUBY

Lo siento, cariño. No puedo remediarlo.

RUBY *saca un pañuelo de su bolso y se suena la nariz ruidosamente.* AUGGIE *enciende un cigarrillo. Después de un momento echan a andar de nuevo.*

AUGGIE

Sólo hay una cosa que quiero saber.

RUBY

(Más serena) Cualquier cosa, Auggie. No tienes más que decírmelo.

AUGGIE *se para.*

AUGGIE

FELICITY. (*Pausa*) No es mi hija, ¿verdad?

Larga pausa. Primer plano de la cara de RUBY

RUBY

No lo sé, Auggie. Puede que lo sea. Pero también puede que no. Matemáticamente hablando, hay un cincuenta por ciento de posibilidades. Tú verás.

Primer plano de la cara de AUGGIE. Al cabo de un momento empieza a sonreír. Fundido de salida.

59 Ext: Día. Séptima Avenida

Vemos a PAUL andando por la calle llena de gente con un sobre de papel manila bajo el brazo.

60 Int: Día. La librería

Vemos a APRIL detrás del mostrador. Está tecleando en la caja registradora la venta de una CLIENTE, una mujer hindú vestida con un sari.

PAUL entra en la tienda y se acerca al mostrador. Cuando APRIL levanta los ojos y ve quién es, su cara se anima, luego, instantáneamente, muestra alarma al ver las heridas y vendajes de PAUL. Se olvida completamente de la cliente.

APRIL

Jesús, ¿qué te ha pasado?

PAUL

(*Se encoge de hombros quitándole importancia*) Parece peor de lo que es. Estoy bien.

APRIL

¿Qué ha pasado?

PAUL

Te lo contaré todo (*mirando a su alrededor*), pero no aquí.

APRIL

(*Pausa. Tímidamente*) Ha pasado mucho tiempo. Pensé que a lo mejor me llamarías.

PAUL

Sí, bueno, he estado más o menos fuera de servicio. (*Pausa*) ¿Qué tal va Melville?

APRIL

Casi terminado. Una semana o diez días más, y habré llegado al final.

CLIENTE

(*Impacientándose*) Señorita, ¿podría darme el cambio, por favor?

APRIL

Oh, perdone. (*Le tiende a la mujer su cambio*).

CLIENTE

Y mi libro.

APRIL

Perdone. (*Desliza el libro —Retrato de una dama— en una bolsa y se la da a la mujer*).

La CLIENTE se marcha, mirando desaprobadoramente a APRIL y PAUL por encima del hombro.

PAUL

(*Alargándole el sobre de papel manila a APRIL*) He terminado mi cuento. Pensé que tal vez te gustaría echarle un vistazo.

APRIL

(*Cogiendo el sobre y al mismo tiempo comprendiendo la importancia del gesto de PAUL. Empieza a sonreír*) Me encantaría.

PAUL

Estupendo. Espero que te guste. Ha tardado mucho en llegar.

APRIL

(*Mirando su reloj*) Voy a salir a comer dentro de diez minutos. ¿Puedo invitarte a una hamburguesa?

PAUL

(*Torpemente*) Eh... En realidad, quizá sería mejor que leyeras primero el cuento. Llámame cuando lo termines, ¿de acuerdo?

APRIL

(*Un poco desconcertada, pero poniendo buena cara a pesar de su decepción*) De acuerdo, lo leeré esta noche y te llamaré mañana. (*Sopesando el sobre en la mano*) No parece muy largo.

PAUL

Cuarenta y una páginas.

Otro CLIENTE —*un joven blanco de unos veinte años*— se acerca al mostrador con un ejemplar de *En el camino*. PAUL empieza a retroceder hacia la puerta.

PAUL

¿No te olvidarás de llamarme?

APRIL

No me olvidaré. Lo prometo.

61 Int: Noche. Apartamento de Paul

*Suena el teléfono —dos, tres, cuatro veces—, pero allí no hay nadie para cogerlo.
Cortar a:*

62 Int: Noche. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

Un plano de la tienda vacía. Oímos sonar un teléfono a lo lejos.

63 Int: Noche. Apartamento de Auggie

AUGGIE está sentado solo ante la mesa de su cocina, sacando fotografías recientemente reveladas de un sobre amarillo de Kodak. El álbum de 1990 está abierto sobre la mesa delante de él. Una por una, AUGGIE pega una pequeña etiqueta blanca en la esquina inferior derecha de cada foto, anotando cuidadosamente la fecha en cada una con una pluma: 30-7-90; 31-7-90; 1-8-90; etc. Luego, una por una, pone cada foto en su sitio en el álbum. AUGGIE fuma un cigarrillo, tararea una canción entre dientes, bebe un sorbo de un vaso de bourbon. Parece un vagabundo de playa: sin afeitar, el pelo revuelto, el pecho desnudo, vestido con unos pantalones cortos anchos.

Suena el teléfono. Negándose a darse prisa, AUGGIE pone otra foto en su sitio, bebe un sorbo de su vaso y luego, finalmente, coge el teléfono.

AUGGIE

Departamento de Personas Desaparecidas. Sargento Fosdick. (Pausa. Escucha) Vaya, mira por dónde... Peter Rabbit está vivo. (Pausa. Escucha) Sí, está bien. Ningún problema. (Pausa. Escucha) Danzinger Road, en Peekskill. (Pausa. Escucha) Sí, lo tengo. No necesito lápiz. (Pausa. Escucha) ¿Cómo coño voy a saberlo? No es culpa mía que no conteste al teléfono. (Pausa. Escucha) Así que eres tú quien llamó a la poli, ¿eh? Buen trabajo. (Pausa. Escucha) Sí, lo digo en serio. Buen trabajo. Probablemente le salvaste el pellejo. (Pausa. Escucha) Lo has entendido bien. Muy mal. Le debes mucho, chaval. (Pausa. Escucha) No, mañana no. Tengo que trabajar, cabeza de chorlito, ¿recuerdas? (Pausa. Escucha) No, el sábado tampoco. El domingo. (Pausa. Escucha) Sí. De acuerdo. Vale. (Sonríe) Sí, y bésame el culo. (Pausa. Escucha. Sonríe otra vez) Lo mismo digo. (Cuelga el teléfono).

64 Ext: Día. Calle de Paul

Domingo por la mañana. PAUL y AUGGIE van andando juntos por la acera. PAUL lleva la mochila de RASHID.

PAUL

¿Qué te dijo cuando llamó?

AUGGIE

No mucho. Dijo que tenía los calcetines y los calzoncillos sucios y que si no me importaría llevarle sus cosas. *(Pausa)* Jodidos chavales, ¿eh? Siempre cuentan con uno.

AUGGIE se para delante de un coche aparcado junto al bordillo: un Coupé de Ville rojo de quince años.

PAUL

(Impresionado) Bonito coche, Auggie. ¿Dónde lo has encontrado?

AUGGIE

Es de Tommy. Ese mamón me debía un favor.

AUGGIE abre con llave la puerta del lado del pasajero, luego da la vuelta al coche para abrir la puerta del conductor.

PAUL

(Abriendo la puerta) No es un viaje largo. Una hora, hora y media. Estaremos de vuelta a la hora de cenar.

AUGGIE

Más nos vale. No he pasado una noche fuera de Brooklyn desde hace catorce años y no voy a romper mi costumbre ahora. Además, tengo que estar en mi esquina a las ocho en punto mañana por la mañana.

Ambos suben al coche. AUGGIE pone el motor en marcha. Cortar a:

65. Int/Ext: Día. Peekskill. Garaje de Cole

Vemos a RASHID pintando las paredes de la habitación de arriba. La habitación se ha transformado desde la última vez que la vimos. Ahora está enteramente vacía y limpiísima. Con cada brochazo de pintura blanca que RASHID da a la pared, el aspecto de la habitación mejora. Trabaja con cuidado, orgulloso de lo que ha conseguido hasta ahora.

De repente se oye el ruido de un coche abajo. RASHID va a la ventana abierta y se asoma. Cortar a: desde el PUNTO DE VISIÓN DE RASHID: vemos a CYRUS, DOREEN y JUNIOR en el Ford azul. Se bajan. DOREEN lleva una nevera portátil grande. CYRUS abre la puerta trasera y desata a JUNIOR de su sillita.

RASHID (*en off*).

(Mascullando, alarmado) Oh, Dios mío. ¿Qué están haciendo aquí en domingo?

DOREEN

(Saludando a RASHID con la mano) Hola, Paul. Hemos decidido hacer un pícnic. ¿Quieres venir con nosotros?

Cortar a RASHID en la ventana:

RASHID

Oh, sí, claro. *(Pausa)* Un minuto. Bajo dentro de un minuto.

Cortar a RASHID en la habitación de arriba. Se agacha, pone la brocha con la que ha estado trabajando encima de la lata de pintura abierta y empieza a limpiarse las manos con un trapo cuando, de repente, se oye el ruido de otro coche abajo. RASHID se levanta para echar un vistazo. Cortar a:

Desde el PUNTO DE VISIÓN DE RASHID: Vemos el Coupé de Ville rojo entrando en la gasolinera con un neumático deshinchado. El coche se detiene. PAUL y AUGGIE se bajan. Cortar a: primer plano de RASHID, mirando por la ventana. Su cara expresa pánico, alarma.

RASHID

¡Dios santo!

Echa a correr hacia la puerta, esperando llegar abajo y reunirse con PAUL y AUGGIE antes de que CYRUS hable con ellos. Debido a las prisas, vuelca de una patada la lata de pintura que estaba abierta.

La escena termina con un primer plano de la pintura blanca derramándose sobre el suelo de madera desnuda.

66 Ext: Día. Delante del garaje de Cole

Plano de CYRUS, DOREEN y JUNIOR junto a la mesa de pícnic, desarrollando su almuerzo. La cámara pasa en panorámica desde CYRUS —que echa a andar hacia PAUL y AUGGIE— a PAUL y AUGGIE, que están de pie junto a los surtidores de gasolina. Vemos a PAUL y AUGGIE mirando en dirección a la oficina, mientras una sonrisa empieza a formarse en su cara. En el preciso instante en que CYRUS llega hasta ellos, RASHID entra en cuadro, jadeando a causa de la carrera escaleras abajo.

PAUL

(A RASHID) Hola, chico.

RASHID

(*Mirando las heridas y los vendajes de PAUL. Está horrorizado*) Joder. Menuda paliza le dieron.

PAUL

Documentación. He metido la escena en mi cuento. (*Pausa*) Eso hace que las facturas médicas sean cien por cien desgravables.

AUGGIE

(*Por lo bajo*) Intenta venderle eso a Hacienda.

CYRUS

(*Observando la conversación con expresión de estar confuso. A RASHID*) ¿Conoces a estos hombres? (*Señalando el neumático deshinchado*) Creí que eran clientes.

AUGGIE

Sí, nos conoce. Pero también tiene usted unos clientes. (*Se vuelve y le da una patada al Coupé de Ville*) El cabrón de Tommy. Típico de él ir por ahí con los neumáticos lisos.

PAUL

Hemos venido a entregar ropa limpia.

RASHID

(A CYRUS) Está bien. Es verdad que los conozco.

CYRUS

(*Todavía confuso pero intentando ser cordial*) Yo soy el dueño de esto. CYRUS Cole.
(*Tendiéndole la mano derecha a AUGGIE*).

AUGGIE

(*Estrechando la mano de CYRUS*) Augustus Wren.

CYRUS *le tiende la mano derecha a PAUL.*

PAUL

(*Estrechando la mano a CYRUS*) Paul Benjamin.

Cortar a primer plano de la cara de RASHID. El cielo acaba de caérsele encima.

CYRUS

(*Más confuso que nunca. Volviéndose a RASHID*) Qué curioso. Se llama igual que tú.

RASHID

(*Presa del pánico*) Bueno, usted y JUNIOR también se llaman igual, ¿no?

CYRUS

Sí, pero él es mi hijo. Eso no tiene nada de raro. Es de mi propia sangre. Pero tú te llamas igual que este hombre y ni siquiera sois del mismo color.

RASHID

(*Improvisando*) Así fue como nos conocimos. Somos miembros del Club Internacional del Mismo Nombre. Lo crea o no, hay ochocientos cuarenta y seis Paul Benjamin en Estados Unidos. Pero solamente dos en el área metropolitana de Nueva York. Por eso nos hicimos tan buenos amigos Paul y yo. Somos los únicos que asistimos a las reuniones.

AUGGIE

(Disgustado) Deja de decir paridas, chaval. ¿Por qué no hablas claro y le dices a este hombre quién eres?

Ahora, atraída por la curiosidad, DOREEN se ha acercado a donde están los cuatro hombres. Lleva en brazos a JUNIOR.

CYRUS

(Volviéndose a PAUL) ¿Qué diablos está pasando aquí, señor?

PAUL

(Se encoge de hombros. Señala a RASHID) Será mejor que se lo pregunte a él.

AUGGIE

Sí, RASHID, suéltalo.

DOREEN

(En voz muy alta) ¿RASHID?

PAUL

(A DOREEN) A veces. Es lo que podríamos llamar un nombre de guerra.

CYRUS

(Cada vez más confuso) ¿De qué diablos estamos hablando?

AUGGIE

(A RASHID) Vamos. Dile tu verdadero nombre. El nombre que aparece en tu partida de nacimiento.

Primer plano de la cara de RASHID. Le tiembla el labio inferior. Los ojos se le están llenando de lágrimas.

RASHID

(Casi inaudiblemente) Thomas.

CYRUS

Paul. RASHID. Thomas. ¿Cuál es el verdadero?

RASHID

Thomas.

AUGGIE

(Impaciente) Venga, venga, tripa amarilla. El nombre completo. Nombre y apellido.

RASHID

(Tratando de ganar tiempo. Las lágrimas empiezan a correr por sus mejillas) ¿Qué más da?

PAUL

Si da igual, ¿por qué no se lo dices?

RASHID

(A PAUL, con la voz quebrada) Iba a decírselo... Pero en el momento que yo eligiera. En el momento que yo eligiera...

AUGGIE

Ningún momento es mejor que el presente, hombre.

CYRUS

(A RASHID) ¿Bien?

RASHID

(Parpadeando para librarse de las lágrimas. Mirando a CYRUS) Thomas Cole. Mi nombre es Thomas Jefferson Cole.

CYRUS

(Atónito) ¿Te estás burlando de mí? No lo consentiré. ¿Me oyes? ¡No dejaré que una mierda de chaval se burle de mí!

DOREEN

(Disgustada) ¡CYRUS!

JUNIOR

(Alargando la mano hacia CYRUS) Papá.

RASHID

(Manteniéndose firme) Te guste o no, CYRUS, ése es mi nombre. Cole. Igual que el tuyo.

PAUL

(A CYRUS) Ahora pregúntele quién era su madre.

CYRUS

(Fuera de sí) No me gusta esto. No me gusta ni pizca.

RASHID

Louisa Vail. ¿Te acuerdas de ella, CYRUS?

CYRUS

¡Cállate! ¡Cállate ahora mismo!

Incapaz de controlar su ira, CYRUS levanta la mano y golpea con fuerza a RASHID en la cara. RASHID cae al suelo.

AUGGIE

(Alarmado) Eh, ¡basta!

AUGGIE se lanza alocadamente y pega a CYRUS en la boca, DOREEN, al ver que atacan a su marido, le da a AUGGIE una rápida patada en la espinilla. AUGGIE Suelta un grito y empieza a brincar de dolor.

DOREEN

(A AUGGIE) Maldita sea, no permitiré nada de eso en mi presencia, saco de mierda.

DOREEN deja en el suelo a JUNIOR. El niño inmediatamente corre hacia PAUL y le

pega en el brazo malo. PAUL aúlla de dolor y cae al suelo. Toda la escena se está convirtiendo rápidamente en un caos.

Mientras tanto RASHID se ha puesto de pie. Se sitúa frente a CYRUS, corre hacia él y le tira al suelo. Los dos ruedan sobre el asfalto, luchando con todas sus fuerzas. Al cabo de un momento parece que CYRUS está ganando la pelea. AUGGIE trata de separarlos, pero no lo consigue.

DOREEN

(Aporreando la espalda de CYRUS con los puños) ¡Basta! ¡Basta! ¡Le vas a matar, CYRUS!

La aguda voz de DOREEN detiene la pelea por un momento. CYRUS Suelta a RASHID y se levanta. RASHID se levanta también, pero el odio entre ellos no se ha calmado. CYRUS levanta su garfio.

DOREEN

(Chillando) ¡Es tu hijo, maldita sea! ¡Es tu hijo! ¿Quieres matar a tu hijo?

De pronto CYRUS se detiene. Baja el brazo y se tapa la cara con la mano derecha. Un momento MÁS TARDE se desmorona y llora. El sonido de sus sollozos es terrible: sufrimiento puro, animal. Se tambalea, luego cae de rodillas, incapaz de contener las lágrimas.

Cortar a RASHID. Está allí de pie sin moverse, mirando a CYRUS.

Deja caer los brazos, abre las manos. Las lágrimas ruedan por sus mejillas, respira con dificultad. Primer plano de su cara.

Fundido de salida.

67 Ext: Día. La mesa de pícnic delante del garaje de Cole

Un rato después.

Plano largo. Vemos a todos los de la escena anterior sentados a la mesa de pícnic almorzando: pollo frito, limonada, patatas fritas, etc. La imagen produce el efecto de una naturaleza muerta.

DOREEN está sentada al lado de CYRUS. RASHID tiene en brazos a JUNIOR, meciéndole suavemente mientras el niño bebe leche de un biberón con los ojos cerrados. AUGGIE y PAUL están sentados el uno al lado del otro, comiendo pollo y escuchando a DOREEN (que es la única que tiene la energía suficiente para hablar). CYRUS parece malhumorado, derrotado. De vez en cuando mira a RASHID a hurtadillas. RASHID, sin embargo, finge no darse cuenta, manteniendo los ojos fijos en el niño dormido.

Al principio no oímos nada. Luego la cámara se acerca hasta un plano más corto y empezamos a entender lo que DOREEN está diciendo. Mientras ella habla, vemos que PAUL se mete la mano en el bolsillo y saca una lata de sus puritos. Se inclina hacia delante y le ofrece uno a CYRUS, pero CYRUS mete la mano en su bolsillo y le ofrece a PAUL un puro grande. PAUL acepta y lo enciende. Luego CYRUS enciende el suyo.

DOREEN

... Puede que no fuese una gran inversión, pero tampoco nos costó mucho, y si CYRUS consigue sacarlo adelante, podremos cubrir nuestras necesidades. Él entiende mucho de coches, se lo aseguro, el problema es que esta carretera está demasiado lejos de las vías transitadas. Desde que pusieron ese centro comercial, por aquí hay poco tráfico. Pero hay que estar a las duras y a las maduras, ¿no? Uno hace lo que puede y espera que las cosas salgan bien...

La música empieza a sonar. Cortar a:

68. Pantalla en negro

La música continúa. Al cabo de unos momentos, las siguientes palabras aparecen en la pantalla: «Tres meses después».

69 Ext: Día. Tren del metro elevado, Brooklyn

La música continúa sonando. Vemos un metro elevado avanzando por los raíles a la débil luz de noviembre.

70 Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

AUGGIE *está detrás del mostrador, vestido con una camisa de franela. Los tres HOMBRES DE LA OTB están allí con él, como en la escena 2. JIMMY entra en la tienda y deja una bolsa de papel en el mostrador delante de AUGGIE, luego pasa al otro lado del mostrador y se sienta al lado de AUGGIE. JIMMY mira su reloj. AUGGIE saca de la bolsa un vaso de plástico lleno de café. Le quita la tapa y el humo se eleva del vaso. Mientras tanto vemos y oímos a los HOMBRES DE LA OTB hablando.*

TOMMY

Desde luego, claro que va a haber guerra. ¿Crees que mandarían a quinientos mil hombres sólo para que se tumben al sol? Quiero decir, hay mucha playa, pero no demasiada agua. Medio millón de soldados. No son unas vacaciones en la costa, puedes estar seguro.

JERRY

No sé, Tommy. ¿Tú crees que a alguien le importa un bledo Kuwait? Leí algo sobre el jeque que gobierna allí. Se casa con una virgen diferente todos los viernes y luego se divorcia de ella el lunes. ¿Crees que queremos que mueran nuestros chicos por un tipo como ése?

DENNIS

Ésa es una manera de defender los valores americanos, ¿eh, Tommy?

TOMMY

Ríete todo lo que quieras. Te digo que va a haber guerra. Con la situación en Rusia desmoronándose, esos patanes del Pentágono se quedarán sin trabajo a menos que encuentren un nuevo enemigo. Ahora tienen a ese Sadam y van a arrearle con todo lo que tengan. Toma nota de mis palabras.

PAUL *entra en la tienda vestido con una chaqueta de cuero y una bufanda. Los HOMBRES DE LA OTB paran de hablar y se quedan mirándole mientras se acerca al mostrador.*

AUGGIE

(A PAUL) Hola, hombre, ¿cómo te va?

PAUL

Hola, Auggie.

Sin esperar a que PAUL se lo pida, AUGGIE se vuelve, saca dos latas de Schimmelpennincks de la vitrina de los puros y las pone sobre el mostrador.

AUGGIE

Dos, ¿no?

PAUL

Ah, más vale que sea una.

AUGGIE

Generalmente te llevas dos.

PAUL

Sí, lo sé, pero estoy intentando fumar menos. *(Pausa)* Alguien está preocupado por mi salud.

AUGGIE

(Moviendo las cejas en plan de broma) A... já.

PAUL se encoge de hombros, azorado, luego, lentamente, su cara se ilumina con una sonrisa.

AUGGIE

¿Y cómo va el trabajo últimamente, maestro?

PAUL

(Aún sonriendo. Distraído) Bien. *(Pausa. Reaccionando)* Por lo menos hasta hace un par de días. Me llamó un tipo del *New York Times* para pedirme que escriba un cuento de Navidad. Quieren publicarlo ese día.

AUGGIE

Eso es un florón para tu corona, hombre. El mejor periódico del país.

PAUL

Sí, estupendo. El problema es que tengo cuatro días para escribirlo y no tengo una sola idea. *(Pausa)* ¿Sabes algo sobre cuentos de Navidad?

AUGGIE

(Fanfarroneando) ¿Cuentos de Navidad? Claro, sé montones.

PAUL

¿Alguno bueno?

AUGGIE

¿Bueno? Por supuesto. ¿Bromeas? *(Pausa)* Te diré lo que vamos a hacer. Me invitas a comer, amigo mío, y te cuento el mejor cuento de Navidad que has oído en tu vida. ¿Qué te parece? Y te garantizo que hasta la última palabra es verdad.

PAUL

(Sonriendo) No hace falta que sea verdad. Basta con que sea bueno.

AUGGIE

(Volviéndose a JIMMY ROSE) Encárgate de la caja mientras estoy fuera, ¿de acuerdo, Jimmy? *(Empieza a salir de detrás del mostrador).*

JIMMY ROSE

¿Quieres que lo haga, Auggie? ¿Estás seguro de que quieres que lo haga?

AUGGIE

Claro que estoy seguro. Sólo tienes que recordar lo que te enseñé. Y no dejes que ninguno de estos entrometidos te moleste. *(Señala a los HOMBRES DE LA OTB)* Si tienes algún problema, vienes a verme. Estaré al final de la manzana, en Jack's *(A PAUL)* ¿Te parece bien Jack's?

PAUL

Jack's está bien.

PAUL y AUGGIE *salen juntos de la tienda.*

71 Int: Día. Restaurante de Jack

Un angosto y ruidoso restaurante judío con fotografías deportivas en las paredes: antiguos equipos del Dodger de Brooklyn, los Mets de 1969, un retrato de Jackie Robinson. PAUL y AUGGIE están sentados a una mesa del fondo, mirando la carta.

PAUL

(Cerrando la carta) Tengo que ir a hacer pis. Si viene el camarero, pídemme un sándwich de cecina con pan de centeno y una gaseosa de jengibre, ¿de acuerdo?

AUGGIE

De acuerdo.

PAUL se levanta y se va al lavabo. Solo en la mesa, AUGGIE mira la silla vacía que hay a su lado y ve un ejemplar del New York Times. El periódico está abierto en un artículo con un titular que dice: «TIROTEO EN BROOKLYN». AUGGIE se inclina para ver mejor el artículo. Primer plano del artículo. Vemos las fotografías de CHARLES GLEMM (el RASTRERO) y ROGER GOODWIN y sus nombres en los pies de foto. Un titular secundario dice: «LADRONES MUERTOS EN EL ATRACO A UNA JOYERÍA». Mientras AUGGIE continúa leyendo el artículo, llega el CAMARERO a tomar el pedido. Es un hombre de mediana edad, redondo y medio calvo con cara de cansado.

CAMARERO *(en off)*.

¿Qué va a ser, Auggie?

AUGGIE

(Levanta la vista) Ah... *(Señalando el sitio vacío de PAUL)* Mi amigo quiere un sándwich de cecina con pan de centeno y una gaseosa de jengibre.

Plano del CAMARERO sosteniendo el lápiz y el bloc.

CAMARERO

¿Y para ti?

AUGGIE

(Leyendo el periódico otra vez. De pronto se acuerda de que el CAMARERO está allí)

¿Qué pasa?

CAMARERO

¿Qué vas a tomar tú?

AUGGIE

¿Yo? *(Pausa)* Tomaré lo mismo. *(Vuelve a mirar el artículo).*

CAMARERO

Hazme un favor, ¿quieres?

AUGGIE

(Levantando la vista otra vez) ¿Cuál, Sol?

CAMARERO

La próxima vez, cuando quieras dos sándwiches de cecina, dices: «Dos sándwiches de cecina». Cuando quieras dos gaseosas de jengibre, dices: «Dos gaseosas de jengibre».

AUGGIE

¿Y qué más da?

CAMARERO

Es más sencillo. Y más rápido.

AUGGIE

(Desconcertado. Siguiéndole la corriente al CAMARERO) Ah, claro, Sol. Como quieras. En lugar de decir: «Un sándwich de cecina» y luego: «Otro sándwich de cecina», diré: «Dos sándwiches de cecina».

CAMARERO

(Muy serio) Gracias. Sabía que lo entenderías.

El CAMARERO se va. AUGGIE vuelve a mirar el artículo. PAUL regresa y se sienta en la silla frente a AUGGIE.

PAUL

(*Acomodándose*) Bueno, ¿estamos listos?

Listos. Cuando quieras.

PAUL

Soy todo oídos.

AUGGIE

De acuerdo. (*Pausa. Piensa*) ¿Recuerdas que una vez me preguntaste cómo empecé a hacer fotos? Bueno, ésta es la historia de cómo conseguí mi primera cámara. En realidad, es la única cámara que he tenido. ¿Me sigues hasta aquí?

PAUL

Sin perder palabra.

AUGGIE

(*Primer plano de la cara de AUGGIE*) De acuerdo. (*Pausa*) Así que ésta es la historia de cómo sucedió. (*Pausa*) De acuerdo. (*Pausa*) Fue en el verano del 76, cuando empecé a trabajar para VINNIE. El verano del bicentenario. (*Pausa*) Una mañana entró un chico y empezó a robar cosas de la tienda. Está de pie al lado del expositor de periódicos de la pared del fondo, metiéndose revistas de tías desnudas debajo de la camisa. Había mucha gente junto al mostrador en aquel momento, así que al principio no le vi...

La cara de AUGGIE se funde a la de PAUL. Empieza el metraje en blanco y negro: vemos a AUGGIE interpretando los hechos que le describe a PAUL. Esta escena reproduce exactamente los sucesos mostrados anteriormente en las escenas 2 y 3, con una sola diferencia. El ladrón es ahora ROGER GOODWIN, el mismo que pegó a PAUL en la escena 54, el mismo cuya fotografía acaba de ver AUGGIE en el periódico. Los sucesos se desarrollan en silencio, acompañados por el relato de AUGGIE en off.

AUGGIE (*en off*).

Pero cuando me di cuenta de lo que estaba haciendo, empecé a gritar. Echó a correr como una liebre y cuando conseguí salir de detrás del mostrador, él ya iba como una exhalación por la Séptima Avenida. Le perseguí más o menos media manzana, y luego renuncié. Se le había caído algo, y como yo no tenía ganas de seguir corriendo,

me agaché para ver lo que era.

Vemos a AUGGIE persiguiendo al chico, renunciando y agachándose para recoger la cartera. Echa a andar hacia el estanco.

AUGGIE (*en off*).

Resultó que era su cartera. No había nada de dinero, pero sí su carnet de conducir junto con tres o cuatro fotografías. Supongo que podía haber llamado a la poli para que le arrestara. Tenía su nombre y dirección en el carnet, pero me dio pena. No era más que un pobre desgraciado, y cuando miré las fotos que llevaba en la cartera, no fui capaz de enfadarme con él...

Vemos a AUGGIE examinando las fotos. Primeros planos de las fotos.

AUGGIE (*en off*).

Roger Goodwin. Así se llamaba. Recuerdo que en una de las fotos estaba de pie al lado de su madre. En otra estaba sosteniendo un trofeo conseguido en la escuela y sonriendo como si acabara de ganar el premio gordo de la lotería. No tuve valor. Un pobre chaval de Brooklyn sin mucha SUERTE, y, además, ¿qué importaban un par de revistas pornográficas?...

Cortar al restaurante de Jack. El CAMARERO llega a la mesa con el pedido.

CAMARERO

Aquí tenéis, chicos. Dos sándwiches de cecina. Dos gaseosas de jengibre. Ésa es la forma rápida. La forma sencilla. (*Se va*).

PAUL

(*Poniendo mostaza en su sándwich*) ¿Y?

AUGGIE

(*Bebiendo un sorbo de su vaso*) Así que me quedé con la cartera. De vez en cuando sentía el impulso de devolvérsela, pero lo posponía una y otra vez y nunca hacía nada al respecto. (*Pone mostaza en su sándwich*) Luego llega la Navidad y yo me encuentro sin nada que hacer. VINNIE iba a invitarme a su casa, pero su madre se puso enferma y él y su mujer tuvieron que marcharse a Florida en el último minuto. (*Muerde el sándwich, mastica*) Así que estoy sentado en mi piso esa mañana, compadeciéndome un poco de mí mismo, y entonces veo la cartera de Roger

Goodwin sobre un estante de la cocina. Pienso qué diablos, por qué no hacer algo bueno por una vez, así que me pongo el abrigo y salgo para devolver la cartera...

Cortar al metraje en blanco y negro: las casas subvencionadas de Boerum Hill. Vemos a AUGGIE andando solo entre los edificios, muy abrigado a causa del frío. Al mismo tiempo oímos:

AUGGIE (*en off*).

La dirección estaba en Boerum Hill, en las casas subvencionadas. Aquel día helaba, y recuerdo que me perdí varias veces tratando de encontrar el edificio. Allí todo parece igual, y recorres una y otra vez la misma calle pensando que estás en otro sitio. Finalmente encuentro el apartamento que busco y llamo al timbre...

Plano de AUGGIE andando por un pasillo en las casas subvencionadas: pintadas en las paredes de ladrillos de ceniza. Se detiene delante de una puerta y aprieta el timbre.

AUGGIE (*en off*).

No pasa nada. Deduzco que no hay nadie, pero lo intento otra vez para asegurarme. Espero un poco más y, justo cuando estoy a punto de marcharme, oigo que alguien viene hacia la puerta arrastrando los pies. Una voz de vieja pregunta, quién es, y yo contesto que estoy buscando a Roger Goodwin. «¿Eres tú, Roger?», dice la vieja, y luego descorre unos quince cerrojos y abre la puerta...

Plano de una negra muy vieja, la ABUELA ETHEL, abriendo la puerta. Hay una sonrisa extasiada y expectante en su cara. Aunque la escena se desarrolla en silencio, vemos a AUGGIE y la ABUELA ETHEL pronunciando el diálogo que AUGGIE le repite a PAUL.

AUGGIE (*en off*).

Debe de tener por lo menos ochenta años, quizá noventa, y lo primero que noto es que es ciega. «Sabía que vendrías, Roger», dice. «Sabía que no te olvidarías de tu abuela Ethel en Navidad». Y luego abre los brazos como si estuviera a punto de abrazarme.

Vemos que AUGGIE vacila durante un segundo. Mientras su voz cuenta la siguiente parte de la historia, le vemos cediendo, abriendo los brazos y abrazando a la ABUELA ETHEL. El abrazo se repite luego a cámara algo más lenta; después otra vez a cámara lenta; luego una vez más, a cámara muy lenta; luego de nuevo a cámara tan

lenta que parece una secuencia de fotos fijas.

AUGGIE (*en off*).

Yo no tenía mucho tiempo para pensar, ¿comprendes? Tenía que decir algo deprisa y corriendo, y antes de que pudiera darme cuenta de lo que estaba ocurriendo, oí que las palabras salían de mi boca. «Está bien, abuela Ethel», dije. «He vuelto para verte el día de Navidad». No me preguntes por qué lo hice. No tengo ni idea. Simplemente salió así, y de pronto aquella vieja me abrazaba delante de la puerta y yo la abrazaba a ella. Era como un juego que los dos decidimos jugar, sin tener que discutir las reglas. Quiero decir que aquella mujer *sabía* que yo no era su nieto. Estaba vieja y chocha, pero no tanto como para no notar la diferencia entre un extraño y su propio nieto. Pero la hacía feliz fingir, y puesto que yo no tenía nada mejor que hacer, me alegré de seguirle la corriente...

AUGGIE y la ABUELA ETHEL entran en el apartamento y se sientan en las butacas del cuarto de estar. Les vemos hablando, riendo. Mientras tanto oímos:

AUGGIE (*en off*).

Así que entramos en el apartamento y pasamos el día juntos. Cada vez que ella me preguntaba cómo estaba, yo le mentía. Le dije que había encontrado un buen trabajo en un estanco, le dije que estaba a punto de casarme, le conté cien cuentos chinos y ella hizo como que se los creía todos. «Eso es estupendo, Roger», me decía, asintiendo con la cabeza y sonriendo. «Siempre supe que las cosas te saldrían bien...»

La cámara se mueve en una lenta panorámica por el apartamento de la ABUELA ETHEL, deteniéndose momentáneamente en varios objetos. Entre otras cosas, vemos retratos de Martin Luther King, John F. Kennedy, retratos familiares, ovillos de hilo, agujas de hacer punto. Cuando este recorrido visual termina, vemos a AUGGIE entrando otra vez en el apartamento con abrigo y llevando una gran bolsa de comestibles. Como describe el relato simultáneo:

AUGGIE (*en off*).

Al cabo de un rato empecé a tener hambre. No parecía haber mucha comida en la casa, así que me fui a una tienda del barrio y llevé un montón de cosas. Un pollo precocinado, una sopa de verduras, un recipiente de ensalada de patatas, toda clase de cosas. Ethel tenía un par de botellas de vino guardadas en su dormitorio, así que entre los dos conseguimos preparar una comida de Navidad bastante decente...

Vemos a AUGGIE y la ABUELA ETHEL en la mesa del comedor: comiendo, bebiendo vino, charlando.

AUGGIE (en off).

Recuerdo que los dos nos pusimos un poco alegres con el vino, y cuando terminamos de comer fuimos a sentarnos en el cuarto de estar, donde las butacas eran más cómodas.

Vemos a AUGGIE llevando a la ABUELA ETHEL del brazo y ayudándola a sentarse en una butaca. Luego AUGGIE sale del cuarto de estar y va al cuarto de baño que hay en el pasillo.

AUGGIE (en off).

Tenía que hacer pis, así que me disculpé y fui al cuarto de baño que había en el pasillo. Fue entonces cuando las cosas dieron otro giro. Ya era bastante disparatado que hiciera el numerito de ser el nieto de Ethel, pero lo que hice luego fue una verdadera locura, y nunca me he perdonado por ello...

Vemos a AUGGIE en el cuarto de baño. Mientras orina, vemos las cajas de cámaras, mientras él las describe.

AUGGIE (en off).

Entro en el cuarto de baño y, apiladas contra la pared al lado de la ducha, veo un montón de seis o siete cámaras. De treinta y cinco milímetros, completamente nuevas, aún en sus cajas. Deduzco que eso es obra del verdadero Roger, un sitio donde almacenar un botín reciente. Yo no había hecho una foto en mi vida, y ciertamente nunca había robado nada, pero en cuanto veo esas cámaras en el cuarto de baño, decido que quiero una para mí. Así de sencillo. Y, sin pararme a pensarlo, me meto una de las cajas bajo el brazo y vuelvo al cuarto de estar...

Vemos a AUGGIE volver al cuarto de estar con la cámara. La ABUELA ETHEL está profundamente dormida en su butaca. AUGGIE deja la cámara, recoge la mesa y friega los platos en la cocina.

AUGGIE (en off).

No debí estar ausente más de tres minutos, pero en ese tiempo la abuela Ethel se había dormido. Demasiado Chianti, supongo. Entré en la cocina para fregar los platos y ella siguió durmiendo a pesar del ruido, roncando como un bebé. No parecía lógico

molestarla, así que decidí marcharme. Ni siquiera podía escribirle una nota diciéndole adiós, puesto que era ciega y todo eso, así que simplemente me fui. Dejé la cartera de su nieto en la mesa, cogí la cámara otra vez y salí del apartamento...

Vemos a AUGGIE inclinándose sobre la ABUELA ETHEL, que está dormida, y decidiendo no despertarla. Le vemos dejar la cartera sobre la mesa y coger la cámara. Le vemos salir del apartamento. Plano de la puerta al cerrarse.

AUGGIE (*en off*).

Y ése es el final de la historia.

Cortar a la cara de PAUL. PAUL y AUGGIE están sentados a la mesa, comiendo los últimos bocados de sus sándwiches.

PAUL

¿Volviste alguna vez?

AUGGIE

Una sola, unos tres o cuatro meses después. Me sentía tan mal por haber robado la cámara que ni siquiera la había usado aún. Finalmente tomé la decisión de devolverla, pero la abuela Ethel ya no estaba allí. En su apartamento vivía otra persona y no sabía decirme dónde estaba ella.

PAUL

Probablemente había muerto.

AUGGIE

Sí, probablemente.

PAUL

Lo cual quiere decir que pasó contigo su última Navidad.

AUGGIE

Supongo que sí. Nunca se me había ocurrido pensarlo.

PAUL

Fue una buena obra, Auggie. Hiciste algo muy bonito por ella.

AUGGIE

Le mentí, y luego le robé. No veo cómo puedes llamar a eso una buena obra.

PAUL

La hiciste feliz. Y, además, la cámara era robada. No es como si la persona a quien se la quitaste fuese su verdadero propietario.

AUGGIE

Todo por el arte, ¿eh, Paul?

PAUL

Yo no diría eso. Pero, por lo menos, le has dado un buen uso a la cámara.

AUGGIE

Y ahora ya tienes tu cuento de Navidad, ¿no?

PAUL

(Pausa. Piensa) Sí, supongo que sí.

PAUL mira a AUGGIE. Una sonrisa malévola se extiende por la cara de AUGGIE. La mirada de sus ojos es tan misteriosa, está tan llena del brillo de algún placer interior, que PAUL empieza a sospechar que AUGGIE se ha inventado toda la historia. Está a punto de preguntarle a AUGGIE si se ha quedado con él, pero luego se contiene, comprendiendo que AUGGIE nunca se lo diría. PAUL sonrío.

PAUL

La mentira es un verdadero talento, Auggie. Para inventar una buena historia, una persona tiene que saber apretar todos los botones adecuados. *(Pausa)* Yo diría que tú estás en lo más alto, entre los maestros.

AUGGIE

¿Qué quieres decir?

PAUL

Quiero decir que es una buena historia.

AUGGIE

Mierda. Si no puedes compartir tus secretos con los amigos, ¿qué clase de amigo eres?

PAUL

Exactamente. No valdría la pena vivir, ¿verdad?

AUGGIE sigue sonriendo. PAUL le devuelve la sonrisa. AUGGIE enciende un cigarrillo; PAUL enciende un purito. Echan el humo al aire, aún sonriéndose mutuamente.

La cámara sigue al humo que se eleva hacia el techo. Primer plano del humo. Mantener unos instantes.

La pantalla se pone negra. Empieza a sonar la música.

Títulos de crédito finales.

El cuento de Navidad de Auggie Wren

Le oí este cuento a Auggie Wren. Dado que Auggie no queda demasiado bien en él, por lo menos no todo lo bien que a él le habría gustado, me pidió que no utilizara su verdadero nombre. Aparte de eso, toda la historia de la cartera perdida, la anciana ciega y la comida de Navidad es exactamente como él me la contó.

Auggie y yo nos conocemos desde hace casi once años. Él trabaja detrás del mostrador de un estanco en la calle Court, en el centro de Brooklyn, y como es el único estanco que tiene los puritos holandeses que a mí me gusta fumar, entro allí bastante a menudo. Durante mucho tiempo apenas pensé en Auggie Wren. Era el extraño hombrecito que llevaba una sudadera azul con capucha y me vendía puros y revistas, el personaje pícaro y chistoso que siempre tenía algo gracioso que decir acerca del tiempo, de los Mets o de los políticos de Washington, y nada más.

Pero luego, un día, hace varios años, él estaba leyendo una revista en la tienda cuando casualmente tropezó con la reseña de un libro mío. Supo que era yo porque la reseña iba acompañada de una fotografía, y a partir de entonces las cosas cambiaron entre nosotros. Yo ya no era simplemente un cliente más para Auggie, me había convertido en una persona distinguida. A la mayoría de la gente le importan un comino los libros y los escritores, pero resultó que Auggie se consideraba un artista. Ahora que había descubierto el secreto de quién era yo, me adoptó como a un aliado, un confidente, un camarada. A decir verdad, a mí me resultaba bastante embarazoso. Luego, casi inevitablemente, llegó el momento en que me preguntó si estaría dispuesto a ver sus fotografías. Dado su entusiasmo y buena voluntad, no parecía que hubiera manera de rechazarle.

Dios sabe qué esperaba yo. Como mínimo, no era lo que Auggie me enseñó al día siguiente. En una pequeña trastienda sin ventanas abrió una caja de cartón y sacó doce álbumes de fotos negros e idénticos. Dijo que aquélla era la obra de su vida, y no tardaba más de cinco minutos al día en hacerla. Todas las mañanas durante los últimos doce años se había detenido en la esquina de la avenida Atlantic y la calle Clinton exactamente a las siete y había hecho una sola fotografía en color de exactamente la misma vista. El proyecto ascendía ya a más de cuatro mil fotografías. Cada álbum representaba un año diferente y todas las fotografías estaban dispuestas en secuencia, desde el 1 de enero hasta el 31 de diciembre, con las fechas cuidadosamente anotadas debajo de cada una.

Mientras hojeaba los álbumes y empezaba a estudiar la obra de Auggie, no sabía qué pensar. Mi primera impresión fue que se trataba de la cosa más extraña y desconcertante que había visto nunca. Todas las fotografías eran iguales. Todo el proyecto era un curioso ataque de repetición que te dejaba aturdido, la misma calle y los mismos edificios una y otra vez, un implacable delirio de imágenes redundantes. No se me ocurría qué podía decirle a Auggie, así que continué pasando las páginas, asintiendo con la cabeza con fingida apreciación. Auggie parecía sereno, mientras me

miraba con una amplia sonrisa en la cara, pero cuando yo llevaba varios minutos observando las fotografías, de repente me interrumpió y me dijo:

—Vas demasiado deprisa. Nunca lo entenderás si no vas más despacio.

Tenía razón, por supuesto. Si no te tomas tiempo para mirar, nunca conseguirás ver nada. Cogí otro álbum y me obligué a ir más pausadamente. Presté más atención a los detalles, me fijé en los cambios en las condiciones meteorológicas, observé las variaciones en el ángulo de la luz a medida que avanzaban las estaciones. Finalmente pude detectar sutiles diferencias en el flujo del tráfico, prever el ritmo de los diferentes días (la actividad de las mañanas laborables, la relativa tranquilidad de los fines de semana, el contraste entre los sábados y los domingos). Y luego, poco a poco, empecé a reconocer las caras de la gente en segundo plano, los transeúntes camino de su trabajo, las mismas personas en el mismo lugar todas las mañanas, viviendo un instante de sus vidas en el objetivo de la cámara de Auggie.

Una vez que llegué a conocerles, empecé a estudiar sus posturas, la diferencia en su porte de una mañana a la siguiente, tratando de descubrir sus estados de ánimo por estos indicios superficiales, como si pudiera imaginar historias para ellos, como si pudiera penetrar en los invisibles dramas encerrados dentro de sus cuerpos. Cogí otro álbum. Ya no estaba aburrido ni desconcertado como al principio. Me di cuenta de que Auggie estaba fotografiando el tiempo, el tiempo natural y el tiempo humano, y lo hacía plantándose en una minúscula esquina del mundo y deseando que fuera suya, montando guardia en el espacio que había elegido para sí. Mirándome mientras yo examinaba su trabajo, Auggie continuaba sonriendo con gusto. Luego, casi como si hubiera estado leyendo mis pensamientos, empezó a recitar un verso de Shakespeare.

—Mañana y mañana y mañana —murmuró entre dientes—, el tiempo avanza con pasos menudos y cautelosos.

Comprendí entonces que sabía exactamente lo que estaba haciendo.

Eso fue hace más de dos mil fotografías. Desde ese día Auggie y yo hemos comentado su obra muchas veces, pero hasta la semana pasada no me enteré de cómo había adquirido su cámara y empezado a hacer fotos. Ése era el tema de la historia que me contó, y todavía estoy esforzándome por entenderla.

A principios de esa misma semana me había llamado un hombre del *New York Times* y me había preguntado si querría escribir un cuento que aparecería en el periódico el día de Navidad. Mi primer impulso fue decir que no, pero el hombre era muy persuasivo y amable, y al final de la conversación le dije que lo intentaría. En cuanto colgué el teléfono, sin embargo, caí en un profundo pánico. ¿Qué sabía yo sobre la Navidad?, me pregunté. ¿Qué sabía yo de escribir cuentos por encargo?

Pasé los siguientes días desesperado, guerreando con los fantasmas de Dickens, O. Henry y otros maestros del espíritu de la Natividad. Las propias palabras «cuento de Navidad» tenían desagradables connotaciones para mí, en su evocación de espantosas efusiones de hipócrita sensiblería y melaza. Ni siquiera los mejores cuentos de Navidad eran otra cosa que sueños de deseos, cuentos de hadas para

adultos, y por nada del mundo me permitiría escribir algo así. Sin embargo, ¿cómo podía nadie proponerse escribir un cuento de Navidad que no fuera sentimental? Era una contradicción en los términos, una imposibilidad, una paradoja. Sería como tratar de imaginar un caballo de carreras sin patas o un gorrión sin alas.

No conseguía nada. El jueves salí a dar un largo paseo, confiando en que el aire me despejaría la cabeza, justo después del mediodía entré en el estanco para reponer mis existencias, y allí estaba Auggie, de pie detrás del mostrador, como siempre. Me preguntó cómo estaba. Sin proponérmelo realmente, me encontré descargando mis preocupaciones sobre él.

—¿Un cuento de Navidad? —dijo cuando yo hube terminado—. ¿Sólo es eso? Si me invitas a comer, amigo mío, te contaré el mejor cuento de Navidad que hayas oído nunca. Y te garantizo que hasta la última palabra es verdad.

Fuimos a Jack's, un restaurante angosto y ruidoso que tiene buenos sándwiches de *pastrami* y fotografías de antiguos equipos de los Dodgers colgadas en las paredes. Encontramos una mesa al fondo, pedimos nuestro almuerzo y luego Auggie se lanzó a contarme su historia.

—Fue en el verano del setenta y dos —dijo—. Una mañana entró un chico y empezó a robar cosas de la tienda. Tendría unos diecinueve o veinte años, y creo que no he visto en mi vida un ratero de tiendas más patético. Estaba de pie al lado del expositor de periódicos de la pared del fondo, metiéndose libros en los bolsillos del impermeable. Había mucha gente junto al mostrador en aquel momento, así que al principio no le vi. Pero cuando me di cuenta de lo que estaba haciendo, empecé a gritar. Echó a correr como una liebre, y cuando conseguí salir de detrás del mostrador, él ya iba como una exhalación por la avenida Atlantic. Le perseguí más o menos media manzana, y luego renuncié. Se le había caído algo, y como yo no tenía ganas de seguir corriendo me agaché para ver lo que era.

»Resultó que era su cartera. No había nada de dinero, pero sí su carnet de conducir junto con tres o cuatro fotografías. Supongo que podía haber llamado a la poli para que le arrestara. Tenía su nombre y dirección en el carnet, pero me dio pena. No era más que un pobre desgraciado, y cuando miré las fotos que llevaba en la cartera, no fui capaz de enfadarme con él. Robert Goodwin. Así se llamaba. Recuerdo que en una de las fotos estaba de pie rodeando con el brazo a su madre o su abuela. En otra estaba sentado a los nueve o diez años vestido con un uniforme de béisbol y con una gran sonrisa en la cara. No tuve valor. Me figuré que probablemente era drogadicto. Un pobre chaval de Brooklyn sin mucha suerte, y, además, ¿qué importaban un par de libros de bolsillo?

»Así que me quedé con la cartera. De vez en cuando sentía el impulso de devolvérsela, pero lo posponía una y otra vez y nunca hacía nada al respecto. Luego llega la Navidad y yo me encuentro sin nada que hacer. Generalmente el jefe me invita a pasar el día en su casa, pero ese año él y su familia estaban en Florida visitando a unos parientes. Así que estoy sentado en mi piso esa mañana

compadeciéndome un poco de mí mismo, y entonces veo la cartera de Robert Goodwin sobre un estante de la cocina. Pienso qué diablos, por qué no hacer algo bueno por una vez, así que me pongo el abrigo y salgo para devolver la cartera personalmente.

»La dirección estaba en Boerum Hill, en las casas subvencionadas. Aquel día helaba, y recuerdo que me perdí varias veces tratando de encontrar el edificio. Allí todo parece igual, y recorres una y otra vez la misma calle pensando que estás en otro sitio. Finalmente encuentro el apartamento que busco y llamo al timbre. No pasa nada. Deduzco que no hay nadie, pero lo intento otra vez para asegurarme. Espero un poco más y, justo cuando estoy a punto de marcharme, oigo que alguien viene hacia la puerta arrastrando los pies. Una voz de vieja pregunta quién es, y yo contesto que estoy buscando a Robert Goodwin.

»—¿Eres tú, Robert? —dice la vieja, y luego descorre unos quince cerrojos y abre la puerta.

»Debe de tener por lo menos ochenta años, quizá noventa, y lo primero que noto es que es ciega.

»—Sabía que vendrías, Robert —dice—. Sabía que no te olvidarías de tu abuela Ethel en Navidad.

»Y luego abre los brazos como si estuviera a punto de abrazarme.

»Yo no tenía mucho tiempo para pensar, ¿comprendes? Tenía que decir algo deprisa y corriendo, y antes de que pudiera darme cuenta de lo que estaba ocurriendo, oí que las palabras salían de mi boca.

»—Está bien, abuela Ethel —dije—. He vuelto para verte el día de Navidad.

»No me preguntes por qué lo hice. No tengo ni idea. Puede que no quisiera decepcionarla o algo así, no lo sé. Simplemente salió así, y de pronto, aquella anciana me abrazaba delante de la puerta y yo la abrazaba a ella.

»No llegué a decirle que era su nieto. No exactamente, por lo menos, pero eso era lo que parecía. Sin embargo, no estaba intentando engañarla. Era como un juego que los dos habíamos decidido jugar, sin tener que discutir las reglas. Quiero decir que aquella mujer *sabía* que yo no era su nieto Robert. Estaba vieja y chocha, pero no tanto como para no notar la diferencia entre un extraño y su propio nieto. Pero la hacía feliz fingir, y puesto que yo no tenía nada mejor que hacer, me alegré de seguirle la corriente.

»Así que entramos en el apartamento y pasamos el día juntos. Aquello era un verdadero basurero, podría añadir, pero ¿qué otra cosa se puede esperar de una ciega que se ocupa ella misma de la casa? Cada vez que me preguntaba cómo estaba, yo le mentía. Le dije que había encontrado un buen trabajo en un estanco, le dije que estaba a punto de casarme, le conté cien cuentos chinos, y ella hizo como que se los creía todos.

»—Eso es estupendo, Robert —decía, asintiendo con la cabeza y sonriendo—. Siempre supe que las cosas te saldrían bien.

»Al cabo de un rato empecé a tener hambre. No parecía haber mucha comida en la casa, así que me fui a una tienda del barrio y llevé un montón de cosas. Un pollo precocinado, sopa de verduras, un recipiente de ensalada de patatas, pastel de chocolate, toda clase de cosas. Ethel tenía un par de botellas de vino guardadas en su dormitorio, así que entre los dos conseguimos preparar una comida de Navidad bastante decente. Recuerdo que los dos nos pusimos un poco alegres con el vino, y cuando terminamos de comer fuimos a sentarnos en el cuarto de estar, donde las butacas eran más cómodas. Yo tenía que hacer pis, así que me disculpé y fui al cuarto de baño que había en el pasillo. Fue entonces cuando las cosas dieron otro giro. Ya era bastante disparatado que hiciera el numerito de ser el nieto de Ethel, pero lo que hice luego fue una verdadera locura, y nunca me he perdonado por ello.

»Entro en el cuarto de baño y, apiladas contra la pared al lado de la ducha, veo un montón de seis o siete cámaras. De treinta y cinco milímetros, completamente nuevas, aún en sus cajas, mercancía de primera calidad. Deduzco que eso es obra del verdadero Robert, un sitio donde almacenar botín reciente. Yo no había hecho una foto en mi vida, y ciertamente nunca había robado nada, pero en cuanto veo esas cámaras en el cuarto de baño, decido que quiero una para mí. Así de sencillo. Y, sin pararme a pensarlo, me meto una de las cajas bajo el brazo y vuelvo al cuarto de estar.

»No debí ausentarme más de unos minutos, pero en ese tiempo la abuela Ethel se había quedado dormida en su butaca. Demasiado Chianti, supongo. Entré en la cocina para fregar los platos y ella siguió durmiendo a pesar del ruido, roncando como un bebé. No parecía lógico molestarla, así que decidí marcharme. Ni siquiera podía escribirle una nota de despedida, puesto que era ciega y todo eso, así que simplemente me fui. Dejé la cartera de su nieto en la mesa, cogí la cámara otra vez y salí del apartamento. Y ése es el final de la historia.

—¿Volviste alguna vez? —le pregunté.

—Una sola —contestó—. Unos tres o cuatro meses después. Me sentía tan mal por haber robado la cámara que ni siquiera la había usado aún. Finalmente tomé la decisión de devolverla, pero la abuela Ethel ya no estaba allí. No sé qué le había pasado, pero en el apartamento vivía otra persona y no sabía decirme dónde estaba ella.

—Probablemente había muerto.

—Sí, probablemente.

—Lo cual quiere decir que pasó su última Navidad contigo.

—Supongo que sí. Nunca se me había ocurrido pensarlo.

—Fue una buena obra, Auggie. Hiciste algo muy bonito por ella.

—Le mentí, y luego le robé. No veo cómo puedes llamar a eso una buena obra.

—La hiciste feliz. Y además la cámara era robada. No es como si la persona a quien se la quitaste fuese su verdadero propietario.

—Todo por el arte, ¿eh, Paul?

—Yo no diría eso. Pero por lo menos le has dado un buen uso a la cámara.

—Y ahora tú tienes tu cuento de Navidad, ¿no?

—Sí —dije—. Supongo que sí.

Hice una pausa durante un momento, mirando a Auggie mientras una sonrisa malévola se extendía por su cara. Yo no podía estar seguro, pero la expresión de sus ojos en aquel momento era tan misteriosa, tan llena del resplandor de algún placer interior, que repentinamente se me ocurrió que se había inventado toda la historia. Estuve a punto de preguntarle si se había quedado conmigo, pero luego comprendí que nunca me lo diría. Me había embaucado, y eso era lo único que importaba. Mientras haya una persona que se la crea, no hay ninguna historia que no pueda ser verdad.

—Eres un as, Auggie —dije—. Gracias por ayudarme.

—Siempre que quieras —contestó él, mirándome aún con aquella luz maníaca en los ojos—. Después de todo, si no puedes compartir tus secretos con los amigos, ¿qué clase de amigo eres?

—Supongo que estoy en deuda contigo.

—No, no. Simplemente escríbela como yo te la he contado y no me deberás nada.

—Excepto el almuerzo.

—Eso es. Excepto el almuerzo.

Devolví la sonrisa de Auggie con otra mía y luego llamé al camarero y pedí la cuenta.

Blue in the Face

«Esto es Brooklyn. No seguimos el reglamento»

Blue in the Face no es una continuación de *Smoke*. Aunque se basa en escenarios y personajes de esa película, corre en una dirección totalmente nueva. Su espíritu es cómico; su motor son las palabras; el principio que la guía es la espontaneidad. Como lo expresó acertadamente el productor Peter Newman cuando le presentamos la idea: es un proyecto en el que los internos asumen la dirección del manicomio.

El plan primitivo de *Blue in the Face* era mucho más sencillo que la turbulenta contienda en que finalmente se convirtió. La premisa era volver al estanco que aparece al principio y al final de *Smoke* y crear un pequeño retrato del mundo de Auggie Wren. Personajes secundarios de la primera película se convertirían en personajes principales en la segunda. Además, Auggie, precisamente uno de los personajes importantes de *Smoke*, participaría, pero sólo en un papel pequeño.

Nuestro planteamiento era extremadamente primitivo. Inventaríamos situaciones para esos personajes y haríamos que cada una de ellas durara el metraje de un rollo de película, aproximadamente diez minutos. Pensábamos que dos tomas por escena serían suficientes. Una para entrar en situación y otra para hacerlo bien. Presentaríamos cada cuadro como un capítulo, seguido y sin cortar, y añadiríamos interludios musicales entre los capítulos para darle variedad. Disponiendo solamente de tres días de rodaje, no veíamos cómo podríamos tener tiempo para mucho más.

Las notas que preparé para los actores fueron escritas con muchas prisas, literalmente en el tiempo que se tarda en pasar las palabras al papel. Su único propósito era bosquejar el contenido general de cada escena, y nunca pretendieron ser otra cosa que toscos postes indicadores, una rápida taquigrafía para recordarnos lo que se suponía que estábamos haciendo. Ya mientras las mecanografiaba, sabía que todo estaba sujeto a cambios.

No sólo les pedíamos a los actores que improvisaran su diálogo, sino que contábamos con ellos para que creasen escenas enteras sin ningún ensayo. El éxito o el fracaso de la película estaba en sus manos, y teníamos que darles absoluta libertad para que fuesen a donde quisieran ir.

La mayor parte de las situaciones se cocinaron en el asiento trasero de un coche, en medio del tráfico vespertino después de la proyección del metraje diario de *Smoke*. Wayne y yo nos lanzábamos ideas el uno al otro al azar: ¿Qué te parece si...? ¿Qué tal...? ¿Qué opinas de...? Pensábamos que necesitaríamos once o doce escenas, a la vez como mínimo y como máximo. Como mínimo porque sabíamos de antemano que buena parte de lo que rodásemos no serviría, y no queríamos encontrarnos con un material demasiado escaso. Y como máximo porque no creíamos que fuese posible rodar más de cuatro escenas al día.

Miramax nos dio la luz verde a principios de junio. *Smoke* estaba en plena producción entonces, así que mientras Wayne iba todos los días al rodaje de esa película, yo me reunía con los actores en restaurantes y oficinas del centro para preparar la otra. Poco

a poco, se fueron sumando al reparto más actores y hubo que inventar papeles para ellos (DOT, PETE, BOB y otros), pero nuestro planteamiento básico seguía siendo el mismo: dar a los intérpretes unas pautas, poner la cámara en marcha y ver qué pasaba.

Lo que pasó resultó bastante extraordinario. Algunas escenas fracasaron, a algunos de los actores se les daba mejor improvisar que a otros, pero en conjunto todo el mundo actuó a un nivel asombrosamente alto. Acumulamos nueve o diez horas de metraje en esos tres días (11, 12 y 13 de julio), y en cuanto vimos los resultados, comprendimos que tendríamos que tirar por la ventana nuestra primitiva concepción de la película. Tendríamos que dividir las situaciones, habría que encontrar un orden nuevo y complejo para las escenas, y cuando los métodos normales de montaje no sirvieran, tendríamos que recurrir a cortes bruscos, fundidos y otros pequeños trucos para que la acción siguiera en marcha.

Fue en este punto cuando el montador Chris Tellefsen se convirtió en parte activa del proyecto. Trabajando en estrecha colaboración con Wayne y conmigo, dio forma al material que le entregamos y lo transformó en la película loca y confusa que es ahora. No había guión que seguir, no había argumento en el que apoyarse, no había una estructura previa que hiciera más sencillas las decisiones. Todo era una cuestión de instinto, de entender cuáles eran los puntos fuertes y débiles del metraje original y luego utilizar esos puntos fuertes para montar la película. Wayne y yo pasamos incontables horas en la sala de montaje con Chris, probando docenas de ideas diferentes en una conversación triangular continuada, y su energía y paciencia fueron inagotables. En todos los sentidos de la palabra, él es coautor de la película.

Qué es la película, sin embargo, es difícil de precisar. Sí, es divertida. Sí, es ordinaria, pícaro y loca, y sería un grave error verla como otra cosa que una alegre celebración de la vida cotidiana en Brooklyn. No obstante, pese a todas sus tonterías, creo que hay algo en *Blue in the Face* que hace que no sea únicamente una diversión frívola. Cierta crudeza, quizá. Cierta manera de encajar los golpes que se resume perfectamente en la frase que Giancarlo Esposito le dice a Lily Tomlin: «Esto es Brooklyn. No seguimos el reglamento». La gente fuma como una chimenea, discute, se provoca. Se remangan y gritan, se insultan, dicen cosas ofensivas. Casi todas las escenas de *Blue in the Face* tratan de algún conflicto. Los personajes son peleones, tercos, implacables en su cólera. Y sin embargo, en última instancia, la película es verdaderamente divertida y uno sale de verla con una sensación de gran calor humano. Eso me parece interesante. Tal vez quiera decir que cierto grado de conflicto es bueno para las personas. Quizá necesitemos una ocasional vía de escape de toda la arrogante mojigatería que nos dice cómo debemos hablarnos. No afirmo que eso sea así, pero ciertamente es algo sobre lo que vale la pena reflexionar.

Se la describa como se la describa, la película que montamos partiendo de aquellos tres días de rodaje resultó ser mucho más rica y graciosa de lo que habíamos esperado. Tenía evidentes puntos débiles, pero, en conjunto, el experimento había

salido bien. Cuando se la proyectamos en octubre a nuestros patrocinadores, Harvey y BOB Weinstein, reaccionaron con entusiasmo. Aunque les parecía que era buena, estaban convencidos de que podía ser aún mejor. Era difícil no estar de acuerdo con ellos. Se ofrecieron a financiar otros tres días de rodaje, y en cuanto salimos de su oficina, comenzó la loca brega para volver a la producción. Había que reunir a los actores y el equipo técnico, contratar a nuevos actores, encontrar sustitutos para ciertos trabajos, y había que hacer todo eso en nada de tiempo. Nuestro actor principal, Harvey Keitel, se marchaba del país nueve días MÁS TARDE para empezar a trabajar en otra película y no volvería a Nueva York en varios meses. Era entonces o nunca.

De alguna manera conseguimos organizado todo y el 27 de octubre volvimos al estanco para otro rodaje. Terminamos el lunes siguiente, 31 de octubre, día de Halloween. Cuando estuvimos listos para marcharnos, ya era de noche y las calles de Brooklyn estaban llenas de niños disfrazados. Algunos, creyendo que la Compañía Cigarrera de Brooklyn era una tienda de verdad, entraron pidiendo golosinas. Aunque la tienda fuera falsa, teníamos en ella golosinas verdaderas, así que llenamos las bolsas de los niños con los chicles y barras de chocolate que había en las estanterías. Nos pareció una forma muy apropiada de despedirnos de nuestro mundo imaginario, el final perfecto para *Blue in the Face*.

29 de diciembre de 1994

Notas para los actores

Julio

1. Los filósofos

Reparto: La señora de los Macanudos, Auggie, Jimmy Rose, Tommy, Jerry, Dennis.

Dennis entra en la tienda y cuenta la siguiente historia: «Ayer por la tarde iba yo por la Séptima Avenida cuando veo que un chavalín de unos doce años le roba el bolso a una mujer por el procedimiento del tirón. Le arrebató el bolso del hombro y echa a correr. Había mucha gente por allí, pero nadie hizo nada, y allí estaba la mujer (una tía que no estaba nada mal, debo añadir) gritando a pleno pulmón: “¡Ladrón! ¡Ladrón! ¡Me ha robado el bolso!” Así que, probo ciudadano que es uno, echo a correr detrás del chaval. Finalmente agarro al crío un par de manzanas más abajo... Y a continuación le llevo a rastras hasta donde estaba la mujer. Me figuro que por lo menos conseguiré una cita con ella por mi acto de heroísmo. Por lo menos un abrazo y un besito en la mejilla. Se ha formado un gran corro alrededor de la mujer para ver qué pasa. “Aquí está el chico”, le digo, devolviéndole el bolso, “aquí está, ahora vamos a llamar a la policía”. Pero la muy zorra le mira y dice: “No puedo hacerlo. Es demasiado joven. No quiero ser responsable de que le manden a la cárcel. No es más que un crío.”

»Esto verdaderamente me jode. ¡Después de todo lo que he hecho por ella! No sólo estoy empapado en sudor, sino que me he roto la maldita camisa al atrapar al muchacho... (señala su axila) justo aquí. Y era una camisa completamente nueva, seda cien por cien. Me costó ochenta putos dólares. “Escuche, señora”, le digo, “su deber como ciudadana es llamar a la policía. ¿Es ésta la clase de ciudad en la que quiere vivir? ¿Donde los niños se llevan el bolso de la gente de un tirón y no les pasa nada por ello? La gente como usted es la que está convirtiendo Nueva York en una mierda. ¡No asumen su responsabilidad!”. Pero ella no se vuelve atrás. “No lo haré”, repite. “No lo haré. No es más que un niño.”

»A esas alturas yo estaba bastante quemado. No sólo no iba a ligar con aquella tipa, sino que había perseguido al chaval en balde. Así que ¿sabéis lo que hice? Le quité el bolso de las manos a la mujer y se lo devolví al ladrón. Menuda cara de confusión. El chico estaba ya tan asustado y desconcertado que creí que iba a cagarse en los pantalones. “Vamos”, le dije, “es tuyo. Lárgate. Cógelo y ábrete”. Y, lo creáis o no, el chico se fue. Echó a correr calle abajo, como antes, y esta vez nadie fue tras él».

Los otros reaccionan y dan su opinión. Auggie piensa que Dennis hizo exactamente lo que debía hacer. Tommy piensa que Dennis debería haber ido a la comisaría. Jerry, manifestando su simpatía por el ladrón, dice que, para empezar, Dennis nunca debió perseguirle.

Los hombres discuten, cada vez más acaloradamente. Justo cuando la situación está a

punto de degenerar en un griterío a gran escala, entra en la tienda una mujer elegante de treinta y tantos o cuarenta años...

MUJER: Una lata de Macanudos, por favor.

AUGGIE: A su marido le debe de gustar mucho esta marca. Ésta debe de ser la décima vez que viene usted a comprar Macanudos este verano.

MUJER: ¿Mi marido?

AUGGIE: No pretendo ser entrometido.

MUJER: Por supuesto que no. Pero mi marido no fuma. Y, además, ya no estoy casada con él. Sólo para dejar las cosas claras.

AUGGIE: Oh.

MUJER: Sólo para dejar las cosas claras, estos chiquitos son para mí.

Jimmy Rose escucha la conversación con creciente asombro. Está prendado, enamorado de la señora de los Macanudos. Cuando ella está a punto de marcharse:

JIMMY: Señorita... ¿puedo hacerle una pregunta?

MUJER: Desde luego...

JIMMY: ¿Me dejaría besarla... en los labios?

MUJER: ¡Cómo!

JIMMY: No se preocupe. Nos casaremos más adelante. Pero primero quiero ver si besa bien.

Justo cuando Auggie empieza a regañar a Jimmy por su grosero comportamiento, la señora de los Macanudos recobra el aplomo y le da un beso a Jimmy. Luego sale de la tienda.

A continuación se produce una larga discusión sobre sexo y amor. Todos echan su cuarto a espadas, incluyendo a Jimmy, que no cesa de repetir: «Pero eso es lo que decís vosotros». Tommy es el que más se divierte. Alaba a Jimmy por su capacidad para decir lo que piensa. «He deseado decirle eso a cien mujeres por la calle. Pero no he tenido huevos».

El incidente descrito en esta escena se basa en un hecho real. Se lo oí contar a mi mujer hace más de diez años y nunca lo he olvidado: es la quintaesencia del cuento neoyorquino, un cuento que encarna los dilemas sociales y morales de la vida urbana contemporánea... con un giro extrañamente cómico. Desde el principio supimos que ésta era la primera escena de la película. No sólo reflejaría el tono que queríamos, sino que presentaría a los personajes fundamentales y aportaría un sabor de la vida cotidiana en el estanco. Desgraciadamente, esta escena fue rodada al principio del primer día, antes de que abandonásemos la arbitraria regla de las dos tomas por escena. Los actores estaban aún calentándose, y aunque las actuaciones fueron buenas, la historia del bolso de la mujer nunca salió con suficiente claridad. *Los filósofos* fue montada de cincuenta y siete maneras diferentes y nadie quedó satisfecho con los resultados. El fracaso de este episodio fue la razón principal de que

volviésemos a rodar en octubre.

En cuanto a la señora de los Macanudos, rodamos esa parte como una escena separada, pero los resultados fueron igualmente decepcionantes. La señora de los Macanudos había sido un personaje menor de *Smoke*, pero la suprimí del guión en la versión definitiva. Me pareció una buena idea resucitarla para *Blue in the Face*, pero fuese lo que fuese lo que esperábamos de ella, nunca llegó a materializarse en la pantalla.

2. Los barquillos belgas

Reparto: El Hombre de los Barquillos Belgas, Jerry, Tommy, Dennis, Violet, John Lurie y sus dos baterías

Un mendigo zarrapastroso está apostado delante de la puerta de la Compañía Cigarrera de Brooklyn. Uno por uno, van saliendo Auggie y los tres hombres de la OTB y, uno por uno, él les hace la misma pregunta: «Disculpe, señor. ¿Podría usted darme cuatro dólares y noventa y cinco centavos? Eso es lo que necesito para un barquillo belga y una bola de helado de pistacho. Ahora mismo, eso es lo único que deseo en el mundo. Lo deseo tan desesperadamente que no puedo soportarlo más. Un barquillo belga... con una gran bola de helado de pistacho».

Primer encuentro: Jerry. Se muestra comprensivo, pero no tiene ni un céntimo. Se vuelve los bolsillos para demostrarlo.

Segundo encuentro: Tommy. Le dice que se vaya a la mierda.

Tercer encuentro: Dennis. Le Suelta al vagabundo una conferencia sobre los peligros del azúcar. «Yo le daría un par de pavos para que se comprara una hamburguesa», le dice, «pero sé que los usaría para comprarse ese barquillo, y yo no quiero contribuir al aumento de la diabetes y las enfermedades cardíacas».

Cuarto encuentro: Auggie. Al principio se resiste, pero la petición del vagabundo es tan extraña y su actitud tan absurda que finalmente cede y le da un dólar. El Hombre de los Barquillos se queda muy conmovido y agradecido. «Gracias, amable señor», le dice. «Unas cuantas personas más como usted y quizá mi sueño cumpliré. *(Pausa)* Oiga, eso rima, ¿no? *(Recita)*: Unas cuantas personas más como usted / y quizá mi sueño cumpliré».

Se aleja recitando el poema por lo bajo.

Un momento después aparece Violet. Le da un beso en la mejilla a Auggie.

AUGGIE: Oye, Violet, ¿te gustan los barquillos belgas?

VIOLET: ¿Barquillos belgas? ¿Cómo se te ocurre que voy a comer esa mierda y estropear un cuerpo como éste? Olvídate de los barquillos belgas, Auggie. En cambio, te daré un beso de tornillo.

AUGGIE: ¿Aquí?

(Se besan).

VIOLET: ¿Te acuerdas de los pasos que te enseñé la semana pasada, Auggie?

AUGGIE: Claro, claro. Uno-dos-tres, uno-dos-tres.

VIOLET: Vamos a verlo.

(Él hace una demostración; ella le da instrucciones).

John Lurie y sus dos baterías están sentados en sillas en la acera con sus instrumentos. Lurie tiene una sonrisa de oreja a oreja.

AUGGIE: ¿Por qué sonrías?

LURIE: Eres el peor bailarín que he visto en mi vida.

AUGGIE: Sí, bueno, es difícil bailar sin música. Hay que sentir el ritmo.

VIOLET: Sí. ¿Podéis tocar una rumba, chicos?

Empiezan a tocar. Violet y Auggie bailan. Al cabo de unos momentos, los músicos paran. Lurie le dice a Auggie: «Con música o sin música, sigues siendo el peor bailarín que he visto en mi vida».

El Hombre del Barquillo Belga era otro personaje menor eliminado del guión de *Smoke* y, una vez más, la escena se basa en un hecho real. Yo conocí al hombre del barquillo en una esquina de Brooklyn hace unos cinco años. La parrafada que me soltó era exactamente la que puse en las notas, palabra por palabra.

Lo que más me impresionó de él fue su determinación, la absoluta especificidad de lo que perseguía. He aquí a un hombre que sabía lo que quería, y no importaba a cuántas personas tuviera que mendigarles, no importaba cuántas horas o días tardara en conseguirlo, él iba a tomarse aquel barquillo belga. Desde entonces las palabras «barquillo belga» han estado cargadas de significado para mí. Son una metáfora de la paciencia y la obstinación, de las fantasías y la búsqueda del placer, de la irreductible singularidad de los deseos humanos.

Por muy sencillo que pudiera parecer el papel del hombre de los barquillos, tuvimos muchas dificultades para encontrar un actor que lo interpretara. Uno nos dijo que sí y luego se echó atrás, y un par de ellos lo rechazaron. El tiempo se estaba agotando y empezamos a pensar que tendríamos que eliminar la escena. Luego, justo unos días antes de que empezásemos a rodar, Lily Tomlin aceptó el papel. En el curso de un fin de semana debí de hablar por teléfono con ella cuatro o cinco veces. La primera idea era que lo interpretase de mujer, pero cuando le dije que eso no era estrictamente necesario, decidió hacerlo de hombre. Ella misma preparó todo lo relacionado con su personaje: el disfraz, la voz, el pelo, todo. Vino en avión desde Los Ángeles la noche anterior, llegó al plató por la mañana temprano e inmediatamente se metió en la caravana de vestuario para ponerse su disfraz. Y en cuanto lo tuvo puesto, se convirtió en el personaje. Ya no era Lily Tomlin, era el Hombre de los Barquillos, incluso entre tomas. Recordándolo ahora, me asombra lo que fue capaz de hacer con tan escaso material, unas cuantas sugerencias, en realidad. Lo que yo le di no era más que una canción infantil y ella la transformó en un aria a gran escala.

La última parte de la escena, cuando aparece Violet y baila con Auggie, fue un éxito completo. Mel Gorham no dio nunca un paso en falso en ninguna de sus escenas, y cuando la película consistía únicamente en los tres días rodados en julio, ese segmento era parte de la misma. Fue suprimido MÁS TARDE por razones de estructura global, no de interpretación.

3. Heridas de guerra

Reparto: Tommy, Auggie.

Tommy entra en la tienda justo cuando Auggie está a punto de cerrar al final del día. Le dice que tiene una mala noticia y que no ha querido dársela por teléfono. Auggie le invita a entrar...

Tommy le dice que su hermano Chuck murió la noche pasada. «He recibido la noticia esta mañana. Un ataque al corazón. Estaba bebiendo un vaso de cerveza y de repente se desplomó».

Auggie se queda atónito. «Pero si sólo tenía cuarenta y seis o cuarenta y siete años. La gente no se muere a esa edad».

En el curso de la conversación nos enteramos de que Auggie y Chuck fueron buenos amigos en la marina, lo cual explica por qué se conocen Tommy y Auggie.

Auggie recuerda los viejos tiempos: que Chuck una vez le dio un puñetazo en la cara a alguien por llamarle negro; la SUerte que tenía en el póquer, su risa, su afición por las chicas que se llamaban Wanda. Luego Auggie se lanza a contar una historia acerca de cómo le salvó Chuck una noche en un bar de Manila.

Tommy comenta que Chuck no se recuperó nunca de la guerra; lo gordo que se había puesto; lo difícil que le resultaba conservar un trabajo; su matrimonio roto. «Mi hermano mayor», repite una y otra vez. «Mi hermano mayor...»

Tommy le pide a Auggie que pronuncie unas palabras en el funeral. Auggie acepta...

Una sola toma. Se hizo al final del último día y todo el mundo tenía calor, estaba agotado y a punto de caer redondo. Dado el resto del material que habíamos rodado, parecía claro que esta escena no sobreviviría al montaje final, pero decidimos rodarla de todas formas. Salieron doce o catorce minutos desgarradores. Harvey y Giancarlo lloraron, y la intensidad emocional de sus interpretaciones conmovió a todos los presentes. Pero (como habíamos previsto) el tono no encajaba con las otras escenas de la película, y todo aquel esfuerzo acabó en el suelo de la sala de montaje.

4. Bronca rumbera

Reparto: Auggie, DOT, Violet.

Auggie está solo en la tienda, haciendo inventario. DOT, la mujer de VINNIE, entra. Empieza a quejarse de VINNIE...

DOT: Ya no me habla.

AUGGIE: ¿Llevas quince años casada con él y todavía esperas que te hable?

DOT: Le he dado quince años de mi vida y lo único que recibo son miradas frías e inexpresivas.

AUGGIE: Y una casa en Massapequa. Y un Cadillac blanco. Y esas chucherías que llevas en el cuello.

DOT: No vale la pena. Lamento que me lo presentaras, Auggie. Fue la mayor equivocación de mi vida.

AUGGIE: (*Juguetón*) Bueno, tuviste tu oportunidad, pero te fuiste con los pavos... ¡en lugar de con el macho cabrío!

DOT: Vamos, Auggie, esto es algo muy serio. Tengo que hablar contigo.

AUGGIE: Escucha, DOT, VINNIE es mi amigo. No quiero verme envuelto en este asunto. No está bien que yo tome partido por uno de los dos.

Antes de que puedan continuar, entra Violet... y DOT sale de la tienda.

Violet le recuerda a Auggie que han quedado en ir a bailar el sábado por la noche. Auggie se ha olvidado y ha hecho otros planes.

AUGGIE: Creí que era el sábado de la semana que viene.

VIOLET: Mierda, Auggie. Dijimos el dieciséis. ¿Qué clase de juego te traes?

AUGGIE: Le prometí a Tommy que le ayudaría a vaciar el apartamento de su hermano Chuck. Estuvimos juntos en la marina. Murió hace un par de días.

VIOLET: No sé de qué me estás hablando. Chuck, Chuck. ¿Quién coño es Chuck?

AUGGIE: Venga, mujer, lo haremos la semana que viene.

VIOLET: Me estás poniendo los cuernos, cariño, ¿no es cierto? ¿Con quién? ¿DOT? ¿Sally? O puede que sea con esa camarera del culo gordo.

Auggie se pone cada vez más irritado, a la defensiva... Pero luego, de pronto, Violet cambia de actitud y empieza a seducirle. Baila una rumba para Auggie y al cabo de un rato él baila con ella. Una cosa lleva a la otra y acaban en el suelo detrás del mostrador...

Roseanne fue la primera actriz «ajena» a la que le pedimos que apareciera en *Blue in the Face*. Hasta

entonces nuestro plan había sido limitar el reparto a las personas que habían trabajado en *Smoke*, pero cuando nos enteramos de que ella podría estar interesada en interpretar un papel para nosotros, no vacilamos en pedírselo. Así fue como nació DOT, literalmente de la noche a la mañana.

Roseanne estaba fuera del país en ese momento, pero hablé con ella por teléfono un par de veces para comentar su papel. Desde el principio pareció tener una gran comprensión intuitiva de la clase de película que nos proponíamos hacer. Wayne y yo cenamos con ella en Nueva York la noche antes de empezar el rodaje (sólo dos días después de terminar *Smoke*), y aunque Roseanne no tenía que empezar a trabajar hasta el segundo día, vino al plató a la mañana siguiente y acabó quedándose a comer, haciéndose con el terreno, por así decirlo, empapándose del ambiente. Esa misma noche se reunió con Harvey Keitel y Victor Argo y los tres trabajaron muchos de los principales problemas con los que habrían de enfrentarse en *Blackjack*. Al día siguiente estaba lista para empezar y su primera escena quedó perfecta en todas las tomas.

5. Es una ganga

Reparto: Charles Clemm, Auggie, Tommy, VINNIE

Charles Clemm entra en la tienda. En su actual personaje trabaja como perista. Lleva un maletín lleno de relojes robados que intenta venderles a Auggie y a Tommy a precios de ganga.

Pero las cosas no van bien. Tommy duda de que los relojes sean auténticos y pincha a Clemm. Después de poner buena cara, Clemm empieza a enfadarse. Se lanza a una diatriba contra el tabaco. «En esta tienda matáis a la gente, ¿lo sabíais? A mí me llamáis ladrón, pero vosotros sois asesinos».

La tensión va en aumento. La raza se convierte en tema conflictivo. En su cólera, Clemm se vuelve a Tommy y le dice: «¿Qué estás haciendo aquí, hombre? ¿Acaso crees que eres blanco?»

Justo cuando parece que la discusión puede acabar a tortas, VINNIE entra en la tienda y pregunta qué pasa. «Nada», le contesta Auggie. «Estábamos esperando a que aparecieses y nos cantaras una canción».

Después de cierta insistencia, VINNIE saca su guitarra y canta una triste balada *country*.

Nada se hizo de acuerdo con lo planeado, pero todo salió mejor de lo esperado. Malik Yoba es un torbellino, y al principio me desconcertaron las bravatas y la agresividad que puso en su interpretación. Dudaba de que quedaran bien en pantalla, pero me equivocaba. Esas bravatas y esa agresividad se encuentran en el mismo corazón de la película.

Increíblemente, la cancioncita que canta Malyk con la guitarra fue inventada *sobre la marcha*.

6. La Fundación Bosco

Reparto: Tommy, PETE

Tommy está solo sentado en una silla delante del estanco, hojeando ociosamente un periódico. Pasa un hombre que lleva un maletín. Es Peter Malone, un antiguo compañero de instituto de Tommy. Hace quince o veinte años que no se ven...

PETE: Tommy Fratello, ¿no?

TOMMY: Sí. Y tú eres... Tú eres... (*hace chasquear los dedos*) Peter Malone. El niño prodigio del Instituto Midwood.

Empiezan a hablar. Tommy le pregunta a PETE qué ha estado haciendo todos estos años y PETE le cuenta su historia. Poco a poco queda claro que PETE está loco.

PETE: Me licencié en Harvard y luego fui a Yale para hacer el doctorado. Estudios interdisciplinarios: filosofía y biología.

TOMMY: (*Impresionado*) Caray. ¿Y luego qué?

PETE: Ah, me marché.

TOMMY: ¿Fuera del país?

PETE: Sí. Investigación para el gobierno. Asuntos archisecretos. Ah, en realidad no debo hablar de ello.

(Tommy está empezando a caer en la cuenta de que PETE debería estar en un hospital psiquiátrico).

Tommy le pregunta a PETE qué hace ahora y PETE le dice que trabaja como consultor para la Fundación Bosco.

TOMMY: ¿Bosco? ¿No es ésa la leche con cacao que tomábamos de pequeños?

PETE: Ése es otro Bosco. ¿No has oído hablar nunca de Giuseppe Bosco, el industrial de Milán? Tú eres medio italiano, ¿no?

TOMMY: Sí, pero he perdido un poco el contacto con las cosas del viejo país.

PETE: Bosco inventó la biblia electrónica. Ganó millones con eso y, cuando murió, sus hijos crearon una fundación internacional de investigación social. Básicamente nos dedicamos a explorar la actitud de la gente respecto a sí misma y al mundo y ver si podemos contribuir a hacerles felices.

TOMMY: ¿Y cómo lo hacéis?

PETE: Bueno, para empezar le pedimos a la gente que conteste a unas preguntas.

TOMMY: Muy interesante. ¿Qué clase de preguntas?

(PETE abre su maletín y empieza a sacar carpetas llenas de papeles desordenados).

PETE: Oye, si no estás demasiado ocupado, quizá no te importaría hacer ahora uno de estos cuestionarios conmigo.

TOMMY: ¿Aquí mismo?

PETE: Claro, aquí mismo. No tardaremos mucho.

TOMMY: De acuerdo, ¿por qué no? Dispara, PETE.

Mientras llena el cuestionario, PETE se va poniendo cada vez más excitado. Las diez preguntas son:

1. ¿Cree usted que hay vida en otros planetas o que estamos solos en el universo?
2. ¿Hay alguien a quien odie lo bastante como para desearle la muerte? Si alguien le dijera que podía matar a esa persona y el crimen nunca sería descubierto, ¿le permitiría hacerlo?
3. ¿Cree usted que a los atletas profesionales se les paga demasiado?
4. ¿Está usted satisfecho con el tamaño y la forma de su pene?
5. ¿Cree usted en Dios?
6. ¿Mira usted sus deposiciones antes de tirar de la cadena?
7. Si viniera un genio y le ofreciera concederle un deseo, ¿cuál sería ese deseo?
8. ¿Cuál es el sitio más insólito en el que ha realizado el coito?
9. Si fuera usted presidente de Estados Unidos, diga tres cambios que haría.
10. ¿Cuánto dinero haría falta para que usted se comiera un plato de mierda?

Mientras Tommy contesta, PETE transcribe frenéticamente lo que dice en un cuaderno. Tommy comprende que PETE no está bien de la cabeza y que no existe la Fundación Bosco, pero no obstante responde a las preguntas seriamente. Le da pena PETE y hace lo que puede por seguirle la corriente. Cuando oye la última pregunta, sonríe y sacude la cabeza.

TOMMY: Todo hombre tiene un precio, ¿eh? Bueno, pues en mi caso no es así, PETE. Comer mierda va contra mi religión.

PETE: ¿Sí? ¿Y qué religión es ésa?

TOMMY: La religión de la cordura. Deberías convertirte. Te haría la vida mucho más fácil.

PETE: Oh, yo pertenecía a ella. Pero me excomulgaron. (*Se ríe, luego se pone serio. Empieza a guardar los papeles en el maletín*) Gracias por tu colaboración, Tommy. (*Se levanta y estrecha la mano de Tommy*) Ha sido una gran ayuda para la causa de la verdad y la felicidad. Y no te preocupes por nada. Tus respuestas serán estrictamente confidenciales.

PETE se marcha con paso vivo y alegre. Tommy se queda en su silla, mirando cómo se aleja calle abajo su antiguo amigo del instituto.

Esta escena fue un añadido de último minuto, una ocurrencia posterior. La producción ya estaba planeada, yo había escrito las notas, habíamos hablado con todos los actores (excepto el Hombre del Barquillo, al cual no habíamos encontrado aún), cuando de repente me dicen que Michael J. Fox se había sumado al reparto. ¿Me sería posible escribir un papel para él? A decir verdad, yo no creía que pudiera. Estaba mortalmente cansado, y el loco impulso que me había llevado a urdir las otras situaciones se había desvanecido hacía tiempo. Yo era novelista, no escritor de *gags*, y no estaba de humor para inventarme otra escena de comedia absurda. Lo único que quería era pasar un tranquilo fin de semana del Cuatro de Julio en mi casa con mi familia, recuperando el sueño perdido.

Pero había que hacerlo, y eso me estropeó el sábado y el domingo. Me sentía quemado, asqueado, y no se me ocurría ni una idea, Todas las escenas habían sido planeadas, el equilibrio de personajes había quedado establecido, y añadir otro intérprete a la mezcla amenazaba con echarlo todo por la borda. El lunes, mi mujer, Siri, escuchó pacientemente mis quejas. Discutimos diversas posibilidades, ninguna de ellas muy prometedora, y luego, de pronto, me lanzó la idea del cuestionario. Eso me puso en marcha otra vez y pocas horas después la escena de la Fundación Bosco estaba terminada.

Dos días MÁS TARDE Michael J. Fox vino a Garrison, Nueva York, donde estábamos trabajando en la última semana de rodaje de *Smoke*. Me dejó impresionado su entusiasmo por el proyecto, su inteligencia, su buena voluntad. Mi renuencia a añadir la escena había desaparecido por completo cuando él se marchó. Aquella noche hablé con Giancarlo Esposito por teléfono y metimos la escena de la Fundación Bosco como la primera que rodaríamos el segundo día.

El azar quiso que el segundo día fuera mi primer día como director. Wayne había cogido una bronquitis en Garrison durante los últimos días de rodaje de *Smoke*. Se quedó en la cama durante el fin de semana (sólo salió brevemente el domingo por la noche para cenar con Roseanne) y se presentó el lunes por la mañana a trabajar. Todas las escenas de ese día iban a rodarse en interiores. Tuvimos que apagar el aire acondicionado porque interfería con la grabación del sonido y, con una temperatura de treinta y ocho grados en el exterior, el calor era sofocante dentro de la tienda. Por la tarde se hacía difícil respirar allí dentro. Wayne aguantó todo el día, pero claramente no estaba en condiciones, y al final de la tarde se había quedado sin voz y estaba malísimo. Aquella noche llamó desde su casa a Peter Newman y le dijo que no podría ir a trabajar el martes. «Paul puede hacerlo», le dijo a Peter, «no habrá ningún problema».

No podía saberlo, naturalmente, pero fue muy amable por su parte decirlo. Así que le sustituí durante los dos días siguientes e hice lo que pude. La primera escena era *La Fundación Bosco*, y las tres tomas fueron sensacionales. Tuve suerte. Fox, Esposito y Harris formaban una gran combinación y todos los del equipo técnico fueron muy amables conmigo, especialmente Adam Holender (el director de fotografía) y Todd Pfeiffer (la ayudante de dirección). El único problema fue mi incapacidad para decir la palabra *corte*. En las dos primeras tomas, cuando quería que Adam parase de rodar, bajaba el brazo en una especie de rápido movimiento de cortar. Adam no lo veía, por supuesto, así que la película seguía corriendo. Fueron precisos un par de empujones de Todd para que abriese la boca. Como le expliqué a Peter Newman cuando terminó la escena, me resultaba difícil utilizar una palabra vieja de un modo nuevo. Hasta aquella mañana, sólo había dicho «corte» para mirarme el dedo y ver que estaba sangrando.

7. Blackjack

Reparto: Auggie, DOT y VINNIE

Resumen: Auggie está solo en el estanco cuando entra DOT. Ella se desahoga con él y le cuenta su plan de dejar a VINNIE y marcharse a Las Vegas para convertirse en banquera de *blackjack*. Trata de convencer a Auggie de que se vaya con ella. MÁS TARDE entra VINNIE. Resulta que la escritura de la tienda está a nombre de DOT, lo cual la convierte en la propietaria legal de la Compañía Cigarrera de Brooklyn. VINNIE y DOT se ponen a pelearse a gritos. Auggie les echa a los de la tienda.

Sugerencias:

DOT: Escucha, Auggie, tienes que escucharme hasta el final. Déjate de gracias esta vez.

AUGGIE: Dame un respiro, DOT. No quiero meterme en este asunto.

DOT: Pues, te guste o no, ya estás metido, y no voy a marcharme de la tienda hasta que me escuches.

AUGGIE: De acuerdo, de acuerdo. Pero sé breve. Tengo que trabajar. Dentro de una hora llegará un envío grande.

DOT: Voy a dejar a VINNIE.

AUGGIE: Ya he oído eso otras veces.

DOT: Esta vez va en serio. Voy a dejar a VINNIE.

AUGGIE: ¿Y qué me dices de los niños? ¿También vas a dejarlos a ellos?

DOT: No me necesitan. Ya tienen edad para cuidarse solos. Y, además, ni siquiera me quieren. Esos condenados mocosos pueden vivir con su padre. Que les cuide él para variar.

AUGGIE: ¿Y dónde vas a ir?

DOT: Eso es lo que quería hablar contigo.

AUGGIE: ¿Conmigo? ¿Qué tengo yo que ver con esto?

DOT: Quiero que vengas conmigo, Auggie. Nos iremos al Oeste y empezaremos una nueva vida juntos.

AUGGIE: ¡Qué!

DOT: Lo tengo todo planeado. Nos iremos a Las Vegas y trabajaremos como banqueros de *blackjack*. Basta de Brooklyn, basta de Long Island. Ha llegado el momento de pasarlo pipa.

AUGGIE: (*Mirándola como si estuviera loca*) ¿Y le has hablado a VINNIE de este plan tuyo?

DOT: Todavía no. Primero quería saber qué opinabas tú.

AUGGIE: Ya, bueno, pues opino que estás pirada.

DOT: Venga, Auggie, párate a pensarlo un poco. (*Poniéndose coqueta, seductora*)
Que me equivocara al hacer la elección cuando era joven no quiere decir que no pueda acertar ahora cuando soy..., cuando soy... madura.

AUGGIE: Yo estoy saliendo con alguien. Ya lo sabes. Si Violet se entera de esta conversación, te sacará los ojos. Y a mí también.

DOT: No seas cagado, Auggie. Olvídate de ese putón. Sé que todavía te pongo cachondo.

AUGGIE: Venga, DOT. Corta ya. Tú y VINNIE estáis pasando por un mal momento, eso es todo. Volverás al buen camino.

DOT: No me hagas reír. Llevamos quince años en un «mal momento».

AUGGIE: Él está loco por ti. Me lo dice continuamente. «Quiero a mi gordita tanto como el día que me casé con ella». Me lo dice continuamente.

DOT: Vete a la mierda, Auggie. Ni el más imbécil se tragaría eso.

VINNIE entra en la tienda.

VINNIE: (A DOT) Ah, estás aquí. Te he estado buscando por todas partes.

DOT: Estoy manteniendo una conversación privada con Auggie, Vin. Ábrete.

VINNIE: Esta tienda es mía, ¿no? Puedo entrar cuando me dé la gana.

DOT: Piénsalo bien, oh, amado esposo. Los papeles de esta tienda están a mi nombre. ¿No te acuerdas del truquito que inventaste con tu contable hace dos años para defraudar a Hacienda? Esta tienda es mía ahora, y quiero que te largues.

DOT y VINNIE empiezan a discutir. Auggie trata de que paren, pero sin éxito. Finalmente les grita a los dos que se vayan. Él tiene que trabajar, y si ellos quieren tener una bronca doméstica, deberían hacerlo en su casa. DOT y VINNIE se dirigen a la puerta, pero entonces DOT vuelve apresuradamente y besa a Auggie apasionadamente en los labios.

DOT: (A AUGGIE) Mala SUERTE, amigo. Acabas de decirle adiós a la oportunidad de tu vida. Espero que vivas para lamentarlo.

Esta escena fue una lucha. Hicimos siete tomas, probando un tratamiento diferente cada vez, todos sudando la gota gorda bajo el sol de primera hora de la tarde. La necesidad de conseguir algo utilizable era enorme, y hubo momentos al principio en que me sentí al borde de la desesperación. Nada parecía desarrollarse como yo había esperado. A la tercera o cuarta toma, sin embargo, las cosas empezaron a mejorar y poco a poco comenzó a salir buen material: los gritos de Roseanne, el beso, la discusión sobre escuchar y comunicar, la rabia y la confusión de Vic, la magnífica sonrisa de Harvey al final. Algo real estaba sucediendo en aquella habitación, y gran parte de lo que es bueno en la escena cristalizó mientras la cámara estaba en marcha. La idea original era que DOT se marcharía sola a Las Vegas, pero la interpretación de Roseanne fue tan persuasiva, su necesidad de ir allí tan poderosa, que acabó convenciendo a Vic para que se fuese con ella. Nadie estaba preparado para eso, lo cual probablemente explica por qué ese momento resulta tan convincente. Simplemente ocurrió, igual que

la mayor parte de la vida simplemente ocurre.

Los tres actores trabajaron muy duramente, pero de todas las escenas que dirigí, ésta es la que menos controlé. Recuerdo la experiencia como una especie de paliza mental. No obstante, en su forma definitiva, es una de las secuencias mejores de la película.

8. Dulce despedida

Reparto: BOB, Auggie, Jimmy Rose.

BOB entra en la tienda. Auggie le pregunta dónde ha estado, no le ha visto desde hace un par de meses. En Japón, dice BOB: había una exposición de sus fotografías en Tokio. Auggie le pregunta si quiere un paquete de Luckies (la marca habitual de BOB). No, contesta BOB. ¿Qué pasa —le pregunta Auggie—, te has pasado a otra marca después de tantos años? No, dice BOB, está intentando dejarlo. En realidad, sólo le queda un cigarrillo; por eso ha entrado en la tienda: para fumarse su último cigarrillo con Auggie.

BOB se sienta, saca el cigarrillo del paquete y lo sostiene en la mano. Durante el resto de la escena, se dirige alternativamente a Auggie, a Jimmy y el cigarrillo.

Recuerdos de fumador. Desde el primer cigarrillo siendo ADOLESCENTE a la última calada siendo adulto. Fumar y sexo. Fumar y comer. Fumar y trabajar. Como dijo una vez Schoenberg cuando le preguntaron por qué tenía un cigarrillo encendido en su mesa mientras trabajaba: «Componer es una actividad solitaria y me gusta tenerlo ahí para que me haga compañía». Fumar y tensión. Fumar y relajación. Ningún momento es malo para fumar: celebras algo con un cigarrillo, te afliges con un cigarrillo. Fumar como pensamiento, como contemplación, como acción. Fumar como peligro: fumar a escondidas en los lavabos de la escuela, fumar como un recordatorio constante de tu propia mortalidad. Fumar como camaradería, como amor: compartir un cigarrillo con una mujer en la cama. Fumar como último acto: la última calada antes de que le venden los ojos al hombre que está a punto de ser ejecutado por el pelotón de fusilamiento. Cada calada es una respiración humana. Cada calada es un pensamiento. Cada calada es otro recordatorio de que vivir también es morir.

BOB enciende una cerilla y prende el cigarrillo.

El papel del hombre que entra en la tienda para fumarse su último cigarrillo fue originariamente concebido para William Hurt. Desgraciadamente, él no estaba disponible el día en que le necesitábamos, así que Paul el novelista salió de la escena y BOB el fotógrafo (Jim Jarmusch) le substituyó.

Jim y yo salimos a cenar una noche en un restaurante cerca de donde se encontraba la oficina de producción de *Smoke*, en la calle Lafayette, y en un par de horas se nos ocurrieron docenas de ideas originales para el papel. El hecho de que Jim sea un fumador empedernido prestó a su interpretación una autenticidad y una convicción no forzadas. No sólo es un buen director, sino que es absolutamente natural delante de la cámara.

Yo siempre había pensado que esta escena sería un monólogo puro, pero Jim y Harvey la interpretaron más bien como una conversación. Esto llevó a varias interesantes digresiones, especialmente el recuerdo de Harvey de *Un paseo bajo el sol*, que a su vez nos llevó a buscar una escena de la vieja película de Richard Conte e intercalarla en la película...

9. Indios y vaqueros

Reparto: SUE, Dennis, Auggie, Tommy, Jerry, Jimmy Rose

Antecedentes: IZZY trabaja de camarera en un restaurante de la misma calle. Dennis sale con la hermana menor de SUE, Mary. IZZY está divorciada de Phil. Phil y Dennis trabajan juntos de vez en cuando (en la reventa de entradas).

SUE entra en la tienda y le pide a Auggie un paquete de Kool. Ve a Dennis.

SUE: ¿No tienes nada mejor que hacer que estar aquí todo el día haraganeando?

DENNIS: (*Sarcástico*) Hola, SUE.

SUE: Mary me ha dicho que anoche le diste plantón. Menuda faena, sesos de mosquito. Todavía no consigo imaginarme por qué una hermana mía sale con un desgraciado como tú.

Los insultos van y vienen, ganando en Intensidad gradualmente. En un momento dado, Dennis menciona que Phil se quejaba de que ella era frígida.

SUE: Sí, claro, Intenta acostarte con alguien que no se ha bañado desde el primer gobierno de Nixon.

DENNIS: No es eso lo que yo he oído.

SUE se altera tanto que se acerca a Dennis y le da una bofetada. Auggie y Tommy regañan a Dennis por ser un cabrón.

Jimmy Rose, compadeciéndose de SUE, se acerca a ella y le da un abrazo. «No te preocupes», le dice. «Yo también soy rígido. Igual que él». Señala al indio de madera que está junto a la puerta. El comentario de Jimmy es tan BOBO, tan fuera de lugar, que IZZY se echa a reír en medio de sus lágrimas.

Dennis se marcha enfadado.

La escena acaba con Jimmy haciendo Imitaciones del Indio de madera.

Una de nuestras tácticas al preparar *Blue in the Face* era proporcionar a cada uno de los actores algún secreto, una información particular que ocultábamos a los otros actores que participaban en la escena. Con ello esperábamos dar espontaneidad a las interpretaciones, hacer que la acción pareciera lo más «real» posible. Había veces en que este método se volvía contra nosotros porque, sin querer, los actores trabajaban con propósitos contrarios, pero otras veces esto era crucial para el éxito de la escena. Probablemente *Indios y vaqueros* sea el mejor ejemplo de lo que sucede cuando el secreto es bueno. Dennis (Steve Gevedon) no tenía ni idea de que IZZY (Peggy Gormley) iba a darle una bofetada. Como Dennis es el personaje más antipático de la película, le dimos instrucciones a Steve de que insultara a Peggy sin piedad, que

la atacara con toda su agresiva masculinidad de Brooklyn, pero eso fue lo único que le dijimos. Cuando llegó la bofetada, le pilló totalmente por sorpresa. La expresión de su cara era auténtica, y sin embargo, de alguna manera, consiguió seguir metido en su papel, a la vez que expresaba su asombro.

10. Hilos

Reparto: Tommy, Jerry.

Tommy y Jerry están sentados en sillas delante del estanco. Tommy está enfadado con Jerry. «Te estás convirtiendo en un perdedor», le dice, «en un solar en el que crece la mala hierba». Jerry dice que hace todo lo que puede. «Yo no soy tan listo como tú».

Tommy mira el chaleco de Jerry. Es una complicada prenda de pescador con cientos de bolsillitos. De cada uno de los bolsillos cuelga un cordel de diferente color que va prendido en los hombros con un imperdible. «¿Para qué es ese chaleco?», le pregunta.

Jerry se lo explica. Siempre se olvida las cosas. Así que ahora tiene un compartimento especial para cada objeto que lleva: un bolsillo para las gafas de sol, un bolsillo para los cigarrillos, un bolsillo para el encendedor, otro para la navaja, otro para el chicle, etc., con un cordel diferente atado a cada objeto. Todo está codificado por colores, dice. Una vez que sabes que el azul significa cigarrillos y el rojo significa encendedor, no puedes equivocarte y meter la mano en el bolsillo que no es. Hace una larga y detalladísima exégesis del sistema que ha inventado.

Tommy, cada vez más aburrido y frustrado, le interrumpe y le da una lección sobre cómo vestir bien y la importancia de tener buena apariencia.

Esta escena era esencialmente un resto de nuestra primera idea para la película, antes de que decidiéramos abrir el reparto para incluir actores que no hubiesen aparecido en *Smoke*. Giancarlo hizo una espléndida interpretación de un hombre explayándose sobre las ventajas de vestir bien. Estaba deslumbrante con su chaqueta amarillo chillón y desde el principio al fin irradió fuerza, felicidad y seguridad en sí mismo. Desgraciadamente, esta escena no encajaba en el plan global de la película, pero podemos vislumbrar a Giancarlo con su chaqueta en la secuencia de los títulos de crédito al final.

11. Las Vegas

Reparto: Auggie, Tommy, Jerry, Dennis, Jimmy Rose, VINNIE

Silencio absoluto. Auggie está leyendo un libro detrás del mostrador. Tommy está leyendo un periódico. Jerry juega con los cordones de su chaleco. Dennis está adormilado. Jimmy Rose está limpiándole el polvo al indio de madera. Transcurre un largo momento. VINNIE entra en la tienda de pésimo humor. Regaña a Auggie por dejar que los hombres de la OTB se queden en la tienda sin comprar nada. Los echa. Jimmy sigue limpiando el polvo.

Cuando están solos, Auggie le pregunta a VINNIE qué le pasa. DOT ha desaparecido, eso es lo que le pasa. ¿Ha dejado una nota? Sí, de una sola palabra: Adiós.

AUGGIE: ¿Qué le has hecho, Vin?

VINNIE: No le he hecho nada. Esa mujer está loca. Mal de la cabeza.

AUGGIE: Entonces quizá sea una SUERTE haberte librado de ella.

VINNIE: Es mi mujer. Y además no puedo cuidar a los niños yo solo. Me están volviendo loco.

AUGGIE: Llama a alguien. A lo mejor está en casa de su madre.

VINNIE: Ya lo he hecho. He llamado a su madre, a su hermana, a su hermano, a sus malditas tías y tíos, a las amigas con las que juega al ma-jong... Y nadie sabe nada de ella.

AUGGIE: Intenta en Vegas.

VINNIE: ¿Quieres decir Las Vegas?

AUGGIE: Sí, Las Vegas.

VINNIE: Mierda, Auggie, no tiene gracia.

AUGGIE: No, lo digo en serio. Ahí es donde me dijo que quería irse. Para ser banquera de *blackjack*.

La conversación continúa. Finalmente:

VINNIE: Bueno, entonces supongo que me iré a Las Vegas.

AUGGIE: No te olvides de llevarte la guitarra, VINNIE. Quizá puedas conseguir una o dos actuaciones mientras estás allí.

VINNIE: (*Piensa*) ¿Sabes? No es mala idea. Sería un pequeño descanso en la lucha por la vida. Quizá podría actuar en uno de esos pequeños clubs...

Un poco MÁS TARDE:

VINNIE: ¿Por qué no te vienes conmigo, Auggie? Nos correríamos una juerga.

AUGGIE: No puedo. Y además no quiero.

VINNIE: Me horroriza imaginarte envejeciendo sentado detrás de ese mostrador.

AUGGIE: No te preocupes por mí. Todo el mundo tiene que envejecer. ¿Qué más da dónde suceda?

Esta escena nunca llegó a rodarse. Como DOT consiguió convencer a VINNIE de que se fuera con ella a Las Vegas, este material se convirtió en superfluo.

12. Una vez más, con sentimiento

Reparto: Charles Clemm, Tommy, Jerry, Dennis, Auggie, Jimmy Rose.

Charles Clemm entra en la tienda. Esta vez va vestido con un elegante traje de tres piezas y habla con acento jamaicano de clase alta. Pide tabaco de pipa.

Tommy se le queda mirando, reconociéndole de la escena anterior. «Usted no es jamaicano», le dice. «Usted es el perista que vino la semana pasada tratando de vender unos relojes». Clemm sonrío. «Me cansé de ese papel. Pensé que ya era hora de probar uno nuevo». Dennis se queda impresionado. «Oiga, es usted muy bueno. Me engañó totalmente con aquella voz». Clemm: «Eso no es nada. Tengo cien más en el mismo sitio de donde saqué aquélla».

Durante el resto de la escena, Dennis, Tommy, Clemm y Auggie ensayan diferentes acentos, asombrándose los unos a los otros con su extraordinaria mímica. Toda la escena acaba en risas.

Otra escena que estuvo próxima a ser un desastre, rodada el primer día. La idea de esta escena se me había ocurrido en el plató de *Smoke*. Por separado, y en varias ocasiones, tanto Steve Gevedon como Malik Yoba habían hecho que me partiera de risa con su habilidad para imitar acentos, desde el japonés al jamaicano. Me pareció oportuno acabar la película con todos los personajes de la tienda imitando a todos los demás, pero el plan no funcionó. Rodamos dos tomas desafortunadas y luego Wayne y yo nos metimos en un rincón e intentamos frenéticamente encontrar un nuevo tratamiento. Luego nos separamos y hablamos con los actores uno por uno, dándoles nuevas pautas. Recuerdo haber estado de pie con Giancarlo, lanzándole diferentes sugerencias para una historia que podía contarle a Malik. La que después utilizó era completamente suya, no sé si real o inventada. No sólo resolvió la escena y le dio cierta forma a la acción, sino que el contenido de la historia tocaba muchos de los temas presentados en *Los filósofos*. Además de ayudar a salvar esta escena concreta, su cuentecito de crimen y redención enriqueció la película en su conjunto.

13. Entrevista con Jimmy Rose

Como teníamos que trabajar a gran velocidad, todas las escenas se rodaban en *masters*. No había tiempo para hacer ninguno de los planos de cobertura que son práctica habitual cuando se hace una película, y que resultan valiosísimos cuando se monta el material. Uno de nuestros planes era utilizar la última hora del último día para rodar algunos planos individuales y primeros planos de Jimmy Rose (Jared Harris), así como cierto número de objetos inanimados del estanco: el indio de madera, la caja registradora, la ventana, etc. Desgraciadamente, cuando llegó el momento de rodar estos trozos, el generador eléctrico se estropeó (a causa del calor, supongo) y nos quedamos sin fotos. Decidimos apresuradamente sentar a Jared en una silla delante de la tienda y hacerle una serie de preguntas: la opinión de Jimmy Rose sobre el amor, la vida, los distintos personajes que entran y salen de la tienda. Jared tuvo una excelente actuación, pero, después de estudiar la película al día siguiente, todos estuvimos de acuerdo en que la luz era demasiada escasa. Cuando volvimos al estanco en octubre, volvimos a rodar la entrevista otra vez.

14. Entrevista con Lou Reed

Yo había conocido a Lou Reed el año anterior y habíamos entablado amistad. Cuando Wayne y yo empezamos a preparar *Blue in the Face* se me ocurrió pedirle a Lou que participara. No sé exactamente por qué. Por algo relacionado con su cáustica sensibilidad quizá, su apreciación de las ironías de la vida, o tal vez simplemente debido a su maravillosa voz con acento neoyorquino. Fuese cual fuese la razón, a Wayne también le gustó la idea.

Decidimos usar a Lou haciendo de sí mismo, no como actor: sencillamente sentarlo detrás del mostrador del estanco y hacerle hablar de diversos temas. Sería el filósofo de turno de la Compañía Cigarrera de Brooklyn, un hombre que casualmente estaba allí, sin ninguna razón concreta, explayándose sobre una cosa y otra. Consideramos su presencia como una posible manera de romper las escenas dramáticas y darle cierta variedad a la película, pero no teníamos ninguna idea clara de cómo hacer eso.

La entrevista se grabó al final del segundo día, directamente después de la tumultuosa y agotadora experiencia de rodar *Blackjack* con Roseanne, Harvey y Vic. Yo estaba tan cansado que apenas podía abrir la boca para hacerle las preguntas a Lou. Rodamos veinticinco o treinta minutos de metraje y recuerdo que durante ese tiempo pensé que Lou estaba plano, no en buena forma, y que nada de aquel material llegaría al montaje definitivo de la película. Lou era exactamente de la misma opinión. Volvimos a mi casa andando para tomar una copa juntos al terminar el trabajo del día y los dos nos sentíamos decepcionados, meneando la cabeza y tratando de quitarle importancia. «Bueno, así es el mundo del espectáculo», dijimos, y luego pasamos a hablar de otras cosas.

Como sabe todo el que haya visto la película, el mundo del espectáculo nos demostró que estábamos equivocados. En todos los pases de *Blue in the Face* a los que he asistido, la interpretación de Lou es la que provoca más risas y más comentarios. Él roba la película.

Octubre

1. Ext. Día. Delante de la Compañía Cigarrera de Brooklyn

AUGGIE y VIOLET *están de pie delante del estanco. AUGGIE parece distraído. Mientras VIOLET le habla, sus ojos recorren la calle, como si buscara una idea perdida.*

VIOLET: De acuerdo, Auggie, ¿entendido?

AUGGIE: Sí, entendido.

VIOLET: El sábado dieciséis.

AUGGIE: Vale.

VIOLET: Tiene que ser entonces porque ésa es la única noche que Ramón y su grupo tocan en Brooklyn. Es mi hermano, Auggie, y te lo aseguro, es el mejor.

AUGGIE: No te preocupes, preciosa. Es una cita en firme.

VIOLET: Tienes que quedar bien, Agosto. Recuerda los pasos que te enseñé y parecerás el jodido Fred Astaire.

AUGGIE: *(Sonriendo)* De acuerdo, Ginger. Lo que tú digas.

En ese momento, volviendo la esquina a la derecha del cuadro, vemos a un CHICO negro de unos once años y a una MUJER blanca de veintitantos. El CHICO agarra el bolso de la mujer y echa a correr, pasando como una flecha al lado de AUGGIE y VIOLET y saliendo por la izquierda del cuadro.

MUJER: ¡Ladrón! ¡Ladrón! ¡Me ha robado el bolso!

AUGGIE: *(Por lo bajo)* Mierda. *(Echa a correr detrás del chico, saliendo de cuadro).*

Mientras tanto, la puerta del estanco se abre tras ellos y varios clientes, atraídos por el alboroto, salen y se arremolinan en la puerta junto con la MUJER y VIOLET. Entre ellos están los tres HOMBRES DE LA OTB (TOMMY, DENNIS y JERRY)

MUJER: ¡No puedo creerlo! ¡Me lo ha quitado de las manos! ¡Trescientos dólares en billetes y todas mis tarjetas de crédito!

DENNIS: *(Mirando a la MUJER de arriba abajo)* Sí, es repugnante, ¿verdad? Quiero decir: una señorita atractiva como usted ya no puede andar sola por las calles de esta ciudad. Lo que usted necesita...

VIOLET: *(Excitada, mirando calle abajo)* ¡Mirad! ¡Mirad! ¡Auggie le ha cogido!

DENNIS:... es un hombre para protegerla.

TOMMY y JERRY *miran a DENNIS con desprecio, disgustados por sus vulgares trucos.*

DENNIS: *(Haciéndose el inocente. A TOMMY y JERRY)* ¿Qué pasa? ¿Qué he hecho

ahora?

TOMMY: Tómame un descanso, Dennis, ¿no ves que la señorita está disgustada?

AUGGIE y el chico vuelven a entrar en cuadro delante de la puerta. AUGGIE le tiene cogido por el cuello con una mano; en la otra mano de AUGGIE está el bolso de la MUJER. El CHICO parece aterrado.

AUGGIE: (Entregándole el bolso a la MUJER) Aquí tiene su bolso.

MUJER: Gracias. Ha sido..., ha sido extraordinario. No sé cómo agradeceréelo.

AUGGIE: Ahora entre y llame a la policía, haremos arrestar a este cabroncete.

La MUJER estudia al CHICO, que permanece en absoluto silencio. Los demás observan a AUGGIE y a la MUJER con fascinada atención.

MUJER: ¿Arrestarlo?

AUGGIE: Arrestarlo. Es un ladrón, ¿no?

La mujer continúa mirando al CHICO. Poco a poco vemos que su resolución se desmorona.

MUJER: Pero si no es más que un niño.

AUGGIE: (Irritándose) ¿Qué más da? Le ha robado el bolso.

MUJER: Ya he recuperado el bolso. Quizá deberíamos olvidarnos del asunto.

AUGGIE: ¿Olvidarlo? ¿De qué está usted hablando?

MUJER: No es más que un niño. No puedo meter a un niño en la cárcel.

AUGGIE: (Verdaderamente enfadado ya) ¡Es su obligación! ¿Es ésta la clase de ciudad en la que quiere usted vivir? ¿Donde los niños pueden robarle el bolso a la gente sin que les pase nada?

MUJER: No puedo hacerlo. Sencillamente no puedo hacerlo.

AUGGIE mira a la MUJER; luego mira al CHICO; luego mira otra vez a la MUJER. En un instante toma una decisión radical e impulsiva: le arranca el bolso de las manos a la MUJER y se lo devuelve al CHICO.

MUJER: (Horrorizada) ¡Oiga! ¿Qué está usted haciendo?

AUGGIE: (Al CHICO, echándole) Lárgate, CHICO, es tuyo.

El CHICO, a estas alturas totalmente confuso, se queda allí mudo con el bolso entre las manos. Está paralizado.

MUJER: (A AUGGIE, *indignada*) ¿Está usted loco?

La MUJER le arrebató el bolso al CHICO. Sin vacilar, AUGGIE le quita el bolso a la MUJER y vuelve a dárselo al CHICO.

AUGGIE: (Al CHICO) ¿Estás sordo? El bolso es tuyo. ¡Ahora vete de aquí echando leches! (*Le da un empujón al CHICO y el CHICO echa a correr con el bolso y sale de cuadro*).

MUJER: (*Fuera de sí*) ¡Hijo de puta! ¡Todo mi dinero está ahí! ¿Ha perdido usted el juicio?

AUGGIE: (*Hirviendo de rabia*) ¡No, es usted la que lo ha perdido, señora! La gente como usted es la que está convirtiendo Nueva York en una mierda. ¡No asumen su responsabilidad! Si no les enseñamos a esos niños la diferencia entre el bien y el mal, ¿quién va a hacerlo?

Esta vez había escrito las notas con la forma tradicional de un guión. Ahora teníamos una idea mucho más clara de lo que buscábamos, y las escenas de octubre fueron ideadas con un espíritu totalmente diferente de las que rodamos en el verano: como una forma de llenar lagunas, de tensar los hilos narrativos y de redondear el material anterior. Básicamente, el experimento había terminado y esta vez nuestros esfuerzos se concentraron en lograr una película viable.

Por otra parte, que tuviésemos un guión no significaba que los actores no tuvieran libertad para improvisar. Todos los miembros del reparto de esta nueva versión de *Los filósofos* hicieron un excelente trabajo jugando con el material escrito, mejorándolo enormemente, me parece a mí, con cada frase que decían. Mira Sorvino era la principal recién llegada, y encajó como si hubiera estado con nosotros desde el principio. En esta escena continuamente están pasando varias cosas a la vez, y la pelea secundaria entre Violet y Auggie así como la risa despectiva de Dennis desde la puerta contribuyeron a que la acción se desarrollara con toda la confusión de múltiples niveles de una verdadera escena callejera.

2. Int: noche. Dormitorio de Violet

VIOLET *está sentada sola, maquillándose delante de un espejo.*

VIOLET: Auggie, me pones tan cachonda... Haces que me tiemblen las tripas... Oh, Auggie, serías tan maravilloso... si fueras diferente. *(Pausa. Empieza a abrir tarros sobre la mesa delante de ella)* Ese Auggie me va a volver loca. Primero dice que sí, luego dice que no. Sí, no, algún otro día. Pero Ramón no sabe algún otro día. El toca en Freddy's el dieciséis, y ahora Agosto me dice que está ocupado el dieciséis. Pero yo le dije: El sábado dieciséis. ¿Qué pasa aquí, eh? ¿Alguien está sordo o qué? Yo agotada de tanto hablar y no sirve de nada. *(Pausa. Poniéndose rímel en las pestañas. Le quita la tapa al lápiz de labios y empieza a pintarse. Frunce los labios en el espejo. Cada vez más enfadada. Como si se dirigiera a AUGGIE)* Auggie, he decidido, y esto es lo que he decidido. Decido: si tú no haces lo que has dicho que harías, entonces nunca jamás te hablaré. ¿Entendido? Nada. Nunca. Jamás. *(Pausa. Examina sus labios en el espejo. Aún más enfadada: pero en voz baja y ardiente)* Me mientes, Auggie. Y la gente que miente no merece amor. Puteas a Violeta y Violeta se vengará. *(Casi en un susurro)* Te sacaré las tripas, Auggie. Como una tigresa. Como una jodida tigresa, ¡con dientes tan afilados como hojas de afeitar!

El monólogo de Violet es la única escena interior rodada fuera del estanco, pero no tuvimos que ir muy lejos: sólo a la vuelta de la esquina, a un apartamento vacío en la calle Dieciséis.

Otra diferencia respecto al primer rodaje: el primer plano. Por primera vez conseguimos rodar una escena desde dos ángulos diferentes.

3. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

AUGGIE y VINNIE *están solos en la tienda, metidos en conversación.*

VINNIE: No sé, Auggie. Es mucho dinero. Estaría loco si lo rechazara.

AUGGIE: Después de diecinueve años, ¿vas a dejarlo así por las buenas? No puedo creerlo.

VINNIE: Son dólares y centavos. Esta tienda está perdiendo dinero desde hace años, tú lo sabes tan bien como yo. El mes que cubrimos gastos es un mes bueno.

AUGGIE: Pero tú tienes mucho dinero, Vin. Todos esos negocios inmobiliarios en la isla. Esto te sirve sólo para declararlo como pérdidas.

VINNIE: Es demasiado tarde. Ya estamos haciendo el contrato.

AUGGIE: Así que la Compañía Cigarrera de Brooklyn se convierte en una tienda de comida dietética.

VINNIE: Los tiempos cambian. El tabaco no está de moda, el germen de trigo sí. *(Pausa)* Puede que tampoco sea mala cosa para ti, Auggie. Quiero decir que a lo mejor es el momento de que te dediques a otra cosa. Detestaría verte envejecer sentado detrás de ese mostrador.

AUGGIE: Todo el mundo tiene que envejecer. ¿Qué más da dónde ocurra?

VINNIE: *(Encendiendo un puro. Sonriendo)* Se acabaron los puros gratis, ¿eh, Auggie?

AUGGIE: *(Pensativo)* Deberías pensártelo bien antes de que sea demasiado tarde, Vincent. Quiero decir, es verdad, no es más que una tiendecita de nada, pero todo el mundo entra aquí. No sólo los fumadores... sino los niños para comprar golosinas... la vieja señora McKenna para comprar sus revistas de televisión... El loco de Louie para comprar sus pastillas para la tos... Frank Sánchez viene por *El Diario*... El gordo señor Chen a buscar sus cuadernillos de crucigramas. Todo el barrio vive en esta tienda. Es un lugar de encuentro, y contribuye a mantener el barrio unido. Te vas veinte manzanas más allá y los niños de doce años se matan a tiros por unas zapatillas deportivas. Cerrar esta tienda es poner un clavo más en el ataúd. Estarás contribuyendo a matar este barrio.

VINNIE: Estás intentando que me sienta culpable, ¿no es eso lo que estás haciendo?

AUGGIE: No. Sólo te estoy dando información. Puedes hacer con ella lo que quieras.

Victor Argo estaba actuando en un teatro de Los Ángeles y sólo podía trabajar con nosotros el lunes, que era su día libre y el último de nuestros tres días de rodaje. Harvey Keitel, por el contrario, sólo estaba disponible los primeros dos días, jueves y viernes. ¿Qué hacer? ¿Cómo rodar una conversación entre dos hombres que no podían estar en la misma habitación juntos? La única solución posible era hacer trampa. Rodamos las dos mitades de la escena en días distintos. Peggy Gormley (la IZZY de *Indios y vaqueros*) leyó el texto del actor que faltaba en ambas ocasiones.

4. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

VINNIE *está sentado solo, inquieto, todavía preocupado por su reciente conversación con AUGGIE.*

VINNIE: Ese Auggie... Me va a volver loco, justo cuando tengo el negocio cerrado, me viene con esa canción. Brooklyn, Brooklyn. ¿Acaso tiene que importarme a mí Brooklyn? Ni siquiera vivo ya en esta mierda de ciudad.

VINNIE *se inclina hacia delante, los codos sobre las rodillas y la cara entre las manos. Mira al suelo. Pasan unos momentos.*

Una figura entra en cuadro: un negro grande vestido con el uniforme de los Brooklyn Dodgers, con el número 42 en la espalda. Es JACKIE ROBINSON. Se para delante del banco y mira a VINNIE. Durante el resto de la escena la cámara toma la cara de VINNIE.

JACKIE ROBINSON: Hola, VINNIE. ¿Te acuerdas de mí?

VINNIE: *(Espantado)* ¿Jackie?

JACKIE ROBINSON: En carne y hueso, amigo.

VINNIE: *(Tartarnudeando)* Jackie... El jugador más grande de todos. Yo solía rezar por ti de noche cuando era niño.

JACKIE ROBINSON: Yo soy el hombre que cambió América, VINNIE. Y lo hice aquí mismo, en Brooklyn. Me escupían, me maldecían, hacían que mi vida fuese un infierno interminable, y no se me permitía defenderme. Tiene su precio, ser un mártir. Morí a los cincuenta y tres años, VINNIE, más joven de lo que eres tú ahora. Pero fui un jugador sensacional, ¿no?

VINNIE: El mejor. Fuiste el mejor que había, Jackie.

JACKIE ROBINSON: Y después de mí las cosas empezaron a cambiar. No quiero decir sólo para los negros, también para los blancos. Después de mí los blancos y los negros nunca volvieron a mirarse de la misma manera que antes. Y todo eso sucedió aquí mismo, amigo. En Brooklyn.

VINNIE: Sí. Y luego tuvieron que llevarse el equipo a otro sitio. Casi se me parte el corazón. *(Pausa)* ¿Por qué tuvieron que hacer algo tan estúpido?

JACKIE ROBINSON: Dólares y centavos, VINNIE. Puede que el estadio Ebbets haya desaparecido, pero lo que sucedió allí está vivo en la mente. Eso es lo que cuenta, VINNIE. La mente es más importante que la materia. *(Vemos a VINNIE escuchando atentamente, estableciendo la relación entre el destino de los Dodgers y el destino del estanco)* Y además hay cosas más importantes en la vida que el

béisbol. *(Pausa. Mirando por la ventana)* Pero Brooklyn tiene buen aspecto. Más o menos el mismo que cuando lo vi por última vez. Y el parque Prospect... sigue tan bonito como siempre. *(Pausa)* Oye, VINNIE. Ya no hacen aquellos barquillos belgas, ¿verdad? Qué no daría yo por incarle el diente a un barquillo belga. Con dos bolas de helado de pistacho... Y tal vez fresas y plátano encima. Cómo he echado de menos esas cosas.

VINNIE: *(Complaciente)* ¿Barquillos belgas? Claro que los siguen haciendo. *(Señala)* Un par de manzanas más abajo verás el restaurante Cosmic. Entra allí y te darán todos los barquillos belgas que quieras.

JACKIE ROBINSON: Gracias, amigo. No me importaría hacerlo. *(Empieza a salir de cuadro. Se detiene)* Un día en Brooklyn no estaría completo sin entrar a tomar un barquillo belga, ¿verdad? *(Sale de cuadro)*.

Todavía sentado, VINNIE sigue a JACKIE ROBINSON con los ojos. Al cabo de un momento se vuelve y mira directamente a la cámara. Su expresión es totalmente vacía. Mantener unos momentos.

Esta escena fue escrita dos o tres días después que el resto del material de octubre, y la idea vino directamente de Harvey Weinstein, el presidente de Miramax.

Eran las diez de la noche cuando el teléfono sonó en mi casa. Harvey estaba al otro lado de la línea, llamándome desde su hotel de Londres, donde eran las tres de la madrugada. Acababa de tener un sueño sobre *Blue in the Face*, me dijo, y se preguntaba si no tendría sentido meterlo en la película: después de su conversación con Auggie sobre la venta del estanco, VINNIE se siente desgraciado y confuso; se sienta en alguna parte a sopesar los pros y los contras del dilema cuando, de repente, se le aparecen varios de los antiguos Dodgers y empiezan a recordar cosas de Brooklyn. ¿Qué me parecía? Me parecía genial. Lo primero que haría al levantarme por la mañana sería sentarme a mi mesa y ver qué podía hacer.

Uno de los Dodgers a quien Harvey había mencionado era Jackie Robinson. Él no podía saberlo, naturalmente, pero yo había pensado en Jackie Robinson toda mi vida. Cuando estaba en noveno, en mi escuela todo el mundo tenía que participar en un concurso de hablar en público. El tema de ese año era «la persona que más admiro». Yo escribí mi discurso sobre Jackie Robinson y acabé ganando el primer premio. Eso fue en 1961 y yo sólo tenía catorce años, pero redactar ese discurso fue uno de los sucesos cruciales de mi vida. A partir de ese día supe que quería ser escritor.

Cuando me puse a trabajar en la escena, me di cuenta de que Jackie Robinson era el único Dodger que tenía que aparecer, su presencia diría todo lo que había que decir...

5. Ext: Día. Delante de la Compañía Cigarrera de Brooklyn

AUGGIE *está de pie delante de la puerta, fumando un cigarrillo y mirando la calle.*

Una MUJER joven vestida con un mínimo atuendo de corista de Las Vegas y con un sombrero de botones de hotel en la cabeza se acerca a la tienda. Lleva un sobre amarillo en la mano. AUGGIE la mira con una mezcla de diversión y curiosidad.

MUJER JOVEN: ¿Es ésta la Compañía Cigarrera de Brooklyn?

AUGGIE: La misma. ¿En qué puedo servirla?

MUJER JOVEN: (*Mirando el sobre*) Estoy buscando al señor Augustus Wren.

AUGGIE: Ya lo ha encontrado, preciosa.

MUJER JOVEN: (*Aliviada*) Estupendo. Nunca había estado en Brooklyn y no estaba segura de poder encontrarle.

AUGGIE: Bueno, Brooklyn está en el mapa. Incluso tenemos calles. Y electricidad también.

MUJER JOVEN: (*Sarcástica*) No me diga. (*Pausa*) ¿Bien?

AUGGIE: ¿Bien qué?

MUJER JOVEN: Tengo un telegrama para usted.

AUGGIE: Espero que no se haya muerto nadie. (*Alarga la mano*) Vamos a verlo.

MUJER JOVEN: Es un telegrama cantado.

AUGGIE: (*Sonriendo*) Esto se pone cada vez mejor.

MUJER JOVEN: (*Preparándose para su actuación*) ¿Listo?

AUGGIE: Cuando usted quiera.

MUJER JOVEN: (*Bailando mientras canta. Con voz sensual de cantante de cabaret*).

El negocio está cancelado... *stop*.

Ba-ba-ba-ba-bum.

No vendo la tienda... *stop*.

Ba-ba-ba-ba-bum.

Hasta la próxima semana... *stop*.

Ba-ba-ba-ba-bum.

Te mando amor... amor... amor

¡desde Las Vegas!

Ba-ba-ba-ba-bum.

AUGGIE: (*Aplaude*) Dinamita.

La MUJER JOVEN hace una cortés reverencia (en fuerte contraste con su ordinaria actuación) y sonrío.

AUGGIE: Yo diría que eso vale por lo menos una propina de cinco dólares, ¿no crees tú? (*Saca la cartera del bolsillo*).

MUJER JOVEN: (*Secretamente ofendida por una cantidad tan pequeña*) ¿Cinco dólares?

AUGGIE *le da un billete de cinco dólares; ella le entrega el sobre amarillo.*

AUGGIE: Siempre que quieras traer buenas noticias, ya sabes dónde encontrarme.

MUJER JOVEN: (*Mirando el dinero*) Gracias, señor. Ahora podré comprarle a mi madre el audífono que siempre ha deseado.

La MUJER JOVEN se marcha. AUGGIE abre el sobre y empieza a leer el telegrama tarareando por lo bajo: ba-ba-ba-ba-ba-bum.

Era la primera vez que yo escribía algo para ser cantado. Reconozco que la letra del telegrama no es como para echar las campanas al vuelo, pero tenía en la cabeza una melodía concreta cuando escribí las palabras. Con asombro mío, Madonna la cantó exactamente como yo había imaginado. Compás por compás, frase por frase, cantó la misma melodía que yo había llevado en la cabeza. La única diferencia era que había cinco bas delante de cada uno de mis bums y ella usó siete.

6. Ext: Día. Delante de la Compañía Cigarrera de Brooklyn

AUGGIE *está sentado delante del estanco en su silla de plástico de jardín, leyendo Las investigaciones filosóficas de Ludwig Wittgenstein y fumando dos cigarrillos a la vez. Hay un radiocasete a sus pies.*

VIOLET *llega con un vestido muy ajustado y se para delante de AUGGIE.*

VIOLET: Sólo quería enseñarte lo que voy a llevar esta noche. (*Gira sobre sí misma, mostrando su vestido*) Para que sepas lo que te pierdes si no haces lo que dijiste que harías.

AUGGIE: (*Admirativo*) Muy bonito.

VIOLET: (*Notando que AUGGIE tiene dos cigarrillos en la boca*) Auggie, tienes dos cigarrillos en la boca. ¿Por qué haces eso?

AUGGIE: (*Se encoge de hombros*) No sé. Me ha parecido una buena idea en su momento. (*Pausa*) ¿Quieres uno?

VIOLET *se encoge de hombros. AUGGIE se quita uno de los cigarrillos de la boca y se lo ofrece.*

VIOLET: (*Fumando*) ¿Y tú qué te vas a poner esta noche, Auggie?

AUGGIE: (*Se encoge de hombros*) No sé. No lo he pensado todavía.

VIOLET: Espero que estés listo, eso es lo único que puedo decirte. (*Señala su cuerpo*) Sería una pena despedirse de esto, ¿no, Auggie?

AUGGIE: ¿Qué quieres decir? Ya estoy listo.

VIOLET: Ni siquiera estás vestido. ¿Cómo puedes estar listo?

AUGGIE: Puede que no esté vestido. Pero estoy listo.

VIOLET: ¿Qué diablos quiere decir eso?

AUGGIE: Observa.

AUGGIE *aprieta un botón del radiocasete. Una ruidosa música de salsa sale de pronto del aparato. AUGGIE se levanta e invita a VIOLET a bailar.*

La cámara comienza a alejarse. VIOLET echa la cabeza hacia atrás y se ríe, luego empieza a bailar delante de AUGGIE. Al cabo de unos momentos entran otras personas en el cuadro, todas bailando al ritmo de la música. Cortar a:

La calle desde arriba. Docenas de personas han salido de no se sabe dónde. Una loca fiesta de manzana está en pleno apogeo. AUGGIE y VIOLET siguen bailando,

riéndose en medio del barullo.

Por razones aún difíciles de comprender, la primera parte de esta escena no daba bien en pantalla. Las interpretaciones eran buenas, pero la luz, quizá, o el ángulo de la cámara, o la calidad del sonido no funcionaron, y, de mala gana, la eliminamos de la película.

Los dos planos de la fiesta de la manzana, sin embargo, los conservamos como conclusión. La rubia alta que baila en medio del gentío es RuPaul.

7. Estadísticas

Una por una, diferentes personas se paran delante del estanco y recitan los siguientes datos acerca de Brooklyn:

- En Brooklyn viven 2,3 millones de personas.
- Hay 2400 kilómetros de calles, 4513 extintores de incendios y 75 kilómetros de costa en Brooklyn.
- En Brooklyn viven 672 569 personas que nacieron en países extranjeros.
- Hay 3 268 121 baches en Brooklyn.
- En Brooklyn viven 605 554 personas menores de dieciocho años.
- El año pasado se cometieron en Brooklyn 1066 violaciones.
- 872 305 afroamericanos viven en Brooklyn.
- 412 906 judíos viven en Brooklyn
- 462 411 hispanos viven en Brooklyn.
- En Brooklyn hay 514 163 personas viviendo por debajo del umbral de la pobreza.
- 32 979 coches fueron robados en Brooklyn el año pasado.
- Hay 90 grupos étnicos diferentes, 32 000 negocios y 1500 iglesias, sinagogas y mezquitas en Brooklyn.
- El año pasado se cometieron en Brooklyn 30 973 robos, 14 596 asaltos con propósito criminal y 720 asesinatos.
- En los restaurantes de Brooklyn se consumen 7999 barquillos belgas cada día.
- Una vez hubo un equipo de béisbol de la liga mayor en Brooklyn. Pero eso fue hace mucho tiempo.

Al montar el material de julio (antes de que supiéramos que tendríamos la oportunidad de volver a rodar en octubre), sugerí una serie de pequeños elementos que podrían añadirse a la película sin grandes gastos. El mapa de Brooklyn que aparece al principio (junto con las palabras «ESTÁ USTED AQUÍ») fue una de esas ideas. Otra fue que en ciertos momentos clave aparecieran durante un instante en la pantalla varios datos y estadísticas sobre Brooklyn. Una vez que se nos concedieron los días adicionales de rodaje, decidimos que sería más interesante que una muestra representativa de los clientes de Auggie recitara esas cifras en la acera delante del estanco. Organizamos rápidamente una selección del reparto y se presentaron más de cien personas para las pruebas de estos brevísimos papeles. (Entre ellas estaba Michelle Hurst, que había interpretado a la TÍA EM de Rashid en *Smoke*.) Me mandaron una cinta de vídeo y en menos de dos horas elegí a una docena de personas para interpretar a los «estadísticos» de

Brooklyn. Un perfecto ejemplo de las fechas límites y las prisas con las que tuvimos que preparar nuestro segundo rodaje.

8. Violet cantando *Fever*

Después del rodaje de julio, Miramax dio una pequeña fiesta a los actores en el restaurante rumano Sammy's, en Lower East Side. El momento culminante de la noche se produjo cuando Mel Gorham subió al pequeño escenario y cantó una inolvidable versión de *Fever*. Wayne, que seguía luchando con el virus que tenía en el cuerpo, se había marchado ya y se perdió la actuación. Uno o dos días antes de que empezásemos a rodar de nuevo me dijo: «Todo el mundo sigue hablando de lo fantástica que estuvo Mel cuando cantó *Fever*. ¿Por qué no le pedimos que la cante después de terminar su monólogo?» «¿Por qué no?», contesté. Así que contratamos a un par de músicos para que acompañaran a Mel y Wayne consiguió al fin verla hacer el número... en una versión radicalmente diferente.

MÁS TARDE, cuando estábamos montando la película definitiva, trajimos a Mel para que grabase las frases que dice sobre la canción.

9. El cartel del barquillo belga

El Hombre del Barquillo lleva consigo una carta de barquillos belgas en la que se ve una succulenta foto a todo color de su gran deseo. Cuando rodamos en julio la escena de Lily Tomlin no tuvimos tiempo para insertar un plano de la foto, lo cual le habría dado al público una idea clara de lo que su personaje ansiaba tan desesperadamente. Para remediar esta falta, en octubre preparamos un plano de un cartel de un barquillo belga... que acabó siendo el último plano de la película.

El cartel estaba sujeto con cinta adhesiva a una pared del estanco. Decidimos que el plano durara cierto número de segundos (no recuerdo cuántos) y luego la cámara se puso en marcha. Cuando faltaban sólo dos o tres segundos, la cinta se despegó de repente y el cartel cayó al suelo. Fue un momento típico de *Blue in the Face*. Pensábamos que habíamos terminado, pero el dios de los adhesivos había decidido gastarnos una última broma. Así que tuvimos que volver a poner el cartel y rodar de nuevo el plano.

Esta vez salió bien. Esta vez la película había terminado realmente.

10. Material de vídeo

Ésta fue la última pieza del rompecabezas. Al comentar distintas maneras de empezar *Blue in the Face*, Wayne y yo nos sentimos atraídos por la idea de salir a las calles de Brooklyn y hablar con gente real, de hacer que algún fragmento de nuestra película entrara en el terreno del documental puro. Sí, el estanco era un lugar imaginario poblado por personajes imaginarios, pero la interpretación de los actores había producido tanta energía vital que no parecía una contradicción intentar incluir el mundo real de Brooklyn que rodeaba la tienda... Y ver qué pasaba cuando mezclásemos los dos elementos.

En un intento de ahorrar tiempo y dinero, Wayne sugirió que rodásemos estas secuencias documentales en vídeo super 8 y luego, en la sala de montaje, pasáramos el material que quisiéramos conservar a película. Dado que nosotros estaríamos demasiado atareados en el plató para ocuparnos de ello personalmente, tuvimos que conseguir la ayuda de otra persona. Esa persona resultó ser el fotógrafo Harvey Wang, autor de *El Nueva York de Harvey Wang*.

Dado que tanto nuestro protagonista como nuestro productor se llamaban Harvey, y dado que el apellido de Wayne era Wang, parecía una especie de rara broma cósmica que el mejor hombre para ese trabajo se llamase Harvey Wang. Como para subrayar la belleza de esa coincidencia, Harvey Wang no es chino (como Wayne), sino judío (como el codirector de Wayne). Así que un equipo chino-judío que estaba haciendo una película sobre Brooklyn contrató a un judío de nombre chino que casualmente vive en Brooklyn. ¿Qué podía ser más apropiado? Los tres nos reíamos constantemente de ello, y Wayne no se cansaba nunca de presentar a Harvey como su hermano. Pero debajo de todas esas bromas había algo maravillosamente adecuado al espíritu del proyecto que habíamos emprendido. Esto era en resumidas cuentas *Blue in the Face*: hechos extraños e imprevisibles contra un telón de fondo de diversidad, tolerancia y afecto.

Harvey se entregó a su encargo con gran entusiasmo. En ocho días de trabajo amasó más de dieciséis horas de metraje. En *Blue in the Face* no se han incluido más que unos minutos, pero habiendo visto todas y cada una de las varias docenas de entrevistas que grabó, creo que este material sería una excelente película por derecho propio: un retrato documental de Brooklyn en toda su desenfundada gloria. Como ha escrito el propio Harvey: «No hay una única voz para todo Brooklyn. Como una orquesta, cada voz aporta un acento, una actitud de "jódete, tío, éste es mi sitio para aparcar", una alegría, un pesimismo. La cacofonía resultante es la banda sonora de este lugar único».

Todo eso está en su película.

Blue in the Face

Situaciones creadas por **Paul Auster** y **Wayne Wang**

Dirigida por **Wayne Wang** y **Paul Auster**

Producida por **Greg Johnson**, **Peter Newman** y **Diana Phillips**

Director de fotografía **Adam Holender**

Montador **Christopher Tellefsen**

Directora artística **Kalina Ivanov**

Vestuario **Claudia Brown**

Productores ejecutivos **Harvey Keitel**, **BOB Weinstein** y **Harvey Weinstein**

Fotos fijas **Barry Wetcher** y **K. C. Baily**

REPARTO

(Por orden de aparición).

Hombre de las gafas raras **Lou Reed**

Auggie Wren **Harvey Keitel**

Violet **Mel Gorham**

CHICO **Sharif Rashed**

MUJER JOVEN **Mira Sorvino**

Jerry **José Zuniga**

Dennis **Steve Gevedon**

VINNIE **Victor Argo**

SUE **Peggy Gormley**

Jimmy Rose **Jared Harris**

Tommy **Giancarlo Esposito**

DOT **Roseanne**

BOB **Jim Jarmusch**

Hombre del barquillo **Lily Tomlin**

RAPERO **Malik Yoba**

PETE **Michael J. Fox**

Jackie Robinson **Keith David**

Mensajera **Madonna**

Músicos **John Lurie**, **BILLY Martin**, **Calvin Weston**

Bailarina **RuPaul**

Residentes de Brooklyn **RUSTY KANOKOGI**

Sasalina Gambino

HOMBRE DEL BARQUILLO

IAN FRAZIER

Luc Sante
Robert Jackson

1. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

Un HOMBRE CON GAFAS RARAS está sentado detrás del mostrador.

HOMBRE

Creo que una de las razones por las que vivo en Nueva York es porque... sé moverme en Nueva York. No sé moverme en París. No sé moverme en Denver. No sé moverme en Maui. No sé moverme en Toronto, etc., etc. Es casi por abandono. No conozco a mucha gente que viva en Nueva York y que no diga también «pero voy a marcharme». Yo llevo unos... treinta y cinco años pensando en marcharme. Ya casi estoy listo.

2. Mapas

Vemos un mapa del noreste de Estados Unidos. La cámara se acerca a Nueva York. Aparece un segundo mapa de la ciudad de Nueva York. La cámara se acerca a las calles de Brooklyn. Cuando llegamos a la esquina de la calle Dieciséis y el parque Prospect West, se traza un círculo alrededor de ese punto. Sobre la pantalla se escriben las palabras: «Usted está aquí».

3. Ext: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

Plano de situación del estanco desde el otro lado de la calle. Plano más corto: vemos a varios clientes entrando y saliendo por la puerta.

4. Ext: Día. La Esquina delante de la Compañía Cigarrera de Brooklyn

AUGGIE y VIOLET *están de pie en la esquina.*

VIOLET

El sábado dieciséis.

AUGGIE

(Imitando el acento de VIOLET) El sábado dieciséis.

VIOLET

Sí.

AUGGIE

(Corrigiendo su pronunciación) El sábado dieciséis.

VIOLET

El sábado dieciséis. Tiene que ser esa noche. Tiene que ser porque es la única noche en que Ramón y su grupo tocan en Brooklyn. ¿Vale, Auggie? Es mi hermano. Confía en mí, ¿vale?

AUGGIE

No te preocupes, cariño. Es una cita en firme. *(La besa).*

VIOLET

Gracias. Oye, vas a estar sensacional. Sólo recuerda los pasos que te enseñó y vas a ser como el jodido Fred Astaire.

AUGGIE

De acuerdo, Ginger. Lo que tú digas.

En segundo término vemos a un CHICO arrancarle el bolso a una MUJER JOVEN. Vuelve la esquina corriendo, pasa junto a AUGGIE y VIOLET y sale de cuadro.

MUJER JOVEN

¡Ladrón! ¡Ladrón! ¡Me ha robado el bolso!

AUGGIE *echa a correr tras el CHICO. Un momento MÁS TARDE le trae a rastras, agarrándole por el cuello. Le devuelve el bolso a la MUJER JOVEN.*

MUJER JOVEN

(A AUGGIE) Gracias. Muchísimas gracias, señor.

AUGGIE

¿Está usted bien?

MUJER JOVEN

Se lo agradezco de veras. Gracias. Ha sido fantástico.

AUGGIE

De acuerdo. Está bien. (*Mira al CHICO*) Bueno, vamos a llamar a la policía. Para que arreste al chaval.

MUJER JOVEN

Espere un segundo.

AUGGIE

La llamaremos desde la tienda.

MUJER JOVEN

¿Le va a hacer arrestar?

AUGGIE

Sí.

La MUJER JOVEN se inclina y mira atentamente al CHICO.

AUGGIE

¡No, no! ¡No haga eso!

MUJER JOVEN

(Al CHICO) ¿Cuántos años tienes?

AUGGIE

Lo veo en sus ojos. (*Imitando la voz de un niño*) «¿Yo? Sólo tengo doce años». ¿Es eso lo que me va usted a hacer ahora, señorita?

MUJER JOVEN

Está asustadísimo. Por favor.

AUGGIE

A mí me asusta él. (*Imitando otra vez la voz de un niño*) «Sólo tengo doce años...»

MUJER JOVEN

Le ha cogido usted en cinco segundos...

AUGGIE

«... sólo robo a la gente que no puede cogermé, que son demasiado viejos».

MUJER JOVEN

Señor, por favor. Escuche. Le agradezco que haya recuperado mi bolso. Pero déjele ir. Es demasiado pequeño.

VIOLET

(*Tratando de poner fin a la disputa*) De acuerdo. Está bien.

AUGGIE

¿No va usted a presentar cargos contra él? ¿No va a presentar cargos?

MUJER JOVEN

No. Mírele. Es un niño.

AUGGIE

Mírele. ¿Qué le pasa?

MUJER JOVEN

Se parece a mi hermanito.

AUGGIE

Oiga, preciosa, los niños matan gente en Nueva York hoy en día.

MUJER JOVEN

¿Le ve una pistola? Por favor.

AUGGIE

¿Lee usted los periódicos? (AUGGIE *al* CHICO) ¿Llevas una pistola? (*Empieza a cachearle*).

MUJER JOVEN

Por favor, me está usted tomando el pelo. Déjele ir, ¿de acuerdo? Vamos. La broma ha terminado.

VIOLET

(A AUGGIE) Vamos, basta.

MUJER JOVEN

Déjele ir, por favor.

JERRY

Llama a la policía.

MUJER JOVEN

Déjele ir, ¿de acuerdo? No me importa. No quiero presentar cargos. Gracias. Le agradezco que haya recuperado mi bolso, pero, por favor, déjele ir. Va a ser bueno. Mírele... (Al CHICO) No volverás a hacer nada.

AUGGIE *le quita el bolso a la MUJER JOVEN y se lo da al CHICO.*

AUGGIE

(Al CHICO) Toma, es tuyo.

MUJER JOVEN

¿Qué? Oh, vamos. (*Le quita el bolso al CHICO*).

VIOLET

(A AUGGIE) Quiero que sepas que te estás buscando problemas. Estás buscando problemas.

Una vez más, AUGGIE le quita el bolso a la MUJER JOVEN y se lo entrega al CHICO. Esta vez le da un empujón.

AUGGIE

(Al CHICO) ¡Vete! ¡Vete!

El CHICO echa a correr. Un momento después la MUJER JOVEN sale de cuadro persiguiendo al CHICO.

VIOLET

(A AUGGIE) ¿Por qué haces eso? ¡Mierda! Mira a la pobre chica. ¿Por qué haces eso? ¡Cabrón! (*Volviéndose a los mirones*) ¿Por qué se quedan ahí parados? ¡Hagan algo! ¿Creen que tiene gracia?

La MUJER JOVEN vuelve con las manos vacías.

MUJER JOVEN

(A AUGGIE) ¡Cómo se atreve a hacer eso! ¡Cómo se atreve a regalar mi bolso de esa manera! ¿Sabe lo que llevo dentro?

DENNIS *empieza a reírse.*

MUJER JOVEN

(A Dennis) ¡Cállese!

DENNIS *entra en el estanco todavía riéndose.*

AUGGIE

Señora, señora...

MUJER JOVEN

¿Qué? ¿Qué se propone?

AUGGIE

Si ese bolso era tan importante para usted, debería haberlo conservado.

MUJER JOVEN

¿Qué es usted, una especie de vigilante?

AUGGIE

He arriesgado mi vida para coger a ese CHICO.

MUJER JOVEN

Pues muchas gracias. Pero yo tengo derecho a perdonar a alguien sin que me castiguen por ello.

VIOLET

De acuerdo...

AUGGIE

Tiene usted la responsabi... (A VIOLET) Disculpa, cariño. Dame un minuto ¡Dame un minuto!

VIOLET

No me hables así, Auggie.

AUGGIE *se vuelve a la MUJER JOVEN, agitando un dedo delante de su cara.*

AUGGIE

Tiene usted la responsabilidad de enseñarle a ese CHICO...

MUJER JOVEN

(*Apartando la mano de AUGGIE*) No me ponga ese dedo en la cara. ¡No tiene usted ningún derecho!

AUGGIE

No, señora. Señora...

MUJER JOVEN

¡Oh! ¡Señora, señora, señora! ¿Qué es esto?

AUGGIE

Tiene usted la responsabilidad de enseñarle a ese CHICO a diferenciar el bien del mal.

MUJER JOVEN

Yo... ¿No me diga? ¿Y usted acaba de enseñarle a diferenciar el bien del mal? ¿Eso ha sido diferenciar el bien del mal? ¡Lo que usted ha hecho ha sido recompensarle!

AUGGIE

¿Sabe lo que le ha enseñado usted? (*Pausa. Atónito*) ¿Que le he recompensado? (*Se vuelve y mira al cielo. Gesticulando*) ¡Oh, Dios! ¡Por favor!

MUJER JOVEN

¡Se lo ha dado! ¡Basta ya!

AUGGIE

(*Incrédulo*) ¿Qué yo le he recompensado?

MUJER JOVEN

Se lo ha dado. ¿Qué era eso? ¡Era animarle! ¡La mía era una lección de clemencia!

AUGGIE

¿Clemencia?

MUJER JOVEN

Le he enseñado un poco de bondad.

AUGGIE

¡Señora! (*Gritando*) ¡Esto es Nueva York!

5. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

El HOMBRE CON GAFAS RARAS igual que antes.

HOMBRE

Tengo miedo en mi propio apartamento. Tengo miedo veinticuatro horas al día. Pero no necesariamente en Nueva York. En realidad me siento bastante cómodo en Nueva York. Me da miedo..., por ejemplo, Suecia. Ya saben. Es como un vacío. Todos están borrachos. Todo funciona. Te paras en un semáforo y si no apagas el motor, la gente se te acerca y te habla de ello. Vas al botiquín, lo abres y te encuentras un cartelito que dice: «En caso de suicidio, llamar a...» Enciendes la televisión y ves una operación de oído. Esas cosas me asustan. ¿Nueva York? No.

6. Ext: Día. Delante de la Compañía Cigarrera de Brooklyn

Una por una, tres personas recitan las siguientes estadísticas:

PRIMERA MUJER

En Brooklyn viven dos millones trescientas mil personas.

ANCIANO

En Brooklyn hay noventa grupos étnicos diferentes, treinta y dos mil negocios y mil quinientas iglesias, sinagogas y mezquitas.

SEGUNDA MUJER

El año pasado se cometieron en Brooklyn treinta mil novecientos setenta y tres robos, catorce mil quinientos noventa y seis asaltos con propósito criminal y setecientos veinte asesinatos.

7. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

AUGGIE y VINNIE *están solos en la tienda. Les cogemos en mitad de una conversación.*

AUGGIE

Ningún problema, Vin. Todo está controlado. Yo podría llevar esta tienda dormido.

VINNIE

Ya lo sé. ¿Cuánto tiempo llevas trabajando para mí, Auggie?

AUGGIE

No sé. Trece, catorce años. Algo así.

VINNIE

Es absurdo, ¿no te parece? Quiero decir, un tipo listo como tú. ¿Por qué quieres conservar un trabajo sin futuro como éste?

AUGGIE

No sé. Quizá por lo mucho que te quiero, jefe. VINNIE *se acerca a AUGGIE y le rodea con el brazo.*

VINNIE

Yo también te quiero.

AUGGIE *retrocede haciendo la señal de la cruz para mantener a VINNIE a distancia.*

8. Ext: Día. El puente de Brooklyn

Un coche cruza el puente hacia Brooklyn. Plano en vídeo.

9. Tarjeta

Sobre la pantalla aparecen las palabras: «Actitud de Brooklyn».

10. Entrevista con residente de Brooklyn

Plano en vídeo. Interior de un apartamento.

RUSTY KANOKOGI

(Con su marido sentado al lado) La actitud de Brooklyn, en mi opinión, es, primero, saber lo que haces, tener razón y seguir hasta el final. Y no dejar nunca de llevar hasta el final aquello en lo que crees. Y si tienes que defenderlo, físicamente, verbalmente, espiritualmente, como sea, tienes que defenderlo. La gente de Brooklyn está siempre dispuesta a pagar el precio de aquello en lo que cree. Es estar en primera línea y seguir hasta el final. Y no dejar que te putee cualquiera.

11. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

AUGGIE *está detrás del mostrador. SUE, una camarera, está poniendo monedas delante de él. JIMMY está limpiándole el polvo al indio de madera. TOMMY, JERRY y DENNIS están sentados en sillas junto al escaparate.*

SUE

Un paquete de Kool, por favor.

DENNIS

(Murmurando) ¿Qué hace ésta aquí?

SUE

Que te he oído, Dennis.

DENNIS

¿Qué?

SUE

Te he oído, Dennis. Éste es un sitio público.

DENNIS

Sí, es un sitio público. *(Sarcásticamente)* ¿Qué tal estás, SUE?

SUE

(Acercándose para enfrentarse a Dennis. Con el mismo sarcasmo) ¿Qué tal estás, Dennis?

DENNIS

Oh, bien. Yo siempre estoy bien.

SUE

Bueno, me alegra ver que no tienes los dedos rotos.

DENNIS

¿Qué...? ¿Qué quieres decir con eso?

SUE

Bueno, si tuvieras los dedos rotos, por lo menos tendrías una excusa para no haber llamado a Mary anoche. Estuvo sentada junto al teléfono toda la noche. Creyó que te había pasado algo. Oh, puede que..., puede que le haya pasado algo a Dennis. Idiota. Si le dices que vas a verla, tienes que venir. O por lo menos llamar.

DENNIS

¿Cómo?

SUE

Oh, Dennis, no te hagas el tonto. No actúes como si no supieras de lo que estoy hablando.

DENNIS

No, espera, espera. Espera, espera, espera, espera... ¿Qué haces entrando aquí y diciéndome...?

SUE

Esperaba encontrarme contigo.

DENNIS

Espera. ¿Qué haces entrando aquí y diciéndome...? No, déjame aca... ¿Qué haces entrando aquí y diciéndome lo que tengo que hacer con mi novia?

SUE

¿Tu novia?

DENNIS

Creo que...

SUE

Si te importara un comino Mary, no la dejarías plantada toda la noche esperándote.

DENNIS

Mary y yo tenemos un acuerdo. Verás, yo trabajo para ganarme la vida. (*Impidiéndole hablar*) No sé lo que haces tú. Bueno, sí lo sé. Te pasas diez horas al día de pie en un restaurante ganando veinticinco... Yo trabajo para ganarme la vida. Yo tengo un horario. Yo tengo gente...

SUE

¿Un horario?

DENNIS

Muy...

SUE

La partida de Knick es a las ocho. Eso quiere decir que a las siete ya estás ahí fuera con los boletos. ¿Eso es un horario?

DENNIS

Es un horario. Es un trabajo. Es donde tengo que estar. Es algo que ella entiende. ¿Yale? (*Continua impidiéndole hablar*) ¿Qué quieres? No sé qué haces aquí decidiendo lo que ella debe pensar que yo necesito. ¿Por qué coño te metes en mi vida?

SUE

Me importa una mierda lo que hagas con tu vida. Haz lo que te dé la gana.

DENNIS

Bueno, pues entonces cállate.

SUE

Entonces, deja a mi hermana en paz.

DENNIS

¡Entonces, cállate! ¡Entonces, cállate! ¿Por qué has entrado aquí? Este sitio...

DENNIS *se vuelve y gesticula a los otros. IZZY le toca ligeramente en la espalda.*

SUE

No me gusta ver a mi hermana...

DENNIS

(Volviéndose rápidamente) ¡No me toques! ¡No me toques nunca! ¿Vale? No vuelvas a ponerme encima tus grasientos y jodidos dedos de camarera. ¿De acuerdo?

SUE

¿Qué?

DENNIS

Vosotros sabéis, sabéis que yo... *(Dirigiéndose a los demás que están en la tienda).*

SUE

¿Dónde te corres?

DENNIS

Pasé un año escuchando a Phil. Mi buen amigo, ya conoces a Phil... Me pasé un año entero oyéndole quejarse de ti. ¡Un año! ¿Y ahora vas a venir tú a decirme cómo tengo que llevar mi relación? ¿Vas a decirme lo que tengo que hacer con mi novia... o lo que no tengo que hacer?

SUE

Sólo te pido...

DENNIS

Creo que Phil te dejó. Creo que fue así, ¿no es cierto? Creo que él te dejó, si no estoy equivocado.

SUE

Creo que no fue ésa la secuencia de los hechos...

DENNIS

(*Hablando al mismo tiempo que ella*) Él te dejó porque... Bueno, creo... Bueno, no. ¿Cuál fue entonces? ¿Cuál? ¿Le dejaste tú a él? No, creo que no. Creo que no. No, te dejó él a ti. (*Volviéndose a los otros*) ¿Sabéis por qué? ¿Sabéis por qué la dejó? Era frígida.

SUE

Me alegra ver que eres un experto...

DENNIS

Frígida. Por eso. Frígida. Nada. Nada, nada, nada. Una zorra helada.

SUE

¡Vete a tomar por culo!

DENNIS

¡Zorra helada!

SUE *le da una bofetada a* DENNIS.

SUE

¡Vete a tomar por culo! ¡Cabrón!

12. Entrevista a un residente de Brooklyn

Plano en vídeo. Continuación de la escena 10.

RUSTY KANOKOGI

Le enseñé a jugar a voleibol. Y es mi mejor oponente. Porque el tanteo siempre está igualado. No nos peleamos en casa porque peleamos en la pista. Y estoy hablando de peleas a muerte. Yo no cedería, me moriría, caería redonda en esa pista antes que regalarle un punto. Y entonces él intenta pincharme, ¿sabe? «Oh», me dice, «ahora voy a jugar en serio». Y cada vez que dice eso, le machaco.

13. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

Continuación de la escena 11.

DENNIS

(Furioso) ¿Por qué coño entras aquí armando gresca? ¡Éstos son mis amigos!

TOMMY

(Tratando de calmarle) Dennis.

DENNIS

(Dirigiéndose a SUE, señalando a AUGGIE) ¿Le dices a él cómo tiene que llevar su negocio? ¡Éstos son mis amigos! ¿Por qué coño entras aquí y les dices a mis amigos...?

TOMMY

Dennis, basta.

DENNIS

¡No! ¡A tomar por culo! ¡A tomar por culo, a tomar por culo, a tomar por culo!

TOMMY

De acuerdo, de acuerdo, sal de aquí. Vete ahí fuera. Olvídalo, olvídalo.

DENNIS sale hecho una furia. Fundido. JIMMY ROSE está de pie al lado de IZZY delante del mostrador.

JIMMY

¿Por qué estabais gritando?

SUE

(A AUGGIE) ¿Es eso lo que hacéis aquí? ¿Os sentáis aquí y habláis de esa mierda todo el día?

AUGGIE

No, SUE, no.

SUE

Siento haber empezado. Créeme. Sé que he empezado yo.

AUGGIE

Nadie habla de ti.

JIMMY

¿Por qué..., por qué estabais gritando?

SUE

(A JIMMY) Cosas por las que no teníamos que haber gritado.

JIMMY

¿Quieres un abrazo?

SUE

Sí.

JIMMY

¿Sí?

JIMMY le da a SUE un abrazo inseguro y unas palmaditas en el hombro. Luego la abraza con más fuerza, apoyando la cabeza en su pecho. Ella se ríe.

SUE

Entra ahí dentro, Jimmy.

JIMMY

¿Te sientes mejor?

SUE

Sí, mucho mejor.

JIMMY

¿Ya no estás rígida?

SUE

No, no, nada rígida.

JIMMY

Sí. Yo también me pongo rígido a veces. Sí. (*Se vuelve y señala al indio de madera*)
Como el indio de ahí.

SUE

¿Sí?

JIMMY

Sí. Yo..., yo me pongo ahí de pie y me pongo rígido.

14. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

JIMMY ROSE *está sentado en un taburete delante del mostrador.*

JIMMY

Auggie dice que..., dice que... primero de todo, tú, dice que primero de todo te gusta alguien... y..., y luego..., luego las besas. Y luego, después de besarlas, aah... haces porquerías. Sí. Sí. Haces porquerías. Sí. Dice... Y después de eso..., aah..., luego descubres si aah..., si puedes enamorarte de ellas. Y si puedes enamorarte de ellas, te casas con otra.

15. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

JIMMY ROSE *está quitándole el polvo al indio de madera. AUGGIE está haciendo inventario. Entra DOT.*

DOT

(A JIMMY) Hola.

JIMMY

Hola.

DOT

(A AUGGIE) Hola.

AUGGIE

Hola, DOT. ¿Cómo estás, chica?

DOT

Pues estoy fenomenal. Fenomenal. ¿Me das unos chicles? (*Coge un paquetito del estante*) Estoy verdaderamente fenomenal.

AUGGIE

¿Qué te trae por el soleado Brooklyn?

DOT

Pues me he venido en el coche. Quería hablar contigo. Si es que puedo hablar contigo. ¿Puedo hablar contigo? ¿Tienes un minuto?

AUGGIE

Me coges en un mal momento. Estoy haciendo inventario.

DOT

Oh, un minuto. ¡Un minuto!

AUGGIE

De acuerdo.

DOT

¡Estoy tan cabreada! ¡Dios, estoy tan cabreada con VINNIE! (*Se sienta en una silla*) Quería hablar contigo de eso. No sé por qué quería hablar contigo de eso, pero tú le conoces bien. No sé. Yo no le conozco.

AUGGIE

¿Qué ha pasado?

DOT

Me saca de quicio. ¿Sabes lo que quiero decir? Me prometió que iba a llevarme a Las Vegas. Tú le oíste, ¿no? Y luego, en el último minuto, claro, «Otra vez será». Da marcha atrás y dice que lo posponemos, o lo cancelamos, o lo que coño dijera. Bueno, no sé, pero no voy. Por lo menos él no viene conmigo.

AUGGIE

¿No?

DOT

Y estoy furiosa, porque realmente me apetecía mucho, verdaderamente deseaba ir, lo he deseado toda mi vida. Pero en lugar de ir allí, ¿qué he hecho? Me he quedado aquí fregando platos y haciendo bonito al horno durante *¡quince años!* Y ahora no voy a ir a Las Vegas. Y estoy cabreada, y no quepo en esta silla. ¡Mierda!

AUGGIE

Bueno, DOT, debe de tener una buena razón para cancelar el viaje...

DOT

No tiene una buena razón. No hay ninguna buena razón. Quiero decir, hay un millón de razones pero ninguna es buena. Si le dices a la mujer con la que llevas casado quince años que vas a llevarla a alguna parte, no hay ninguna buena razón para cancelarlo, o posponerlo, o suspenderlo, o nada. Yo quería divertirme. Quería ir a algún sitio donde pasen cosas por la noche. Después de las seis.

AUGGIE

¿Qué me dices de tu cama?

DOT

(Se ríe) Como digo, por eso quería ir a Las Vegas...

AUGGIE

Vamos...

DOT

¿Vamos? No tienes ni idea. No tienes ni idea.

AUGGIE

Oh, VINNIE es un tipo estupendo. Vamos, te quiere. Está loco por los niños. Total, por una vez que ha roto una promesa.

DOT

No es una vez, son todas las veces. Son quince años de veces. ¡No es una vez! Si fuera una vez, ¿crees que estaría tan disgustada? Si fuera una vez, diría: «Está bien, está bien, VINNIE». Pero es... ¡Es siempre! Es siempre, a menos que tenga que ver contigo... o con esta tienda.

AUGGIE

Jesús, DOT.

DOT

Nunca hago nada divertido. ¡Y yo soy una chica divertida!

Cortar a músicos tocando en la acera delante de la tienda. Luego cortar de nuevo al interior.

DOT

¿Puedo hablar contigo de verdad?

AUGGIE

Claro, DOT, claro.

Se abre la puerta de la calle y entra VIOLET.

DOT

Auggie, él..., no sé...

AUGGIE

Hola, Violet, ¿cómo estás?

VIOLET

Hola, DOT.

DOT

Hola.

AUGGIE

Ya conoces a DOT. DOT, ésta es Violet.

DOT

Sí, hola, Violet.

VIOLET

Hola, DOT.

AUGGIE

¿Qué pasa, nena?

VIOLET

Bueno, vengo... para dejarlo un poco más claro... Vengo a decirte que este sábado por la noche tú y yo baila que te baila. Recuerda, ¿vale?

DOT

Vais a salir a bailar, ¿eh? Bueno, no lo canceles. (*Se levanta*) Te veré luego.

AUGGIE

De acuerdo, escucha...

DOT

Sí. Pero no lo canceles. (A VIOLET) No le dejes cancelarlo.

AUGGIE

Nosotros no cancelamos nada.

VIOLET

Él no cancela nada conmigo.

AUGGIE

VINNIE tampoco cancela nada. VINNIE no cancela...

DOT

No digas chorradas. Te veré luego.

AUGGIE

De acuerdo. Sé buena. (*Le da una palmada en el trasero cuando ella sale. Luego, volviéndose a VIOLET*) ¿Cómo te va, preciosa?

VIOLET

Oh, ¿cómo estás tú? Me alegro de verte, cariño. (*Besa a AUGGIE en la mejilla*) Así que tú y yo vamos a bailar, ¿vale? El sábado por la noche.

AUGGIE

¿El sábado por la noche?

VIOLET

Sí.

AUGGIE

Pero este sábado no. Quieres decir el sábado de la semana que viene.

VIOLET

Mierda, Auggie. Mierda.

VIOLET *apaga su cigarrillo en el suelo.*

AUGGIE

¡Eh! ¿Qué haces?

VIOLET

¿Qué me estás haciendo tú a mí?

AUGGIE

(*Señalando a JIMMY*) No hagas eso. Luego es él quien tiene que barrer el suelo.
(*AUGGIE recoge la colilla.*)

VIOLET

Auggie, dijiste el sábado por la noche. No mientas, ¿vale? ¿Qué clase de faena quieres hacerme? Dijiste el dieciséis, dijimos el dieciséis, lo tengo todo planeado.

AUGGIE

Jesús, ¿es que hay algo en el aire? ¿Qué te pasa? Dottie está enfadada, tú estás enfadada. ¿Por qué? (*Pausa*) ¿Qué tienes en la oreja?

VIOLET

(*Señalando un pequeño auricular*) Es mi música.

AUGGIE

Escucha, cielo, el sábado por la noche... Le prometí a Tommy que el sábado por la noche le ayudaría a vaciar el apartamento de su hermano. Ya sabes, su hermano... su hermano Chuck. Estuvimos juntos en la marina, y ahora se ha muerto. ¿Sabes a lo que me refiero?

VIOLET

No sé de qué estás hablando, ¿vale? Chuck, Chuck. ¿Quién coño es Chuck?

AUGGIE

No, quién coño *era* Chuck. Chuck ha muerto. Chuck era un tipo con el que estuve en la marina, y se ha muerto.

VIOLET

Me estás poniendo los cuernos, ¿no? Ven aquí.

VIOLET *se acerca furtivamente a AUGGIE y le abraza.*

AUGGIE

¿Que te estoy poniendo los cuernos? Eres demasiado guapa para hacerte eso.

VIOLET

¿Quién es ella? ¿DOT? ¿Sally? Oh, ya sé... Es la camarera del culo gordo, ¿no?

AUGGIE

Me das más crédito del que merezco, muñeca. No, no, yo nunca te pondría los cuernos. ¿Qué te pasa? Yo te quiero. Venga, vale ya. (*La abraza.*)

16. Ext: Día. Delante de La Compañía Cigarrera de Brooklyn

AUGGIE sale de la tienda, enciende un cigarrillo y examina la calle.

17. Int: Noche. Dormitorio de Violet

VIOLET *está sentada delante de su tocador, mirándose al espejo y maquillándose.*

VIOLET

(Llorando) Me mientes, Agosto. Y la gente que miente no merece amor. Si te portas mal con Violeta, Violeta se venga. Te saca las tripas, Auggie. Como un tigre. Como un jodido tigre... Con dientes tan afilados como cuchillas de afeitar. *(Da una chupada a su cigarrillo)* No me jodas.

18. Entrevista con residente de Brooklyn

Plano en vídeo. El paseo de tablas de Coney Island.

SASALINA GAMBINO

¿Que si las chicas son buenas luchadoras? Claro que sí. Porque no arañamos ni tiramos del pelo. Luchamos como tíos. Con los puños, ¿sabe lo que le digo? Si no podemos vencer a la otra chica, usamos un cubo de basura... o una botella... o lo que sea. (*Salto*) ¿Que si tengo novio? Sí. Pero es un sinvergüenza. No es como yo. No le gusta mirar el mundo y tomárselo con calma. Lo único que quiere es fumar hierba y beber cerveza todo el día. Y no hace otra cosa. Quiero decir, creo que se fuma medio kilo de hierba al día. (*Corte dentro del plano*) Es mi novio, pero voy a cambiarle. Porque lleva demasiado Brooklyn dentro.

19. Ext: Día. Delante de La Compañía Cigarrera de Brooklyn

Los clientes entran y salen de la tienda, como en la escena 3.

20. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

BOB, *un cliente habitual, acaba de entrar y está de pie junto al mostrador con AUGGIE. JIMMY está trabajando a un lado.*

AUGGIE

¿Un paquete de Lucky?

BOB

¿Sabes una cosa? No. Te la diré yo... Sólo me queda un cigarrillo... Y he decidido, ¿sabes?, venir aquí. Voy a dejarlo. Pero quería fumarme éste contigo. Pensé: El último cigarrillo, fúmatelo con Auggie.

AUGGIE

Estás de coña. Estoy conmovido.

BOB

Oye, Jimmy, ¿quieres hacernos una foto a Auggie y a mí con mi último cigarrillo? (*Le entrega una cámara a JIMMY*) No tienes más que apretar aquí. (*A AUGGIE*) Ya está, hombre.

AUGGIE

De acuerdo, ¿dónde quieres que me ponga?

BOB

No sé. ¿Quieres pasar a este lado?

AUGGIE

BOB, ya sabes...

BOB

El último cigarrillo. Con Auggie.

AUGGIE

Me conmueve que quieras fumarte tu último cigarrillo conmigo.

BOB

Hombre, llevo doce años viniendo aquí... para comprar Lucky.

Fundido. BOB y AUGGIE posan para la cámara.

BOB

Espera, Jimmy. Tienes el dedo delante del objetivo. De acuerdo. Gracias.

JIMMY *hace la foto.*

AUGGIE

Muy bien, Jimmy.

BOB y AUGGIE *se sientan.*

BOB

Se acabó. Un cigarrillo más. (*Fundido*) Recuerdo mi primer cigarrillo, tío. Unos amigos míos robaron cigarrillos en una tienda, Bueler's. Todavía me acuerdo. Está en una urbanización en las afueras de Akron, Ohio, que es donde yo crecí. Así que volvimos a casa siguiendo las vías del tren... Abrimos el paquete... Todavía lo recuerdo... Creo que era un paquete de Newport. Los oímos primero... Ya conoces ese mentol... Olía a caramelo o algo así. Luego los encendimos... Empezamos a inhalar... Tosiendo. Un par de minutos después estábamos mareados... Teníamos náuseas. Pero nos sentíamos muy machos. Cómo verdaderos chicos malos de diez años... Fumando. (*Fundido*) Pero el sexo y los cigarrillos, tienes que reconocerlo..., eso es algo que realmente voy a echar de menos...

AUGGIE

¿El sexo?

BOB

Bueno...

AUGGIE

¿También vas a dejar el sexo?

BOB

No.

AUGGIE

¿Porque no puedes fumar después?

BOB

Quizá. ¿Sabes? Nunca he tenido una novia que no fumara. Puede que eso quiera decir que si dejo de fumar no volveré a follar nunca. (*Fundido*) Pero fumar un cigarrillo después de follar... Es como... un cigarrillo nunca sabe mejor. Ya sabes, compartir un cigarrillo con tu amante...

AUGGIE

Eso es la felicidad.

BOB

Eso es lo que voy a echar de menos... También con el café. Un café y un cigarrillo, ya sabes. Eso es como «el desayuno de los campeones».

21. Ext: Día. Delante de La Compañía Cigarrera de Brooklyn

El HOMBRE DEL BARQUILLO está de pie delante de la tienda. TOMMY se acerca.

HOMBRE DEL BARQUILLO

Hola, amigo.

TOMMY

¿Qué quiere? (*Da con los nudillos en el escaparate*) ¿Quiere un café?

HOMBRE DEL BARQUILLO

No vaya a coger pelusa en la ropa.

TOMMY

¿Pelusa? No. Odio la pelusa. Me molesta la pelusa.

HOMBRE DEL BARQUILLO

Permítame que le pregunte algo, hombre.

TOMMY

¿Qué quiere preguntarme?

HOMBRE DEL BARQUILLO

Tengo una entrevista para un trabajo aquí en el 209 y medio... Dígame, ¿vive alguna enfermera en el barrio?

TOMMY

¿Enfermera? No, hay un hospital a unas cinco manzanas de aquí en la acera de la izquierda.

HOMBRE DEL BARQUILLO

Sí, lo sé. Acabo de salir de ese hospital.

TOMMY

Pues parece que necesita usted volver allí. (*Señalando la herida en la rodilla del HOMBRE DEL BARQUILLO*) Que le venden eso.

HOMBRE DEL BARQUILLO

No, hombre, acaban de vendármelo. (*Se mira la rodilla*) Oh, vaya...

TOMMY

Pues no parece que acaben de vendárselo.

HOMBRE DEL BARQUILLO

¿Qué día es hoy?

TOMMY

¿Hoy? Es miércoles. ¿Qué está usted buscando?

HOMBRE DEL BARQUILLO

(*Pensando*) Miércoles... (A TOMMY) Estoy buscando el 209 y medio...

TOMMY

(*Señalando*) Éste es el 211. El 208 está al otro lado de la calle. El medio está justo entre los dos... Justo en esa grieta.

HOMBRE DEL BARQUILLO

No, se equivoca. Éste es el 209. El 209 no está al otro lado de la calle. El que está al otro lado de la calle es el 208.

TOMMY

211. De acuerdo. El 209 está aquí. 211... Así que el 209 y medio está justo entre estos dos edificios.

HOMBRE DEL BARQUILLO

No necesito ninguna información de usted.

TOMMY

¿Qué está usted haciendo aquí?

HOMBRE DEL BARQUILLO

Usted no sabe nada.

TOMMY

Mire, esto es Brooklyn. No seguimos el reglamento. ¿Qué está usted buscando? ¿Qué diablos está usted buscando?

HOMBRE DEL BARQUILLO

Estoy buscando cuatro dólares y noventa y cinco centavos. Para comprarme un barquillo belga.

TOMMY

Aah. Está usted buscando cuatro dólares y noventa y cinco centavos.

HOMBRE DEL BARQUILLO

(Enseñándole a TOMMY una carta de barquillos belgas) ¿Es esto una obra de arte o no?

TOMMY

(Mirando la carta) Es precioso. Ya no los hacen. Están pasados de moda. Ya no los hacen. No puede comprárselo. Tendrá usted que volver a casa para que se los haga su mamá. *(Pausa)* La verdad es que tienen una pinta estupenda.

Fundido. Un cartel de un barquillo belga aparece en la pantalla. Fundir de nuevo a la calle. El HOMBRE DEL BARQUILLO está solo, lamiendo la carta.

22. Tarjeta

En la pantalla aparecen las palabras: «El papelito de la galleta de la SUerte decía: La pinta que tengas depende de adónde vayas».

23. Entrevista con residente de Brooklyn

Plano en vídeo. Interior del apartamento.

CHEIF BEY

Brooklyn tiene de todo. Tiene riachuelos que lo atraviesan. La gente no lo sabe. Tiene una catarata... y no saben dónde está. Es fantástico. Es un distrito grande y hermoso. Lo tiene todo. Llanuras, tierras altas, tierras bajas, bosques. E incluso pantanos. (*Corte dentro del plano*) Cuando miras otros distritos y los comparas todos, Brooklyn es el más grande... y el más elegante de todos los distritos.

24. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

AUGGIE y TOMMY *están solos en la tienda, hablando. El RAPERÓ entra con un maletín llenos de relojes.*

RAPERÓ

Compruébenlo, compruébenlo, tengo toda clase de relojes. No vendo Swatches. Seiko, Casio, Timex, Rolex... Lo que necesitan cuando hacen el amor, el látex... *(Planta el maletín sobre el mostrador y lo abre)* ¿Cómo le va, hombre? Tengo de todo, amigo.

AUGGIE

(Divertido) Me quedo con todo el lote.

RAPERÓ

¿Le ha gustado mi cháchara de vendedor? Tengo una verdadera ganga, amigo. Tengo una verdadera ganga para usted hoy. Para usted, señor Compañía Cigarrera de Brooklyn...

TOMMY

¿Qué tiene?

RAPERÓ

Tengo precios de veinte y veinticinco dólares.

TOMMY

¿Veinte y veinticinco dólares?

RAPERÓ

Tengo el precio africano, tengo el precio europeo. ¿Cuál quiere?

TOMMY

¿Precio africano? ¿Precio europeo? Enséñeme algo bonito.

RAPERÓ

Bueno, eche un vistazo, amigo, le diré lo que significa eso dentro de un minuto. Trataré con el africano primero. Los negros primero, siempre.

TOMMY

¿Rolex?

RAPERO

Rolex, amigo. Es la verdadera ganga, piel de cocodrilo.

TOMMY

¿De dónde ha sacado esto?

RAPERO

No se preocupe por eso, amigo. Tengo la mercancía. No hay por qué preocuparse.

TOMMY

(Examinando el reloj) Me va a vender este Rolex por veinte, veinticinco, treinta, cuarenta, cincuenta... ¿Cuánto es?

RAPERO

¿Precio africano? Veinticinco dólares.

TOMMY

¿Qué quiere decir eso? Yo no soy africano.

25. Ext: Día. Delante de la Compañía Cigarrera de Brooklyn

Una por una, tres personas recitan las siguientes estadísticas:

HOMBRE

Hay ochocientos setenta y dos mil setecientos dos afroamericanos...

ADOLESCENTE

Cuatrocientos doce mil novecientos seis judíos...

MUJER JOVEN

Y cuatrocientos sesenta y dos mil cuatrocientos once hispanos que viven en Brooklyn.

26. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

Continuación de la escena 24.

RAPERO

Nombre a una persona negra que ande por este barrio. ¿Qué está usted haciendo aquí, hombre?

TOMMY

Mi nombre es Tommy Fanelli. Ése es mi nombre.

RAPERO

(Imitando el acento italiano de Brooklyn) ¿Tommy Fanelli? Eh, Tommy Fanelli, ¿acaso es de Brooklyn? Este tipo... ¡Por favor! *(Corte dentro del plano)* ¿Por qué merodea por este barrio, hombre? Crown Heights, Howard Beach. Estamos en Brooklyn, hombre. En Brooklyn. Bed-Stuy, hacer o morir. De ahí vengo yo.

TOMMY

Éste es mi barrio.

RAPERO

¿Tu barrio? Fanelli. ¿Cómo es que te llamas Fanelli?

TOMMY

Soy de origen italiano.

RAPERO

¿Italiano?

TOMMY

Mi padre es italiano, mi madre es negra.

RAPERO

¿Y eso qué es..., mulato? Tú no eres mulato. Tú eres tan negro como yo, tío.

AUGGIE

Eh, eh... Vamos...

TOMMY

Espera. ¿Tú qué sabes lo que yo soy?

RAPERO

Te diré esto, negro...

TOMMY

Eres un presuntuoso.

RAPERO

Te diré esto, negro. Te diré esto, hermano, hermano Fanelli... Te diré esto...

TOMMY

Cálmate. Deja de montar números. Razona conmigo. Háblame.

RAPERO

Déjame tomar asiento aquí. *(Justo cuando está a punto de sentarse, VINNIE entra en la tienda)* Espere, espere, espere... *(El RAPERO va hacia sus relojes)*.

AUGGIE

Él no quiere comprar un reloj. Es el dueño de la tienda.

RAPERO

Discúlpeme, señor. Timex, Rolex, Casio, Seiko, lo que usted quiera, tengo de todo. Venga, hombre, estoy tratando de venderle... *(A TOMMY)* El problema es que aunque estoy tratando de vender estos relojes, en realidad yo soy un RAPERO. Eso es lo mío. El rap. ¿Les gusta la música rap? *(A AUGGIE)* Probablemente a usted no le gusta.

VINNIE

(Desapareciendo detrás del mostrador para coger su guitarra) ¿Eres RAPERO?

RAPERO

(A TOMMY) Probablemente tú tampoco estás metido en la música rap. (A VINNIE) Oiga, estoy tratando de comprarme un equipo. ¿Quiere un reloj?

VINNIE

(Saliendo de detrás del mostrador) Mi corazón está lleno de canciones. (Empieza a tocar y cantar una melodía country).

RAPERO

(Interrumpiendo) Espere. ¿Qué les pasa a ustedes? ¿Qué son ustedes, portorriqueños? (A TOMMY) ¿Tú eres negro? (A VINNIE) BILLY Ray CYRUS. ¿Qué pasa en este barrio, tío?

VINNIE

BILLY Ray ¿qué?

RAPERO

Todos quieren ser blancos. Ése es el problema, tío. Tocar esa..., lo que sea eso... Ese *country*... acústico.

TOMMY

Este tipo es bueno.

VINNIE

¿De dónde eres?

TOMMY

No sabe de dónde es.

RAPERO

Bed-Stuy. Yo *era* africano. Pero, por si no lo recuerdan, nos robaron de África. (Mascullando) Negro... Fanelli...

AUGGIE

¿Yo te robé de África? ¿Puedo devolverte?

27. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

El HOMBRE CON GAFAS RARAS, como antes.

HOMBRE

No pude ser más desgraciado en los ocho años que pasé creciendo en Brooklyn. Pero digo eso porque no me había dado cuenta de lo que sería después vivir en Long Island, que fue infinitamente peor. Y probablemente si tuve algún trauma infantil... aparte de que los Dodgers se marcharan de Brooklyn, lo cual, si te paras a pensarlo, es una razón para que algunos de nosotros estemos imbuidos de un cinismo del que nunca nos recuperamos. Evidentemente, no eres un hincha de los Mets. Y tampoco puedes ser un hincha de los Yankees. Así que el béisbol queda eliminado de tu vida. Por haber nacido en Brooklyn.

VOZ EN OFF

¿Te importaban los Dodgers cuando eras pequeño?

HOMBRE

Mucho. No sé por qué. No me gusta el béisbol. Pero, claro, puede que no me guste el béisbol porque los Dodgers ya no están aquí. Y hoy en día si dices los Dodgers, nadie sabe de qué estás hablando. Piensan que estás hablando de Los Ángeles, y no me refiero a los Dodgers de Los Ángeles. Pero Long Island... fue terrible, absolutamente terrible. Quiero decir, por lo menos en Brooklyn puedes pasear.

28. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

Continuación de la escena 26.

RAPERO

Yo soy de Brooklyn, tío.

VINNIE

¿Quieres oír una canción de Brooklyn?

RAPERO

¿Sabes canciones de Brooklyn?

VINNIE

Sí.

VINNIE empieza a tocar una canción española. TOMMY y el RAPERO se levantan y bailan. Cortar a un montaje de vídeo de las calles y los habitantes de Brooklyn mientras la canción continúa. Luego volver al estanco:

RAPERO

Viejo, viejo, déjamela un segundo.

VINNIE

Ah, ¿tú sabes tocar?

RAPERO

Sí, hombre, sé algo.

VINNIE

(A AUGGIE) Vende relojes, toca.

RAPERO

(Cogiendo la guitarra de VINNIE) Ya te lo he dicho. (Empieza a tocar y cantar) Sí, ja,

compruébenlo, compruébenlo, compruébenlo. Vengan a comprar mis relojes, tengo el reloj, tengo la hora, tengo la rima. Negro, negro, estás loco. Sentado aquí sobre tu negro trasero. Sentado en su silla, aquel blanco de ahí, me mira tan tranquilo. Ya sé que no te importa... Oh... (*moviendo las manos*)... Lo que sea...

29. Entrevista con residente de Brooklyn

Continuación de la escena 23.

CHEIF BEY

Lo que más me gusta de Brooklyn es que todas las nacionalidades del mundo están en Brooklyn. (*Corte dentro del plano*) ¿Lo que menos me gusta? Que todas esas nacionalidades no han podido llevarse bien.

30. Ext: Día. Delante de La Compañía Cigarrera de Brooklyn.

Una por una, dos personas recitan las siguientes estadísticas:

HOMBRE

Hay tres millones doscientos sesenta y ocho mil ciento veintiún baches en Brooklyn.

MUJER JOVEN

El año pasado se robaron treinta y dos mil novecientos setenta y nueve coches en Brooklyn. Y uno de ellos era el mío.

31. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

Continuación de la escena 20.

BOB

¿Sabes?, creo que mucha gente empieza a fumar porque Hollywood lo presenta idealizado. En las películas. Ya sabes, ves a Marlon Brando, ves a James Dean fumando un cigarrillo. Marlene Dietrich...

AUGGIE

Así fue como empecé yo a fumar.

BOB

¿Sí?

AUGGIE

Empecé a fumar porque cuando era joven, ADOLESCENTE, vi una gran película que se llamaba *Un paseo bajo el sol*. ¿La has visto?

BOB

No.

AUGGIE

Richard Conte..., mmm... ¿Quién era el otro tipo? No recuerdo su nombre... El caso es que están en la campaña de Europa, en la segunda guerra mundial, en el ejército. Richard Conte lleva una ametralladora y tiene un ayudante que le lleva las balas y todo eso... O le lleva la ametralladora. Y mientras van andando por la carretera camino de la siguiente batalla, Richard Conte va filosofando sobre la vida y dice «Colilla». Nunca tenía cigarrillos. Y su compañero siempre contestaba «Ahhh». Y, por alguna razón, la forma en que Richard Conte andaba bajo el sol llevando su ametralladora... y decía «Colilla», hizo que me entraran ganas de fumar. Yo solía hacérselo a mis amigos en el salón de billar.

BOB

¿Sí?

AUGGIE

Yo decía «Colilla» y ellos decían: «Lárgate de aquí, coño». *Fundido*.

BOB

Hablando de películas... Yo también estaba pensando... Esto no tiene nada que ver... Pero estaba pensando... La otra noche estaba viendo la tele en Japón... Había una película y ¿por qué será que en todas las películas hay un tiroteo y cuando se les acaban las balas, clic, clic, tiran la pistola? Como si fuera un encendedor desechable o algo así. ¿Qué me dices de eso? Las pistolas cuestan mucho dinero. ¿Es que no pueden volver a cargarlas? ¿Sabes lo que te quiero decir? Siempre, clic, tiran la pistola.

AUGGIE

Ésa es una buena observación.

BOB

Y otra cosa del cine que me parece verdaderamente rara... Es en las películas de guerra... Los nazis de las películas... ¿Por qué fuman siempre de una manera tan rara... así? (*Se mete el cigarrillo entre el tercer y cuarto dedo y finge quemar a AUGGIE. Luego se pone el cigarrillo entre el pulgar y el índice y guiña un ojo*) Ya, tenemos manerras de hacerte hablarr, Auggie. ¿Es que la amenaza de una quemadura es... torturar? O dicen esto: Ya, nosotros sabemos quién eres, hemos visto lo que hacías. (*Fundido*) Pero lo jodido es que ahora vas a Hollywood... Ellos nos engancharon al tabaco, nos enseñaron todo ese *glamour*... y ahora vas allí y no puedes fumar en ninguna parte. Fumas, enciendes un cigarrillo después de una comida en un restaurante, y vienen (*imitando una voz puritana*) «Lo siento, señor, fumar en los restaurantes está prohibido por la ley». ¿Qué me dices de eso? Ellos nos iniciaron, ¿entiendes?

32. Escena de un paseo bajo el sol

PRIMER SOLDADO (RICHARD CONTE).

(Chasqueando los dedos) Una colilla.

SEGUNDO SOLDADO (GEORGE TYNE).

¿Qué has hecho con la que acabo de darte?

PRIMER SOLDADO

La he mandado a casa. En casa les están reduciendo las colillas. *(Chasquea los dedos)* Una colilla. *(El SEGUNDO SOLDADO le da un cigarrillo)* Una cerilla. *(Lo enciende)* Gracias. Vale la pena tener amigos.

33. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

El HOMBRE CON GAFAS RARAS, como antes.

HOMBRE

Sí, fumo cigarrillos... Y muchos de mis amigos han muerto de eso. Por otra parte, mientras fumo cigarrillos, no estoy echándome al colete una botella de *whisky* en quince minutos. Así que, considerado desde ese punto de vista, es una herramienta de salud. (*Corte dentro del plano*) No recuerdo la primera vez que fumé un cigarrillo. Sí recuerdo la primera vez que tuve una cosa... bueno, ustedes lo conocerán, porque son de Brooklyn... que se llamaba un «punk». ¿Se acuerdan de los punks? Un punk era un pedazo de madera verde y largo. Era un pedazo delgado de madera (*extendiendo las manos*) así de largo. Teñido de verde, con Dios sabe qué incrustado a unos centímetros de la punta y que llegaba hasta el final. Y lo encendías... Y fingías fumar. Por supuesto, no podías inhalar, porque era madera maciza... Y andabas por ahí con eso en la mano. Se llamaba un punk. ¿No es cierto? Eso lo recuerdo. Cuándo se convirtió en un verdadero Marlboro... francamente no me acuerdo. Eso, junto con la mayoría de mis recuerdos de infancia, no está a mi alcance. Mi infancia fue tan desagradable que no recuerdo absolutamente nada anterior a..., creo..., los treinta y un años.

34. Tarjeta

Aparecen sobre la pantalla las palabras: «PATENTE EN TRÁMITE».

35. Ext: Día. Delante de la Compañía Cigarrera de Brooklyn

TOMMY está sentado en el expositor de periódicos, leyendo el diario de la mañana. JIMMY está barriendo a un lado. PETE vuelve la esquina con un maletín en la mano. Pasa por delante de TOMMY y luego se para, se vuelve y le señala como si le reconociera.

PETE

Tommy.

TOMMY

(Se encoge de hombros) Sí.

PETE

PETE.

TOMMY

(Excitándose) ¿PETE? ¿Peter? ¡Peter Maloney!

PETE

Peter Maloney.

TOMMY

¡Oh, Dios mío! ¡Oh, mierda!

PETE

Tommy. Tommy... (Chasqueando los dedos, tratando de recordar el apellido de TOMMY).

TOMMY

(Animándole) Vamos...

PETE

Feccinimini... Fellini...

TOMMY

Fanelli.

PETE

¡Fanelli! Tommy Fanelli.

TOMMY

Peter Maloney. Instituto Midwood...

PETE

Exactamente...

TOMMY

Un sobresaliente... en álgebra. Tú eres el tipo que se cargó la curva. ¿Qué tal te ha ido, tío?

PETE

¿Qué tal te ha ido a ti?

TOMMY

Estoy bien, bien.

PETE

Yo fui a Harvard. Me gradué allí. Luego fui a Yale. Hice el doctorado en estudios interdisciplinarios... Filosofía y biología. *(Pausa)* ¿Y qué has estado...? *(Mirando a su alrededor)* ¿Es tuya esta tienda?

TOMMY

(Se encoge de hombros) Sí... Sí... Es mi tienda. Más o menos...

PETE

Todavía en el barrio.

TOMMY

Sí, me encanta el barrio.

PETE

Oye, Tommy, ¿te importa que me siente?

TOMMY

(Dando una palmada en el asiento a su lado) Siéntate.

PETE

Gracias, estupendo. *(No se sienta)*.

TOMMY

Quédate a charlar conmigo un rato.

PETE

Sí. Bueno, aah... Fui a Harvard. Me gradué allí. Luego fui a Yale. Saqué mi doctorado allí. Estudios interdisciplinarios. Filosofía y biología.

TOMMY

Caray. Siempre supe...

PETE

(Mirando a TOMMY atentamente) Siempre llevabas ese sombrero. *(Señala a JIMMY)* ¿Quién es?

TOMMY

Es Jimmy.

PETE

Hola, Jimmy.

JIMMY

Hola.

PETE

¿Cómo estás?

JIMMY

Hola. Bien. Gracias. Bien.

PETE

(A JIMMY, señalando a TOMMY) ¿Ha llevado siempre ese sombrero?

JIMMY

(Larga pausa) Yo no llevo sombreros.

PETE

(A TOMMY) ¿Puedo sentarme?

TOMMY

(Cordialmente) Sí, siéntate. (Da una palmada en el asiento a su lado. PETE no se sienta).

PETE

Bueno, ¿quieres que te cuente lo que he estado haciendo?

TOMMY

Sí, ¿qué has hecho todos estos años?

PETE

(Al fin se sienta. Murmura al oído de TOMMY) No puedo hablar de ello.

36. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

El HOMBRE CON GAFAS RARAS, *como antes.*

HOMBRE

Mis gafas probablemente representan el futuro de las gafas... para cierto segmento de la población. He contactado con... Fui primero a la oficina de patentes... por lo de mis gafas. Y eso es porque... Dejen que les explique cómo son las gafas. (*Mete el dedo por la montura vacía*) Las gafas sólo tienen lentes en la parte de arriba.

37. Ext: Día. Delante de la Compañía Cigarrera de Brooklyn

Continuación de la escena 35.

PETE

¿Has oído hablar de la Fundación Bosco?

TOMMY

Sí. Bosco... Bosco... (*Se ríe*) Ésa era la leche con cacao que tomábamos de pequeños. Muy bueno. Muy gracioso.

PETE

Giuseppe Bosco era un industrial de Milán. ¿Nunca has oído hablar de él? Tú eres medio italiano, ¿no?

TOMMY

Sí...

PETE

Me acuerdo de eso... Medio italiano... Y medio...

TOMMY

Por parte de padre.

PETE

¿Así que nunca has oído hablar de Giuseppe Bosco?

TOMMY

He perdido el contacto con el viejo país, ya me entiendes.

PETE

Bueno, él inventó...

TOMMY

(A JIMMY) Jimmy, ¿por qué no te sientas un minuto? (JIMMY *se sienta*).

PETE

Él inventó la biblia electrónica. ¿Conoces la biblia electrónica?

TOMMY

Sí, la biblia electrónica. He oído hablar de eso... He oído hablar de eso. Es esa con la que al despertarte por la mañana aprietas un botoncito y aparece el versículo... Se ilumina... Parpadea...

38. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

El HOMBRE CON GAFAS RARAS, como antes.

HOMBRE

Fui al lanzamiento de un cohete espacial y cuando el cohete estaba despegando yo pude meterme los prismáticos dentro de la montura... porque no lleva lentes. Así que los científicos del espacio me rodearon todos. «¿Cómo puedo conseguir unas gafas como ésas? ¿Cómo puedo conseguir unas gafas como ésas?» Porque todos estaban allí con esos cordones alrededor del cuello y las gafas colgando, o las tenían sobre las cabezas calvas. O bien voy a un restaurante y cuando quiero leer la carta... me levanto las lentes. Y la gente viene y me dice: «¿Cómo puedo conseguir unas gafas como ésas?» Así que vi dónde estaba mi futuro, que quizá mi futuro estaba en fabricar monturas de gafas. O en ser patrocinado por un fabricante de monturas... Y voy a llamarlas «Las vistas de Lou».

39. Ext: Día. Delante de la Compañía Cigarrera de Brooklyn

Continuación de la escena 37.

PETE

Básicamente salimos y encuestamos a la gente al azar, y luego cogemos sus respuestas y las encauzamos hacia una filosofía..., básicamente..., que les ayudará a mejorar sus vidas. Tengo... aah... ¿Quieres hacer una encuesta? ¿Puedo hacerte unas preguntas?

TOMMY

¿A quién, a mí?

PETE

Es que tengo un cupo que cubrir y me ayudaría mucho realmente...

TOMMY

¿Aquí mismo?

PETE

Sí, podemos hacerlo aquí.

TOMMY

Claro, claro. No tengo nada que perder. ¿Por qué no? Vamos a hacerla.

Fundido.

PETE

¿Crees en Dios, Tommy?

TOMMY

Sí, creo en Dios.

PETE

(Anotando la respuesta) Bien. (Pausa) ¿De veras?

TOMMY

¿Qué...? ¿Tú no?

PETE

Yo creo que hay un Dios... Y que yo no soy Él.

Fundido.

PETE

¿Crees que hay vida inteligente en otros planetas, o estamos solos en el universo?

TOMMY

Hay vida en otros planetas.

PETE

(Escribiendo la respuesta) Bien.

TOMMY

No sé si es inteligente o no, pero, de lo contrario, ¿por qué íbamos a seguir adelante? Y seguimos adelante.

PETE

Puede ser sí o no.

TOMMY

Sí.

PETE

¿Hay alguien a quien odies lo suficiente como para desearle la muerte? Y si alguien te dijera que podía matar a esa persona y el crimen nunca sería descubierto, ¿le dejarías que lo hiciera?

TOMMY

Ésa es difícil. Yo no le deseo la muerte a nadie.

PETE

Soy PETE, Tommy. A mí puedes decírmelo.

TOMMY

De acuerdo, de acuerdo. Quizá a un tipo. ¿Vale?

PETE

Un tipo. Siempre hay ese jodido tipo, ¿sabes?, ese jodido cabrón.

JIMMY

Un jodido tipo.

PETE

Un jodido tipo, eso es.

Fundido.

PETE

Bien. ¿Estás satisfecho con el tamaño y la forma de tu pene?

TOMMY

Eh, Peter, venga ya. Ésa es una pregunta personal, muy personal.

PETE

Nadie va a saber que eres tú. No hay nombres...

TOMMY

¿Quién va a ver estos papeles?

PETE

Los procesa un ordenador. ¿Has visto *2001*? Es como HAL. Se los metemos a HAL...

TOMMY

Está bien, está bien.

PETE

... trabaja sobre la teoría del caos...

TOMMY

(A JIMMY) Jimmy, Jimmy, vete de aquí. ¿De acuerdo? Tápate los oídos un minuto.

PETE

Jimmy tiene un cesto... Da igual...

TOMMY

No.

PETE

¿No? ¿Qué quieres decir? ¿Que no estás satisfecho? ¿Cuál es el problema? ¿Dimensiones, no distancia? ¿Distancia, no dimensiones? ¿Ni dimensiones ni distancia?

TOMMY

¿Entre nosotros? La longitud es buena. El grosor es discutible. Y se curva un poquito a la izquierda.

PETE

¿La tienes curvada?

TOMMY

Ya sabes, se ladea un poquito.

PETE

Ladeada. (*Anotando la respuesta*) Bien. Eso es bueno en el juego de las herraduras.

Fundido.

PETE

Bien. ¿Por cuánto dinero te comerías un plato de mierda, Tom?

TOMMY

(*Se ríe*) ¡Ah! Te diré una cosa. Ésa no vale. Quiero decir que todo el mundo tiene un precio, pero yo no, yo no. Tommy Fanelli no.

PETE

Nada de mierda para Tommy.

TOMMY

Yo no como mierda. Va contra mi religión.

PETE

¿Qué religión es ésa, Tommy?

TOMMY

La religión de la cordura, Peter. Deberías probarla alguna vez.

PETER

Era la mía. Me excomulgaron.

40. Entrevista con residente de Brooklyn

Plano en vídeo. Parque Prospect.

IAN FRAZIER

Hay una cosa que tenemos aquí en Brooklyn, ahora lo sé porque he viajado en coche por el país y la he buscado en otros sitios, tenemos bolsas de plástico enganchadas en los árboles. Y es algo que me pone realmente histérico. Es como una bandera... del caos. Una bolsa en un árbol. Es un símbolo. Y yo las veía y me molestaban. Y luego un día me di cuenta de que podía quitarlas del árbol. Así que un amigo mío y yo hicimos un largo enganchabolsas..., para el cual hemos solicitado la patente, por cierto. Porque nadie ha hecho nunca algo para retirar las bolsas de los árboles. Y funciona muy bien. Es una larga pértiga de aluminio, y podemos alcanzar, casi, yo diría, más de quince metros. (*Corte dentro del plano*) Es divertido y haces ejercicio, es coger la larga pértiga y levantarla. Andamos mucho y decididamente queda bonito... Mejora el árbol. (*Plano de una bolsa de plástico en un árbol*) Ésta es la clásica bolsa en un árbol. Esto puede grabarse en vídeo. Sabemos que existía, y cuando usted vuelva, será sólo una imagen en la película. Porque yo la habré quitado.

VOZ EN OFF

¿Es ésa su misión en Brooklyn?

IAN FRAZIER

Bueno, yo no lo considero una misión. Es más bien un pasatiempo, algo que hacer con mis amigos. Es divertido y muy satisfactorio. Antes yo veía una bolsa así y simplemente me encogía de hombros y pensaba «Bueno, ya tenemos ahí la bolsa». Y ahora veo una bolsa y pienso «Vas a caer, amiga».

41. Tarjeta

Aparecen en la pantalla las palabras: «Dólares y sentido común».

42. Ext: Día. Delante de la Compañía Cigarrera de Brooklyn

Una MUJER JOVEN, vestida con un sari, está de pie delante del estanco.

MUJER JOVEN

Hubo una vez un equipo de béisbol de la liga mayor en Brooklyn. (*Pausa*) Pero eso fue hace mucho tiempo.

43. Metraje de noticiario

Imágenes de Jackie Robinson corriendo las bases intercaladas con planos de los espectadores en el estadio Ebbets.

44. Entrevista con residente de Brooklyn

Plano en vídeo. Gimnasio Gleason's en Brooklyn Heights.

ROBERT JACKSON

Pero, tío, cuando se llevaron a los Dodgers de Brooklyn, no creo que haya habido nunca un día peor. Quizá cuando declararon la guerra. Pero, aparte de eso, no creo que Brooklyn haya experimentado un día peor que cuando se llevaron a los Dodgers a California... Y la bola demoledora derribó el estadio Ebbets. *(Corte dentro del plano)* No había nada igual. El estadio... Era como un pequeño club de campo. Todos los aficionados se conocían. La Sinfónica Dodger era un grupo de trabajadores que salía y tocaba el trombón, la trompeta, la batería, y generalmente hacían el ridículo... Y todo el mundo les adoraba. Y a ellos no les importaba. *(Corte dentro del plano)* Todos los jugadores vivían en Brooklyn. No eran todos de Brooklyn, pero vivían en la avenida Bedford, y alquilaban pisos en las cercanías del estadio, alrededor del Ebbets. Todo el mundo les conocía en el barrio. Hola, Duke Snider. Jackie..., ¿cómo estás? Ya sabe. Era como una familia. *(Corte dentro del plano)* ¿Ahora? Ya no hay béisbol en Brooklyn.

45. Int: Noche. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

Música. La Orquesta Nacional John Lurie toca dentro de la tienda.

46. Int: Noche. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

VINNIE y AUGGIE *están dentro de la tienda, hablando. JIMMY hace su trabajo en silencio.*

VINNIE

Mira, Auggie, es mucho dinero. Estaría loco si lo rechazara.

AUGGIE

Después de diecinueve años, ¿vas a marcharte? No puedo creerlo.

VINNIE

Son dólares y centavos. Hace años que esta tienda pierde dinero. Tú lo sabes tan bien como yo.

AUGGIE

Pero tú tienes mucho dinero, Vin. Todos esos negocios inmobiliarios que has hecho en la isla. Quiero decir, esta tienda te sirve precisamente para declararla como pérdidas.

VINNIE

Es demasiado tarde. Ya estamos haciendo el contrato.

AUGGIE

¿Así que la Compañía Cigarrera de Brooklyn se va a convertir en una tienda de comida dietética?

VINNIE

Los tiempos cambian, Auggie. El tabaco no está de moda. El germen de trigo sí. ¿Sabes? A lo mejor tampoco te viene mal a ti. Quiero decir, puede que ya sea hora de que te dediques a otra cosa. No quiero verte envejecer sentado detrás de ese mostrador.

AUGGIE

Todo el mundo tiene que envejecer. ¿Qué más da dónde ocurra?

VINNIE

Se acabaron los puros gratis, ¿eh, Auggie?

AUGGIE

Deberías pensártelo bien antes de dejar que ocurra, Vincent. Quiero decir, es verdad, es una tiendecita de barrio que no vale nada. Pero todo el mundo viene aquí. No sólo los fumadores. Los niños vienen a comprar golosinas... La vieja señora McKenna viene a comprar sus revistas de televisión... El loco de Louie viene a comprar sus pastillas para la tos... Frank Diaz viene por *El Diario*... El gordo señor Chen viene a comprar sus cuadernillos de crucigramas. Quiero decir, todo el barrio viene aquí. Es un lugar de encuentro, y ayuda a que el barrio se mantenga unido. A veinte manzanas de aquí los niños de doce años se matan a tiros por unas zapatillas deportivas. Si cierras esta tienda, pones un clavo más en el ataúd. Estarás contribuyendo a matar este barrio.

VINNIE

¿Estás intentando que me sienta culpable? ¿Es eso lo que estás haciendo?

AUGGIE

Sólo te estoy dando los datos. Puedes hacer con ellos lo que quieras.

47. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

VINNIE *está solo en la tienda, sentado en un taburete delante del mostrador, sumido en sus pensamientos.*

VINNIE

Ese Auggie me va a volver loco. Justo cuando tengo cerrado el trato, viene con esa canción. Brooklyn... Brooklyn. ¿Acaso tengo yo que preocuparme de Brooklyn? Ya ni siquiera vivo en esta mierda de ciudad.

JACKIE ROBINSON *aparece de pronto en la tienda, vestido con su uniforme de los Dodgers. VINNIE le mira asombrado.*

JACKIE

Hola, VINNIE.

VINNIE

¿Jackie?

JACKIE

Jackie, en carne y hueso, amigo.

VINNIE

Jackie. El mejor jugador de todos. Yo solía rezar por ti todas las noches cuando era pequeño.

JACKIE

Yo fui el hombre que cambió América, VINNIE. Y lo hice aquí mismo: en Brooklyn. Oh, me escupían, me maldecían, hacían que mi vida fuese un infierno... Y no me permitían defenderme. Cuesta caro ser un mártir. Morí cuando tenía cincuenta y tres años, VINNIE, más joven de lo que tú eres ahora. Pero fui un buen jugador, ¿no?

VINNIE

El mejor, Jackie. Eras el mejor que había.

JACKIE

Las cosas cambiaron después de mí. Y no sólo para los negros. Para los blancos también. Después de mí..., bueno, los blancos y los negros nunca volvieron a mirarse de la misma manera que antes. Y todo eso sucedió aquí mismo: en Brooklyn.

VINNIE

Sí. Y luego se llevaron el equipo. Casi se me parte el corazón. ¿Por qué harían una estupidez como ésa?

JACKIE

Dólares y centavos, VINNIE. Puede que el Ebbets haya desaparecido, pero lo que sucedió allí sigue vivo en la mente. Eso es lo que cuenta, VINNIE. La mente vence a la materia. Hay cosas más importantes en la vida que el béisbol. (*Mirando por la ventana*) Pero Brooklyn tiene buen aspecto. Más o menos el mismo que tenía la última vez que lo vi. Y el parque Prospect... está tan bonito como siempre. (*Pausa*) Oye, VINNIE. Ya no hacen esos barquillos belgas, ¿verdad? Qué no daría yo por hincarle el diente a un barquillo belga. Con dos bolas de helado de pistacho y plátano encima... Cómo echo de menos esas cosas.

VINNIE

¿Barquillos belgas? Claro que los hacen. Vete al restaurante Cosmic dos manzanas calle abajo y te harán todos los barquillos belgas que quieras, Jackie.

JACKIE

Gracias, amigo. Me gustaría hacerlo. Un día en Brooklyn no estaría completo sin detenerse a tomar un barquillo belga, ¿verdad?

JACKIE se vuelve y sale de la tienda.

48. Ext: Día. Delante de La Compañía Cigarrera de Brooklyn

Un hombre, vestido con el traje tradicional árabe, está de pie delante del estanco.

HOMBRE

Todos los días se consumen siete mil novecientos noventa y nueve barquillos belgas en los restaurantes de Brooklyn.

49. Entrevista con residente de Brooklyn

Plano en vídeo. Los escalones de un edificio de piedra marrón en Park Slope.

LUC SANTE

Por supuesto, los barquillos son muy importantes en Bélgica, pero no se parecen a los barquillos belgas. No llevan nata. Esto es algo que empezó en la Feria Mundial de Nueva York de 1964, donde fueron muy promocionados en el llamado Pueblo Belga. Una de las cosas mejores de los barquillos belgas es que cuando viajas por el país y te paras en los restaurantes de camioneros, todavía ves en la carta nuevos, con exclamación, barquillos belgas, aunque llevan treinta años en la carta. (*Corte dentro del plano*) La cultura de los barquillos en Bélgica es compleja. Generalmente los barquillos se hacen en grandes cantidades y luego se toman fríos. No se toman con el desayuno. Son como galletas o algo así..., o pan con pasas..., esa clase de comida. Los tomas con café por la tarde. (*Corte dentro del plano*) El barquillo belga tal y como se conoce aquí, con grandes montones de fresas y nata, es algo que nunca deja de asombrar a los belgas. (*Corte dentro del plano*) Creo que a los belgas les gustan los barquillos belgas, pero les parecen típicamente americanos. Tienen ese carácter de gran superproducción de Hollywood que para los belgas..., ya sabe..., esa clase de excesos es algo ajeno a los belgas.

50. Ext: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

Varios clientes entran y salen de la tienda, como en las escenas 3 y 19.

51. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

Continuación de la escena 31.

BOB

Los cigarrillos son algo así como un recordatorio de tu mortalidad, de alguna manera, ¿sabes? Cada calada es como un momento que pasa, un pensamiento que pasa. Fumas y el humo desaparece, ¿sabes? Te recuerda que vivir también es morir. No sé, voy a echarlos de menos. Pero, de todos modos, éste es el último. Va por ti, Auggie.

AUGGIE

(Imitando el sonido de un tambor) ¡Ta-da... buum!

BOB

(Tratando de encender su cigarrillo. El encendedor no funciona) Mierda. Se ha acabado. ¿Tienes fuego?

Fundido. BOB enciende el cigarrillo con una cerilla.

AUGGIE

Adiós.

BOB

(Fumando) Adiós, amigo.

AUGGIE

Adiós, cigarrillos.

BOB

T. S. es igual a S. R. L.

AUGGIE

Tripa Suelta significa retrete lleno.

BOB

O algo así...

AUGGIE

Cuando éramos pequeños, eso era lo que decíamos del Lucky Strike.

BOB

(Enseñándole a AUGGIE la cajetilla) Sí, aquí está.

AUGGIE

¿Qué te decía yo?

BOB

(Mirando la cajetilla) También me encanta esto. «Está tostado».

AUGGIE

Jo, tío. La verdad es que nos embaucan, ¿eh? ¿Cómo sabe?

BOB

(Inhalando profundamente) Sabe de maravilla.

Fundido.

BOB

(Dando la última calada, echando el humo. Luego se inclina y deja caer el cigarrillo al suelo) Allá va. Treinta segundos sobre Tokio. *(Imita el sonido de las bombas al caer)*.

AUGGIE

Bombas lanzadas. *(Después de un momento se vuelve a BOB y le ofrece un cigarrillo)*
¿Quieres fumar?

BOB

(Se ríe) No, gracias. Lo he dejado.

52. Metraje de noticiario

La demolición del estadio Ebbets.

VOZ DEL LOCUTOR

El estadio Ebbets, santuario de Flatbush, dejará paso a unas casas de pisos. El antiguo estadio, que ha estado en pie casi medio siglo, llega al final del camino. Las gradas donde miles de espectadores rugieron en otro tiempo esperan ahora otra clase de equipo demoledor. La base meta es retirada para encontrar un hueco en el Edificio de la Fama del Béisbol en Cooperstown. En la triste ceremonia, Roy Campanella está rodeado de los antiguos jugadores del Dodger Tommy Holmes, Ralph Branca y Cari Erskine. Contemplan estoicamente la demolición de su viejo estadio. Ahora la bola vuelve a entrar en juego. Pero no es de la clase que los admiradores del Dodger vitoreaban. Esta vez el estadio Ebbets ha perdido.

53. Montaje de Brooklyn

Plano en vídeo.

Imágenes de varias calles, edificios y señales... Acabando con una plaza que conmemora el lugar donde estuvo el estadio Ebbets y un plano de los apartamentos Ebbets.

54. Entrevista con residente de Brooklyn

Continuación de la escena 18.

SASALINA BAMBINO

Hoy es mi cumpleaños, cumplo dieciocho...

VOZ EN OFF

(Cantando) Cumpleaños feliz...

SASALINA BAMBINO

Muy amable, nadie me lo ha cantado todavía. *(Corte dentro del plano)* Pero Brooklyn se ocupará de mí esta noche. Si voy por ahí diciéndole a todo el mundo que es mi cumpleaños, lo celebrarán. Verás fuegos artificiales, pero serán disparos. *(Se ríe)* Y probablemente la gente me tirará tartas y huevos. Así es como celebrarán mi cumpleaños. No tendré una tarta para comérmela, me la estrellarán en la cara y me golpearán con un calcetín lleno de polvo como fiesta sorpresa. Entraré en mi edificio y alguien me golpeará con un calcetín y me tirará un huevo, probablemente. *(Corte dentro del plano)* Que pasen un buen día todos ustedes.

VOZ EN OFF

Tú también. Feliz cumpleaños.

SASALINA BAMBINO

Gracias.

55. Tarjeta

Aparece en la pantalla la palabra: «Escúchame».

56. Int: Noche. Dormitorio de Violet

Continuación de la escena 17.

VIOLET

Oh, Agosto, me pones tan cachonda... Haces que me tiemblen las tripas. Ay, Agosto, serías maravilloso... si fueses diferente. (*Exasperada*) Ese Auggie, ese Auggie... Me va a volver majara. Primero dice que sí, luego dice que no. Que sí, que no. Quizá otro día. Pero Ramón, comprendes, no vendrá otro día. Va a tocar en Freddy's el dieciséis. Y ahora Agosto dice que él está demasiado ocupado el dieciséis. ¿Qué pasa aquí, eh? ¿Alguien está sordo o qué? Hablo hasta el agotamiento y no me sirve de nada.

57. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

AUGGIE *está solo en la tienda. DOT entra muy agitada.*

DOT

Cierra esta puerta. Quiero que cierres esta puerta.

AUGGIE

¿Qué te pasa, DOT?

DOT

No quiero hablar contigo. No quiero decirte nada. Si él llama a la puerta, no le dejes entrar.

AUGGIE

¿VINNIE?

DOT

Sí. (*Acercándose a la caja registradora*) ¿Dónde está el dinero? Sé que guarda dinero aquí. ¿Dónde está el dinero?

AUGGIE

Estoy contando...

DOT

Sé que tiene un escondite secreto aquí, en alguna parte, además de lo que hay aquí, ¿no es cierto?

AUGGIE

No...

DOT

(*Abriendo la caja registradora y metiendo la mano para coger el dinero*) Pero me llevo esto también.

AUGGIE

DOT, ¿qué te pasa? Son sólo los ingresos de hoy. ¿Qué estás haciendo?

DOT

Me llevo el dinero. Ya te lo he dicho... Me voy a Las Vegas. Yo sola. Le pedí que viniera y no quiere venir. Así que me voy a Las Vegas. Y no sólo de visita, sino que me voy allí... y puede que me quede a vivir allí. ¿Sabes lo que quiero decir?

AUGGIE

¿Qué ha pasado?

DOT

¡Qué ha pasado! Ya te he dicho lo que ha pasado. Es un jodido pelmazo. Voy a hacer algo emocionante. Voy a marcharme a Las Vegas y voy a esperar hasta que vea a Wayne Newton. Y luego, cuando vea a Wayne Newton, voy a perseguirle por la calle... ¡y voy a montarlo como Trigger! (*Corte dentro del plano*) Quiero marcharme, quiero divertirme. Y voy a hacerlo. Voy a hacerlo, y no trates de convencerme de lo contrario. Porque la última vez que intenté hablar contigo, no tenías nada que decirme. Ahora yo no tengo nada que decirte a ti. Y no voy a tener nada que decirle a él. Y tú vas a decírselo de mi parte. (*Corte dentro del plano*) Le di la oportunidad de venir conmigo y dijo que no. No voy a darle una segunda oportunidad.

AUGGIE

No irás a abandonarle, ¿verdad? Quiero decir, no habrás hecho la maleta y todo eso, ¿verdad?

DOT

No. No tengo más que lo puesto. No necesito nada, porque en Las Vegas hay tiendas... para mujeres grandes y encantadoras. (*Corte. DOT y AUGGIE están de pie junto al mostrador cara a cara*) En tu vida no hay nada aburrido, ¿verdad? ¿Todo lo que haces es enormemente emocionante? Estás enormemente entusiasmado con todo. Todo está bien, estupendo, fenomenal, ¿verdad?

AUGGIE

Estoy en un buen sitio, sí.

DOT

Yo no creo que estés en un buen sitio. Hace mucho tiempo que te conozco y no creo que estés en un buen sitio. Y te digo esto porque soy tu amiga. Creo que podrías estar en un sitio mejor.

AUGGIE

¿Como cuál?

DOT

No sé. Creo que podrías estar en un sitio mejor. Creo que podrías estar en un sitio mejor, por ejemplo, Las Vegas es un sitio mejor. *(Pausa)* ¿Te gustaría venirte conmigo?

AUGGIE

¿Qué?

DOT

Quiero decir, yo tengo dinero y todo eso.

AUGGIE

DOT, Jesús. DOT...

Corte.

DOT

Creo que mereces que te quieran... muy bien. Lo pienso de verdad. Y sé que no lo tienes. Y yo podría hacerlo. Yo... podría... Yo podría hacerlo. *(Da una calada del cigarrillo de AUGGIE)* Dame de esto. Yo podría quererte muy bien.

DOT

Jesús, DOT.

Corte.

DOT

¿Te vendrías a Las Vegas conmigo?

AUGGIE

Jesús, DOT.

DOT

(*Atrayendo a AUGGIE hacia sí*) ¿Te vendrías a Las Vegas conmigo? (*Se besan*) ¿Te vienes a Las Vegas conmigo?

AUGGIE

DOT, Jesús, VINNIE es mi amigo, DOT.

DOT

Todo el mundo tiene amigos. Tú tienes suficientes amigos.

AUGGIE

(*Apartándose*) DOT, esto no está bien. DOT, DOT, no. No, no, DOT, esto no está bien. Esto no está bien. Escucha, realmente te tengo mucho cariño. Te tengo mucho cariño, pero esto no está bien. No está bien, no está bien... No está bien.

DOT

Escucha. Escucha, nada está bien.

AUGGIE

No... No... No... No...

DOT

Nada en todo el puto mundo está nunca bien, ¿comprendes? Las cosas que están mal... ¡son buenas!

AUGGIE

Sí, podría ser bueno, eso es verdad... Eso es verdad...

DOT

Podría ser bueno. ¿Sabes lo que quiero decir? Podría ser bueno. Siempre he deseado besarte.

AUGGIE

Esto está mal... Está mal...

DOT

Siempre he deseado besarte. Deja que te bese.

AUGGIE

Bueno, no puedo decir que yo no haya deseado besarte también. No puedo decir. (DOT *trata de besarle otra vez*) No... No... No... No. (AUGGIE *se aparta*) DOT, quiero que pares. Quiero que pares.

DOT

De acuerdo, vete a la mierda. ¡Me voy! (*Va hacia la puerta muy enfadada*) ¡Adiós! (*Se marcha*).

AUGGIE

(*Paseando*) Mierda. Mierda. (*Se abre la puerta y entra VINNIE*) ¿Cómo estás? ¿Qué tal?

VINNIE

¿Qué pasa?

AUGGIE

¿Has visto salir a DOT? Acaba de estar aquí.

VINNIE

¿Qué pasa? No me ha hablado.

AUGGIE

¿Qué ha ocurrido? Parecía muy enfadada. (VINNIE *sale de la tienda*. AUGGIE *continúa paseando*. *Limpiándose la boca con un pañuelo*. *Fuera se oye una sorda discusión entre DOT y VINNIE*) Oh, Dios, oh, Dios.

DOT (*en off*).

¡Porque no quería que entrases! ¿Entiendes? ¿Hablas inglés?

VINNIE y DOT *entran juntos en la tienda.*

VINNIE

Tú no vas a ninguna parte.

DOT

¿Por qué?

VINNIE

¿Cómo que por qué? ¿De qué estás hablando?

DOT

Me voy a Las Vegas.

VINNIE

¿Para qué?

DOT

¿Para qué? Para estar... en el mundo del espectáculo. Para vivir emociones. Para hacer cosas que no sean verte sentado en el sofá... y mirar la puta tele.

VINNIE

¿Estar en el mundo del espectáculo? ¿Vas a estar en el mundo del espectáculo?

DOT

Bueno, *cerca* del mundo del espectáculo.

VINNIE

No vas a ir a Las Vegas, no vas a ir a ninguna parte.

DOT

Tú ya no puedes decir ni mu sobre lo que yo haga.

VINNIE

¿Ah, no?

DOT

No.

VINNIE

¿Desde cuándo?

DOT

Desde que yo te diga que ya no puedes decir ni mu sobre lo que yo haga. ¡Ahora mismo!

Corte dentro del plano.

DOT

(A AUGGIE) Dile que no me hablo con él. (A VINNIE) No me hablo contigo. (A AUGGIE) Por favor, ¿quieres decirle que no me hablo con él? (A VINNIE) ¡Porque no me hablo contigo!

VINNIE

¿Qué pasa? ¿Qué coño te pasa?

DOT

(A AUGGIE) No me hablo con él. ¡Dile que no voy a hablarle!

AUGGIE

¿Quieres que se lo diga?

DOT

¿Qué? ¿Quieres que te lo diga cinco veces?

VINNIE

¿Qué he hecho?

DOT

(A VINNIE) ¡No hablo contigo, VINNIE!

VINNIE

¿Con quién hablas?

DOT

(*Señalando a AUGGIE*) Hablo con él. También es amigo mío. No es sólo amigo tuyo. Es amigo mío también. He venido aquí para hablar con él. (A AUGGIE) ¡Quiero que le digas lo que te he pedido que le dijeras! ¡Dile que no hablo con él! ¿Puedes hacerlo? ¡Jesús!

AUGGIE

(A VINNIE) No habla contigo.

VINNIE

(A DOT) ¿Por qué no?

DOT

(A AUGGIE) ¡Gracias!

VINNIE

¿Por qué no?

DOT

¡No voy a *contestar*! ¡No voy a *decir* por qué no! (A AUGGIE) Dile que no hablo con él porque no sabe comunicarse. ¿Puedes decirle eso? No hablo con él. Y la razón es que no sabe comunicarse. Y no se puede hablar con gente que no sabe comunicarse. ¡Y no voy a hablar con alguien que no sabe comunicarse! (*Corte dentro del plano*) Comunicarse. ¿Sabes lo que significa eso?

VINNIE

Sí. ¿Qué pasa?

DOT

¿Qué significa? Dime lo que significa. ¡Defínelo!

VINNIE

Hablar el uno con el otro.

DOT

Hablar. Pero ¿qué viene después de hablar? ¿Tienes alguna puta idea de lo que viene después de hablar? Empieza con una «e». Te daré una pista. Empieza con una «e». Y tiene tres sílabas. ¿Sabes lo que es?

VINNIE

Sí.

DOT

¿Qué es?

VINNIE

Escuchar.

DOT

¡Sí! Gracias. Ganas el maldito premio gordo.

VINNIE

De acuerdo... De acuerdo... Te escucho.

DOT

No, no sabes escuchar.

Corte.

VINNIE

¡Te escucho!

DOT

Bueno, ya te he dicho cuál es el problema. ¿Por qué me lo preguntas otra vez? ¡Te he dicho cuál es el problema! ¡Así que no vuelvas a preguntarme cuál es el problema! Porque ya te lo he dicho. ¡Es que no escuchas!

Corte dentro del plano.

VINNIE

¡Te estoy escuchando!

DOT

¡No me estás escuchando!

VINNIE

¿Cuál es el problema?

DOT

El problema es que nunca, nunca, escuchas.

VINNIE

Te estoy escuchando ahora.

DOT

No me escuchas.

VINNIE

¿Qué? ¿Qué? ¿Qué? ¿Qué? ¿Cuál es el problema?

DOT

El problema es que no escuchas.

VINNIE

¡Estoy escuchando!

DOT

El problema es que no escuchas.

VINNIE

Dime.

DOT

¡No me escuchas!

VINNIE

(*Se vuelve a AUGGIE desesperado*) ¿Qué estoy haciendo?

AUGGIE

Estás escuchando.

VINNIE

(A DOT) Estoy escuchando.

DOT *suspira profundamente.*

58. Int: Noche. Dormitorio de Violet

Continuación de la escena 56.

VIOLET se está cambiando de vestido, cantando Fever para sí misma en el espejo. Mientras canta oímos sus pensamientos.

VIOLET (*en off*).

Ah, Agosto... Lo hiciste realmente bien anoche, cariño. Siempre me das sorpresas. Y Ramón estaba muy orgulloso de ti. Bailaste como el jodido Gene Kelly... ¿Las Vegas? ¿Qué te hace pensar que quiero ir allí? ¡Tenemos todos los espectáculos que queramos aquí mismo, en Brooklyn!

59. Tarjeta

Aparecen en la pantalla las palabras: «Una vez más con sentimiento».

60. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

AUGGIE *está detrás del mostrador. TOMMY, DENNIS y JERRY están haraganeando en sus lugares habituales.*

TOMMY

(A JERRY y DENNIS) No estoy hablando del juego. La cuestión es... Lo único que digo es que... personalmente... (*Entra el RAPERÓ, vestido con un traje blanco*) La impresión que tengo es... Olvídalo, Dennis. Olvídalo.

RAPERÓ

(*Acercándose al mostrador. A AUGGIE con fuerte acento español*) ¿Es usted el jefe?

AUGGIE

Sí.

RAPERÓ

Tengo algo para usted.

AUGGIE

¿Qué?

RAPERÓ

Puros cubanos.

AUGGIE

¿Sí?

RAPERÓ

Tengo algunos contactos. Podría hacerlo... Y usted podría comprarlos, hombre.

AUGGIE

¿Qué clase de puros?

TOMMY

(Riéndose al reconocer al RAPER) Casi me engaña. *(A AUGGIE)* ¡Casi me engaña!

RAPER

¿De qué está usted hablando?

TOMMY

(A AUGGIE) Venga ya, Auggie, ¿no lo ves?

RAPER

Esto es un negocio serio, hombre.

TOMMY

(A AUGGIE) ¡No, míralo! ¿Oyes esa voz? ¡Estuvo aquí la semana pasada con los relojes!

RAPER

Oiga, ¿de qué está usted hablando? Usted no me conoce, hombre. Yo tengo contactos. *(Empieza a reírse, descubriendo su juego).*

AUGGIE

Debes de estar de coña.

RAPER

(Riéndose) Tengo contactos.

AUGGIE

(Juguetón) Dame un beso.

RAPER

¿Quieres un beso, pequeño?

TOMMY

Vaya, otro timo. Estás siempre timando, ¿eh?

AUGGIE

¿Decías en serio lo de los puros?

RAPERO

No.

TOMMY

Tienes una estafa para todo.

AUGGIE

¿Te gusta estar aquí? ¿Te sientes solo?

RAPERO

(A TOMMY, enseñándole su traje) ¿Te gusta?

TOMMY

Tienes buena pinta. Es bonito. ¿Quién eres esta semana?

RAPERO

(Poniendo acento español otra vez) Valentino.

TOMMY

Valentino, ¿eh?

RAPERO

El amante. El amante latino.

TOMMY

¿Te sientas en casa y te inventas todo esto?

RAPERO

En realidad, estoy de paso... Tengo una cita a las tres y media. Hay un contrato para

un disco que... *podría* salir.

TOMMY

¿Quieres comprar un puente?

RAPERO

Ja, ja, muy gracioso. No, en serio, hombre, yo soy muy musical.

TOMMY

(A AUGGIE) Podría conseguirlo.

RAPERO

Estoy en negociaciones para un disco...

AUGGIE

Tienes voz...

RAPERO

Dios bendiga a Brooklyn, que me ha hecho como soy ahora.

TOMMY

Bueno, realmente deberías hacerlo.

RAPERO

¿Hacer qué?

TOMMY

¿Puedes hacerlo?

RAPERO

¿Que si puedo hacer qué?

TOMMY

Grabar un disco.

RAPERO

Sí, creo que sí. Se supone que hoy se confirmará. A las tres y media.

JERRY

Buena SUerte, hombre. Buena suerte.

RAPERO

Gracias, gracias. Me alegro de que os guste el traje. Pensé que intentaría haceros un timo más antes de marcharme. Un timo más. ¿Comprendéis? (A JERRY) ¿De dónde eres?

JERRY

¿Yo? Bueno, mi familia es de...

RAPERO

¿Mi familia? ¿Por qué hacen siempre eso? (*Señalando a TOMMY*) Él es italiano. (A JERRY) ¿De dónde eres tú?

JERRY

Yo estoy orgulloso de ser...

RAPERO

¿Francés? ¿Portorriqueño?

JERRY

Soy portorriqueño, latino de arriba abajo.

RAPERO

¿Qué es lo que os pasa, tíos?

JERRY

Venga, ¿de qué estás hablando?

RAPERO

(*Señalando a DENNIS*) Ahora me vas a decir que él es negro. (A TOMMY) Él es italiano. (A JERRY) Tú eres francés. (A DENNIS) Y él es negro. ¿Qué pasa, hermano? ¿Qué haces, negro?

TOMMY

(*Echando al RAPERO a un lado*) Tienes mucha labia, mucha labia, pero tienes que seguir esto hasta el final.

RAPERO

¿De qué estás hablando? ¡Mira qué traje, tío!

TOMMY

El traje... Estoy de acuerdo, la ropa hace al hombre, pero ya sabes, tienes que decidir lo que quieres hacer con tu vida. Ahora vas a salir de aquí, y la semana próxima (a AUGGIE)... la semana que viene volverá, volverá vendiendo coches usados sin... neumáticos...

RAPERO

No, la semana que viene tendré un contrato para un disco.

TOMMY

Podrías tener un contrato. Pero tendrás que ganártelo.

RAPERO

(*Chupando un gran puro*) ¿Te gusta el puro? He empezado a fumar.

TOMMY

Me gusta el puro. Ya sabes, hay numerosas posibilidades, ¿no es cierto? Uno nunca sabe de qué va la vida.

RAPERO

Ves, ése es tu problema. Creo que no eres realmente realista, negro.

TOMMY

Soy realista.

RAPERO

Verás, la última vez que estuve aquí, realmente me cabreaste, hombre, haraganeando con esos blancos. Y ahí tienes a Julio actuando como si fuera François. ¡Por favor!

TOMMY

Un amiguete mío... Teníamos diez años, ¿comprendes?... Todos desafiamos a ese CHICO a que entrara a robar en un restaurante de pollo. El dueño era un viejo alemán y pensamos... este alemán es un verdadero carca, un blanco. Vivíamos en Harlem, ¿comprendes?... Así que desafiamos al CHICO a que entrara. El CHICO tenía huevos, ¿comprendes? Entra, pero el tipo ya había guardado los ingresos del día bajo llave, ¿comprendes? Pero tenía un poco de dinero suelto en el bolsillo. Así que el CHICO entra y golpea al tipo en la cabeza con una botella. Coge las monedas del bolsillo del tipo y le deja en el suelo dándole por muerto. ¿Comprendes? El tipo vive..., por supuesto... El CHICO sólo tiene diez años. Se va a casa, ¿comprendes? Su madre le dice: ¿De dónde has sacado este dinero? Ella entra en el cuarto de él para despertarle a la mañana siguiente y el dinero está sobre la cómoda. ¿De dónde has sacado este dinero? Él no va a decirle de dónde ha sacado el dinero, claro. Ella se entera de que al tipo de la esquina le han robado y ata cabos. Coge al CHICO, le arrastra por el cuello de la camisa hasta el restaurante, ¿comprendes? El tipo está allí, con la cabeza vendada, haciendo su trabajo. Ella le dice: «¿Le robó mi hijo?» El tipo mira al CHICO. «Sí, creo que fue él. Pero no importa, tiene diez años, es joven». «Me da igual», dice ella. «Bueno, es todo suyo. ¿Qué quiere hacer con él? ¿Quiere mandarlo a la cárcel? ¿Quiere que trabaje para usted? ¿Qué quiere hacer?» Así que el tipo le da un trabajo al CHICO. El CHICO barre el restaurante..., igual que Jimmy..., barre el restaurante todos los días. ¿Comprendes? Luego lava platos, luego limpia las mesas..., ¿comprendes? Me encuentro a este tipo diez años MÁS TARDE. Le miro y le digo: «¿Qué haces ahora?» Él dice: «¿Te acuerdas del restaurante de pollo?» Yo digo: «¡El restaurante de pollo! ¡Eso era cuando tenías diez años!» Él dice: «Ahora soy el dueño». El alemán murió... y le dejó el restaurante, y el tipo está ganando dinero a espuertas.

RAPERO

¿Ves?, ése es tu problema. Soy negro, así que tengo que vender pollo frito. Ése es tu problema. Tengo que vender pollo.

JERRY

No es eso lo que está diciendo...

TOMMY

No es eso lo que quiero decir.

RAPERO

Eso no tiene nada que ver con mi contrato para grabar un disco.

TOMMY

Estoy intentando demostrar algo. La cuestión es... La cuestión es... que de algo verdaderamente horrible puede salir algo verdaderamente estupendo.

VINNIE *entra en la tienda.*

RAPERO

(A TOMMY) ¿Tienes también un melón para el negrito?

JERRY

No, venga, ésa no es la cuestión...

RAPERO

Tranquilo, estoy bromeando. Te he entendido. Gracias. Los negros tenemos que mantenernos unidos.

VINNIE

(*Parándose junto al RAPERO y señalando su muñeca*) Tengo reloj.

RAPERO

¿Qué te parece mi traje? ¿Te gusta?

VINNIE

Está muy bien, hombre.

TOMMY

(Al RAPERÓ) ¿Dónde están los diez dólares que te di la semana pasada? ¿Te acuerdas de los diez dólares? Tienes muy mala memoria. ¿Te acuerdas de los diez dólares que te di?

RAPERÓ

Sí.

TOMMY

(*Dándole unas palmaditas*) Cuando puedas, me los devuelves, ¿vale?

RAPERÓ

Vale. Muchas gracias. (*Sonriendo*) Me compré pollo frito con ellos.

VINNIE

(*Desde detrás del mostrador, sosteniendo su guitarra*) Tengo una buena noticia y una mala noticia. La buena noticia es que estáis todos aquí. La mala noticia es que voy a cantar.

Todos gruñen. VINNIE empieza a tocar y cantar. Los otros se unen a él.

61. Ext: Día. Delante de la Compañía Cigarrera de Brooklyn

TOMMY y *el* HOMBRE DEL BARQUILLO, *como en la escena 21.*

TOMMY

¿Quiere que le compre un barquillo?

HOMBRE DEL BARQUILLO

Ésa es la idea.

TOMMY

Ésa es la idea. ¿Así que quiere venir conmigo para que le invite a un barquillo?

HOMBRE DEL BARQUILLO

Sí.

TOMMY

Porque yo no voy a darle dinero.

HOMBRE DEL BARQUILLO

No quiero dinero. Quiero un barquillo.

TOMMY

Yo no les doy dinero a los vagos.

HOMBRE DEL BARQUILLO

Déjeme decirle algo. Quiero dos barquillos. Quiero un barquillo para comérmelo ahora. El otro barquillo lo voy a envolver y me lo voy a llevar. Porque mi mujer está embarazada y...

TOMMY

¿Quiere un barquillo ahora... y un barquillo para llevárselo?

HOMBRE DEL BARQUILLO

Porque... hay una ética..., un código de justicia del canibalismo... Y he visto la ecografía de mi mujer... La vida... es una cosa hermosa...

TOMMY

La vida es realmente una cosa hermosa. Le van a echar de aquí, ¿sabes a lo que me refiero? Si quiere un barquillo belga, váyase a Bélgica. Pero no vaya a la parte holandesa, vaya a la parte francesa. (*Se marcha*).

HOMBRE DEL BARQUILLO

(*Gritándole*) Y si quiero una crema de huevo bostoniana, ¿tengo que irme a Boston?

62. Int: Día. La Compañía Cigarrera de Brooklyn

Continuación de la escena 57.

DOT

¡Quiero ir a Las Vegas! Nunca he estado en Las Vegas.

VINNIE

¡Te llevaré a Las Vegas!

DOT

Me prometiste que me llevarías a Las Vegas. Pero *ahora* no vas a llevarme a Las Vegas. Después de decir que no ibas a llevarme a Las Vegas, no vas a cambiar de opinión y llevarme a Las Vegas, porque yo no quiero ir a Las Vegas con alguien que no quiere llevarme a Las Vegas (VINNIE *se acerca a ella*) Lárgate.

VINNIE

Cálmate, ¿quieres? Venga.

DOT

Lárgate. De acuerdo, voy a ir a Las Vegas. Y voy a ir yo sola. Y voy a hacer todas las cosas que quiero hacer, las cosas que había olvidado que quería hacer y que de pronto he recordado que quería hacerlas. Y voy a hacerlas... Todas las cosas que quiero hacer.

VINNIE

Mira, resolveré unas cuantas cosas y nos iremos. Dentro de un par de semanas. Te lo prometo, te lo juro.

DOT

¡Dentro de un par de semanas! ¡Yo quiero ir ahora mismo! Si dices en serio lo de llevarme a Las Vegas, entonces mueve el culo y llévame ahora mismo a Las Vegas. Ahora mismo. Ahora mismo. O me voy sola. Yo no voy a esperar dos semanas más. ¡Yo quiero ahora mismo!

VINNIE

De acuerdo, vámonos a casa...

DOT

No, no quiero ir a casa. Quiero ir a Las Vegas. *¡Ahora mismo!* Y voy a ir contigo o sin ti, porque ya tengo el dinero. Así que ¿vienes conmigo o no? Ni siquiera voy a preguntártelo. Olvida que te lo he preguntado. Porque ya has dicho que no y no voy a permitir que me digas que no otra vez.

VINNIE

Nos vamos a Las Vegas. Ahora mismo. Ahora mismo. (A AUGGIE) Nos vamos a Las Vegas, Auggie.

AUGGIE

Que lo paséis bien.

VINNIE

(A DOT) ¿De acuerdo? Sí, nos vamos a Las Vegas. ¿Vale?

DOT

¿Ahora? ¿No vamos a hacer las maletas? (*Ella y VINNIE se abrazan*).

VINNIE

(*Saliendo por la puerta con DOT*) Nos vamos a Las Vegas, Auggie.

DOT

Hasta pronto.

AUGGIE

Adiós.

AUGGIE cierra la puerta con llave, luego vuelve al mostrador con una gran sonrisa en la cara. Apaga su cigarrillo. Fundir a la tienda vacía.

63. Ext: Día. Delante de la Compañía Cigarrera de Brooklyn

AUGGIE y JIMMY *están de pie en la acera. Una MUJER JOVEN (la MENSAJERA) vestida con un mínimo atuendo vuelve la esquina y se acerca a AUGGIE.*

MENSAJERA

¿Es ésta la Compañía Cigarrera de Brooklyn?

AUGGIE

En carne y hueso. ¿En qué puedo servirla?

MENSAJERA

Estoy buscando al señor Augustus Wren.

AUGGIE

Pues ya le has encontrado, preciosa.

MENSAJERA

Estupendo. Nunca había estado en Brooklyn. No estaba segura de encontrarle.

AUGGIE

Bueno, Brooklyn está en el mapa. Incluso tenemos calles. Y electricidad también.

MENSAJERA

No me diga. (*Pausa*) ¿Bien?

AUGGIE

¿Bien qué?

MENSAJERA

Tengo un telegrama para usted.

AUGGIE

Espero que no se haya muerto nadie.

MENSAJERA

Es un telegrama cantado.

AUGGIE

Esto se pone cada vez mejor.

MENSAJERA

¿Está usted listo?

AUGGIE

Cuando usted quiera.

MENSAJERA

(*Cantando y bailando*) Negocio cancelado, *stop*. Ba-ba-ba-ba-ba-ba-bum. No vendo tienda, *stop*. Ba-ba-ba-ba-ba-ba-bum. Te veré la semana próxima, *stop*. Ba-ba-ba-ba-ba-ba-bum. Te mando amor... amor... amor... desde Las Vegas. ¡Ba-ba-ba-ba-ba-ba-bum!

AUGGIE

Dinamita, preciosa. Dinamita. Yo diría que eso vale por lo menos cinco dólares de propina. (*Le da el dinero*).

MENSAJERA

¿Cinco dólares? Muchísimas gracias, señor. Al fin podré comprarle a mi madre ese audífono que siempre ha deseado. (*Se marcha*).

AUGGIE

(*Gritándole*) Siempre que tengas buenas noticias, ya sabes dónde encontrarme. (*A JIMMY, leyendo el telegrama*) Negocio cancelado. No vendo tienda, *stop*... Te veré la semana próxima... Amor desde Las Vegas. ¡Ba-ba-bum, Jimmy! (*Abraza a JIMMY*).

JIMMY

¿No tenemos que marcharnos?

AUGGIE

No, no tenemos que marcharnos, Jimmy. Sigue barriendo. ¡Barre todo Brooklyn, Jimmy! Brooklyn es tuyo.

64. Tarjeta

El siguiente texto aparece en la pantalla: «Al final, quinientos setenta y dos ciudadanos emergieron de las tierras altas, las tierras bajas y los pantanos de Brooklyn para celebrarlo. Bailaron hasta que llegaron los camiones de la basura para la recogida de la mañana. El primer hijo de AUGGIE y VIOLET fue concebido en el estanco esa noche. Le pusieron Jackie. Su primer alimento sólido fue un barquillo belga».

65. Ext: Día. La calle

Vemos que hay una gran fiesta de manzana en marcha. Cortar a: primer plano de AUGGIE y VIOLET bailando.

66. Tarjeta

Aparecen en la pantalla las palabras: «Los intérpretes».

67. Montaje de actores

Uno por uno, mientras suena la música, vemos en la pantalla planos de los intérpretes con su nombre.

68. Escenas de los títulos de crédito finales

Mientras aparecen los títulos de crédito finales se intercalan con las siguientes escenas:

A. EL HOMBRE DE LAS GAFAS RARAS

VOZ EN OFF: ¿Por qué sigues fumando?

Hombre: ¡No inhalo!

B. EL HOMBRE DEL BARQUILLO Y JERRY

Hombre del barquillo: Hola, hombre.

Jerry: Tengo que irme. Escucha, hombre, hazme un favor...

Hombre del barquillo: *Passez-vous...*

Jerry: Límpiame... Guarda la distancia. Ten cuidado.

Hombre del barquillo: ¿Tienes toallitas?

C. BOB Y AUGGIE

Auggie: ¿Para qué sirve?

Escopeta de pesca electrónica: ¡Retrocede, gilipollas! (*AUGGIE se ríe*).

BOB: Ya sabes, por si te quedas atascado o algo así. Simplemente sacas el pez de un tirón.

D. AUGGIE Y VIOLET

Violet: ¿Barquillos belgas? Auggie, por favor, ¿vale? ¿Crees que voy a comerme esa mierda y estropear un cuerpo como éste? (*Se ríe*).

E. DOT, AUGGIE, VINNIE

DOT: (*Apuntando con una pistola*) ¡Dile que no me hablo con él!

Auggie: ¡DOT! ¿Qué estás haciendo? ¿Qué estás haciendo? (*Intenta quitarle la pistola*).

DOT: ¡Dame mi puta pistola! (*Le da un rodillazo en la entrepierna*).

F. TOMMY Y JERRY

Tommy: (*Sermoneando a JERRY*) Estoy sentado aquí fuera leyendo el periódico. A la mayoría de la gente le parece que no doy golpe. Me tomo un café, ¿no? Me fumo un puro. Haraganeo con Auggie. Pero me miran... y me saludan quitándose el

sombrero. Buenos días, ¿cómo está usted? Te miran a ti, ¿y qué ven? Piensan que eres un atracador.

G. EL HOMBRE DEL BARQUILLO Y DENNIS

Dennis: Eso no es comida. Eso es azúcar... y mierda. ¿Sabe lo que produce eso? Diabetes.

Hombre del barquillo: A mí no, tío.

Dennis: ¿Ah, no?

Hombre del barquillo: No, porque yo tengo bloqueantes del azúcar.

H. BOB Y AUGGIE

BOB: Yo tenía un amigo al que le gustaban tanto los cigarrillos que solía ponerse el despertador para la mitad de la noche. Se iba a dormir... y ponía el despertador para cuatro horas después. Se despertaba. Se fumaba un cigarrillo.

I. PETE Y TOMMY

PETE: ¿Miras tus deposiciones antes de tirar de la cadena?

Tommy: ¡Oh, venga, PETE!

PETE: Sígueme la corriente. ¿Las miras? Vamos... Es, ¡plaf!... un cagallón flotante de medio metro. No quieres ni despedirte de él. Le pones nombre.

J. RAPER, AUGGIE Y LOS HOMBRES DE LA OTB

RAPER: Hablo mucho por teléfono (*imitando el acento italiano*) para que la gente no vea que soy negro. Pero creo que realmente soy siciliano.

Jerry: Muy bueno, muy bueno... Lo entiendo perfectamente.

RAPER: Créeme. Créeme. ¡No puedo separar los hombros de mis jodidas orejas!

K. RAPER, AUGGIE Y LOS HOMBRES DEL BARQUILLO DE LA OTB

RAPER: Es el mismo problema que tuvimos la última vez. Como soy negro no crees que puedo ser italiano.

L. RAPER, AUGGIE Y LOS HOMBRES DE LA OTB

Auggie: Si eso era siciliano, yo soy Malcolm X.

M. DOT, AUGGIE, VINNIE

DOT: (Tratando de bajar el cierre metálico) Lo siento, hemos cerrado.

Auggie: Eh, DOT, no puedes hacer eso.

DOT: (El cierre se levanta y revela a VINNIE en la puerta) ¡Coño!

Auggie: DOT, DOT... ¿qué estás haciendo?

DOT: Cerrando esta maldita cosa. No vas a hablar con él.

N. VIOLET Y AUGGIE

Violet: (Quitándose la chaqueta y dejándola caer al suelo) Ser o no ser, ésa es la cuestión.

Auggie: (Haciendo un gesto) Jimmy, cierra la puerta con llave.

O. RUPAUL Y BAILARINES

RuPaul: De acuerdo, Brooklyn. Voy a enseñaros un nuevo baile. Se llama el cha-cha-chá de Brooklyn. Es muy sencillo. ¿De acuerdo? Va así. ¿De acuerdo? Paso, paso, cruce, abrir, atrás, atrás, cha-cha-chá. Uno, dos, adelante, paso, cruce, abrir, adelante, cha-cha-chá. Uno, dos, paso, paso, ah, ah. Cruce, abrir, uno, dos, tres. (Se ríe).

Primer actor: Dame un cigarrillo.

Segundo actor: Último paquete.

Primer actor: (Mientras unas manos se alargan para coger el paquete) Quita tus sucias manos de encima.

Lulu on the Bridge

Lulu on the Bridge

Escrita y dirigida por *Paul Auster*

Producida por *Peter Newman, Greg Johnson, Amy Kaufman*

Director de fotografía *Alik Sakharov*

Montaje *Tim Squyres*

Directora artística *Kalina Ivanov*

Vestuario *Adelle Lutz*

Música *Graeme Revell*

Productores ejecutivos *Sharon Harel, Jane Barclay, Ira Deutchman*

Foto fija *Abbot Genser*

REPARTO

(por orden de aparición).

Izzy Maurer *Harvey Keitel*

Dave Reilly *Richard Edson*

Joven *Nick Sandow*

Chica *Mel Gorham*

Tyrone Lord *Don Byron*

Hombre con pistola *Kevin Corrigan*

Celia Burns *Mira Sorvino*

Pierre *Victor Argo*

Doctora Fischer *Peggy Gormley*

BOBBY Perez *Harold Perrineau*

Hannah *Gina Gershon*

SONIA Kleinman *Sophie Auster*

Catherine Moore *Vanessa Redgrave*

Philip Kleinman *Mandy Patinkin*

Stanley Mar *Greg Johnson*

Acompañante en *El hombre risueño* *David Byrne*

Niña moribunda *Holly Buzek*

No Lou Reed *Lou Reed*

Hombre en el restaurante n.º 1 *Tom Gilroy*

Hombre en el restaurante n.º 2 *Paul Lazar*

Hombre en el restaurante n.º 3 *Michael Ceveris*

Matón ruso *Slava Schoat*

Matón chino *Henry Yuk*

Matón alemán *Fred Norris*

Black *Giancarlo Esposito*

Doctor Van Horn *Willem Dafoe*

Alvin SHINE *Jared Harris*
Peter SHINE *Josef Sommer*
Molly *Cara Buono*
Candy *Karen Sillas*
Jack *David Thornton*
Primer perseguidor *Brian McGuinness*
Segundo perseguidor *Neil Donovan*
Sanitario n.º 1 *Socorro Santiago*
Sanitario n.º 2 *O. L. Duke*

Lo que viene a continuación es el guión de la filmación completa de *Lulu on the Bridge*. En la versión final de la película se acortaron o eliminaron algunas escenas. El reparto completo aparece en los créditos.

1. Int: Noche. New York Jazz Club. Los lavabos de caballeros

Ruido de gentío fuera. Doscientas personas que baten palmas rítmicamente, insistiendo para que salga a escena el grupo anunciado. Canturrean: «Kat-man-du, Kat-man-du».

IZZY MAURER, un veterano intérprete de jazz que andará frisando la cincuentena, está meando en uno de los urinarios. Lo vemos por detrás. Es una instalación vieja, con el yeso del enlucido que se cae a trozos y la pintura de las paredes descascarillada. En la pared que tiene enfrente, sobre los urinarios, aparecen pegadas con cinta adhesiva, sin orden ni concierto, fotos de diversas actrices de cine recortadas de periódicos y revistas: Louise Brooks, Ingrid Bergman, Jean Harlow, Ava Gardner, Grace Kelly, Vanessa Redgrave, Isabella Rossellini, Mira Sorvino, y otras. La cámara efectúa un barrido de los rostros de esas estrellas. Ángulo inverso: primer plano de la cara de IZZY, que examina las fotos mientras mea.

DAVE REILLY, un músico del grupo, abre la puerta y asoma la cabeza en el lavabo de caballeros. Bastante excitado.

DAVE

¡Estás aquí! Vamos, Izzy, salgamos. Nos están esperando.

IZZY

(Meando aún) Un segundo. No puedo presentarme con la polla al aire, ¿no crees? (Acaba. Se sube la cremallera de los pantalones). Corte a:

2. Int: Noche. New York Jazz Club. Pasillo

IZZY sale del lavabo de caballeros al pasillo. Crece el ruido de la multitud. Vienen por el pasillo dos clientes del club, UN JOVEN y UNA CHICA. El espacio es tan estrecho que IZZY no puede pasar a la vez que la pareja. Hay un momento de indecisión, de torpeza por ambas partes: el joven choca accidentalmente con IZZY.

IZZY

(Irritado) ¡Mire lo que hace!

JOVEN

Perdone. (Enseguida, al darse cuenta de quién es) ¡Anda! Usted es Izzy Maurer, ¿verdad?

IZZY

¡Apártese, estúpido! Tengo que pasar. (El ruido del gentío aumenta) ¿Está usted sordo?

JOVEN

Sólo quiero que sepa que soy un gran admirador suyo. Llevo años siguiendo su carrera.

CHICA

(Impresionada también) Es verdad. Comprenda que para él es una oportunidad fabulosa.

IZZY

Pues para mí no lo es en absoluto.

Los dos, el JOVEN y la CHICA, se muestran dolidos y asombrados ante la falta de tacto de IZZY, que sigue tratando de abrirse paso sorteándolos.

Al notar que se trata de una muchacha atractiva, la mira un momento de arriba abajo mientras pasa a su lado.

DAVE

*(Desde el otro extremo del pasillo) ¡Izzy! ¡Apresúrate!
Vista de IZZY de espaldas, avanzando rápidamente por el pasillo en forma de túnel
hacia DAVE, que está de pie en el extremo iluminado. Corte a:*

3. Int: Noche. Club de Jazz. El Escenario

Está actuando el grupo Katmandu, formado por seis músicos. IZZY toca el saxo. Es el que lleva la voz cantante.

Es un lugar espacioso: techo alto, semipenumbra, con los clientes sentados alrededor de veladores con bebidas. De pronto, en el momento en que el tempo de la música se acelera, se percibe algún barullo en el extremo más alejado de la sala (fuera de cámara). Gritos de un hombre. Gente que comienza a chillar.

IZZY, ajeno a la conmoción, sigue tocando con los ojos cerrados, absorto en la música. El HOMBRE entra en campo forcejeando como un poseso, con un arma de fuego en su mano derecha.

HOMBRE

¡Nancy! ¡Nancy! ¡Es la voluntad de Dios, Nancy! ¡Arderemos los dos en el infierno, Nancy! ¡Tú, yo, Dios..., todos juntos!

Dispara al azar. La bala va a dar en el techo, y llueven pedazos de yeso. El HOMBRE pasa por delante del escenario, buscando a NANCY. El batería y el pianista dejan de tocar. IZZY continúa tocando con los ojos cerrados. Confusión, alarma, gente que se levanta y corre hacia las salidas de emergencia. Cortes rápidos. Zoom: el HOMBRE ve a NANCY, que se incorpora aterrorizada. La acompaña OTRO HOMBRE, que le pasa el brazo por los hombros.

HOMBRE

(Apuntando) ¡Dios lo quiere así, Nancy! Me perteneces... ¡No a él ni a ningún otro hombre más que a mí!

IZZY abre por fin los ojos. Al momento siguiente, el arma se dispara y alcanza a IZZY. La bala le atraviesa la mano izquierda y se hunde en su pecho. Empieza a salir sangre, que se extiende por su camisa. Vemos al HOMBRE precipitarse hacia NANCY en el extremo superior izquierdo de la pantalla. Dispara contra ella y le da a su acompañante; luego, con un rugido, vuelve el arma contra sí mismo y se mete un balazo en la cabeza.

Entretanto... IZZY, gravemente herido, se tambalea un instante y se desploma cayendo del escenario al suelo de la sala. TYRONE LORD, el batería negro, abandona el escenario de un salto; se arrodilla junto a IZZY y hace como si tratara de contener

la hemorragia con las manos.

IZZY está tendido de espaldas. Plano subjetivo de IZZY: vemos desprenderse del techo un trocito de yeso, que cae por el aire. Primer plano del rostro de IZZY, con los ojos cerrados. Corte a:

4. Int: Noche. Quirófano de un hospital

Fondo negro y, en un círculo de luz en el centro, IZZY yace en una mesa de quirófano. Está intubado. Sonido del aparato respirador.

5. Ext: Día. Calle de Nueva York

Atardecer de verano. Una joven atractiva, CELIA BURNS, llega por la calle. Entra en un restaurante francés: Chez Pierre.

6. Int: Día. Chez Pierre

Falta como una hora para que el restaurante abra para la cena. Los camareros están preparando las mesas. PIERRE, el propietario, un hombre de cincuenta y tantos años, está sentado a una de las mesas fumando y tomando un café. Lee el New York Post. Podemos ver el titular de la primera página del periódico: «¡IZZY VIVE! El conocido músico supera una intervención de 7 horas para extirparle el pulmón izquierdo».

Mira fugazmente a CELIA por encima del periódico. Como distraído, pero con afecto. Se ve claramente que la muchacha no le es indiferente.

PIERRE

Hola, preciosa.

CELIA

(Se para) Hola, Pierre. *(Pausa)* Precisamente quería... *(Está a punto de decir algo, pero la distrae el titular del periódico)* ¡Lo consiguió! Me alegro.

PIERRE

(Por un instante parece confuso, pero enseguida capta la alusión. Deja el periódico) Sí, salió de ésta. Pero la noticia dice que es probable que no pueda volver a tocar. Un saxofonista con la mano rota y con un solo pulmón. Suena poco esperanzador, ¿no crees?

CELIA

¿Les has oído tocar alguna vez?

PIERRE

No. No entiendo gran cosa de *jazz*. A mí que me den a Chuck Berry.

CELIA

Dicen que es muy bueno.

PIERRE

Comentan que ha habido bofetadas por hacerse con el último CD de Katmandu.

CELIA

Buena cosa.

PIERRE

¿Buena? Yo diría más bien que es una ironía. El tipo ese toca durante años y nadie se entera de que existe. Pero le pegan un tiro, destruyen su carrera, y, de pronto, se convierte en un éxito.

CELIA

Al menos sigue vivo. No puedes hacer nada si estás muerto. (*Reanuda la marcha hacia la trasera del restaurante*).

PIERRE

Celia...

CELIA

(*Se para*) ¿Sí?

PIERRE

¿No querías decirme algo?

CELIA

(*Ríe*) ¡Lo había olvidado por completo! (*Se da una palmada en la frente*) El martes que viene tengo una audición. Me preguntaba si podría venir a trabajar a la hora de la cena en vez de al mediodía.

PIERRE

Arréglalo con BOB o con Helen. Si ellos no quieren cambiar el turno, la respuesta es no. Pero si aceptan, por mí no hay problema.

CELIA

De acuerdo. Me parece bien. (*Echa a andar de nuevo*).

PIERRE

(Vuelve a su periódico. Enseguida, por encima del hombro) ¿De qué se trata?

CELIA

Del anuncio de un champú.

PIERRE

¿Y tú qué eres? ¿El antes o el después?

CELIA

Probablemente ninguna de las dos cosas. No creo que me den el papel.

PIERRE

¡Claro que te lo darán! Lo tienes en el bolsillo.

CELIA

(Sonríe, se toca la cabeza) No tengo suficiente pelo.

Es bastante cierto: lleva los cabellos cortos.

7. Int: Día. El hospital. Una habitación doble

Unos días MÁS TARDE. IZZY está en cama, con un aparatoso vendaje alrededor del pecho. Lleva el brazo izquierdo en cabestrillo, y la mano enyesada. La DOCTORA FISCHER, psiquiatra de unos cuarenta años, está sentada en una silla al lado de la cama. Tiene una estilográfica en la mano derecha y un bloc amarillo de papel tamaño folio en el regazo. Está corrida la cortina alrededor de la cama de IZZY, lo que le da a la escena una agobiante sensación claustrofóbica.

DOCTORA FISCHER

Así que no tiene objeto seguir... ¿Es eso lo que cree?

IZZY

¿Cómo puedo discutir sobre algo que ni siquiera soy capaz de recordar?

DOCTORA FISCHER

Es normal. La pérdida de memoria es de lo más normal en casos así.

IZZY

¡Otra vez la jodida normalidad! ¿Es la única palabra que saben ustedes? ¡Me importa una mierda la normalidad!

DOCTORA FISCHER

Está usted furioso. ¿Por qué no debería estarlo? Un perfecto desconocido ha estado a punto de matarlo..., sin ningún motivo. De estar yo en su pellejo, también me sentiría furiosa.

IZZY

Aún no lo entiende... No estoy furioso porque me dispararan. Ésa es la única parte del asunto que estoy dispuesto a aceptar.

DOCTORA FISCHER

Comprendo. O sea que, para usted, el que le pegaran un tiro fue sólo «una de esas cosas que pasan». ¿Es esto lo que está tratando de decirme?

IZZY

Mire usted, señora... Ahí afuera el mundo está desquiciado..., lleno de lunáticos que van con una pistola en el bolsillo. ¿Quién soy yo para pensar que ninguno de ellos pudiera querer liquidarme? Lea los periódicos, simplemente. El cielo americano es un puro tiroteo, y cada diecisiete minutos es alcanzada otra persona.

DOCTORA FISCHER

¿Qué trata de decir?

IZZY

Que son gajes del oficio. Si pudiera volver a mi antigua vida, no me sentiría tan mal. Me encogería de hombros, seguiría tocando mi saxo, y ya está. Pero, tal como están las cosas, en el momento en que deje este hospital no hay sitio para mí.

DOCTORA FISCHER

Está usted vivo. No lo olvide. Está vivo y, cuando salga de aquí, se encontrará en un estado físico razonablemente bueno. Todo lo demás es secundario. Quizá le cueste un poco imaginar qué será lo próximo que haga, pero empieza con vida. Y la vida es muy hermosa, señor Maurer.

IZZY

No, no lo es. La vida es sólo vida, y únicamente es hermosa si usted la hace así. ¡Ojalá pudiera decir que yo la he embellecido! Pero no puedo. Lo único hermoso que he hecho jamás es tocar música. Si ya no puedo seguir tocando, será como haber muerto. ¿Me explico? Hubiera preferido perder las dos piernas o los dos ojos a quedarme sin el pulmón izquierdo. Un pulmón significa aliento. Aliento es lo mismo que música. Y música es igual a vida. Sin música, no tengo vida en absoluto.

DOCTORA FISCHER

Habla usted como alguien que se siente castigado.

IZZY

Bueno, quizá me lo he ganado. Un loco me mete un balazo en el cuerpo y así se hace justicia por fin.

DOCTORA FISCHER

Entonces..., ¿a qué esas disquisiciones acerca de la locura del mundo? Si acepta lo ocurrido como un hecho arbitrario, fruto del azar, no puede luego darle la vuelta y decirme que tenía sentido. Ha de ser lo uno o lo otro. No puede tomárselo de las dos formas.

IZZY

¿Que no puedo? ¿Y si me apetece contradecirme? ¿Quién va a impedírmelo?

DOCTORA FISCHER

Muy bien, contradígame. Digamos que ha sido un castigo. Vayamos más lejos aún y digamos que se lo ha merecido. Si tal fuera el caso, mi pregunta sería: ¿quién le castigó?

IZZY

(*Se encoge de hombros. A la defensiva*) ¿Cómo voy a saberlo?

DOCTORA FISCHER

Vamos, vamos, señor Maurer..., seguro que se le puede ocurrir algo mejor. ¿Quién le ha castigado?

IZZY

Dios. Tiene que ser Dios, ¿no? Quiero decir..., ¿quién si no Él puede castigar así a un hombre?

DOCTORA FISCHER

¿Me está usted diciendo que cree en Dios?

IZZY

No, *Frau Doktor*..., no es eso lo que le estoy diciendo. No creo en nada.

8. Int: Día. Apartamento de Celia. Calle Veinticinco oeste

CELIA vive en un sencillo apartamento de una habitación en Chelsea. Entra con un bolso colgado en bandolera del hombro y una bolsa de plástico amarillo en la mano, con el rótulo de Discos Tower. Tira el bolso en el sofá y se acerca a una mesita en la que hay un aparato reproductor de cintas y CD portátil de poco precio. Mete la mano en el interior de la bolsa y saca de ella el CD de Katmandu. Trata de quitar la envoltura de plástico transparente, pero la tarea no le resulta fácil: no logra pellizcarla con sus uñas. Exasperada, rezonga por lo bajo. Hasta que, viendo que no puede quitarla con las manos, se lleva el CD a la boca y lo hace con los dientes.

Tras mucho esfuerzo, consigue abrir un boquete y acaba la tarea con los dedos, retirando con cuidado el sello plateado que cierra el borde del estuche. Una vez concluida esta larga comedia de frustración, saca el CD y lo inserta en el aparato. Aprieta un botón y comienza la música. La cámara se acerca a su rostro. La vemos escuchar. Pensativa.

9. Int: Día. El apartamento de Izzy. Calle Perry

La música continúa sonando...

Vemos a IZZY sentado en una butaca en la salita de su pequeño y abarrotado apartamento en la calle Perry. El estuche de su saxo está en el suelo, cerrado. Lo mira como si fuera un animal muerto. Sobre el fondo de música oímos el timbre del teléfono. IZZY no se mueve para contestar. Al cabo de un momento, oímos la voz de IZZY que dice:

VOZ DE IZZY

Deje un mensaje, y le llamaré.

Después, tras el pitido:

VOZ MASCULINA

Izzy, soy Dave de nuevo. ¡Vamos, hombre, no me hagas esto! Tenemos que hablar. ¿Me oyes? No te hagas el loco, Izzy. (Pausa) Recuerda quiénes son tus amigos, ¿vale?

Se escucha un clic en el aparato. Momentos después vuelve a sonar el timbre del teléfono. Oímos la voz de IZZY («Deje un mensaje, y le llamaré»), un pitido, y luego otro mensaje. Mientras se está grabando, IZZY suspira, se levanta del sillón en que está y abandona el apartamento. Se mueve con gran dificultad. Está débil, desorientado y apenas puede poner un pie delante del otro sin perder el equilibrio.

VOZ DE MUJER

Izzy..., descuelga el maldito teléfono. Soy Hannah, ¡por amor de Dios! ¿Te acuerdas de mí? Estuvimos casados. En los viejos tiempos. Cuando había valerosos caballeros andantes y chicas atrevidas... ¡Y cuando aún no se habían inventado las balas! (Pausa) Llámame, Maurer. Quiero saber cómo te va.

Para cuando concluye el mensaje, IZZY ya ha salido del apartamento. Unos segundos con la habitación vacía y la voz.

Luego, después del clic, corte a:

10. Ext: Día. Montaje Calle

Continúa sonando la música...

Vemos a IZZY caminando con paso vacilante por las calles del West Village. La cámara le sigue, enfocada manualmente, con perceptibles trompicones. Remates de edificios, cielo, nube, pies que se arrastran. Los colores pasan también de tonos vivos a pálidos. Imágenes sobreexpuestas, otras faltas de exposición, luces centelleantes. Sensación de señales entremezcladas y cables mentales cruzados. La atención de IZZY se ve atrapada momentáneamente por objetos y colores aislados: la bufanda verde que rodea el cuello de una mujer, por ejemplo, o las luces traseras rojas de un taxi que pasa de largo. El mundo transformado en fragmentos. Se le enredan los pies con la correa de un perro, tropieza con un cubo de basura. Y, sin embargo, en todo ello se percibe una sensación de lucha decidida, sin ningún rastro de autocompasión.

Se mueve con la determinación y el valor de un chiquillo aprendiendo a caminar..., o como un viejo que no se resigna.

Algunos de los que pasan por su lado parecen reconocer a IZZY. Después de todo, a estas alturas se ha convertido en un personaje famoso en todo Nueva York. Vemos que uno le estrecha la mano y le da unas palmadas en el hombro como deseándole suerte. IZZY baja la vista y asiente vagamente, incapaz de entablar una conversación.

Finalmente entra en un bar: The White Horse. En el momento en que abre la puerta cesa la música. Ruido de gente dentro.

11. Int: Día. The White Horse Tavern

Una o dos horas después. IZZY está sentado a una mesa en un rincón con un fajo de periódicos amontonados delante de él: son los diarios de Nueva York, The Voice, The Observer, The Amsterdam News. Está bebiendo a sorbos un refresco y leyendo un ejemplar de Newsday. Completamente absorto en la lectura.

BOBBY PEREZ, un hombre vestido informalmente y que andará por mitad de la treintena, se acerca a la mesa.

BOBBY

Hola, Izzy.

IZZY no levanta la vista; sigue leyendo su periódico.

BOBBY

Hola, Izzy. ¿Cómo te va?

IZZY le mira. Por su expresión es evidente que no lo reconoce.

BOBBY

Bobby Perez. Me encargué del sonido en tu gira de verano del año pasado. *(Sigue sin obtener apenas respuesta. Pausa)* Todos estábamos muy preocupados por ti, Iz. Me alegra de veras que hayas salido de ésta.

IZZY

Gracias, BILLY. Me encuentro mucho mejor ya. Creo que estoy mucho más joven que la última vez que me viste.

BOBBY

(Un poco desconcertado) ¡Uau! Sí, probablemente. Ya veo lo que quieres decir.

IZZY

Y he olvidado ponerme el reloj esta mañana... *(Alza la muñeca izquierda para que el otro pueda ver que es cierto)* ¿Ves? Sin reloj. Pienso que es un progreso, una auténtica mejoría.

12. Int: Día. Apartamento de Izzy. El dormitorio

Siete y media de la mañana. IZZY está tendido boca arriba en la cama, durmiendo. Sólo lleva puestos unos calzoncillos tipo bóxer. Las ropas de cama aparecen como retiradas hacia abajo de un puntapié. Podemos ver la cicatriz sorprendentemente ancha y aún enrojecida que se marca en su pecho: el resultado de la intervención de emergencia que le salvó la vida.

Suena el zumbador del interfono en la habitación contigua. Otra vez. Tres, cuatro veces. Cada timbrado es más largo e insistente que el anterior.

Los párpados de IZZY se mueven. Abre los ojos. Corte a:

13. Int: Día. Apartamento de Izzy. La puerta de entrada

Al cabo de un minuto, IZZY abre la puerta, enfundado en un albornoz. Su exmujer, HANNAH, está de pie en el vestíbulo. Es una mujer morena, enérgica, de unos treinta y tantos años.

IZZY

(Sorprendido) ¡Oh! Eres tú.

HANNAH

(Entrando en el apartamento tras hacerlo a un lado) No respondes al teléfono, así que me dije que tendría que venir personalmente.

Sin apenas hacer una pausa, va en dirección a la cocina, saliendo de campo. Oímos golpes de puertas de armarios, el sonido de agua corriente, la puerta de un frigorífico que se abre y se cierra, cazos y sartenes entrechocando. IZZY cierra la puerta del apartamento, la sigue hasta el umbral de la cocina y observa a la mujer por detrás. Por una vez parece divertido. Da la impresión de que la energía de ella lo ha sacado temporalmente de su melancolía.

IZZY

Estás muy bien con esos pantalones que llevas.

HANNAH

(Por encima del hombro) No tengas ninguna ocurrencia, muchacho. Lo que hay dentro de estos pantalones es territorio vedado.

IZZY

No te inquietes. Es sólo que me trae recuerdos. Ese culito tuyo redondo y respingón. Durante un año o dos fue para mí el lugar más interesante del mundo.

HANNAH

Mi culo y yo nos las arreglamos muy bien sin ti, Izzy. No eres el único hombre al que ha encandilado, ya sabes.

IZZY

Sí, supongo. Pero ese bronceado que luces no se consigue dando vueltas por la ciudad. A tu nuevo amigo deben de irle las cosas muy bien. (*Entra en la cocina*) ¿De qué se trata? ¿Una casa en los Hamptons, o algo más exótico?

HANNAH

(*Muy atareada preparando el café, llenando un vaso de zumo, metiendo rebanadas de pan en la tostadora*) Ya hablaremos de él MÁS TARDE. Primero tenemos que hablar de otras cosas.

IZZY

¿Como cuáles?

HANNAH

De ti, BOBO..., de ti precisamente. Quiero saber qué te está pasando.

IZZY

¿Para qué? Quiero decir que ya ni siquiera *te gusto*.

HANNAH

Aún no me conoces, ¿verdad? Después de todos esos años, y aún no tienes ni puñetera idea de cómo soy.

IZZY

Por lo visto, no.

HANNAH

Cuando le doy mi corazón a alguien, es para siempre. Puede que no quiera vivir más contigo, pero eso no significa que no me importes. (*Pausa*) Aún eres una parte de mí, so pelmazo.

14. Int: Día. Apartamento de Izzy. La sala

Media hora después. IZZY y HANNAH están sentados a una mesita en un ángulo de la sala, desayunando. El estuche del saxo sigue en el suelo, pero en un lugar diferente. Equipo de alta fidelidad. Cientos de discos, cintas y discos compactos. Unas pocas docenas de libros. Pósters en las paredes.

HANNAH

Anda, Izzy..., ¿cómo te va? ¿En qué empleas el tiempo?

IZZY

En lo de costumbre. En respirar, comer, dormir..., tratando de mantener la cabeza bien atornillada.

HANNAH

¿Y no te sientes... solo?

IZZY

Bueno, leo montones de diarios. Es una forma de seguir en contacto con el mundo de los humanos. Te asombraría cuántísimos caben en una sola página de periódico. *(Pausa)* ¡Tantas cosas tristes, Hannah! Realmente, a veces son capaces de sacarle a uno de quicio.

HANNAH

Por eso yo sólo miro las tiras cómicas.

IZZY

(Ignorando su comentario. Muy en serio) Puedo aceptar la mayoría de ello. Los incendios, los terremotos, los aviones que se estrellan. Hasta los horrores políticos..., guerras..., cosas así. Después de todo, así es la vida. Es lo que las personas se hacen unas a otras, y tienes que tratar de entenderlo.

HANNAH

Hablas como un chiquillo de diecisiete años...

IZZY

(Todavía ignorándola) Pero entonces, a veces, te encuentras con una gacetilla en alguna de las páginas de detrás, y tu corazón deja de latir. Una madre que ha hervido a su hijito en el Bronx. Un individuo que le prende fuego a la hija de su novia en Brooklyn. Lo que quiero decir es que resulta muy fácil convertir la vida en una mierda, ¿no crees?

HANNAH

No es tu vida, Izzy. No puedes atormentarte por cada cochino suceso que ocurra.

IZZY

Y no lo hago. Por lo menos no me lo tomo muy a pecho. Pero es gente que vive en la misma ciudad que yo. Querría olvidarlo, pero a veces no puedo. Eso es todo.

HANNAH

¡Saca fuerzas, valiente! ¡Vuelve a echarte al hombro esa jodida cruz!

IZZY

(Pausa. Reflexiona) Ya no soy el mismo de antes...

HANNAH

(Estudiándolo) No cambies demasiado, ¿estamos? *(Pausa)* No tienes que ser un desgraciado si no quieres.

IZZY

No soy un desgraciado. *(Pausa)* En realidad, pienso que estoy dando la talla.

HANNAH

(Sonríe) Bueno... Pues entonces ya estás lo bastante bien como para venir a cenar la semana que viene y conocer a Philip.

IZZY

¿Se llama así, eh?

HANNAH

Philip Kleinman. Es productor de cine.

IZZY

No me SUENA.

HANNAH

¡Vaya cosa! ¿Cuánto hace desde la última vez que fuiste al cine, Iz?

IZZY

Unos doce años.

HANNAH

Desde que se retiró Gene Kelly, ¿no?

IZZY

Y ahora que está muerto, probablemente no volveré más.

HANNAH

(Cambiando de tema) Te caerá bien. Te lo garantizo.

IZZY

¿Y si no me cae bien?

HANNAH

Te sientas y comes lo que te ponga.

IZZY

Y contemplo lo felices que sois.

HANNAH

Eso. Y compruebas con tus propios ojos que por fin he logrado sacarte de mi vida.

15. Int: Noche. Apartamento de Philip Kleinman. Tribeca

Vemos a HANNAH de espaldas, que abre la puerta del apartamento. IZZY acaba de presentarse a la cena.

IZZY

(Cohibido) Hola.

HANNAH

(Irónica) Perdona que me haya quedado de piedra. (IZZY entra en el apartamento) No creí que vinieras.

IZZY

Me invitaste, ¿recuerdas?

SONIA, diez años, la hija de KLEINMAN, se acerca al recibidor.

SONIA

(A IZZY) Hola.

IZZY

Hola.

HANNAH

(A IZZY) Ésta es SONIA, la hija de Philip.

SONIA

(Tras un momento de duda) ¿Eres Izzy Maurer?

IZZY

Bueno, sí... Lo era.

SONIA

¿Quién eres ahora?

IZZY

(*Sonríe*) No lo sé. Tal vez nadie.

SONIA

Bueno..., encantada de conocerle, señor Nadie.

Comienza a alejarse por el pasillo hacia su habitación. Volviendo el cuerpo, por encima del hombro.

SONIA

Hasta la vista.

HANNAH

(*Tomando a IZZY del brazo y empujándolo hacia la sala*) Ha habido un pequeño cambio de planes, Izzy. Philip está trabajando ahora en un proyecto con Catherine Moore, y ella ha venido a pasar unos días en Nueva York; así que la hemos invitado también a cenar.

IZZY

¿La actriz?

HANNAH

Antigua actriz. Ahora es directora. No ha actuado desde hace diez o quince años.

IZZY

¡Catherine Moore...! (*Pausa. Recordando*) Yo estaba enamorado de ella.

Corte a:

El comedor. Ha pasado un rato. PHILIP KLEINMAN, un hombre de unos cuarenta y tantos años, alegre, y CATHERINE MOORE, una inglesa que va por los últimos de la cincuentena, están sentados a la mesa con IZZY y HANNAH. La cena está llegando al final.

IZZY

(A CATHERINE) ¿Por qué decidió dejar de actuar?

CATHERINE

Por vanidad, señor Maurer. La belleza decae. El cuerpo te falla. Pierdes interés en ser la idea que otros tienen de ti. Ya no quiero que otros me inventen.

IZZY

Y por eso se inventa a sí misma.

CATHERINE

Justo. Ahora soy yo la que controla las imágenes.

IZZY

Pero nadie la ve.

CATHERINE

(*Ríe*) ¡Tanto mejor! (*Pausa*) Ahora ven lo que pienso.

PHILIP

Y lo siguiente que van a ver es una nueva versión de *La caja de Pandora*. Al cabo de muchas vueltas y revueltas, finalmente hemos hecho un trato. (*Pausa*) Todo lo que necesitamos ahora es alguien que interprete el papel de Lulu.

IZZY

¿Quién es Lulu?

HANNAH

(*Un poco exasperada*) ¡Vamos, Maurer! Déjate ya de bromas.

IZZY

No, hablo en serio. ¿Quién es Lulu?

HANNAH

Lulu. Como Louise Brooks. Como en la novela de Franz Wedekind. Como en la ópera de Alban Berg.

IZZY

Ah..., esa Lulu. Sí. Tengo una vaga idea.

PHILIP

La chica que se come a los hombres para desayunar. Ya sabes, la que se cargó Jack el Destripador.

CATHERINE

(Volviéndose a PHILIP; aludiendo a una conversación anterior) ¿Ves ahora lo que quiero decir, Philip? La cosa no es obvia. La gente no tiene memoria.

HANNAH

No te preocupes, Catherine. No es la gente, sino Izzy. Háblale de cualquier cosa que no sea la música, y es como un chiquillo.

PHILIP

(Viendo que SONIA entra en el comedor) Hablando de chiquillos... *(Pausa mientras SONIA se acerca a la mesa)* Hola, cariño.

SONIA saluda con la mano a los reunidos y después se detiene junto a CATHERINE, cuya silla es la más cercana a la puerta. CATHERINE estudia a SONIA unos instantes y luego alarga el brazo y le acaricia suavemente el rostro. Se siente atraída por la juventud y el encanto de la niña. SONIA sonrío y apoya su mano en el hombro de CATHERINE.

CATHERINE

(A SONIA) ¿O sea, linda, que vas a ser actriz cuando seas mayor?

SONIA

No. Seré escritora. Los libros son mejor que el cine, ¿no crees? Te hacen ver las cosas en tu cabeza.

PHILIP

Diez años y ya tiene una opinión sobre todo.

HANNAH

(A SONIA) ¿Tienes sueño?

SONIA

Sí. He venido a daros las buenas noches.

HANNAH

¿Quieres que vaya a arroparte?

SONIA

¿Estará bien?

HANNAH

(A PHILIP) No te importa, ¿verdad?

PHILIP

¿Importarme? ¿Por qué habría de importarme?

HANNAH

(*Sonríe. Se levanta de la silla*) De acuerdo. Vuelvo en unos minutos.

CATHERINE

¿Estará bien que yo te acompañe?

SONIA

(*Juguetona de pronto. Adopta una pose lánguida y dice con marcado acento neoyorquino*) ¡Por supuesto que sí, querida! Estaría encantada.

SONIA sale de la habitación con pasitos cortos que pretenden ser exageradamente femeninos. CATHERINE y HANNAH la siguen, imitándola. Las dos mujeres ríen. Una toma amplia de las tres abandonando la sala.

Cuando se han ido, PHILIP saca del bolsillo dos gruesos cigarros y le tiende uno a

IZZY.

IZZY

No, gracias.

PHILIP

(Prendiendo su propio cigarro. Pensativo, observa cuidadosamente a IZZY) ¿No te importa si te hago una pregunta?

IZZY

(No muy seguro de con qué va a salirle PHILIP) ¿Una pregunta? Claro. Pregunta lo que quieras.

PHILIP

No tienes que responder si no lo deseas. Pero me sucedió algo hace un par de semanas y aún estoy tratando de averiguar si hice bien o no.

IZZY

¿Quieres que te diga lo que yo hubiera hecho en tu lugar?

PHILIP

Eso mismo. Cómo habrías actuado si hubieras sido yo. *(Da una chupada a su cigarro)* Iba en avión a Londres..., a ver a CATHERINE, precisamente. Al iniciar el descenso, me digo que tengo que ir al lavabo. Recorro el pasillo, pero la puerta está cerrada y tengo que quedarme allí de pie como un pasmarote junto a una de las azafatas. *(Da una chupada al cigarro)* Finalmente se abre la puerta y sale de dentro una muchacha bien parecida. Muy linda, veinticuatro o veinticinco años tal vez. Me dedica una mirada extraña —breve, entre sonrisa y gesto de desaprobación— y después pasa por mi lado y entro en el lavabo. *(Otra chupada al cigarro)* El asiento del inodoro y la tapa están bajados, y encima de la tapa hay un enorme zurullo de mierda. *(Aspira humo de nuevo)* Yo no sé qué hacer. Por lo visto, la joven bien parecida ha aliviado el vientre encima de la tapa, y yo no puedo levantarla ahora para hacer mis necesidades sin tener que hacer frente a..., bueno, a ciertos desagradables problemas. *(Una chupada más)* Si me quejo a la azafata, pensaré que lo he hecho yo. Acabamos de tener un agradable intercambio de palabras y no quiero que piense que soy un tipo de esos que... *(Gesticulando con el cigarro)* Por otra parte, ya no hay mucho tiempo. Aterrizaremos dentro de unos siete minutos y lo único que me

interesa en realidad es hacer lo que he venido a hacer y regresar a mi asiento. (*Otra chupada*) Ésta es la situación. Dime ahora qué habrías hecho tú si te hubieras visto en ella.

IZZY

(*Pensativo*) Pues... no sé. (*Pausa*) Me habría quejado..., creo; pero no estoy seguro. (*Pausa*) ¿Tú qué hiciste?

PHILIP

Saqué unas toallas de papel y limpié la porquería.

IZZY

(*Impresionado*) ¡Increíble!

PHILIP

Sí. Increíblemente repugnante.

IZZY

(*Reflexionando sobre el asunto*) Pienso que fue una acción noble. No te quejaste. No heriste los sentimientos de la chica. Asumiste la responsabilidad sin tener ninguna obligación de hacerlo. (*Pausa*) Creo que yo no hubiera actuado de una forma tan generosa. (*Pausa*) Hiciste algo admirable.

PHILIP

Tal vez sí, tal vez no. Aún no estoy seguro. Quizá fui cobarde. Ya comprendes..., intentando evitar una escena.

IZZY

Quizá. Pero aun así pienso que te comportaste como un caballero.

DE PRONTO: *de la otra punta del apartamento llega un estruendo de música de rock: está sonando a todo volumen Big Girls Don't Cry. Corte a:*

16. Ext: Noche. Montaje calle

Vemos a IZZY saliendo del edificio de Philip Kleinman. Se dirige hacia el norte. Aún le cuesta caminar, pero su coordinación y vigor han mejorado mucho desde su salida en la escena 10.

Hace rato que han dado las once. Una noche de otoño en Nueva York. Las calles están llenas de gente caminando, de tráfico. Distorsiones sonoras: retazos de conversaciones, ruedas de patinadores, el ruido de las tapas de las alcantarillas cuando los camiones pasan por encima. Todo como si IZZY hubiera entrado en un estado de extremada alerta, en una zona de rara sensibilidad de percepción.

Gira en algún punto de la parte más occidental del Lower Manhattan, y sigue caminando a lo largo de calles vacías con viejos almacenes a los lados y edificios altos reconvertidos. No se ve ni un alma. Todo está tan silencioso que IZZY se ha tornado consciente del sonido de sus propios pasos que resuenan en el pavimento. En determinado momento se detiene a escuchar..., espantado de pronto de que alguien pueda estar siguiéndole. Mira a su alrededor. No ve a nadie. Era él quien producía aquel ruido.

Siguiendo más al oeste, a una manzana del río Hudson. A seis o diez metros delante de él, iluminado por el resplandor de una farola, IZZY distingue el cuerpo de un hombre que yace en el suelo, con la cabeza hacia la acera y los pies bajo el bordillo..., tendido como un borracho.

IZZY sigue caminando, pero ahora más lentamente, notando que tal vez algo va mal. Al acercarnos, podemos ver que el hombre viste un traje a rayas, con camisa blanca y corbata: ni por asomo la ropa de un borracho o de alguien acostumbrado a dormir en la calle. Sus zapatos perfectamente limpios brillan a la luz de la farola.

Más cerca aún. Oímos la respiración agitada de IZZY, con el creciente pánico; percibimos los temblores de miedo que estremecen su cuerpo. IZZY se acerca.

IZZY se agacha, se acuclilla junto al cuerpo y se fija en el rostro del cadáver. Un momento de horror. El hombre tendría entre treinta y cinco y cuarenta años. Pelo corto, rubio rojizo; un rostro cuadrado, típicamente norteamericano. La cámara se centra en el charco de sangre y en el orificio mortal que parece mirar el objetivo como un tercer ojo. Primerísimo plano. IZZY siente que se está hundiendo él, sumergiéndose directamente en el centro del cerebro del muerto.

Aquel hombre no es un completo extraño para él, sino más bien otra versión de sí

mismo. Es como si IZZY estuviera contemplando su propia muerte, el cadáver que casi fue él.

Finalmente, no puede aguantar más. Da media vuelta para alejarse del muerto, girando tan bruscamente sobre las plantas de los pies que cae al suelo. Al golpearlo escapa de sus pulmones un ruido terrible: un resuello, un tremendo resuello, como si estuviera demasiado aterrorizado hasta para respirar.

Trata de incorporarse, pero aún está tan falto de aliento que se tambalea y cae de nuevo. Se aleja arrastrándose, moviéndose desde el bordillo hacia la sombra del edificio más próximo. Cae de nuevo, esta vez sobre un portafolios abandonado en la acera. No hay duda de que pertenece al muerto.

Sin darse cuenta de lo que está haciendo, IZZY agarra el portafolios y lo aprieta contra su pecho. Luego, despacio, se pone en pie. Sin volverse a mirar el cadáver, se aleja en la oscuridad con paso inseguro.

17. Int: Noche. Apartamento de Izzy. La sala

IZZY está sentado a la mesa, bebiendo de un vaso lleno de bourbon. Tiene la botella al lado. Frente a él, el portafolios. Lo estudia durante un buen rato, resistiéndose a la tentación de abrirlo, pero incapaz de apartar los ojos de él.

Al final, abre el cierre. Mete la mano dentro. Va sacando cosa por cosa: un recibo de tarjeta de crédito (ligeramente arrugado, como si lo hubieran metido dentro del portafolios y olvidado allí); una servilleta de papel con un número de teléfono escrito en ella; una cajita de color azul celeste, de Tiffany, de unos doce centímetros de lado, bien cerrada con tiras de cinta adhesiva transparente. Hurga en el interior del portafolios con la mano, tanteándolo en busca de alguna cosa más. Nada. Lo vuelve boca abajo y lo sacude. Nada.

Examina entonces el recibo de compra con tarjeta de crédito. Inserto. El nombre del portador de la tarjeta es STANLEY MAR. La compra, una corbata de 75 dólares en Barney's, el 4 de diciembre del 96.

Estudia a continuación la servilleta. Inserto: garabateado con tinta borrosa de rotulador, leemos: 555-0192.

Por último, sólo después de revisadas las demás cosas, la caja. Trata de desgarrar con las uñas la cinta adhesiva. Pero se le resiste y le lleva un buen rato quitarla. Dentro de la caja hay otra caja..., ésta de gruesa cartulina marrón y cerrada con mayor esmero aún que la primera.

Esta vez no tiene éxito en su intento de romper la cinta adhesiva. Se levanta de la mesa y sale de campo. La cámara permanece fija en la caja. Oímos ruidos procedentes de la cocina, y al cabo vuelve IZZY a entrar en campo con un cuchillo de cocina en la mano. Se sienta a la mesa y corta la cinta con el cuchillo. Dentro de la segunda caja, aparece una tercera: negra, brillante, pequeña: de unos siete centímetros de lado. IZZY rasga la cinta adhesiva y levanta la tapa. Aparecen trocitos de papel de periódico arrugados, como formando un nido de virutas. Medio escondida entre los papeles hay una piedra: pequeña, un trozo irregular de material duro, de aproximadamente cinco o seis centímetros de diámetro. Cabe bien en la palma de la mano de IZZY.

Deja la piedra sobre la mesa. Inserto. El objeto puede denominarse piedra sólo en el sentido más amplio de la palabra. Está claro que no es un producto del suelo, así como que no se trata de una gema, de una piedra semipreciosa o cualquier cosa por el estilo que se hubiera podido esperar. Parece un trozo de material de construcción

caído de algún edificio: una esquirola de hormigón con pedazos incrustados de grava y fragmentos brillantes de cristal o de mica. Es algo vulgar, desolado..., un pequeño detrito de finales del siglo veinte.

Alrededor de los bordes del cuadro durante el inserto, vemos algunas tiras arrugadas del papel de periódico. Los trozos están escritos en diferentes lenguas: ruso, chino, hebreo, árabe. Sonido: durante toda esta secuencia, un vago murmullo de diferentes voces, de hombres y de mujeres, cada uno hablando en diferente lengua.

Nada se puede oír con claridad. De vez en cuando emerge de la confusión una voz, pero sólo durante una mínima fracción de segundo.

Imagen de IZZY sentado a la mesa. Continúa el murmullo. Toma la piedra en la mano, la vuelve a poner en la mesa, se queda mirándola. Se sirve otro vaso. Toma un sorbo, deja el vaso en la mesa, y continúa contemplando la piedra.

18. Int: Noche. Apartamento de Izzy. El dormitorio/La sala

MÁS TARDE. IZZY, en camiseta y en calzoncillos tipo bóxer, entra en el dormitorio con la piedra en la mano. La deja en la mesita de noche, se mete en la cama y apaga la luz.

Oscuridad. Vemos a IZZY tumbado en la cama con los ojos abiertos, contemplando el techo. Al cabo de un momento distinguimos un resplandor azulado a su derecha, que procede de la zona de la mesita de noche. La fuente de la luz no es visible, empero, puesto que el cuerpo y la cabeza de IZZY obstaculizan la visión.

Pasado otro instante, IZZY se da cuenta del resplandor azul y sale de su ensimismamiento. Se incorpora de pronto, vuelve la cabeza y mira la piedra.

Plano de la mesita de noche. La piedra ha experimentado un gran cambio. Ahora es lisa, y el aire que la rodea está bañado en una densa luz azul.

IZZY ahoga una exclamación de alarma. Salta rápidamente de la cama y corre hacia la puerta. Enciende la luz del techo. Con ello, todo recupera la normalidad. Plano de la mesita de noche. La piedra tiene el mismo aspecto de antes. Plano de IZZY. Respira apresuradamente, presa del pánico. No tiene idea de lo que está ocurriendo. Apaga la luz del techo. Oscuridad. No pasa nada durante un momento. Tal vez todo fue un sueño. Tres, cuatro segundos de pausa. Y entonces, en el momento en que IZZY está a punto de encender la luz otra vez, la piedra vuelve a brillar. El mismo tono azul, idéntica luz misteriosa. A los pocos instantes, la piedra comienza a levitar y se levanta ocho o diez centímetros por encima del tablero de la mesita. Permanece suspendida en el aire durante unos segundos, con la luz aumentando progresivamente en intensidad. Desbordado por la confusión y el temor, IZZY vuelve a encender la luz. Plano de la mesita de noche. La piedra como antes. Corte a:

La sala de estar. Entra IZZY, da la luz y tropieza con el estuche del saxo. Lo aparta de un puntapié. Se acerca a una cómoda. Abre el cajón izquierdo de arriba y revuelve dentro, buscando desesperadamente entre diversos objetos. Renuncia. Cierra el cajón de golpe. Abre ahora el primero de la derecha.

La misma búsqueda desesperada. Encuentra un paquete de cigarrillos empezado y una caja de cerillas. Saca un cigarrillo y lo enciende. Inhala el humo, y su acción le causa un intenso dolor. Se lleva la mano al pecho y por un momento dobla el cuerpo. Poco a poco se recupera. Va a sentarse en el sillón. Da una nueva chupada, cautelosamente esta vez. La cámara se mueve despacio enfocando el rostro de IZZY.

Le tiembla la mano al llevar el cigarrillo a su boca.

19. Int: Día. Apartamento de Izzy. El dormitorio

A la mañana siguiente. IZZY, sin afeitarse, envuelto en su albornoz y con la mirada perdida, está de pie junto a la mesita de noche, donde se encuentra la piedra desde la noche anterior. Con la servilleta de papel en la mano, estudia el número de teléfono escrito en ella. Extiende la mano para descolgar el aparato, luego titubea. Respira hondamente. Contempla el teléfono durante un rato. Alarga el brazo otra vez, vuelve a dudar. Se llena de aire los pulmones. A la tercera intentona, agarra el receptor. Sonido del tono de línea. Pausa. Todavía no se decide a marcar, y vuelve a mirar el número en la servilleta.

Finalmente, con movimientos muy rápidos, marca todos los números...

20. Int: Día. Apartamento de Celia. La cocina

El disco compacto de Katmandu suena suavemente. CELIA está sentada a la mesa, tomando café. Va en albornoz: acaba de despertarse. Suena el teléfono. Lo descuelga (es un aparato de pared) y levanta el receptor de su gancho.

CELIA

Diga... (*Escucha*) ¿Quién?... ¡Usted bromea! Lo crea o no, estoy escuchando ahora su último disco... ¿Que cómo me llamo? ¿Cómo puede telefonarme si ni siquiera sabe mi nombre?... ¡Oh! Comprendo... Celia Burns. (*Escucha. Pronuncia el nombre con mayor claridad*) Celia Burns... Sí, muy bien. Si es tan importante... De acuerdo... El 258 de la calle Veinticinco Oeste. Segundo piso... De acuerdo. Hasta luego, entonces.

Cuelga, en un estado de completa perplejidad.

21. Int: Día. Apartamento de Celia. La sala

Una hora después. CELIA, vestida con ropa informal, abre la puerta. IZZY está de pie en el umbral, con una bolsa de plástico en su mano izquierda.

IZZY

(Titubea) ¿Celia?

Estudia su rostro. Sufre un instante de confusión..., como si la reconociera de alguna otra parte.

CELIA

¡Es usted de verdad! Lo reconozco por la fotografía. *(IZZY entra en el apartamento y ella cierra la puerta)* Después de haber colgado, pensé que alguien quería gastarme una broma.

IZZY

No es ninguna broma. Sólo una pregunta. ¿Conoce usted a un hombre llamado Stanley Mar?

CELIA

(Extrañada) ¿Stanley Mar?

IZZY

M-A-R.

CELIA

Creo que no.

IZZY

(Agitado) Treinta y cinco o cuarenta años. Aspecto de hombre de negocios. Abogado tal vez. Lleva trajes caros. Compra sus corbatas en Barney's.

Poco a poco, IZZY ha ido empujando a CELIA al interior del apartamento. Está tan trastornado, tan consumido por su necesidad de saber, que apenas se fija en la joven. Ésta, por su parte, está empezando a sentir cierto temor.

CELIA

(Retrocediendo para apartarse de él) No lo sé. Pudiera ser. Hace un año estuve tomando unas copas con alguien llamado Stanley. Pero no me dijo su apellido.

IZZY

(Muy agitado) ¿Pudiera ser? ¿Qué significa eso? *(Saca del bolsillo la servilleta con la dirección de la joven y el número de teléfono escritos en ella, y se la da)* ¿Y esto? ¿Qué significa esto?

CELIA

(Estudia la servilleta) No es mi letra. *(Mira a IZZY)* ¿De dónde la ha sacado?

IZZY

La llevaba encima. ¿Va a seguir en sus trece y decirme que sólo le había visto en una ocasión?

CELIA

Si se trata del mismo Stanley del que hablábamos, sí. Trabajo en un restaurante. Le serví la cena una noche y me propuso salir. Le encontré aburrido. Su único tema de conversación era el dinero.

IZZY

(Alzando la bolsa de plástico. Inflexible. Casi dándole en la cara con ella) ¿Y qué me dice de esto? Supongo que me dirá que tampoco sabe nada al respecto.

CELIA

(Retrocediendo. Furiosa. Comenzando a dominar la situación) No sé de qué me está hablando. *(Pausa)* Mire..., me gusta de verdad su música, y siento lo que le ocurrió..., pero está usted comportándose como un loco. Si no se calma, voy a tener que pedirle que se vaya.

IZZY

(Mete la mano en el interior de la bolsa, saca la caja negra y la sostiene en alto) Veo que no me entiende...

Deja la caja en la mesita auxiliar, levanta la tapa y saca la piedra. Se la muestra

sosteniéndola con dos dedos.

CELIA

(Sin sorpresa; extrañada sólo) ¿Qué es?

IZZY

Dígamelo usted.

CELIA

(Ríe) ¿Yo?

IZZY

Mar llevaba dos cosas consigo. La servilleta con su número de teléfono y... esto.

IZZY le tiende la piedra a CELIA. La joven la examina.

CELIA

No le veo nada de particular. Es sólo... basura..., un pedazo de basura. (Se la devuelve).

IZZY

Lo sé. Eso es lo que parece, ¿no? (Pausa) Baje las persianas.

CELIA

(Desconcertada) ¿Qué?

IZZY

Hemos de dejar esto a oscuras. (Deja la piedra en la mesita, se acerca a una ventana y baja la persiana) Cuanto más oscuro, mejor.

CELIA

No me gusta que nadie me dé órdenes.

IZZY

(Va hacia otra ventana y baja una segunda persiana) Sígame la corriente. No voy a hacerle daño. *(Baja otra persiana)* Usted no me importa lo más mínimo...

CELIA

(Más y más furiosa) Eso está más que claro, ¿no?

IZZY

Sólo quiero enseñarle una cosa.

CELIA

(Con firmeza) Le doy cinco minutos. Y después quiero que se largue de aquí. ¿Lo ha entendido? Tengo cosas mejores que hacer que perder el tiempo jugando a las adivinanzas con usted.

IZZY

(Sin hacerle caso, baja la última persiana) Ya está. Ahora apague la luz.

CELIA va hacia el interruptor de la luz, que está junto a la puerta. Lo acciona, y apaga las luces del techo. Oscuridad.

IZZY

Observe ahora.

Pausa. No ocurre nada.

CELIA

(Cínica) Estoy observando.

IZZY

(Impaciente) ¡Aguarde! Dele un poco de tiempo.

Primer plano de la piedra en la mesita auxiliar, apenas visible en la oscuridad. Poco a poco comienza a resplandecer, a tornarse lisa, a emitir la misma luz azul que irradiara en el apartamento de IZZY.

Primer plano de la cara de CELIA, bañada en la luz azul. Está atónita, llena de asombro.

CELIA

¡Dios mío!

IZZY

¿Ve?

CELIA

(Impresionada) Es hermoso. Es la cosa más bella que he visto en mi vida.

IZZY

¿Y Mar nunca le habló de esto?

CELIA

(Como transfigurada por la luz; deseosa de que no la interrumpa) ¡Chist!

CELIA empieza a caminar hacia la mesita, acercándose a la piedra que ahora levita a unos pocos centímetros del tablero. Cuanto más se aproxima, más intensa y radiante se vuelve la luz.

IZZY

(Alarmado) ¿Qué hace usted?

CELIA

(De pie junto a la piedra; estudiándola, asombrada) ¡Calle!

IZZY

¡No la toque!

CELIA

¿Por qué no?

IZZY

Pues... porque no sabemos qué es.

CELIA

No sea tonto. Claro que voy a tocarla. (Pausa) ¿Cómo podría no hacerlo?

Toma asiento en el sofá junto a la mesita, inclina el cuerpo hacia delante y toma en las palmas de sus manos la piedra brillante. Por un instante o dos, permanece inmóvil, absorbiendo la sensación que le produce el contacto. Luego, muy despacio, comienza a sonreír. La piedra parece haber causado un efecto inesperado, gozoso. Pasa otro instante más y la sonrisa se transforma en risa, suave, para sí misma, como si de repente hubiera encontrado la solución de algún enigma íntimo que la atormentara. Es, en efecto, una risa de conocimiento, de comprensión.

IZZY

¿Cómo la siente?

CELIA

(Deseosa de que él no interrumpa la experiencia..., pero divertida, bromeando).

No voy a decírselo. (Pausa, concentrándose en la sensación de la piedra) No comparto mis secretos con los cobardes.

IZZY

(Un poco a la defensiva) No soy estúpido, eso es todo.

CELIA

(Alzando la vista para mirarle. Con el rostro lleno de vida, gozoso) ¡Oh, vamos...! No tenga miedo. Es extraordinario. De verdad que lo es. No puede compararse con nada.

Se echa a reír de nuevo, como arrebatada por la fuerza de lo que le sucede.

Con cierta reticencia, IZZY se acerca al sofá y toma asiento junto a la muchacha. Mira con suspicacia a CELIA. Al momento siguiente, ella le tiende la piedra, con el brazo completamente extendido. IZZY se decide por fin a abrir su mano y ella, entonces, le coloca con cuidado la piedra en su mano. Luego IZZY se reclina en el respaldo y sostiene la piedra con ambas manos. Al cabo de un instante ríe nerviosamente, sorprendido de sus sensaciones.

CELIA

(*Observándole atentamente*) Es asombroso, ¿verdad?

IZZY

(*Dejándose penetrar aún más por la sensación*) ¡Jesús...!

Al cabo de un segundo, IZZY le devuelve la piedra. Un largo silencio, durante el que él la mira con fijeza.

IZZY

Se siente más viva, ¿no es eso?

CELIA

Sí. (*Pausa. Pensativa. Mirando directamente al frente*) Más... conectada.

IZZY

Conectada... ¿a qué?

CELIA

No lo sé. (*Pausa. Reflexiona. Aún mirando al frente*) A mí misma. A la mesa. Al suelo. Al aire de la habitación. A todo lo que no soy yo. (*Otra pausa*) A usted.

Pasan varios segundos. Ella le devuelve la piedra a IZZY, que la sostiene un rato en sus manos antes de volver a hablar. CELIA le observa.

IZZY

(*Mirando delante de sí*) Esta mañana, cuando desperté, no sabía quién era usted. Por la forma como me siento ahora, creo que podría pasar el resto de mi vida con usted. Pienso que querría morir por usted.

CELIA

(*Poniéndose nerviosa*) Eso no...

IZZY

Perdone... Pero lo que le estoy diciendo es la pura verdad.

Le tiende la piedra. Otra pausa.

CELIA

¿Sabe usted lo que significa morir por alguien? (*Pausa larga. Casi para sí*) No es justo...

IZZY

¿Por qué no?

CELIA

Encienda la luz. Por favor..., encienda la luz.

Pasan unos momentos. IZZY se incorpora, va hacia el interruptor más cercano y lo acciona. La habitación vuelve a la normalidad. La piedra azul recupera su estado original. Mientras IZZY recorre la habitación descorriendo las cortinas y levantando las persianas, CELIA coloca la piedra de nuevo en su caja. IZZY la observa atentamente.

IZZY

Creo que debería irme ahora.

CELIA

Lo siento.

IZZY

Volveré mañana.

CELIA

Sí. Vuelva mañana.

Él la mira con ternura. Ella le devuelve una tímida y confusa sonrisa. Le entrega la caja, que él se guarda en el bolsillo. Luego IZZY le toca el rostro con la mano y CELIA deposita un beso suave en ella.

Después IZZY se vuelve, va hasta la puerta y abandona el apartamento. CELIA continúa sentada en el sofá, viendo cómo se cierra la puerta. CELIA inclina luego la cabeza hacia atrás, arqueando el cuello sobre la parte superior del respaldo, y se lleva las manos a los ojos. Cuando las retira de ellos, vemos que en sus ojos centellean unas lágrimas. Primer plano.

Se pone en pie, luchando contra sus sentimientos, debatiéndose para no ceder. Y empieza a arreglar la sala..., abrir más las cortinas, ajustar las persianas...

De pronto, sin que parezca haber tomado una decisión, cruza la habitación de extremo a extremo, precipitadamente, abre la puerta y sale del apartamento.

22. Ext: Día. Int: Día. Apartamento de Celia

IZZY camina despacio por la calle. Por encima de su hombro, vemos llegar a CELIA, corriendo para darle alcance. Pasa por su lado, se para, y después se vuelve para encararse con él.

CELIA

(Sin aliento. Un momento) Tengo que hacer algunas compras. Pensé que tal vez le gustaría acompañarme.

IZZY

(Estudiándola. Con una sonrisa formándose poco a poco en sus labios) Me parece un buen plan.

CELIA

Huevos, naranjas..., esa clase de cosas.

IZZY

No se puede vivir si no se come, ¿verdad?

23. Int: Día. Apartamento de Celia. El dormitorio

Varias horas después. IZZY y CELIA están en la cama de CELIA, bajo las sábanas. La luz del día entra por la ventana. La piedra no aparece a la vista. CELIA está despierta; tiene la cabeza apoyada en la mano y contempla a IZZY, que permanece tumbado boca arriba. Acaba de abrir los ojos.

CELIA

(Sonriendo, tranquila, pero completamente desconcertada) ¡Ni siquiera sé quién eres!

IZZY

(Alargando el brazo para acariciarle suavemente el rostro) Sí, sí lo sabes. Lo sabes todo acerca de mí.

Se incorpora. Vemos la cicatriz.

CELIA

(Ríe) La verdad es que no.

IZZY

Pero no importa. ¿O sí?

CELIA

No. Mientras no vayas a levantarte y dejarme ahora, no creo que importe.

IZZY

(Tomándola en sus brazos y atrayéndola hacia sí) No creo que me veas con prisas por marcharme de aquí...

CELIA

(Con la cabeza en el pecho de él, sonriendo. Pausa) Dime, Izzy... ¿eres un océano o un río?

IZZY

¿Cómo?

CELIA

Es un juego. Solía jugar a él con mi hermana. Tienes que responder.

IZZY

(Siguiéndole la corriente) Un océano o un río... *(Se lo piensa un momento)* Un río.

CELIA

¿Eres un fósforo o un mechero?

IZZY

Un fósforo. Definitivamente eso, un fósforo.

CELIA

¿Eres un coche o una bicicleta?

IZZY

Una bicicleta.

CELIA

¿Eres una lechuza o un colibrí?

IZZY

Humm. Antes era un colibrí. Pero ahora me he convertido en una lechuza.

CELIA

¿Zapatillas de deporte o botas?

IZZY

Eso no es justo. Ahora me toca a mí preguntar.

CELIA

(Manteniéndose firme) ¿Zapatillas de deporte o botas?

IZZY

Botas. (*Le levanta la cabeza para poder verle la cara*) Es mi turno ahora.

CELIA

¿A que es divertido? Solíamos estar horas así.

IZZY

(*Se lleva los dedos a los labios como diciéndole que ya está bien de charla*) De acuerdo..., concéntrate ahora. (*Pausa. Adoptando un registro diferente; muy serio*) ¿Eres una persona real... o un espíritu?

CELIA

(*Larga pausa; estudiándole; y después, poco a poco, cediendo a la emoción*) Una persona real.

IZZY

¿Comprendes lo que nos ha ocurrido, o estás tan a oscuras como yo?

CELIA

(*Temblando levemente*) A oscuras.

IZZY

¿Estás enamorada... o siguiéndome la corriente por juego?

CELIA

(*Con los ojos ya anegados en lágrimas*) Enamorada.

IZZY

¿Estás con la persona que amas... o no estás con la persona que amas?

CELIA

(*Rompe a llorar decididamente, sin poder evitarlo*) Con la persona... (*Primer plano de su cara. Repite la frase iniciada, casi inaudible*) Con la persona...

24. Ext: Día. El edificio donde vive Celia. La azotea

IZZY y CELIA *están sentados sobre una manta extendida en la azotea. CELIA va vestida ahora; IZZY igual que antes. La ciudad se extiende a su alrededor. Los sorprendemos a mitad de conversación.*

IZZY

Tenía un agujero..., en mitad de la frente..., como un enorme ojo ciego. Pensé que iba a ahogarme en él. Cuando miré dentro... me pareció como si jamás fuera a poder salir.

CELIA

(Pausa larga. Absorta en lo que él le ha dicho. Le toca con ternura) Deben de haberlo matado por la piedra.

IZZY

Pero, entonces... ¿por qué no se la llevaron?

CELIA

(Pensativa) Tal vez algo les salió mal.

IZZY

¡Ojalá pudiera devolverla!

CELIA

¿Devolverla? ¿A quién?

IZZY

A su propietario. No sé... Al lugar al que pertenece.

CELIA

¿Sabes qué me recuerda?

IZZY

¿Qué?

CELIA

El Muro de Berlín.

IZZY

No es lo bastante grande.

CELIA

¿Recuerdas cuando cayó el Muro en el ochenta y nueve? Pequeños fragmentos de él estuvieron rodando por todas partes. A un amigo mío le regalaron uno en Alemania. Tenía el mismo aspecto..., exactamente igual que eso que has encontrado.

IZZY

Un tosco pedazo de hormigón.

CELIA

Sí, eso mismo.

IZZY

¿Me estás diciendo que los científicos rusos incorporaron alguna misteriosa sustancia a los materiales del Muro de Berlín?

CELIA

No. Sólo te estoy diciendo que me lo recuerda.

IZZY

Te diré lo que me recuerda a mí. Un pedazo de alguna construcción de las que se ven desde cualquier autopista de Nueva Jersey... Ya sabes, una bolera o un almacén..., o tal vez algún bar nocturno donde las camareras sirven a los clientes en *topless*.

CELIA

(*Divertida*) ¿Por qué no?

IZZY

(Pausa. Más serio) ¿Celia?

CELIA

(Toma un sorbo de su bebida. La ha complacido oírle pronunciar su nombre)
Repítelo.

IZZY

Celia.

CELIA

Me encanta oírtelo decir. *(Pausa)* Dilo otra vez.

IZZY

Celia.

CELIA

(Como si se derritiera) ¿Sí?

IZZY

(Sonriendo) ¿Dónde te sientes más feliz..., aquí, en la azotea..., o abajo, en la cama?

Corte a:

25. Int: Día. Apartamento de Celia. El dormitorio

Igual que en la escena 23. IZZY y CELIA están en la cama. Acaban de amarse. La luz entra a raudales por las ventanas.

IZZY está echado boca arriba. CELIA toca y examina su cicatriz.

CELIA

Es una cicatriz muy hermosa. Sin ella, no estarías vivo. Sin esta cicatriz..., no estarías aquí conmigo ahora... ¿Comprendes? Es algo bueno..., precioso... *(Sus ojos van a fijarse en el despertador de la mesilla de noche. Son las cinco y media. Súbito sentimiento de pánico)* ¡Dios santo! ¡Tengo que ir a trabajar!

Salta de la cama y comienza a vestirse.

IZZY

(Todavía echado) ¿Por qué no llamas para decir que estás enferma?

CELIA

(De un lado a otro, apresurada) No puedo. De veras que no puedo. He ganado mil doscientos dólares como actriz este año. Si no tuviera este otro trabajo, me moriría de hambre.

IZZY

No quiero perderte de vista.

CELIA

Estaré de vuelta a medianoche. Puedes esperarme aquí.

IZZY

(Pensativo) Tal vez podría trabajar contigo...

CELIA

¿Qué quieres decir?

IZZY

No sé... A lo mejor necesitan otro camarero o a alguien para lo que sea.

CELIA

(Se le escapa la risa considerando lo absurdo de semejante propuesta) ¡Pero si tú eres músico!

IZZY

Ya no lo soy. Mi trabajo es estar contigo. Ése es todo mi trabajo ahora.

CELIA *se sienta al borde de la cama y le toma la mano. Conmovida por lo que acaba de decirle.*

CELIA

¿Eres real... o te he inventado yo?

IZZY

(Insistiendo en su idea) ¿Y bien?

CELIA

Podríamos preguntárselo a Pierre.

IZZY

¿Pierre? ¿De qué se trata, de un restaurante francés?

CELIA

No en realidad. Es francés de imitación. Lo mismo que Pierre. Creo que proviene del Bronx. *(Pausa)* Pudiera haber un puesto para servir mesas.

IZZY

Fregaré los platos, si es preciso.

CELIA

(Inclinándose sobre él para besarle) Tendrás que ir mejor vestido, entonces.

IZZY

(Saltando de la cama. Se pasa la mano por la cara) Tendría que afeitarme, ¿no te parece? No quiero causar una mala impresión.

CELIA

No te preocupes. Si Pierre no te contrata, le diré que me despido.

26. Int: Noche. Chez Pierre

Primer plano de un vaso. Vemos verter en su interior agua con hielo. La cámara se aleja para mostrarnos a IZZY, vestido con una chaquetilla blanca, trabajando como camarero en Chez Pierre. Es la hora de la cena, y el lugar está lleno de gente. Apresuramiento, bullicio, conversaciones interfiriendo unas con otras. Vemos a PIERRE detrás de la barra, que sirve bebidas a los clientes que aguardan mesa libre. Al otro lado de la sala, CELIA está tomando nota de un pedido en una mesa para cuatro personas. Alza la mirada y ve a IZZY que retira los platos de otra mesa. Sus ojos se encuentran e intercambian una cálida sonrisa de complicidad. PIERRE, desde la barra, entre uno y otra, advierte su secreta comunicación. Se nota que no le hace ninguna gracia. La cámara se entretiene un instante en el rostro de PIERRE. Se oye un alarido que hiela la sangre. Corte a:

27. Int: Noche. Apartamento de Celia. La pantalla del televisor/La sala de estar

Primer plano del rostro de CELIA, con expresión de absoluto terror. Está gritando a todo pulmón. Por detrás vemos a un hombre que corre hacia ella y que la empuja contra una esquina. Música trepidante. Ella tiene un brazo levantado, y el hombre, en su mano, un cuchillo de carnicero de brillante hoja. A CELIA no le queda ya espacio para seguir huyendo. Se desploma de rodillas, desesperada.

La cámara retrocede. La escena que hemos visto aparecía en la pantalla del televisor de la sala de estar de CELIA. IZZY y CELIA están mirándola juntos desde el sofá, mientras toman helado de un mismo envase de cartón. Se trata de una cinta de vídeo con secuencias de los trabajos de CELIA.

CELIA

*Ése fue el primer papel que me dieron. Hace tres años..., apenas llegar a Nueva York. Máquina de los Horrores VI. Has de aceptar lo que te den, ¿no? (Mirando la pantalla. Su expresión cambia y se ilumina con el entusiasmo) ¡Oh, mira eso! Es un papelito que hice en *El hombre risueño*.*

Corte a la pantalla. CELIA, luciendo un elegante vestido de los años veinte, en un restaurante, sentada a la mesa con un individuo de esmoquin. Música alegre. Se la ve radiante, hermosa. Estudia la carta, alza la mirada, sonrío a su acompañante... Al instante siguiente recibe en pleno rostro el impacto de una tarta de nata.

CELIA (en off).

¡Uau!

IZZY (en off).

(Riendo) ¡Es terrible!

La pantalla del televisor se queda negra durante unos segundos.

CELIA

Lo que viene ahora no vale nada.

Siguiente fragmento. CELIA, vestida con hábito de monja, sentada junto a una cama de hospital. Una niña de diez años está tendida en el lecho, con los ojos cerrados...

en trance de muerte, si es que no está ya muerta. Se oye como música de fondo un coro que entona cánticos religiosos. Con las manos juntas, CELIA reza por la pequeña, con voz llena de fe y de pesar.

CELIA (*en la pantalla*).

... Aunque camine por el valle tenebroso de la muerte, no temeré ningún mal, porque Tú estás conmigo...

La pantalla enmudece de pronto. Vemos aparecer la palabra MUTE en el ángulo superior izquierdo.

CELIA (*en off*).

No querrás oír esto.

IZZY (*en off*).

Sí que quiero.

CELIA

¡Es horrible!

IZZY

No, no lo es.

Desaparece el rótulo MUTE.

CELIA (*en la pantalla*).

Tu bondad y tu misericordia me acompañarán todos los días de mi vida, y moraré para siempre en la casa del Señor.

Acabado el fragmento, la pantalla vuelve a quedar negra unos instantes, como la vez anterior.

CELIA

Lo que sigue es del año pasado.

Siguiente fragmento. CELIA, con peluca rubia, sentada en un bar, fumando un cigarrillo y con un vaso delante, sujetándolo entre ambas manos. Es evidentemente

una prostituta.

Al cabo de un instante aparece un HOMBRE, que va a sentarse junto a ella. Una música de fondo sensual.

IZZY

¡Eh! Ése es Lou Reed.

CELIA

No, no lo es. Sólo se le parece.

HOMBRE (*en la pantalla*).

Hola, cariño.

CELIA le ignora y sigue fumando.

HOMBRE (*en la pantalla*).

¿Buscas un poquito de diversión?

CELIA (*en la pantalla*).

(*Cínica*) ¿Diversión? ¿Cuál es tu idea de diversión, grandote?

HOMBRE (*en la pantalla*).

No sé. Dímelo tú.

CELIA (*en la pantalla*).

(*Una pausa larga, mientras decide si responderle o no*) Te costará cincuenta pavos sacarme de este taburete. Y, si quieres que cruce esa puerta contigo (*hace un gesto con la cabeza hacia la puerta de la entrada*), serán otros cincuenta pavos más. El motel cobra setenta y cinco, y mis tarifas van a partir de los ciento veinte por media hora. Eso sin quitarme la ropa. Porque, si quieres que me la quite, serán otros cincuenta. (*Pausa*) ¿Sigues interesado?

HOMBRE (*en la pantalla*).

Pues sí, me interesa.

CELIA (*en la pantalla*).

(*Suspira*) De acuerdo. Sé buen CHICO, sal fuera y espérame. Quiero acabar mi copa.

El HOMBRE duda unos segundos, pero luego se levanta y sale. CELIA da una chupada a su cigarrillo y se queda mirando al frente; luego se lleva el vaso a los labios. La pantalla queda negra unos instantes, igual que anteriormente.

IZZY

¡Jesús! ¡Menudo carácter!

CELIA

Impresionante, ¿no? (*Pausa*) La verdad es que disfruté haciendo esa escena.

CELIA apaga el televisor mediante el mando a distancia.

CELIA

No es gran cosa como muestra hasta ahora.

IZZY

Monja..., prostituta..., víctima de un asesino..., y una tarta en la cara. Diría que es un buen comienzo.

CELIA

El cine está difícil. Siempre he tenido más SUERTE en el teatro. (*Pausa*) Contraté una representante hace dos meses. Fue ella quien montó esta cinta de vídeo.

IZZY

¿Te ha ayudado?

CELIA

Sí y no. He participado en más pruebas de selección..., pero aún no me ha salido ningún trabajo. (*Pausa*) El lunes por la tarde tengo otra.

IZZY

¿De qué papel se trata?

CELIA

Lulu. Van a hacer una nueva versión de *La caja de Pandora*.

IZZY

(*Asombrado*) ¡Bromeas!

CELIA

(*Sin comprender nada*) No, lo digo de veras. Están buscando una actriz completamente desconocida. (*Como disculpándose por aspirar a tanto*) Así que tal vez tenga una oportunidad. (*Pausa*) ¡Me encantaría hacer ese papel! Es uno de los mejores que jamás se han escrito para una mujer.

IZZY

Conozco a la gente que va a hacer esa película. Catherine Moore..., es la directora, ¿no? Y a Philip Kleinman, el productor.

CELIA

¿Que los conoces?

IZZY

(*Entusiasmado*) ¿Conocerlos? Precisamente estuve cenando con ellos hace muy poco. Los llamaré, les hablaré de ti..., daré un empujoncito a la bola... (*Ríe. Da una palmada y se frota las manos*) Voy a conseguir que te den el papel, Celia. Ya lo verás. Conmigo a tu lado, no necesitarás representante.

28. Ext: Día. Esquina de una calle de Nueva York. Intersección de Prince Y Lafayette

IZZY está hablando por teléfono con alguien desde una cabina en la calle, vigilando la entrada del 225 de la calle Lafayette.

IZZY

Sólo quería darte las gracias, Hannah. Te has portado muy bien. (*Escucha*).

Vista de CELIA saliendo del edificio.

IZZY

Ahora sale. Te llamaré MÁS TARDE. (*Cuelga*).

CELIA se para delante de la puerta, mirando a su alrededor.

IZZY (que aún no camina normalmente, pero al que ya no le entorpecen sus heridas como antes) entra en campo apresuradamente, pasa su brazo por el hombro de CELIA y le da un beso en la mejilla.

IZZY

¿Cómo te ha ido?

CELIA

(*Insegura*) No lo sé.

Echan a andar por la calle.

CELIA

No creo que haya estado muy bien.

Caminan un rato en silencio.

CELIA

Pero ha sido una buena experiencia. En todo caso, he tenido la oportunidad de conocer a Catherine Moore. ¡Es fantástica! Una mujer increíble.

La cámara retrocede. Vemos a CELIA y a IZZY caminando juntos por la calle, de espaldas. Ya no podemos oír lo que dicen.

29. Int: Noche. Chez Pierre

Otra hora de cena con el restaurante a tope. IZZY se ocupa de ir llenando con agua fría los vasos en diferentes mesas. Levanta la vista y ve a CELIA, que está tomando nota de los pedidos en una mesa ocupada por tres individuos de unos treinta y tantos años, con aspecto de hombres de negocios. En esta ocasión hay otra persona encargada de la barra, pues Pierre está dentro, en la cocina.

Plano más corto de CELIA con los tres hombres. Se les nota un poco bebidos. Observan a CELIA con una clara expresión de deseo, como desnudándola de arriba abajo. Ella permanece inmóvil allí con su cuadernillo de notas, fingiendo no advertirlo.

PRIMER HOMBRE

¿No te apetecería salir MÁS TARDE, al acabar el trabajo esta noche?

CELIA

(Sin darle importancia) Lo siento. Estoy ocupada. *(Pausa)* ¿Han decidido lo que van a tomar?

SEGUNDO HOMBRE

Está jugando a hacerse la estrecha.

TERCER HOMBRE

Nos gustaría..., eh..., hacerte pasar un buen rato.

CELIA

Tenemos un pato excelente esta noche. El *chef* lo recomienda.

PRIMER HOMBRE

¡Que le den por el culo a ese pato! *(Se ríe de su propio chiste grosero)* A mí me interesa otra clase de carne.

Alarga el brazo y le da una palmada a CELIA en el trasero. Ella le aparta la mano de golpe.

Vista de IZZY. Se ha dado cuenta de lo ocurrido. Deja la jarra de agua fría en la

mesa en que estaba sirviendo y se precipita hacia donde están los tres hombres.

IZZY

(Dirigiéndose al PRIMER HOMBRE. Furioso) ¡Eh, estúpido! ¡Las manos quietas!

CELIA

No es nada, Izzy. Puedo arreglármelas sola.

PRIMER HOMBRE

(A IZZY) Ocúpate de lo tuyo, (escupiendo con desprecio las siguientes sílabas) friegaplatos.

SEGUNDO HOMBRE

Anda. Lárgate de aquí y llévate unos cuantos platos sucios.

IZZY

(Al PRIMER HOMBRE) Pues resulta que eso sí me incumbe, media mierda.

CELIA

(Crecientemente alarmada. Tratando de alejar a IZZY) No ocurre nada. Créeme, no ocurre nada.

IZZY

(Hirviendo de ira) ¿Nada? El tipo ese se pone a magrearte..., ¿y dices que no es nada?

Hace a un lado a CELIA. Va tras el PRIMER HOMBRE y lo agarra violentamente por las solapas. Las punzadas de dolor le hacen soltar su mano izquierda. Deja caer ese brazo, pero continúa sujetando al otro con la mano derecha. Sólo con ella, de un empujón derriba de su silla al PRIMER HOMBRE.

IZZY

¡Vamos, listillo..., hazlo otra vez! ¡A ver si te atreves! ¡Hazlo de nuevo!

IZZY da un empujón al PRIMER HOMBRE y lo lanza de espaldas contra una mesa

cercana. Ruido de fuentes, vajilla, vasos de vino volcados. Una mujer grita. En el restaurante se produce una conmoción generalizada. IZZY va de nuevo por el PRIMER HOMBRE. El SEGUNDO HOMBRE y el TERCER HOMBRE se levantan de sus asientos y corren tras IZZY. PIERRE sale apresuradamente de la cocina. Está furioso, fuera de sí.

PIERRE

¡Basta! ¡Basta!

Hace a un lado al SEGUNDO HOMBRE y al TERCER HOMBRE, y después, inmovilizándole los brazos, sujeta a IZZY por detrás con una poderosa llave de lucha libre en el instante en que IZZY está a punto de pegarle al PRIMER HOMBRE un puñetazo en plena cara.

PIERRE

(A IZZY) ¡Cómo te atreves! ¡Cómo te atreves a...!

Luchando por apartarlo de los otros, empuja a IZZY hacia la barra y después, soltándolo, lo arroja sin miramientos contra ella. La espalda de IZZY golpea con la madera. Se desploma en el suelo. Se percibe la debilidad de IZZY y el coste físico que ha debido pagar por este estallido.

PIERRE

¡Me estás arruinando el negocio! ¿Es eso lo que quieres..., destruirme?

IZZY se incorpora despacio. PIERRE lo sujeta de nuevo.

PIERRE

¡Te mataré, hijo de perra! ¿Me oyes? ¡Te mataré!

CELIA trata de apartar a PIERRE de IZZY.

PIERRE

(Quitándosela de encima) Jamás debí haber contratado a este loco. Jamás debí dejar que me convencieras.

De pronto parece volver en sí. Ve a los TRES HOMBRES y a otros CLIENTES que se disponen a abandonar el restaurante. En tono amable, deseoso de congraciarse.

PIERRE

Por favor, por favor, señores... Tengan la bondad de volver a sus asientos. Lamento mucho este incidente. (*Yendo detrás de los TRES HOMBRES*) Por favor, caballeros..., les ruego que vuelvan a ocupar su mesa. Esta noche la cena será por cuenta de la casa.

Los CLIENTES que se marchaban vuelven. MOZOS, CAMAREROS y CAMARERAS comienzan a arreglar el desorden provocado por la pelea. PIERRE vuelve de nuevo su atención a IZZY, que aún sigue de pie junto a la barra. Con fría calma y determinación.

PIERRE

¡Tú...! Te quiero fuera de mi vista. Recoge tus cosas y lárgate. ¡Estás despedido!

CELIA

Pierre, por favor... No volverá a ocurrir.

PIERRE

(*Desoyendo su súplica*) ¡Por supuesto que no volverá a ocurrir! Si alguna vez vuelve a poner los pies aquí, lo hago pedazos.

CELIA

(*Con firmeza, defendiendo a IZZY*) Si él se va, yo también me voy.

PIERRE

Pues vete. No me importa. Tú trajiste a este inútil, sácalo de aquí.

CELIA

(*Trastornada. A PIERRE*) No sabes lo que dices...

PIERRE

(*A CELIA*) Yo era el único amigo que tenías... (*Mira a IZZY; sacude la cabeza*) Mala elección, Celia. Has hecho una pésima elección.

PIERRE se vuelve para irse, se detiene; está a punto de decirle algo más a CELIA, pero lo piensa mejor y se aleja.

30. Ext: Noche. Calles de Manhattan

Pocos minutos después. CELIA e IZZY caminan juntos despacio, lado a lado. CELIA está muy nerviosa.

CELIA

(A punto de echarse a llorar) ¿Cómo pudiste hacer eso? ¿No sabes lo mucho que necesitaba ese trabajo? Dos años y medio trabajando ahí, y en una noche tú lo arruinas todo.

IZZY

(Sin defenderse. Contrito, avergonzado) Lo siento. (Pausa, mientras ella sigue con sus reproches) Es mi forma de ser. Loco, impetuoso. Lo siento. Quiero dejar de ser así. Te lo juro: jamás volveré a comportarme de esa manera.

31. Int: Noche. Apartamento de Celia

CELIA e IZZY entran en el apartamento en silencio. Ambos están malhumorados, ceñudos, sin haber concluido su pelea. IZZY va derecho al cuarto de baño y cierra la puerta de golpe. CELIA se mete en el dormitorio. En el contestador del teléfono destella intermitente una luz. Se sienta en la cama y rebobina la cinta para escuchar el mensaje.

VOZ DE MUJER

Soy Maggie, Celia. Acabo de recibir dos llamadas. Una de Philip Kleinman y la otra de Catherine Moore... ¡Te han dado el papel! Eres la única que quieren. ¡Es fantástico! Llámame mañana por la mañana y te daré todos los detalles. Felicidades, querida. Estoy muy contenta por ti.

CELIA está atónita. Sigue sentada en la cama sin moverse. En ese momento, IZZY entra en el dormitorio. Alza la cabeza y le sonrío con una extraña expresión en su rostro.

IZZY

¿Estás bien?

CELIA

He conseguido el papel. Soy Lulu.

32. Int: Día. Restaurante Odeon

Un tentempié dominical para celebrarlo. Son cinco personas, sentadas alrededor de una mesa redonda: IZZY, CELIA, PHILIP KLEINMAN, HANNAH y CATHERINE MOORE. Comienza con un primer plano de la cara de IZZY. Está feliz, disfrutando del acontecimiento y encantado de haber tenido una parte importante en el hecho de que CELIA consiguiera el papel. A un lado de él, PHILIP y HANNAH conversan entre sí; al otro lado, CELIA y CATHERINE están enzarzadas en otra absorbente conversación. Sólo IZZY no dice nada, escuchando a ambas parejas dialogar a la vez, volviendo su atención ora a una, ora a otra. Podemos oír retazos de las dos diferentes conversaciones.

PHILIP y HANNAH están estudiando a CELIA a través de la mesa. IZZY los observa mientras ellos la miran. Al cabo de un instante vuelve bruscamente su atención a CELIA y CATHERINE.

CATHERINE

«Todos somos criaturas perdidas», decía. «Sólo cuando admitimos esto se nos brinda la oportunidad de encontrarnos a nosotros mismos».

CELIA

Pero Lulu no admite nada. No *sabe* nada. Se limita a existir.

CATHERINE

Wedekind decía que Lulu no era un personaje real, que era una encarnación de la sexualidad primitiva... y que todo el mal que causa ocurre accidentalmente..., porque ella es pasiva, porque juega un papel meramente pasivo.

CELIA

(Pensando de nuevo) No, no estoy de acuerdo. Ella es impulsiva, pero no destructora... No le importa lo que piense de ella la gente. Es lo que le da su poder. No busca nada. No juega con las mismas reglas que los demás.

CATHERINE

(Poniéndola a prueba) Pero Wedekind escribió la obra. La creó.

CELIA

No importa. Estaba equivocado.

CATHERINE

(Sonríe. Como hablando consigo) Ya veremos.

Corte para volver a HANNAH.

HANNAH

O sea, Izzy, que, según he oído, te vienes a Dublín con nosotros.

IZZY

(Sacado de sus pensamientos) ¿Eh?

CELIA

(A HANNAH) Viajará allí poco después que yo.

IZZY

(A HANNAH) Sí, quiero librarme de mi apartamento..., llevar todas mis cosas a un guardamuebles. Cuando haya concluido el rodaje de la película, Celia y yo buscaremos juntos un nuevo lugar donde instalarnos.

HANNAH

(Feliz por los dos, pero sin poder evitar una leve añoranza) suena muy íntimo.

CELIA

(Segura de sí misma) Lo será.

Plano por debajo de la mesa. Vemos que la mano de CELIA está buscando el muslo de IZZY. Él la sujeta con la suya.

PHILIP *(en off)*.

Oye, Catherine... ¿Le has hablado a Max de emplear unos altavoces grandes para la escena del *rock*?

CATHERINE *(en off)*.

Ya se ocupa de eso. Pero lo que aún no sé es cómo la iluminaremos.

PHILIP

Bueno..., pasado mañana estarás allí. Coméntalo con George en la sección de sonido.

Corte a un primer plano de CELIA hablándole a IZZY al oído.

CELIA

Ve al piso de abajo. Tengo que hablar contigo.

IZZY echa un vistazo a los demás, y después se pone en pie.

IZZY

(Sin dirigirse a ninguno en particular) Perdonadme. Vuelvo en un minuto.

La cámara sigue a IZZY mientras se aleja de la mesa y va hacia la escalera. En el momento de empezar a bajar, se vuelve a mirar a CELIA. Corte a:

Plano subjetivo de IZZY: Largo plano de CELIA sentada a la mesa con los otros.

Ella se vuelve subrepticamente hacia IZZY, sus miradas se cruzan y sonrío.

33. Int: Día. Restaurante Odeon. Planta inferior

Una zona abierta con un sofá, un par de sillones, una planta en un macetero, un teléfono público y las puertas de los aseos. IZZY está allí de pie, aguardando.

Al instante siguiente ve a CELIA, que baja apresuradamente las escaleras. Va derecha hacia los brazos de él y comienza a besarlo tierna, apasionadamente, sin importarle que la vean.

34. Int: Día. Int: Día. Apartamento de Celia. Exterior del edificio de Celia

Una limusina negra está aparcada delante de la puerta de CELIA. El conductor está sentado detrás del volante, aguardando.

35. Int: Día. Apartamento de Celia

IZZY

(Mirando por la ventana) El coche está abajo.

El equipaje de CELIA está frente a la puerta. La joven se acerca a la ventana y mira a la calle con IZZY.

CELIA

¡Ojalá vinieras conmigo ahora!

IZZY

Es mejor así. Podrás instalarte, y yo me ocuparé de dejarlo todo listo aquí. Serán sólo unos días.

CELIA

(Abrazándole) No quiero perderte de vista. Te necesito conmigo.

IZZY

(Rodeándola también con sus brazos) ¡Vas a dejarlos embobados a todos!

CELIA

(Sonríe, pero no le sirve de mucho consuelo. Apoyando su cabeza en el pecho de IZZY) Te quiero, Izzy.

IZZY

(Estrechándola con fuerza) ¿Qué he hecho yo para merecerte? *(Pausa)* Eres mi ángel, Celia. Mi milagro. Toda mi vida. *(Pausas. IZZY desprende su brazo derecho de ella y mete la mano en su bolsillo. Saca la cajita negra y se la entrega)* Ten, toma esto. Tal vez te ayudará.

CELIA

(Tomando la caja en una mano pero sin dejar de abrazarlo estrechamente con la otra) ¿Para qué?

IZZY

Cada vez que la mires, pensarás en mí.

CELIA

¿Y tú? ¿Tú no vas a pensar en mí?

IZZY

No necesito la piedra para eso. Estaré pensando en ti cada minuto.

36. Ext: Día. Int: Día. Apartamento de Celia. Exterior del edificio de Celia

IZZY cierra de golpe la portezuela del coche. Éste arranca. IZZY permanece allí viéndolo alejarse. Al instante, CELIA asoma la cabeza por la ventanilla y se vuelve a mirarle. Le tira un beso. El coche continúa avanzando por la calle. Le tira otro beso.

Primer plano del rostro de IZZY, con la palma de la mano derecha abierta en gesto de despedida. Un par de segundos. Deja caer la mano. Sensación de soledad, de aislamiento.

37. Ext: Día. Calle de Manhattan

IZZY recorriendo la calle, de camino hacia su apartamento en el Village.

38. Ext: Día. Calle Perry. Exterior del edificio de Izzy

Izzy se acerca al edificio, sube los peldaños de la entrada, abre la puerta y desaparece en el interior.

39. Int: Día. Apartamento de Izzy

IZZY entra en el apartamento, cierra la puerta (sin girar la llave) y enciende la luz. Mira a su alrededor unos segundos, como tratando de orientarse. Lleva varias semanas ausente y es como si se hubiera inmiscuido de pronto en la vida de un extraño.

De pronto, como salidos de la nada, irrumpen en el apartamento tres MATONES (uno ruso, otro alemán y chino el tercero). Antes de que IZZY pueda decir nada, el MATÓN ALEMÁN lo sujeta por detrás y el MATÓN CHINO le da un puñetazo en el estómago. IZZY dobla el cuerpo por el dolor.

MATÓN RUSO

(Con marcado acento) Es usted un tipo muy escurridizo, señor Maurer. ¿Ya no le gusta su apartamento?

IZZY

(Jadeando para recuperar la respiración, dolorido aún por el golpe) ¿Quiénes son ustedes? ¿Qué es lo que quieren?

MATÓN RUSO

No, señor Maurer..., díganos quién es usted y qué es lo que quiere. ¿Con qué derecho se entromete en nuestros asuntos?

MATÓN CHINO

(Con acento marcado. Al RUSO) ¿Le sacudo otro, jefe?

MATÓN RUSO

Claro.

El MATÓN CHINO le golpea de nuevo. IZZY se desploma. El MATÓN ALEMÁN le da una patada en la espalda. IZZY no puede contener un grito.

MATÓN ALEMÁN

(Con marcado acento) ¿Para quién trabaja y por qué mató a Stanley Mar?

IZZY

(De bruces en el suelo, debatiéndose contra el dolor. Se medio incorpora apoyando el cuerpo sobre una rodilla) Yo no le maté.

MATÓN RUSO

Ya es demasiado tarde para venir ahora con mentiras, muchacho.

El MATÓN ALEMÁN agarra a IZZY y tira de él para ponerlo de pie. IZZY se tambalea unos instantes hasta que el MATÓN CHINO le asesta un puñetazo en pleno rostro y lo derriba nuevamente.

40. Ext: Día. Aeropuerto de Dublín

Por la mañana. Un avión de la Aer Lingus aterriza en la pista.

41. Int: Noche. Un cuartucho inidentificable

IZZY, apaleado, recobra el sentido y se encuentra tumbado en un suelo de cemento. Parece hallarse en alguna dependencia de un sótano. Un lugar totalmente vacío, con gruesos muros de color gris ceniza. Hay una sólida puerta metálica, y un ventanuco en lo alto de una de las paredes, con vidrio translúcido reforzado de alambre. Penumbra. IZZY gira sobre sí mismo y deja escapar unos quejidos, apenas consciente aún.

42. Int: Día. Apartamento de Izzy

Suena el teléfono en la salita del apartamento de IZZY. Reina un completo desorden: muebles volcados, libros y discos diseminados por el suelo, tapicería rasgada. La cámara barre lentamente la estancia. El teléfono deja de sonar y se escucha la voz de IZZY.

VOZ DE IZZY

Deje un mensaje, y le llamaré.

Tras el pitido, escuchamos:

VOZ DE CELIA

Izzy... Tampoco consigo encontrarte esta vez. Esta noche no saldré, así que puedes llamarme cuando regreses. Todo va bien aquí, pero te echo mucho de menos. Se me hace muy larga la espera. Sólo tres días más y podré verte. ¡Sólo! (Ríe) Pero se me hace una eternidad. Te quiero, Izzy. Un beso. Y un montón de abrazos.

Corte a:

43. Int: Noche. Dublín. Habitación de Celia en el hotel

CELIA cuelga el teléfono. Está sentada junto a una mesita. Vemos que tiene delante de sí la cajita negra. Retira la tapa, saca la piedra y la sostiene en la palma de la mano mientras la estudia atentamente.

44. Int: Día. El cuartucho

IZZY despierta en la misteriosa habitación vacía. A través del ventanuco entran unos mortecinos rayos de luz. Las contusiones del rostro de IZZY han remitido un tanto..., lo que sugiere que ha permanecido allí varios días.

Una vez vuelto en sí, ve junto a la puerta una caja de galletas. Lleva, por lo visto, bastante tiempo sin comer.

IZZY se arrastra hacia la puerta, toma las galletas y rompe ansiosamente la tapa de cartón de la caja.

Come una galleta, mascando con avidez, con desesperadas ansias de saciar el hambre. Luego otra..., y otra..., empujándolas dentro de su boca como un animal. Se le inflan los carrillos. Tiene dificultad en tragar.

Se detiene. La tristeza y el miedo lo dominan. Y, aunque lucha por frenar esas emociones y permanecer sereno, empieza a desmoronarse y a llorar. Una serie de sollozos ahogados, entrecortados. Con el aire que expulsan sus pulmones, salen volando partículas de galletas.

Ni que decir tiene que no hay ningún recipiente con agua a la vista.

45. Ext: Día. Dublín. Parque De San Esteban

Es un domingo por la tarde. CELIA y HANNAH pasean por el parque. Hace un día sereno y luminoso, y hay mucha gente más disfrutándolo: parejas jóvenes, familias, niños... El contraste entre este marco y la atmósfera de la habitación de la escena anterior debería subrayarse al máximo. Mostrando la belleza del paisaje, de la naturaleza, en oposición a la hiriente celda de Izzy. Césped, árboles, flores, arbustos, golondrinas, patos meciéndose en la superficie del estanque.

HANNAH

¿Cuándo ha de llegar?

CELIA

Pasado mañana.

HANNAH

¿Y cómo está?

CELIA

No sé.

HANNAH

¿Que no lo sabes?

CELIA

No me ha llamado. Y yo no he conseguido contactar con él.

HANNAH

Bueno, ya conoces a Izzy. Cuando crees saber lo que va a hacer, cambia de idea y hace cualquier otra cosa.

CELIA

Comienzo a preocuparme.

HANNAH

Tiene un billete de avión, ¿no? Y el pasaporte en regla, me imagino.

CELIA

Sí.

HANNAH

Pues entonces no te preocupes. Tomará ese vuelo. Me he fijado en cómo te mira y... puedes creerme, se presentará aquí.

Un corte, y la cámara enfoca a una pareja de jóvenes que se besan debajo de un árbol, a un pequeño que corretea por la hierba y un pájaro que abandona una rama y echa a volar.

CELIA

Lo gracioso es que yo no estaría ahora aquí si no hubiera conocido a Izzy. Fue él quien me consiguió el papel.

HANNAH

Eso no es cierto. Hizo una llamada por teléfono, pero el papel te lo ganaste tú.

CELIA

(Pensativa, tratando de explicarse) Todo está conectado. Soy Lulu porque Izzy me quiere. Hacer este papel es parte de nuestra historia juntos. Lo siento así.

HANNAH

Pero eso es bueno, ¿no?

CELIA

Sí, lo es. Aunque Lulu me asusta. Es un monstruo, en realidad.

HANNAH

Es un papelón. Entiéndeme..., Pandora abre la caja y todos los males del mundo escapan volando de dentro. *(Pausa)* Por más que me gustaría saber quién decidió que la tal Pandora era una mujer...

CELIA

(*Sonríe*) Los hombres.

HANNAH

Ahí está el problema. Es una historia inventada por un hombre y los hombres no saben lo que se pescan. (*Pausa*) En cualquier caso, sólo es una película, ¿eh? No te preocupes. Estarás muy bien.

CELIA

Bueno..., ahora ya no hay forma de volverme atrás, ¿o sí?

46. Int: Día. Estudio de grabación. El plató de *La caja de Pandora*

Lo que sigue es una versión contemporánea de la última parte del acto I de El espíritu de la tierra. Se rueda en un espacio elevado. BLACK, el pintor Schwarz de la obra de Wedekind, se ha transformado en fotógrafo. Ha estado tomando fotos de LULU, que viste al estilo Charlie Chaplin: pantalones con bolsas, chaqueta de frac, sombrero hongo, pequeño bigote postizo. Instrumentos y equipo fotográfico: pantallas, sombrillas, reflectores, lámparas de pie.

Es visible todo el plató. Técnicos de rodaje, equipo, biombos ajustables, etc. La escena comienza con una imagen desde arriba de la cabeza de CATHERINE, sentada en una silla y estudiando el monitor.

Junto a ella se sientan, a un lado, el SUPERVISOR DE SCRIPT y el DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA. Cuando la cámara pasa por ella, CATHERINE se inclina hacia su izquierda y le murmura algo al DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA. La cámara continúa moviéndose y enfocando sucesivamente al TÉCNICO DE SONIDO, el equipo de grabación y al PRIMER AYUDANTE DE DIRECCIÓN: luego al CÁMARA, el equipo de filmación, al ENCARGADO DE LUMINOTECNIA, al SEGUNDO AYUDANTE DE CÁMARA (claqueta) y a AYUDANTES DE PLATÓ.

Primer plano de la claqueta. Leemos: «LA CAJA DE PANDORA. Escena 3, toma 1».

No a uno, en los momentos adecuados, oímos voces en off que dan las siguientes instrucciones:

PRIMER AYUDANTE DE DIRECCIÓN (*en off*).

Registro de velocidad.

TÉCNICO DE SONIDO (*en off*).

Comprobado.

PRIMER AYUDANTE DE DIRECCIÓN (*en off*).

Registro de cámara.

PRIMER AYUDANTE DE CÁMARA (*en off*).

Marcador.

SEGUNDO AYUDANTE DE CÁMARA (*en off*).

La caja de Pandora. Escena 3. Toma 1. Marcar.

Una vez bajada la claqueta, oímos:

CATHERINE

(Con voz segura) Acción.

Primer plano del rostro de LULU. Empieza a arrugar la nariz.

BLACK (*en off*).

Estate quieta.

LULU

(Aludiendo al bigotillo) Me pica. (Arruga la nariz otra vez).

BLACK (*en off*).

(Irritado) ¡Para ya!

LULU

(Pausa) Estoy aburrida.

BLACK

Mira..., no fue idea mía tomar estas fotos tan bobas.

LULU

Tampoco ha salido de mí, ¿no? Habrá que agradecersele a Peter SHINE y a su revista.

(Pausa) Pero, por lo menos, a ti te pagan por hacerlas.

Vuelve a hacer visajes frunciendo la nariz. Pícara, traviesa..., sabotando perversamente la sesión.

Vista general. BLACK sale de detrás de su trípode y se acerca a LULU. Está furioso.

BLACK

¿No puedes comportarte bien..., siquiera por una vez?

LULU

(Se encoge de hombros) Soy buena. Siempre soy buena.

BLACK

Nos pasaremos aquí todo el día si no te estás quieta.

LULU

Tú no quieres hacerme una foto... Querrías meterme mano. *(Sonríe)* Te mueres de ganas de meterme la lengua hasta la garganta.

BLACK

(Atormentado, titubeante) No digas esas cosas.

LULU

¿Por qué no? Es la verdad..., ¿me equivoco? Si no estoy en lo cierto, ¿adónde has enviado a tus ayudantes? *(Mira a la izquierda)* Aquí no hay nadie. *(Mira a la derecha)* Y por ahí tampoco. *(Ríe)* Estamos tú y yo solos, cariño.

BLACK

(Perdiendo el control) ¡Eres imposible!

LULU le sonríe como incitándolo, desafiándolo a dar el primer paso. Hasta que BLACK, rindiéndose por fin, la abraza impulsivamente y le da un beso en la boca. Ella ni se resiste ni muestra ningún entusiasmo.

LULU

(Burlándose) ¡Oh, qué sinvergüenza! *(Sonríe, se arranca el bigote)* ¿No podías esperar a que me convirtiera de nuevo en una chica? *(Tira a un lado el bigote).*

Se besan de nuevo, esta vez con mayor pasión por parte de LULU. Al momento siguiente, sin embargo, comienza a reír por lo bajo. Se desprende de los brazos de BLACK y chasquea los labios como si tratara de identificar un sabor.

LULU

Humm... Ajo. (*Chasquea los labios de nuevo*) O quizá... salchicha... ¡Salchicha picante!

BLACK, *que está ya profundamente trastornado, la mira con una mezcla de horror y de deseo.*

BLACK

¿Quién demonios eres?

LULU

Soy yo. Eso es lo que soy.

Se quita el sombrero y lo lanza hacia un lado. Después se pasa la mano por los cabellos y sacude la cabeza.

BLACK

¿Qué quieres?

LULU

(Desabrochándose la chaqueta, quitándose y arrojándola a un lado) No lo sé.

BLACK

¿Crees en algo?

LULU

(Deslizando los tirantes por los hombros y desabrochándose el botón de los pantalones) No lo sé. *(Pausa)* No me hagas tantas preguntas. No me gusta.

BLACK

¿Tienes alma?

LULU

(Deja que caigan al suelo los pantalones y los aparta con el pie) No lo sé.

BLACK

¿Has estado enamorada alguna vez?

LULU

(Desabrochándose uno a uno los botones de la camisa) Tampoco lo sé.

BLACK

(Asustado) ¿Que no lo sabes?

LULU

(Con énfasis) No lo sé.

La cámara se mueve para captar un primer plano del rostro de LULU, que continúa desabrochándose la camisa. Al fondo oímos:

CATHERINE

¡Corten!

El rostro de CELIA se relaja cuando sale de su papel y vuelve a ser ella misma.

47. Int: Noche. El cuartucho

IZZY, completamente despierto, está sentado en el suelo con la espalda apoyada en la pared, abrazado a sus rodillas. Penumbra. En la medida en que es posible distinguirlas, las contusiones que mostraba en la cara parecen haber mejorado mucho.

A los pocos instantes llegan sonidos procedentes del otro lado de la puerta. Al principio es un intercambio ininteligible de voces que hablan en diversos idiomas extranjeros. Luego el volumen de las voces crece. Se oyen gritos de una discusión cada vez más subida de tono, que se torna violenta. A continuación, golpes y cuerpos que chocan contra la puerta.

Gruñidos, ayes, un creciente alboroto. IZZY, asustado, confuso, no aparta los ojos de la puerta.

Una hilera de balazos se marca de lado a lado de la puerta, mellando la superficie metálica. Después de lo cual, todo queda de nuevo en silencio.

IZZY se agazapa en el rincón más apartado del cuartucho, aterrorizado. Oímos su respiración agitada. Pasan unos instantes y, entonces, con gran estrépito de cerraduras y cerrojos, la puerta se abre de súbito. Entra un hombre de unos cuarenta y tantos años, bien trajeado. Es el DOCTOR VAN HORN. En cuanto cruza el umbral, la puerta vuelve a cerrarse de golpe a su espalda. Más ruido metálico de cerrojos. Trae consigo una bolsa de papel marrón. La deja en el suelo junto a la puerta.

DOCTOR VAN HORN

(Tranquilo) Hola, señor Maurer. Soy el doctor Van Horn.

IZZY

(Incorporándose despacio) Puedo irme ya, ¿es eso? *(El DOCTOR VAN HORN no responde)* Quiero decir que ustedes son los buenos, ¿no? ¿No es eso lo que ha ocurrido, que los buenos han acabado con los malos?

DOCTOR VAN HORN

Sí, somos los buenos.

IZZY

(Pausa. No muy seguro de lo que está ocurriendo) Quiero irme a casa.

DOCTOR VAN HORN

Se irá, se lo prometo. Pero primero tenemos que hablar. Es muy importante.

IZZY

(Estudiando al DOCTOR VAN HORN) No le creo.

DOCTOR VAN HORN

(Ignorando la observación de IZZY. Comienza a olisquear el aire) No huele demasiado bien aquí dentro...

IZZY

Un hombre tiene que hacer sus necesidades. Y, a falta de retrete..., ¿qué quiere?

El DOCTOR VAN HORN pasea la vista por el cuarto, hasta que finalmente su mirada se detiene en el rincón en sombras..., que es sin duda el lugar donde IZZY ha aliviado el vientre.

DOCTOR VAN HORN

(Pensativo) Montaigne escribió en una ocasión: No olvidemos que los filósofos y los reyes —e incluso las damas— han de defecar.

IZZY

(Volviendo a su deseo de irse) ¿Y bien?

DOCTOR VAN HORN

(Refiriéndose a los excrementos) No se preocupe. Haré que lo limpien. *(Pausa. Da unos pasos por el cuarto)* Debe de estar hambriento. ¿Cuándo fue la última vez que comió?

IZZY

No me apetece comer. Sólo quiero salir de aquí.

DOCTOR VAN HORN

(*Suspira*) Somos los buenos, señor Maurer. Créame. Lo único que deseo saber es si también usted es de los nuestros. (*Pausa*) ¿Lo es, señor Maurer? ¿Lo vale?

IZZY

¿Que si valgo qué?

DOCTOR VAN HORN

(*Manteniendo su propio discurso*) Pensaba que usted podría ayudarnos, comprenda. Había puesto muchas esperanzas en usted. Pero hice mal en confiar, ¿verdad? (*Pausa*) ¿Digo bien o digo mal, señor Maurer?

IZZY

No sé de qué me habla.

DOCTOR VAN HORN

(*Con firmeza*) Lo sabe perfectamente. (*Pausa. Mira a IZZY a los ojos*) Stanley Mar, para empezar... Y la cajita que llevaba consigo. ¿Tiene usted idea de lo valiosa que es esa piedra? (*Pausa. Tratando de controlar sus emociones*) Costó años conseguir esa luz. ¿Se imagina el bien que puede hacer? ¿Los beneficios..., la potencialidad de una cosa así? ¡Me ha decepcionado usted tanto! (*Alcanza la bolsa de papel que traía y se la tiende a IZZY con rudeza*) Tenga. Cámbiese de ropa. Apesta usted.

48. Int: Día. Estudio de grabación. El plató de *La caja de Pandora*

A diferencia de la anterior presentación de La caja de Pandora (escena 46), ahora no percibimos la acción como una película dentro de otra película, sino como la película misma.

Es una reelaboración del acto III de El espíritu de la tierra, combinada con referencias a la escena del teatro en el film de Pabst.

(Antecedentes: LULU está actuando en un concierto de rock. Los otros personajes que aparecen en esta parte de la historia son PETER SHINE [basado en el doctor Shoen de la obra de teatro], su novia MOLLY y su hijo ALVIN [basado en el papel de Alwa]. SHINE, que ronda los sesenta años, es el editor de una popular revista de rock. Lleva varios años liado con LULU, que lo atrae irresistiblemente y a la vez lo repele. Para LULU, SHINE es el único hombre que cuenta, a pesar de sus numerosas conquistas y aventuras. En un esfuerzo por alejarse de LULU de una vez para siempre y acabar con esa pasión secreta e intermitente, SHINE se ha comprometido con MOLLY, una joven atractiva pero del montón que anda ya rozando la treintena. Simultáneamente ha empezado a promover la carrera de LULU como cantante pop. ALVIN, su hijo de veinticinco años, ha escrito y arreglado sus nuevas canciones).

La escena se desarrolla en el camerino de LULU, en un entreacto.

El camerino está vacío. Se abre la puerta. Escuchamos fuertes ovaciones, aplausos..., de un numeroso auditorio que ha recibido entusiasmado la primera parte del concierto de LULU. Entra ALVIN, excitado. Y al momento entra también LULU, en una actitud semejante. Tiene el rostro encendido, está casi sin respiración, y se la nota feliz, satisfecha de sí misma. Se desploma en una silla.

ALVIN

¡Increíble! (Descorcha una botella de champán).

LULU

(Recuperando el aliento. Sonríe) Les ha gustado, ¿verdad?

ALVIN

(Llena una copa con el champán) ¡Se han vuelto locos! ¿Dónde aprendiste a moverte

así?

LULU *se encoge de hombros, como dando a entender que no tiene ni idea. Bebe un sorbo de champán.*

LULU

¿Está listo el otro vestido?

ALVIN

Relájate. Tienes treinta minutos.

Se oye la música de otro grupo de rock que llega del escenario. Continuará durante el resto de la escena, puntuada por aclamaciones y aplausos. La acción se ve inmersa en una atmósfera intensa, caótica.

LULU

(*Pensativa*) Esto es lo que Peter quería, ¿no?

ALVIN

¿A qué te refieres?

LULU

Convertirme en un éxito y, después, cuanto más triunfara, alejarme más y más de él.
(*Pausa*) Es su forma de librarse de mí.

ALVIN

(*Bebe un sorbo de champán*) No sabes lo que dices.

LULU

(*Una breve pausa*) Dame un cigarrillo.

ALVIN, *obediente, saca un cigarrillo del paquete que hay en la mesa, lo enciende y se lo pasa luego a LULU, que da una chupada.*

ALVIN

Ha venido esta noche, ¿sabes? Está entre el público.

LULU

(Afectando indiferencia) ¿De veras? Un bonito detalle.

ALVIN

Que vaya a casarse con Molly no significa que no le importes.

LULU

Piensa que quiere casarse con ella, pero sólo me desea a mí.

ALVIN se encoge de hombros, fastidiado por el derrotero que está tomando la conversación. Consulta su reloj de pulsera. En ese mismo instante llaman a la puerta. ALVIN cruza el camerino y la abre. Es PETER SHINE: elegante, ufano, satisfecho de su propio poder.

ALVIN

Hola, papá.

ALVIN deja la puerta abierta y PETER asoma la cabeza. LULU alza la vista y le mira inexpresiva. No le saluda.

PETER

(A LULU, sonriendo) ¿Qué puedo decirte? Es un bombazo, Lulu. Se hablará de esta actuación durante meses.

LULU

(Fría) Esperemos que sí. De haber bailado con más brío, probablemente me habría puesto en órbita a mí misma.

La puerta se abre un poco más y LULU ve a MOLLY, una linda morena, que está en el umbral junto a PETER.

LULU

(Agitada de pronto, fuera de sí) ¿Qué hace ella aquí?

PETER

Ha venido a desearte SUerte para la segunda parte.

MOLLY

(Da uno o dos pasos en el interior del camerino y saluda tímidamente a LULU con la mano) Hola.

LULU

(A PETER, ignorando a MOLLY e hirviendo de ira) ¿Me estás diciendo que la has traído aquí? ¿Que la tienes sentada a tu lado, viendo mi actuación?

PETER

¿Por qué no? ¿Qué importa quién te vea?

MOLLY

(Que está empezando a descomponerse y hace acopio de valor) Ya sabía yo que eras fantástica, Lulu. Me ha encantado.

LULU

(Todavía dirigiéndose a PETER y haciendo caso omiso de MOLLY. En plena pataleta) ¡Quítala de mi vista! ¿No me oyes? ¡Llévatela de aquí!

PETER

(Tratando de calmarla) Tranquila... No hay motivo para que te lo tomes así...

ALVIN

(A PETER, disgustado) ¡Te has lucido, papá! ¿No podías haber esperado a que concluyera el espectáculo?

LULU

(Histérica) ¡Quiero que se marche de aquí! ¡Fuera de mi camerino! ¡Del teatro! Si se queda, no seguiré. Cancelaré el resto del concierto.

PETER

(Empujando hacia la puerta a ALVIN y a MOLLY) Está bien, dejadme. Ya me ocupo yo. *(Cierra la puerta una vez han salido. Se vuelve a LULU)* ¡Deja de comportarte como una criatura! No te aguanto. ¡Eres tan increíblemente... vulgar! *(Toma un cigarrillo y se lo lleva a la boca).*

LULU

No fumes. (*Le indica un rótulo de NO FUMAR en la pared del camerino*) ¿Es que no sabes leer? Pensaba que eras propietario de una revista...

PETER

(*Deja el cigarrillo con evidente enfado*) Has firmado un contrato. No puedes irte por las buenas.

LULU

(*Larga pausa. Ya no está tan tensa. Se retrepa en su silla y cierra los ojos. Fatigada*) ¡Estoy tan cansada...!

PETER

¿Volverás a escena, entonces?

LULU

(*Con los ojos cerrados aún, como para sí, despidiéndolo con un gesto*) Sí, sí... Volveré. Vete ahora. No quiero que sigas aquí.

PETER

(*Herido por su indiferencia*) ¿Sin más?

LULU

(*Abre los ojos y le mira fríamente, con dureza*) Sí, sin más.

PETER *no se mueve. Y LULU, dándose cuenta de que acaba de conseguir una importante victoria, persiste en su juego.*

LULU

(*Echándolo con un ademán*) Vete, vete..., vuelve con tu dulce Molly. (*Sonríe con aire de complicidad*) ¿Ya está preparada para la gran sorpresa?

PETER

¿Qué quieres decir?

LULU

Cuando averigüe quién eres realmente.

PETER

¡Ya basta! (*Con creciente enfado*) He roto contigo.

LULU

¿De verdad? ¿Y qué sucederá dentro de seis meses cuando te hayas cansado de esa chiquilla y comiences a desearme de nuevo? ¿Qué cuando tomes el teléfono en mitad de la noche y marques mi número? ¿Debo responder... o dejo que SUENE?

PETER

(*Pierde el control. Levanta la mano*) ¡Debería darte una bofetada! ¡En plena cara!

LULU

(*Yendo derecha a él, desafiante; con el mentón erguido*) ¡Adelante! Pégame. Vamos, golpéame tan fuerte como puedas. Si eso es lo que hace falta para que vuelvas a tocarme, hazme ver las estrellas.

PETER, derrotado, se da cuenta de que está perdido, condenado para siempre. Toma entre sus manos la cara de LULU, la atrae hacia sí y comienza a cubrirla de besos.

LULU, satisfecha de su triunfo, cierra los ojos y echa la cabeza hacia atrás. Una sonrisa íntima se dibuja en su boca cuando PETER la besa en el cuello.

Al momento siguiente se abre la puerta. LULU oye el ruido y abre los ojos. Plano de la puerta: ALVIN y MOLLY están de pie en el umbral, atónitos. Crece en intensidad la música de rock que llega desde el escenario.

Plano de la espalda de PETER mientras sigue besando a LULU. Para, da media vuelta y su mirada encuentra la de MOLLY. Ésta se echa a llorar. Las esperanzas que tuviera de romper con LULU se han arruinado para siempre.

Y entonces, como rompiendo de repente el hechizo, la música cesa. Una voz dice:

CATHERINE (*en off*).

¡Corten!

Plano amplio del plató. Vemos el personal y el equipo de filmación como en la escena 46. Los actores comienzan a relajarse.

CATHERINE

(Al SUPERVISOR DE SCRIPT) Positivad esta toma. Pero quiero filmar otra. Dame unos minutos.

CATHERINE se aparta de los miembros del equipo y entra en el decorado. Plano largo. La vemos acercarse a CELIA, que está apoyada en una mesa; habla con ella unos instantes y luego la saca fuera del camerino. Una vez han salido de encuadre, corte a:

CATHERINE y CELIA, de pie al otro lado del tabique que delimita el plató.

CATHERINE

Aún queda un poco exagerado...

CELIA

Trato de contenerme..., ¡pero es una escena tan emotiva...!

CATHERINE

Ya sé. Está llevada al límite. Pero se refiere a realidades. Realidades ocultas, quizá, pero que están presentes. (Una pausa, para dejar que calen sus palabras) No tienes que esforzarte tanto, Celia. Deja que la cámara lo haga por ti.

CELIA

(Reflexionando, como si se lo explicara a sí misma) Es como volver del revés un sueño, ¿verdad?

CATHERINE

Todos los tenemos dentro. Lo que importa es la forma de soltarlos.

CELIA

(Abriendo delicadamente la mano..., como si liberara una mariposa) ¿Así?

CATHERINE

Exacto. Y la cámara estará allí para filmarlo.

Corte a:

49. Int: Día. Estudio de grabación. Un pasillo

Vemos a CELIA, que pasa rápidamente por el corredor camino de su camerino.

50. Int: Día. El camerino de Celia

CELIA, *presa de una gran impaciencia, toma asiento frente a la mesa, descuelga el teléfono y pulsa las teclas para una llamada internacional. Oímos los timbrazos del aparato. Hasta que, finalmente, se oye la grabación del contestador.*

VOZ DE IZZY

Deje un mensaje, y le llamaré.

CELIA

(Después de oírse la señal) ¿Dónde estás, Izzy? Esta mañana enviaron a alguien a recogerte al aeropuerto y no venías en el vuelo. Izzy, querido, ¿qué te ha pasado?

51. Int: Día. Estudio de grabación. En algún lugar detrás del decorado

Momentos después. BILLY (ALVIN) está de pie solo, apoyado en una pared, fumando un cigarrillo. CELIA, todavía vestida como LULU, entra en el campo.

BILLY

Hola, Celia.

CELIA

(Ausente) Hola.

BILLY

¿Te encuentras bien? *(Le ofrece un cigarrillo del paquete que tiene en la mano).*

CELIA

(Se detiene, aún ausente) Estoy bien. *(Toma un cigarrillo del paquete y se lo lleva a la boca).*

BILLY

(Encendiéndole el cigarrillo) Es que ha habido un montón de comentarios, ya sabes.

CELIA

¿Comentarios? ¿Sobre qué?

BILLY

Acerca de ti. *(Pausa)* Dicen que tienes problemas con tu hombre.

CELIA

¿Quién lo dice?

BILLY

No recuerdo. Sólo quería decirte que...

CELIA

(Le interrumpe) No hagas caso de todo lo que oyes...

BILLY

Sí, tal vez... Pero quería que supieras que si hay algo..., algo de verdad en lo que cuentan..., bueno, que yo...

CELIA

(Cortándole) ¿Qué he de saber?

BILLY

Que no tienes por qué estar sola, si no quieres.

CELIA

¿Y eso qué significa?

BILLY

Que me tienes a tu disposición. En cualquier tiempo, en cualquier lugar... Yo estoy aquí.

CELIA

(Tratando de controlar sus emociones) ¡Lárgate, BILLY! Límitate a hacer tu trabajo, ¿estamos?

52. Int: Día. El cuartocho

La luz del día se filtra por la ventana. Han puesto una mesa en mitad del cuarto. El DOCTOR VAN HORN está sentado en una silla a un lado; e IZZY en otra enfrente. Entre los dos hay una lámpara de escritorio con una única bombilla que proyecta una luz cruda.

IZZY lleva ropa limpia. Tejanos azules, camiseta, etc. Ropa que tiene un aire carcelario, empero.

En el rincón más alejado, un orinal. Tal como se le prometió, ha habido algunas mejoras, pero IZZY no ha recobrado aún la libertad.

El DOCTOR VAN HORN tiene varias carpetas delante. De vez en cuando abre una y echa un vistazo a los papeles que contiene. Está equipado con pluma y bloc de notas. Por razones que en ningún momento se aclaran, ocasionalmente anota algo mientras IZZY habla. Otras veces da la impresión de distraerse haciendo garabatos.

Todo es incomprensible en esta escena. Reina un aire de misterio, de duda, de desequilibrio. Lo mismo es válido para las escenas 55 y 58.

El propósito del DOCTOR VAN HORN no se define nunca. A veces parece estar llevando a cabo un interrogatorio policial. Otras, da la impresión de estar actuando como un psiquiatra. Y otras se diría que es el Gran Inquisidor.

DOCTOR VAN HORN

Han ocurrido cosas importantes y, le guste o no, usted está en medio.

IZZY

No la tengo. Ya se lo he dicho antes. No la tengo y no sé dónde está.

DOCTOR VAN HORN

(Cambiando de tema) ¿Cuánto tiempo lleva usted aquí, Izzy?

IZZY

(Se encoge de hombros) ¿Y eso qué importa? *(Pausa)* Demasiado.

DOCTOR VAN HORN

Responda mi pregunta. ¿Días? ¿Semanas? ¿Meses?

IZZY

No lo sé. Días, supongo. Pero no puedo recordar cuántos.

DOCTOR VAN HORN

¿Y si le asegurara que son ya siete? ¿Qué me diría?

IZZY

Nada. No le diría nada.

DOCTOR VAN HORN

¿Cuándo empezó usted a utilizar ese nombre de pila suyo, Izzy?

IZZY

(Deja escapar un suspiro) ¡Esto es ridículo!

DOCTOR VAN HORN

Porque su nombre real es Isaac, ¿no es cierto?

IZZY

¿Y eso?

DOCTOR VAN HORN

¿Cuántos años tenía entonces? ¿Seis? ¿Ocho? ¿Catorce?

IZZY

No me acuerdo.

DOCTOR VAN HORN

Pero se acordará de las luciérnagas, ¿no?

IZZY

¿De qué?

DOCTOR VAN HORN

A lo mejor las llamaba usted gusanos de luz. No importa. Sabe de qué le estoy hablando, ¿no es cierto?

IZZY

No.

DOCTOR VAN HORN

De esos bichitos que vuelan de noche. En verano, cuando hace calor. Pequeños destellos luminosos que van y vienen..., que surcan el aire..., ahora en un lugar y enseguida en otro. Muy hermosos, ¿verdad?

IZZY

¿Pero esto qué es? ¿«Bienvenido al mundo de los insectos»?

DOCTOR VAN HORN

No, a esto se le llama una regresión, un buceo en el pasado. *(Uno o dos segundos de pausa, que aumentan la confusión de IZZY)* ¿Se acuerda del lago del Eco? ¿Cuántos veranos pasaron allí usted y su familia?

IZZY

(Pillado completamente por sorpresa, y un poco espantado. Pausa) ¿Cómo sabe usted eso?

DOCTOR VAN HORN

Sé un montón de cosas acerca de usted. *(Pausa)* ¿Recuerda ahora las luciérnagas?

IZZY

Sí. *(Pausa)* Vagamente. *(Otra pausa, y ahora con claridad)* Sí, las recuerdo.

DOCTOR VAN HORN

Usted y su hermano mayor saldrían al patio por la noche, ¿verdad? Y llevarían unos tarros con las tapas llenas de agujerillos. *(Pausa)* Por cierto..., ¿cómo se llamaba?

IZZY

(En voz muy baja, como atemorizado) Franz.

DOCTOR VAN HORN

Sí, Franz, eso es. Un nombre interesante... Franz. Franz e Isaac. ¿Cuántos años se llevaban?

IZZY

(Con dificultad, apenas capaz de articular la palabra) Tres.

DOCTOR VAN HORN

(Como si hablara consigo mismo) Correcto. Tres. Tres años mayor que usted. *(Dirigiéndose de nuevo a IZZY)* Así que usted y su hermano mayor Franz, que le llevaba tres años, saldrían de noche a cazar luciérnagas en el jardín de detrás de la casa. Su padre perforó los agujeros en las tapas de los tarros, ¿verdad? Con un martillo y un clavo de veinte centímetros, sin duda. Tap, tap, tap... Era médico su padre, ¿no es cierto? Su doctorado no era como el mío, en antropología, sino en medicina: un doctor en el sentido pleno de la palabra, de los que curan a los enfermos y ayudan a la gente a no enfermar. Un tipo fornido, ¿eh? Con fuertes brazos y poderoso tórax. Pero calvo, también, si no ando equivocado... E incluso allí, en aquellos veranos en el lago, cuando se tomaba una semanita de vacaciones, sus únicas vacaciones al año, si podía, iba siempre con su camisa blanca... ¿A que sí? Sin corbata, naturalmente, y arremangado cuando el tiempo era muy caluroso. Así es como usted lo recuerda: con su camisa blanca.

IZZY

(Pasándolo mal. Casi inaudible) Basta ya. No me haga esto.

DOCTOR VAN HORN

(Ignorando su súplica) Ahí los tenemos a los dos, a usted y a Franz, correteando por el jardín de detrás de la casa junto al lago del Eco, tratando de atrapar luciérnagas y de meterlas en sus tarros. ¡Era tan maravilloso levantar el tarro con todas aquellas lucecitas parpadeantes dentro! Ni que decir tiene que, cuantas más conseguía atrapar y meter dentro, más impresionante y hermosa era su linterna. El problema estaba en que usted no era muy hábil en cazar luciérnagas... Cada vez que alargaba el brazo para atrapar una, la lucecita se apagaba de súbito y aparecía otra a cierta distancia, distrayéndolo de la primera un segundo, lo suficiente para que ya no pudiera localizarla. Así que se lanzaba usted tras la recién aparecida, y le ocurría lo mismo, una y otra vez. Una y otra vez. Entretanto, su hermano Franz, que era tres años mayor

que usted, no paraba de meter bichejos incandescentes en su tarro, hasta que éste semejaba un pequeño templo de sueños. ¡Y usted, invariablemente, con las manos vacías! Aquello le provocaba espasmos de frustración y, cuanto más fracasaba, más desesperado se sentía. Hasta que, por fin, una típica reacción de su carácter llorica, recurría usted a las lágrimas y armaba tal alboroto, que obligaba a salir corriendo de la casa a su madre..., a su pobre madre, que se hallaba dentro gozando de un ratito de tranquilidad con su padre, mientras éste —blanca camisa arremangada— paladeaba su única cerveza nocturna... Nueve de cada diez veces, su madre tenía que zanjar la cuestión obligando al reticente y beligerante Franz a que le diera a usted parte de sus luciérnagas, para que usted pudiera meter algo en su tarro. Algo con lo que acallar al mocoso de la casa. ¿No es cierto, Izzy? Cualquier cosa a cambio de unos momentos de paz.

IZZY

(A punto de que se le salten las lágrimas) ¿Qué clase de hombre es usted?

DOCTOR VAN HORN

(Haciendo caso omiso de la pregunta de IZZY) ¿Cuándo fue la última vez que vio usted a Franz?

IZZY

No quiero hablar de esto.

DOCTOR VAN HORN

Responda. *(Pausa)* Tiene que responder la pregunta.

IZZY

(Empezando a llorar) ¡No lo sé!

DOCTOR VAN HORN

Siete años, ésos son los que hace. Le pidió que tocara en el funeral de su padre, y usted se negó. ¿Por qué hizo una cosa así? ¿Quién demonios se cree que es? Su hermano le odia tanto, que ni siquiera se molestó en ir a verle al hospital cuando lo hirieron. *(Pausa)* Ha quemado usted muchos puentes con los demás, ¿verdad?

Roto por aquel ataque verbal, IZZY esconde el rostro entre sus manos y solloza.

53. Int: Día. Estudio de grabación. El plató de la Caja de Pandora

La escena tiene lugar en el dormitorio de SHINE y de LULU. Se han casado hace un año. En una pared vemos una foto de LULU disfrazada de Charlie Chaplin.

CATHERINE está perfilando la escena con CELIA, TOM (el actor que encarna a PETER SHINE) y BILLY (ALVIN), realizando un último ensayo antes de proceder a la primera toma. CELIA lleva puesto un vestido blanco muy escaso de tela. TOM (SHINE) va muy elegante, de esmoquin, o algo parecido. Y BILLY (ALVIN) viste informalmente.

CATHERINE

Muy bien, ésta vale. Repitémosla una vez más, sólo para asegurarnos de que lo recordáis todo. Atento, Tom... La escena comienza con la puerta que se abre..., y después el empujón. Celia va a caer encima de la cama, y tú... (Va hacia un lugar de la habitación e indica el suelo)... y tú te detienes aquí, justo donde está esta cinta (la señala con el dedo). Así te resultará más sencillo acercarte al buró (indica el mueble) y sacar la pistola. (Volviéndose a BILLY) BILLY, te haré una señal cuando hayas de llamar. Inmediatamente después de que TOM diga: «Ahora haz lo que tienes que hacer. Hazlo». ¿Estamos? ¿Ha quedado claro?

CELIA, TOM y BILLY asienten. Mientras van a sus lugares al otro lado de la puerta del dormitorio, el PRIMER AYUDANTE DE DIRECCIÓN le murmura algo al oído a CATHERINE. Ésta dice que sí con la cabeza. Después, una vez los actores están en sus puestos:

CATHERINE

(En cuanto retorna la tranquilidad) Acción.

La escena se desarrolla principalmente desde el punto de visión subjetivo de CATHERINE, con ocasionales tomas de la reacción de CATHERINE al observar a los actores. Es una escena que ha de causar más sensación de teatro que de cine y en la que se nota en todos los detalles la artificiosidad del ambiente.

Se abre la puerta. PETER, que arrastra por el brazo a una reticente y furiosa LULU, la tira sobre la cama.

LULU

(Protestando) ¡Pero yo quiero ir!

PETER

¡No vamos a ir a ningún sitio!

LULU

¡Me lo prometiste!

PETER

¿Para qué? ¿Para encontrar allí algún otro con el que meterte en la cama?

LULU

(Negándolo todo) Has perdido el juicio. *(Salta de la cama).*

PETER

¿Crees que no lo sé? ¿Crees que no sé lo de ese batería drogado..., lo del jugador de hockey..., y lo de la pintora esa lesbiana con la que te has liado? *(Explotando)*
¿Piensas que no lo sé?

LULU

(Tranquila) Me he casado contigo, ¿no? Si los quisiera a ellos, ¿por qué me habría tenido que casar?

PETER

(Ignorando su pregunta y siguiendo en sus trece) Podría olvidar todo eso..., fingir que lo ignoraba... Pero que empieces a enredar a mi propio hijo..., ¡eso ya es demasiado!

LULU

Yo no puedo controlar los sentimientos de Alvin, Peter...

PETER, *que continúa ignorando lo que ella le dice, se acerca al buró, abre el cajón de más arriba y saca una pistola.*

LULU

Se me declaró, pero yo lo rechacé..., ésta es la pura verdad. Si no me crees, pregúntaselo a él mismo.

PETER

(Volviéndose y apuntándola con el arma. Al borde de la histeria) ¿Ves esto?

LULU, *sin tomárselo en serio, no responde. PETER repite la pregunta a voz en cuello.*

PETER

¿Lo ves?

LULU

Sí, lo veo.

PETER

(Forzándola a abrir la mano para ponerle la pistola en ella) ¡Empúñala!

LULU

(Resistiéndose) Ya basta, Peter.

PETER

(Redoblando sus esfuerzos) ¡Cógela!

Ella, por fin, cede y empuña el arma.

PETER

Quiero curarme... ¿Comprendes? Y ésta..., ésta es la única medicina.

LULU

(Ríe nerviosamente) No pienso pegarte un tiro.

PETER

A mí no, querida... Te lo vas a pegar a ti misma. No hay otra salida. Si no lo haces, no hay ninguna esperanza para mí..., ni para Alvin... No hay esperanza para ninguno de nosotros.

LULU

(Apuntándole a él) No está cargada.

PETER

¿Que no?

LULU *apunta la pistola al techo y aprieta el gatillo. CELIA se encarga de poner el efecto sonoro y dice «Bang».*

LULU

(Comenzando a asustarse) Mira, Peter..., si ya te has cansado, podemos romper..., conseguir el divorcio.

PETER

(Ríe amargamente) La posibilidad de un divorcio queda tan atrás, que ya ni siquiera sé lo que significa. *(Pausa. Con mirada de loco)* Hasta que la muerte nos separe, Lulu. *(Su negativa a seguirle la corriente lo enfurece. Trata de quitarle el arma de las manos)* Vamos, dámela. Si no quieres hacerlo tú, lo haré yo por ti.

LULU

(Forcejeando por retenerla) No, Peter. ¡Para ya!

PETER

(Fuera de sí) ¿Crees que me preocupa? ¿Piensas que me importa ya un comino? *(Arremete contra ella).*

LULU *retrocede para apartarse de él. Cuando está a una prudente distancia, baja el arma.*

LULU

(En un tono resuelto, segura de sí misma) No puedo evitar que otros hagan lo que hacen, Peter..., pero yo nunca he dejado de ser como soy. Lo sabes, y todos lo saben igualmente. No me hagas ser lo que no soy. No soporto estas mentiras.

PETER

(Se precipita contra LULU, la agarra por los hombros y la obliga a arrodillarse en el suelo) ¡De rodillas..., monstruo! *(Señala el cañón de la pistola, que LULU conserva aún, y luego a la propia LULU)* ¡Ahora haz lo que tienes que hacer! ¡Hazlo!

De repente se escuchan golpes frenéticos en la puerta.

ALVIN (*en off*).

Papá... ¿Estás bien?

Distraído por la voz de su hijo, PETER se vuelve hacia la puerta. Da la espalda a LULU.

PETER

Alvin...

LULU apunta la pistola a la espalda de PETER. De nuevo es CELIA quien aporta los efectos sonoros. Primer plano de su cara mientras finge disparar las cinco balas que quedan en la recámara.

LULU/CELIA

Bang. Bang. Bang. Bang. Bang.

Corte a:

54. Int: Día. Estudio de grabación. Plató de la Caja de Pandora

Ha concluido el rodaje del día. CELIA, ya sin su vestuario, está sentada en el dormitorio de SHINE/LULU junto con PHILIP, HANNAH y CATHERINE. Es patente su desolación por la incomparecencia de IZZY. La escena se inicia en mitad de la conversación que mantienen.

HANNAH

Izzy es impredecible, sí, pero jamás haría una cosa así.

CELIA

Algo le ha ocurrido. Lo sé. Está en algún apuro.

PHILIP

O habrá cambiado de opinión. Quiero decir que nunca se sabe, ¿no?

HANNAH

Calla, PHILIP.

PHILIP

(A HANNAH) Sólo trato de contemplar todas las posibilidades. (A CELIA) Si quieres, llamaré a Nueva York por la mañana y haré que alguien se ponga a buscarlo.

CATHERINE, *que ha estado escuchando a los otros con creciente preocupación, interviene por fin.*

CATHERINE

(A CELIA) Mañana es domingo. ¿Qué piensas hacer?

CELIA

No lo sé. No he sido capaz de pensar tanto.

CATHERINE

No te encierres a atormentarte. ¿Me lo prometes? Tenemos algunas escenas complicadas el lunes y el martes, y has de venir con la cabeza despejada.

CELIA

Estaré bien.

CATHERINE

(Estudiando a CELIA) Los amores van y vienen, pero el trabajo es lo permanente. Sabes eso, ¿verdad?

CELIA

(Desafiante) No, no lo veo así. No estoy segura de saber nada.

55. Int: Día. El cuartucho

La habitación en que está encerrado IZZY, como antes. Unos haces de luz cenicienta que entran por el ventanuco.

IZZY y el DOCTOR VAN HORN sentados frente a frente en la mesa, como antes. Observamos al fondo algunas mejoras. Hay un catre, por ejemplo, un lavabo con una palangana para el agua y una percha en la pared de la que cuelgan otros pantalones.

La escena se inicia a mitad de conversación. El DOCTOR VAN HORN está hojeando una de sus carpetas.

DOCTOR VAN HORN

... y el catorce de junio del año siguiente desaparecieron diez dólares del bolso de su madre. Al año, el veinticinco de mayo, hizo trampa en un examen de álgebra copiando las respuestas de la chica que se hallaba sentada a su lado... Susan Morse creo que se llamaba, ¿no? Estaba colada por usted, que la alentó para asegurarse de que no suspendería el curso y no tendría que ir a clases de repaso en verano... ¡Buen trabajo, amigo mío! Susan debió de sentirse muy feliz cuando usted dejó de salir con ella al día siguiente del examen.

IZZY

(Con voz casi inaudible) Yo odiaba la escuela. Era un pésimo estudiante.

DOCTOR VAN HORN

(Con un ademán. Cerrando la carpeta y abriendo otra) Son menudencias..., cosillas apenas dignas de mención..., pero reveladoras de una cierta pauta, ¿no? *(Hojeando el contenido de la segunda carpeta)* De semillas pequeñas crecen grandes árboles. *(Lee lo que pone en una de las páginas)* ¡Ah! *(Golpea el papel con los dedos)* Este pequeño detalle de bajeza me interesa. Cuatro de diciembre, hace seis años. El Salón Paraíso, Milwaukee, Wisconsin. Usted y su grupo tocaron allí esa noche, ¿verdad? ¿Recuerda a un hombre llamado JACK Bartholemew?

IZZY

(A la defensiva) Lo resolvimos amistosamente.

DOCTOR VAN HORN

Lo sé. Pero usted no tenía que haberle roto el brazo, ¿eh?

IZZY

El individuo ese nos puso en un atolladero. ¡Venga a darnos la lata para que tocáramos en su cochino local de Milwaukee en pleno invierno, y la noche que nos presentamos allí resulta que cae una gran nevada y no acude nadie. Así que el muy hijo de perra decide no pagarnos! ¡Y nosotros no teníamos suficiente dinero ni para regresar a Nueva York! *(Pausa)* Por eso perdí los estribos.

DOCTOR VAN HORN

A usted le encantaba tocar con ese grupo, ¿verdad, Izzy?

IZZY

Era toda mi vida.

DOCTOR VAN HORN

No debería haber dejado la música...

IZZY

No lo hice. Fue la música la que me dejó. *(Pausa)* Me dispararon, ¿recuerda? *(Otra pausa. Se levanta de su silla y camina hacia el catre)* Estoy cansado de todo esto. *(Sentándose en el catre)* No quiero seguir aquí más tiempo.

DOCTOR VAN HORN

(Impertérrito. Cambiando de tema) ¿Qué más le interesa, Izzy? Aparte de usted mismo, quiero decir.

IZZY

¿Interesarme? ¿A qué se refiere?

DOCTOR VAN HORN

No sé... Cualquier cosa. Arte. Literatura. Coleccionar sellos. Vinos franceses. Astrología...

IZZY

Nada de todo eso me atrae.

DOCTOR VAN HORN

Vamos, Izzy. Complázcame.

IZZY

(Se encoge de hombros. Piensa unos instantes. Después, maliciosamente) Las mujeres. Los cuerpos femeninos. Acostarme con ellas.

DOCTOR VAN HORN

(Sonriendo) Me parece muy bien. *(Pausa)* ¿Y qué más?

IZZY

Nada. Aparte de la música, claro.

DOCTOR VAN HORN

(Pensativo) ¿Cuál es su libro favorito?

IZZY

No tengo ninguno.

DOCTOR VAN HORN

¿Y su película favorita?

IZZY

No me gusta el cine. No voy nunca.

DOCTOR VAN HORN

Creía que les gustaba a todos los norteamericanos...

IZZY

A mí no. Antes solía ir..., de niño. Pero entonces se retiró Gene Kelly y perdí por completo el interés en él. Está muerto ahora..., ya sabe.

DOCTOR VAN HORN

(Un poco sorprendido por primera vez) No me estará tomando el pelo, ¿eh? ¿De verdad le gusta Gene Kelly?

IZZY

(Reflexionando) Sí. El caso es que me gusta.

DOCTOR VAN HORN

¿Qué película? ¿Qué canción?

IZZY

No sé. Casi todas las tuyas, creo. Pero, puestos a elegir una, mi favorita sería *Cantando bajo la lluvia*. Nunca me canso de ella. Y cada vez que la veo lo paso tan bien como la primera vez que la vi.

DOCTOR VAN HORN

(Sonriendo, con simpatía) Por una vez estoy de acuerdo con usted. También a mí me encanta. Diría incluso que es una de las cosas más bellas que haya creado jamás un norteamericano. Tan buena como la Declaración de Independencia. O como *Moby Dick*.

IZZY

¡Venga ya! ¡Mucho mejor que todo eso! *Cantando bajo la lluvia* es una obra imperecedera.

El DOCTOR VAN HORN se levanta de su silla y va hacia el catre de Izzy sonriendo. Se detiene en el centro del cuarto. Y entonces, con aire digno y casi nostálgico, se pone a dar unos pasos de claqué y a cantar en voz queda.

DOCTOR VAN HORN

I'm singing'in the rain / I'm singing'in the rain / What a glorious feelin / I'm happy again...

La escena acaba con un primer plano de su rostro.

56. Int: Noche. Dublín. Habitación del hotel de Celia

Es domingo. Anochecer. CELIA ha pasado sola el día de descanso, escondida en su cuarto.

La escena comienza con la entrada de CELIA en la sala. Lleva la cajita en las manos.

Da vueltas por la habitación bajando las persianas y corriendo las cortinas; luego apaga la luz del techo. Queda encendida una lámpara de pie al lado del sofá. Se sienta en éste, pone el estuche en la mesita de café, delante de sí, saca la piedra, la deja sobre la mesita y apaga la luz de la lámpara. Oscuridad.

Al cabo de unos instantes, la piedra comienza a resplandecer con la misma luz azulada de antes. Poco a poco la luz se intensifica y se hace más bella. CELIA la contempla. Al rato la piedra se eleva unos centímetros sobre el tablero de la mesa, y momentos después se divide en dos.

Dos objetos de un azul resplandeciente quedan suspendidos en el aire por encima de la mesa.

La luminosidad azulada que irradian llena la habitación y nos permite ver las lágrimas que corren por las mejillas de CELIA.

CELIA

(En un murmullo apenas) ¿Qué ha ocurrido, Izzy? ¿Dónde estás?

Se echa a llorar desconsoladamente, abrumada por la tristeza. A los pocos momentos, incapaz de soportarla, se levanta de súbito y enciende la lámpara. La habitación se llena de luz. La humilde y vulgar piedra está de nuevo sobre en el tablero de la mesa. Sollozando ahora, CELIA la deposita delicadamente dentro de la caja y la cierra con su tapa. Todo como si, con este gesto solemne, hubiera enterrado a IZZY. Observa la caja unos instantes. Después, sollozando aún, se pone en pie, abre las cortinas y las persianas y enciende la luz del techo.

Segundos MÁS TARDE, presa de un insoportable abatimiento, se pone el abrigo, toma la caja que contiene la piedra y abandona el cuarto. La puerta se cierra tras ella.

57. Ext: Noche. Calles de Dublín

Varias tomas de CELIA caminando por la ciudad. Las calles están desiertas. Escuchamos el sonido de sus pasos en el pavimento.

Al rato CELIA cruza el Merchants' Arch y llega al Ha'penny Bridge, un puente peatonal que atraviesa el Liffey. Sube los escalones y empieza a cruzarlo. En el centro exacto, se detiene.

Plano amplio, desde lejos. Primer plano de la cara de CELIA. Plano del río abajo desde el punto de vista subjetivo de CELIA.

CELIA saca la piedra de la caja, luego mira a su alrededor para asegurarse de que nadie la observa. Sosteniendo la piedra en su mano derecha, con el brazo extendido, se inclina sobre el pretil.

Dos, tres segundos de pausa. CELIA abre la mano y deja que la piedra caiga al agua del río.

58. Int: Noche. El cuartucho

La misma habitación, como antes. IZZY está sentado en el catre, leyendo un ejemplar en rústica de una obra de Tolstói: Resurrección, a la luz de una lamparilla. En el suelo hay una bandeja con unos platos: los restos de la cena de IZZY.

Ruido de cerrojos y cerraduras. IZZY alza la cabeza. Entra el DOCTOR VAN HORN.

DOCTOR VAN HORN

(Ocupando su silla junto a la mesa. Severo) Acérquese, Izzy.

IZZY

(A regañadientes) ¿No duerme usted nunca?

DOCTOR VAN HORN

No tenemos mucho tiempo. *(Indicándole la silla de enfrente)* Siéntese.

IZZY marca una página de la novela de Tolstói doblando una esquina, cierra el libro y lo deja sobre la almohada. Se levanta y va a ocupar su silla.

IZZY

(Sentándose. Cansado) ¿Algo va mal?

DOCTOR VAN HORN

Todo va mal. *(Pausa)* Por su culpa.

IZZY

(Sarcástico) ¡Y yo que pensaba que empezaba a caerle bien! *(Pausa)* ¡Tonto de mí!

DOCTOR VAN HORN

Así es. Pero los sentimientos no tienen nada que ver en esto. No puedo fiarme de usted.

IZZY

¿Por qué no? Le he estado diciendo la verdad. Todo cuanto le he dicho..., hasta la

última palabra..., es cierto.

Toma inversa desde encima del hombro del DOCTOR VAN HORN. Le vemos escribir unas letras, que componen el nombre de CELIA: C-E-L-I-A.

DOCTOR VAN HORN

Eso dice usted. Pero la palabra de un mentiroso carece de valor. No tiene ninguna credibilidad.

IZZY

Mire... No soy estúpido. Sabe usted demasiadas cosas de mí para salirle con mentiras.

DOCTOR VAN HORN

(Meneando la cabeza) No es de fiar. Ha llevado una vida mala, deshonesta.

IZZY

No voy a discutirlo. *(Pausa. En un tono más sombrío)* Pero me dispararon... Pensaba que era lo peor que podía haberme ocurrido..., y no lo era, sin embargo. He cambiado mucho desde entonces. Me he desembarazado de mi..., de cuanto había podrido en mi vida. Estoy intentando cambiar.

DOCTOR VAN HORN

(Sarcástico) Un hombre nuevo.

IZZY

(Sinceramente) Tal vez. No sé cómo lo llamará usted. Pero ahora me siento más conectado con las cosas. Más conectado con la gente. Más responsable, por decirlo de alguna manera.

DOCTOR VAN HORN

(Con profunda amargura) Pues, entonces..., ¿por qué no me ha ayudado? *(Una larga pausa, observando a IZZY)* ¿Por qué no me ha hablado de Celia Burns?

IZZY

(Completamente desolado) ¿De quién?

DOCTOR VAN HORN

Ya me ha oído.

IZZY

No conozco a esa persona. (*Empezando a dominarse y comprendiendo que debe proteger a CELIA a toda costa*) ¿Cómo ha dicho que se llamaba?

DOCTOR VAN HORN

(*Con fría determinación*) Podría haberle matado, ya lo sabe. Todo lo que tengo que hacer es golpear la puerta y entrará un hombre con un revólver, que le meterá una bala en la cabeza.

IZZY

(*Suspira*) Ya sé lo que es eso, hágalo.

DOCTOR VAN HORN

Me parece estar oyendo al viejo Izzy.

IZZY

Bueno, cuesta quitar los viejos hábitos.

Toma inversa desde el hombro del DOCTOR VAN HORN mientras habla. Lo vemos escribir en su bloc: Celia... Ce-li-a... Celia..., S'il y a.

DOCTOR VAN HORN

Si me lo hubiera dicho usted de inmediato, la situación podría haber tenido remedio. Ahora probablemente sea ya demasiado tarde. (*Pausa. Haciendo una última llamada a la sensatez*) ¿Y si yo le dijera que ésta es su única oportunidad de hacer algo bueno en la vida? (*Pausa. No hay respuesta por parte de IZZY. Lo intenta de nuevo por otro camino*) Hábleme de ella, Izzy, y le dejaré marchar. Dejaré la puerta abierta y será usted libre.

IZZY

¡Ojalá pudiera! Pero no conozco a esa persona de que me habla.

DOCTOR VAN HORN

(Explotando de ira. Golpea la mesa con la palma de la mano) ¡Por supuesto que la conoce! ¡Está enamorado de ella!

IZZY

(Haciéndose el tonto todavía) ¿Lo estoy?

DOCTOR VAN HORN

(Se pone bruscamente de pie. Fuera de sí) Está bien. No tengo nada más que decirle. *(Comienza a ir hacia la puerta. Se detiene)* No volverá a verme. *(Pausa)* Y, sin mí, está usted perdido. *(Continúa caminando. Golpea la puerta. Se vuelve a IZZY por última vez)* ¡Que Dios se apiade de usted!

La puerta se abre y el DOCTOR VAN HORN sale. Se cierra la puerta. Ruidos metálicos de cerraduras y cerrojos.

59. Int: Noche. Apartamento de Lulu. Plató de la Caja de Pandora

CATHERINE, los técnicos y el equipo de rodaje no están a la vista. Lo que sucede ha de experimentarse como una acción directa.

Es una variación sobre el acto III de La caja de Pandora de Wedekind. La escena ha pasado de Londres al Lower East Side de Manhattan. Tras la muerte de PETER SHINE, Lulu y Alvin han huido. Llevan una vida desesperada y miserable, en las condiciones más precarias. Alvin se ha hecho adicto a la cocaína y Lulu recurre ocasionalmente a la prostitución para mantenerse... y para mantener el vicio de Alvin. Éste no lo aprueba, pero es demasiado débil para impedirselo.

Noche. Lluve fuera. Estamos en la sala de estar de un típico apartamento de los barrios bajos. Grietas en el enlucido de las paredes; pintura que se desprende a pedazos; unos cuantos muebles desvencijados, de segunda mano. Hay goteras en el techo. Han puesto palanganas y cacharros de cocina en el suelo para recoger el agua que se filtra, pero están todos llenos, casi desbordando. La única luz la proporciona una bombilla sin pantalla que cuelga de un cable del techo.

ALVIN, desastrado, con los cabellos largos enmarañados, cazadora de motorista y los faldones de la camisa colgando fuera de los pantalones, está sentado a la mesa y trata de hacer un montoncito con sus últimos restos de cocaína para poder esnifarla. Parece al borde de la desesperación.

Se abre la puerta del piso y entra LULU. Llega calada, con las ropas en un estado lamentable. Viste completamente de negro: minifalda, leotardos, botas y una cazadora semejante a la de ALVIN. Cierra la puerta con el pie mientras sacude un paraguas barato y parcialmente roto. Trata de cerrarlo, pero el mecanismo de cierre no funciona y lo arroja al suelo. ALVIN la observa atentamente, pero no dice nada.

LULU se acerca a la mesa, mete la mano en el bolsillo de la cazadora y extrae un fajo de billetes, que tira en la mesa delante de ALVIN.

ALVIN

¿De dónde lo has sacado?

LULU

No necesitas saberlo. (Se aleja de la mesa y comienza a quitarse la cazadora. A mitad

de hacerlo, vuelve a ponérsela) ¡Dios, qué frío hace aquí dentro!

ALVIN

Has vuelto a tus antiguas artes, ¿eh?

LULU

¿A ti qué te importa? No tienes que verlo.

Se dirige hacia un sillón de plástico rojo chillón, ve en el suelo una botella de bourbon y la recoge. Bebe directamente de la botella. Tras un par de tragos, llaman a la puerta.

LULU

¿Quién es?

ALVIN

¿Cómo voy a saberlo? *(Pausa. Como si se lo hubiera pensado mejor)* Uno de tus admiradores, tal vez.

LULU va a abrir y, al hacerlo, vemos a CANDY (personaje basado en el de la Condesa Geschwitz de la obra teatral), una pintora del Lower East Side, lesbiana, que se siente atraída por LULU. Viste ropas de cuero negras y luce diversas perforaciones faciales con aretes y piedras.

LULU

(A CANDY; sin mucho entusiasmo) ¡Oh, eres tú!

ALVIN

¿Lo ves? ¿Qué te dije?

CANDY

(A LULU) Hola, querida. ¿Puedo entrar un minuto? Te traigo un regalo.

LULU la deja entrar sin decir nada. CANDY trae debajo del brazo un tubo de cartón para pósters. Mientras se quita el abrigo, sus ojos le dedican a ALVIN una sonrisa sarcástica.

CANDY

¡Vaya! Si tenemos aquí a Alvin SHINE, el mismísimo Capitán Inercia.

ALVIN

(Sin inmutarse. De buen humor) Hola, Butch. Entra a charlar un rato.

CANDY

(Sacando el póster de dentro del tubo) Se me ha ocurrido entrar en una de esas tiendas de pósters, y mira lo que he encontrado.

Desenrolla el póster y lo sostiene en alto. Es una foto de la sesión en que BLACK retrató a LULU vestida como Charlie Chaplin, en la escena 46. En esta foto, LULU no lleva puesto el bigote. Se ha echado el bombín hacia atrás, desabrochada la chaqueta y parcialmente sueltos los botones de la camisa; tiene una sonrisa amplia, muy atractiva.

LULU

(Para sí) ¡Jesús! ¡Llévatelo de aquí!

ALVIN

(Levantándose de su silla) ¡Ah, los viejos tiempos! *(Se acerca a CANDY)*.

CANDY

(Todavía mostrándoles el póster) Lo encuentro precioso.

ALVIN

(Cuya mirada va del póster a LULU y después al póster de nuevo) Y fíjate: ¡apenas ha cambiado! *(Toma con su mano la barbilla de LULU y, con cierta brusquedad, la vuelve hacia el póster)*.

LULU

¡Basta ya!

ALVIN

(Reteniéndola aún) ¡Con todo lo que ha pasado, y sus ojos siguen teniendo todavía la

misma expresión infantil!

CANDY

Déjala en paz, Alvin.

ALVIN

(Excitándose) ¡Tenemos que colgarlo! (Le quita el póster a CANDY) Esto es lo que nos hace falta aquí..., ¡decorarlo! Una fotografía como ésta... nos inspirará. La diosa... ¡del templo de la carne! (Suelta una carcajada).

Se precipita hacia la pared, ve un clavo que sobresale de ella y trata de prender el póster al clavo. El póster cae al suelo.

ALVIN

¡Mierda!

CANDY

Arranca el clavo de la pared, estúpido.

En ese instante se va la luz. La habitación queda envuelta en tinieblas. Distinguimos confusamente las formas de las tres figuras.

ALVIN

Genial. Ahora no veo ni torta.

LULU

Iré por una vela.

LULU desaparece en el interior del dormitorio.

CANDY

(A ALVIN) ¡Qué payaso eres, Alvin!

LULU vuelve trayendo consigo un platillo con un cabo de vela encendido. La cámara se acerca a ella, que a su vez se acerca a la cámara. Primer plano de la luz que parpadea en su rostro, en sus ojos. Corte a:

60. Ext: Noche. La calle abajo. El plató de la Caja de Pandora

De pie ante el edificio donde vive LULU, en la acera de enfrente, está JACK. Unos treinta y cinco años; cazadora de cuero; ojos apagados. Mira hacia arriba, hacia la casa. Pasa tambaleándose un drogadicto..., luego un par de punkies.

Toma de la ventana del tercer piso. Una vela arde en el alféizar.

Toma de JACK, esperando. Se abre la cazadora, se lleva la mano al bolsillo interior, palpa su contenido.

Toma del edificio al otro lado de la calle. Vemos salir a ALVIN, que mira a su alrededor y se va por la izquierda hasta salir de encuadre.

Toma de JACK. Durante un instante sigue a ALVIN con la mirada; luego cruza los brazos sobre el pecho y apoya la espalda contra el muro. Corte a:

61. Int: Noche. EL Apartamento de Lulu. El plató de la Caja de Pandora

LULU y CANDY *están sentadas, charlando, a la espera de que vuelva ALVIN con una bombilla. Mientras tanto, la única luz es la de la vela.*

CANDY

No comprendo por qué sigues con él.

LULU

Hice una promesa; ésa es la razón. *(Pausa)* No lo entenderías.

CANDY

Lo entiendo. Y también sé que la noche que pasamos juntas fue la más feliz de mi vida.

LULU

Lo que ocurrió esa noche no significa nada. Tenía curiosidad, eso es todo. Ya se me ha pasado.

CANDY *se echa a llorar ante la rudeza de la afirmación de LULU.*

LULU

Piensa que jamás ocurrió. *(Pausa. Mientras CANDY sigue llorando)* Te estoy diciendo la verdad. Es mejor así.

CANDY

(Al rato. Sorbiéndose el llanto) Por eso te amo, Lulu. Jamás te andas con mentiras, ¿verdad?

Se oye un golpe en la puerta.

LULU

Alvin, seguro. Probablemente se ha dejado aquí su llave.

LULU *se levanta y va hacia la puerta.*

CANDY

(Tratando de componer su rostro, aún lloroso) ¿Cuántos machos estúpidos se necesitan para atornillar una bombilla?

LULU

(Suelta una carcajada. Por encima del hombro) Probablemente habrá olvidado la bombilla también.

LULU *abre la puerta. JACK está de pie en el pasillo.*

LULU

(Recuperándose de su sorpresa. Sonriendo) Hola. ¿Quién es usted?

JACK

La vi en la calle antes. Y la he seguido hasta aquí.

LULU

¿Tiene usted nombre?

JACK

JACK. *(Pausa)* Puede llamarme JACK. *(Pasa al interior del apartamento. LULU cierra la puerta. Advirtiendo entonces la presencia de CANDY)* ¿Quién es?

LULU

Mi hermana. Está un poco chiflada. No puedo conseguir que se vaya.

JACK

(Observando a LULU) Tienes una boca preciosa.

LULU

(Sonriendo) La heredé de mi madre.

JACK

¿Cuánto? No tengo mucho dinero.

LULU

No sé... Cincuenta dólares.

JACK

(Se vuelve hacia la puerta, como para irse) Hasta luego. Ya nos veremos.

LULU

No, no te vayas. *(Poniéndole la mano en el brazo. Él mira la mano de LULU con una expresión de curiosidad en el rostro)* Quédate, por favor.

JACK

¿Cuánto?

LULU

La mitad, entonces. Veinticinco dólares.

JACK

Aún es demasiado.

CANDY

(Observando y escuchándolos con creciente asombro y repugnancia) ¡No puedo creerlo! Un poco más y estarás pagándole tú.

LULU

(A CANDY) Cierra el pico.

JACK

(Acercándose a CANDY. La estudia. Intercambian los dos una larga mirada. Luego se dirige a LULU) Ésta no es tu hermana. Está enamorada de ti. *(Le da a CANDY una palmadita en la cabeza)* Tu perrillo faldero, ¿eh? *(Se vuelve a LULU y la observa fijamente).*

LULU

¿Por qué me miras así?

JACK

Lo primero que me llamó la atención fue tu forma de andar. Me dije: «Esta chica ha de tener un cuerpo espléndido».

LULU

¿Cómo lo sabes?

JACK

Y luego me fijé en que tenías una boca preciosa. (*Silencio*) Sólo llevo un billete de diez dólares.

LULU

Está bien. ¿Qué importa?

JACK

Pero necesitaré algo para volver a mi casa. Para el metro.

CANDY

(*Se levanta de su silla y va al extremo opuesto de la habitación*) No puedo soportar esto, Lulu. De verdad que no lo resisto. (JACK y LULU la ignoran).

LULU

No tengo cambio de diez. No tengo nada.

JACK

Mira en tus bolsillos. Algo tendrás.

LULU *mete la mano en cada uno de los bolsillos de su cazadora y hurga dentro de ellos. Por fin saca un arrugado billete de cinco dólares.*

LULU

Esto es todo lo que tengo.

JACK

Dámelo.

LULU

Ya conseguiré cambio luego. Cuando terminemos.

JACK

No, lo quiero todo.

LULU

De acuerdo, de acuerdo. ¡Por amor de Dios, tómallo de una vez! (*Se lo da*) Y pasemos al dormitorio. (*Va hacia la vela y la levanta*).

JACK

No la necesitamos. Aún entra bastante luz.

LULU

(*Al tiempo que deja la vela donde estaba*) Está bien. Lo que digas. (*Se acerca a JACK y le pasa los brazos por el cuello*) No quiero herirte. De verdad me gustas. No me obligues a pedírtelo más.

JACK

Bueno. Vayamos.

JACK sigue a LULU al interior del dormitorio. CANDY enciende un pitillo y pasea por la sala..., agitada, turbada. Momentos después llegan del dormitorio unos gritos terribles, punzantes.

LULU (*en off*).

¡Socorro!... ¡Socorro!

CANDY corre hacia la puerta del dormitorio.

CANDY

(*Desesperada*) ¡Lulu! ¡Lulu!

JACK se precipita fuera del dormitorio con un largo cuchillo manchado de sangre en

su mano derecha. Lo clava en el vientre de CANDY. Con la mano izquierda, JACK sujeta a CANDY e impide que se desplome. Y con la derecha le asesta una nueva cuchillada..., y otra más.

Traveling. La cámara se desplaza hacia JACK y a continuación, lentamente, lo deja atrás y entra en el dormitorio. LULU está sentada en el suelo, con la espalda apoyada en la cama y agarrándose el abdomen.

LULU

¡Oh, Jesús..., oh, Jesús!

La vida se le escapa rápidamente. La cámara enfoca su rostro: una mirada perdida. Una mirada que se vuelve hacia sí. La mirada de una persona a punto de morir.

62. Int: Día. El cuartucho

La misma habitación, como antes. Por la mañana.

IZZY está golpeando la puerta metálica con su mano derecha. No acude nadie.

IZZY

(Gritando) ¡Socorro! ¡Que alguien me ayude..., por favor!

No ocurre nada. Al cabo de un rato deja de golpear la puerta y se deja caer sobre sus rodillas. Dos o tres segundos, con la respiración agitada. Después, recobrando su energía, se incorpora y va tambaleándose hacia la mesa. La agarra y la empuja contra la pared, para situarla debajo del ventanuco. Se encarama a ella, se yergue y se estira para alcanzarlo. Puede tocarlo con la mano, pero no es lo bastante alto como para poder mirar por él. Baja de la mesa, toma una de las sillas y la pone sobre la mesa. Luego vuelve a subirse a ésta, adosa a la pared el respaldo de la silla y se sube al asiento. Esta vez sí llega. Golpea el ventanuco con el puño. Pero el cristal es grueso, irrompible. Baja de nuevo, con cuidado, primero de la silla, luego de la mesa, hasta pisar el suelo. Se acerca adonde está la bandeja con los restos de su comida y toma los cubiertos. Vuelve a trepar a la mesa, a la silla, armado con un cuchillo, un tenedor y una cuchara. Con el cuchillo como herramienta, empieza a clavarlo en los bordes del ventanuco. Corte a:

63. Ext: Día. Dublín. Exterior del hotel de Celia

Es por la mañana temprano. Vemos a CELIA salir del edificio vestida informalmente, con un bolso en bandolera. Gira a la izquierda y empieza a caminar. A los pocos instantes, como surgido de la nada, entra en el encuadre el DOCTOR VAN HORN, que viene en sentido opuesto.

DOCTOR VAN HORN

¿Celia Burns?

CELIA

(Sobresaltada. Se detiene) ¿Sí?

DOCTOR VAN HORN

¿Me concede un instante, por favor?

CELIA

(Echa a andar de nuevo) Lo siento. Tengo que estar en el plató dentro de quince minutos.

El DOCTOR VAN HORN apresura el paso tras ella, tratando de seguir a su lado. Hasta ahora los hemos visto desde un ángulo.

El ángulo cambia en este momento y vemos de frente a los dos, caminando a paso vivo por la acera. Detrás de ellos, a unos tres metros de distancia, los siguen DOS GORILAS enfundados en sendos anoraks.

DOCTOR VAN HORN

Es a propósito de Izzy Maurer. Quiere verla.

CELIA

(Deteniéndose en seco. Los DOS GORILAS se paran también. Asombrada, pero feliz) ¿Izzy? ¿Sabe usted dónde está?

DOCTOR VAN HORN

Lo sé. Si se viene conmigo ahora, puedo llevarla con él sin tardanza.

CELIA

(Riendo, esperanzada, confusa) Me están esperando... Permítame llamar primero. No quiero que se inquieten.

DOCTOR VAN HORN

(Sujetándola por el codo y obligándola a dar media vuelta) Tengo teléfono en el coche.

CELIA

(Que ve por primera vez a los DOS GORILAS) ¿Quiénes son éstos?

DOCTOR VAN HORN

No se preocupe. Vienen conmigo.

CELIA, de pronto, recela, se pone en guardia. Una rapidísima serie de primeros planos del rostro de CELIA, de la cara del DOCTOR VAN HORN y de las de los DOS GORILAS. En determinado momento, tratando de tranquilizarla, los DOS GORILAS le sonrían. A uno de ellos le faltan unos incisivos; el otro lleva un aparato metálico. El efecto es penoso. CELIA comienza a alejarse de ellos.

CELIA

Comprendo. *(Retrocede más)* Ya sé lo que quieren. *(Descolgándose el bolso del hombro mientras sigue apartándose)* La tengo aquí dentro.

Arroja el bolso a uno de los DOS GORILAS y escapa corriendo lo más rápido que le permiten sus pies.

El DOCTOR VAN HORN rebusca en el bolso unos instantes, arrojando objetos al suelo: un neceser de maquillaje, una revista, un libro en rústica (Lulu en Hollywood, de Louise Brooks), pañuelos de papel, un cepillo para el pelo, el CD de Katmandu... Esto le concede a CELIA una pequeña ventaja sobre ellos.

Plano largo: CELIA corriendo por la calle y saliendo de encuadre. Mientras el DOCTOR VAN HORN sigue examinando el contenido del bolso, los DOS GORILAS emprenden la persecución.

64. Ext: Día. Las calles de la ciudad

Siguiendo el mismo camino que CELIA tomó en la escena 57 para ir al puente, la persecución continúa por las calles de la ciudad. Planos largos y cortos alternados. Son las seis de la mañana. No hay mucha gente en las calles, pero sí algo de tráfico, personas dirigiéndose al trabajo y algunos obstáculos físicos que sortear.

Finalmente, CELIA llega al Ha'penny Bridge. Sube corriendo los escalones. Sólo les lleva a los DOS GORILAS unos ocho o nueve metros de delantera. Comienza a recorrer la pasarela peatonal cuando los DOS GORILAS están subiendo los peldaños que conducen a ella. A mitad de camino, en el mismo lugar desde donde dejó caer la piedra al río, CELIA deja de correr. Exhausta, sin aliento. Los DOS GORILAS están a punto de darle alcance.

Sin saber qué hacer o cómo librarse de ellos, se sube al pretil en el instante en que van a agarrarla. Pausa larga. Vacila. Un plano del agua por debajo. Un plano del rostro de CELIA. Otro de uno de los DOS GORILAS, que alarga el brazo como si fuera a empujarla.

UN GORILA

No lo haga, señorita. No vamos a hacerle ningún daño.

Sin embargo, CELIA salta.

La escena finaliza con un plano largo de CELIA cayendo por el aire y yendo a estrellarse en el río. Vemos las salpicaduras que levanta..., y a ella hundirse en el agua.

65. Int: Día. El cuartucho

La habitación en que está encerrado IZZY, como antes. IZZY, aún encaramado en la silla, está golpeando el mango del cuchillo con una de las patas de la otra silla. Ha logrado romper ya la mayor parte del cristal del ventanuco, y sólo queda ahora un pedazo en punta. Gruñendo a cada martillazo que descarga, IZZY consigue finalmente arrancar un trozo de madera del marco. Después, con mucho cuidado, se vale de los dedos para desprender del marco el último fragmento de vidrio. Sin dudar ni mirar hacia atrás, se agarra con los brazos y, tomando impulso, comienza a pasar el cuerpo por la abertura.

66. Ext: Día. Almacén en Brooklyn

Desde el exterior del edificio, vemos a IZZY saliendo por el ventanuco, que se encuentra un poco por encima del nivel del suelo. Guijarros, tierra, maleza. Se ayuda agarrándose a los hierbajos, gimiendo mientras pasa el cuerpo por el estrecho espacio. La luz brillante del sol lo deslumbra.

Jadeando, se incorpora por fin. Barba de tres o cuatro días. Harapiento, desgredado, totalmente exhausto.

Plano más amplio. El edificio de donde ha escapado es un almacén o una nave de fábrica de tres pisos, gris. El rótulo que campea en él reza: BARTHOLDI CASKET CO.

IZZY empieza a alejarse del edificio con paso inseguro. Luego echa a correr.

Cuando IZZY sale del encuadre, vemos la Estatua de la Libertad que se alza a lo lejos.

67. Int: Día. Apartamento de Philip Kleinman. Despacho

Una habitación más bien pequeña, sencilla: el despacho particular de un productor independiente que se toma en serio su trabajo. Hay tres pósters de cine colgados en las paredes. El primero es un cartel de El increíble hombre menguante. El segundo, de Cantando bajo la lluvia. Y el tercero, de La gran ilusión.

PHILIP

Es un desastre, el peor que me ha tocado vivir. Se ha evaporado en el aire. Doce días rodando, y al decimotercero no se presenta. Hemos tenido que dejarlo y enviar a todo el mundo a casa. La compañía de seguros tiene tres detectives buscándola y ninguno de ellos ha encontrado la menor pista. Nada. Ni siquiera un indicio.

Corte a:

IZZY, afeitado y vestido con ropas limpias, sentado en un sillón a un lado del escritorio de PHILIP, quien está sentado enfrente.

IZZY

(Difícilmente) Debería haber viajado con ella. *(Pausa)* Jamás debí quedarme aquí.

PHILIP

(Tras una pausa) Si te he de ser sincero, aún me cuesta creerlo. Todo es como un sueño..., como si ella no hubiera estado jamás allí en realidad.

IZZY

(Como si le hubieran abandonado las fuerzas) ¿Era buena actriz?

PHILIP

Mejor que buena. *(Pausa)* Era extraordinaria.

Permanecen unos momentos en silencio, sumido cada uno en sus pensamientos. Finalmente, IZZY trata de ponerse en pie. Está sumamente débil, casi incapaz de moverse. Cuando está medio incorporado le flaquean las rodillas y empieza a caer. Se agarra al escritorio para sostenerse.

PHILIP se apresura a pasar al otro lado para rodear a IZZY con el brazo y ayudarle a tenerse derecho.

PHILIP

¿Te encuentras bien?

IZZY

(Apoyándose en el escritorio; tratando de mantener el equilibrio, pero muy débil) Sí.
(Pausa) Sí, estoy bien.

PHILIP

¿Quieres que avise a un médico?

IZZY

No, de veras. Estoy perfectamente.

Con PHILIP sujetándolo aún con su brazo, van los dos hacia la puerta. Junto al umbral de ésta, a un lado, adosada a la pared, hay una mesita auxiliar con un montón de cintas de vídeo.

PHILIP

(Al ver las cintas) Casi lo olvidaba. Deberías llevarte una de éstas. (Le tiende a IZZY una videocassette, sin que éste diga nada) Es todo lo que tenemos. El editor seleccionó trozos de las escenas que rodamos y yo las he pasado a vídeo. Consérvala.

IZZY

(La coge. Al cabo de un momento, en voz baja) Gracias, PHILIP.

PHILIP

(Observando a IZZY) Vete a casa, Izzy. No tienes buen aspecto. Necesitas descansar.
(Pausa) ¿Estamos?

IZZY

(Con la mirada baja, en voz apenas audible) De acuerdo.

PHILIP

Te llamaré si me entero de algo.

68. Int: Día. La White Horse Tavern

IZZY está sentado en la trasera del local con DAVE REILLY y TYRONE LORD, dos componentes del grupo Katmandu. (Los hemos visto ya, en las escenas 1 y 3. DAVE es de raza blanca; TYRONE, negro).

La estancia se encuentra casi vacía. La luz de primeras horas de la tarde entra por la ventana. Están sentados en un reservado: IZZY a un lado, DAVE y TYRONE al otro. Los tres tienen bebidas enfrente. Ha de dar la impresión de que llevan allí algún tiempo.

IZZY

(Con mayor vigor que en la escena anterior) No me creéis, ¿verdad?

DAVE y TYRONE intercambian una breve mirada de connivencia, como si fueran a responder que no.

DAVE

Claro que te creemos, Izzy. ¿Por qué íbamos a dudar de lo que cuentas?

TYRONE

(Asiente) Seguro.

IZZY los observa fijamente. Comprende que le están siguiendo la corriente.

IZZY

(Inclina el cuerpo hacia delante) Decidme... ¿Soy una piedra o un árbol?

DAVE

¿Eh?

IZZY

Respondedme sólo. ¿Soy una piedra o un árbol?

DAVE y TYRONE se lo piensan un instante, tratando de seguirle el juego. Responden simultáneamente.

DAVE

Una piedra.

TYRONE

Un árbol.

DAVE y TYRONE *intercambian otra mirada. DAVE se encoge de hombros.*

IZZY

(Insistiendo) ¿Soy un perro o un pájaro?

TYRONE

(Más en situación que DAVE) Las dos cosas, hombre. Eres un perro con alas.

DAVE *sonríe.*

IZZY

(Más apremiante, agarrando la mano de TYRONE y adoptando la pose de quien va a medir la fuerza de su brazo con la del otro) ¿Soy una buena o una mala persona?

DAVE

(Interrumpiéndole) Corta este rollo, Izzy. Te vas a volver majara.

TYRONE

(Que se ha tomado en serio la pregunta de IZZY. Agarrando aún su mano y mirándole fijamente a los ojos) Eres bueno, Iz. Eres de buena pasta, con tus más y tus menos. Como cualquier otro.

IZZY

(Soltando la mano de TYRONE. Se retrepa en el respaldo de su asiento. Al cabo de un momento, en voz muy queda, como hablando consigo mismo) ¿Estoy aquí... o no estoy?

Nueva mirada significativa entre DAVE y TYRONE. La cámara vuelve a enfocar a IZZY, que está con la vista clavada en el suelo.

DAVE (*en off*).

¿Qué diferencia hay? La vida sólo es una ilusión en todo caso..., ¿no? (*Pausa*) No le des más vueltas.

Fundido y fuera. Empieza a sonar la música: lenta, profunda, sonora. Una pieza para gran orquesta.

69. Int: Noche. El apartamento de IZZY. El dormitorio

Continúa sonando la música.

La escena comienza con un primer plano del rostro de IZZY. Está sentado en el suelo, con la espalda apoyada en la cama, mirando la televisión. No hay ningún otro sonido aparte de la música que, lenta pero progresivamente, va ganando sonoridad y volumen durante el desarrollo de la escena.

Es una cinta de vídeo de La caja de Pandora. La escena, que transcurre en completo silencio, muestra a LULU con su vestido de novia caminando por el dormitorio. La cámara no deja de enfocar a LULU ni un instante. Varios primeros planos de su rostro. Está aquí en el cenit de su belleza y desprende un aura de gozo inocente, casi virginal.

Contraposición entre el vídeo y la cara de IZZY. Se está apoderando de él una creciente angustia a medida que avanza la cinta. Al final sus ojos no retienen las lágrimas. Poco después los cierra, incapaz de seguir mirando. Mientras tiene los ojos cerrados, corte a:

70. Int: Noche. El club de jazz de la escena 3

Prosigue la música, ganando volumen sin cesar.

Otra toma del rostro de IZZY, con los ojos cerrados aún. La cámara retrocede. Lo vemos yaciendo en el suelo del club de jazz de la escena 3. Acaba de ocurrir el tiroteo. La cámara sigue alejándose de él. Vemos la confusión de la multitud que huye presa del espanto. TYRONE atiende a IZZY, y trata de taponar la herida con las palmas de sus manos. Pero la sangre escapa por entre sus dedos. Hace gestos frenéticos con la cabeza solicitando ayuda. Corte a:

71. Ext: Noche. La calle enfrente del club de jazz

Prosigue la música. Ningún sonido más.

Entre la multitud de mirones que se han congregado alrededor de la entrada del club, IZZY es sacado en una camilla por DOS SANITARIOS. Vemos cerrarse de golpe las puertas traseras de la ambulancia.

72. Int/Ext: Noche. Dentro de la ambulancia/La calle

Prosigue la música.

Mientras la ambulancia acelera por la calle, vemos a IZZY tumbado sobre su espalda, asistido por los DOS SANITARIOS. Le han puesto un gota a gota en el brazo. Un cable conecta su cuerpo a un monitor. Corte a:

Exterior. Vemos a CELIA caminando calle abajo, sola. Está delante de la ambulancia, a unos quince metros. Vuelve la cabeza al oír la sirena. Corte a:

Interior de la ambulancia. El monitor está mostrando una línea recta. El corazón de IZZY ha dejado de latir. Uno de los DOS SANITARIOS sacude la cabeza.

PRIMER SANITARIO

Se nos ha ido. Lo perdimos.

SEGUNDO SANITARIO

(Al CONDUCTOR de la ambulancia, delante) Apaga la sirena, Frank. Este tipo ha muerto.

Corte a:

Exterior. CELIA se ha parado. Está observando la ambulancia, que casi ha llegado ya a su altura. Deja de oírse la sirena de pronto, pero sigue una serie de sonidos extraños, repetidos, secos, que callan poco a poco hasta hacerse el silencio. La ambulancia frena. CELIA comprende que la persona que traslada ha muerto y, con la mano derecha, traza sobre su pecho la señal de la cruz. Se queda allí parada observando el paso de la ambulancia y cómo ésta sigue su ruta por entre el tráfico. Primer plano de su rostro. Pausa larga.

La pantalla funde a negro. Momentos de absoluto silencio. Comienzan a aparecer los créditos, acompañados por la voz de Gene Kelly interpretando Cantando bajo la lluvia.

Entrevistas

Entrevista con Paul Auster, autor y director

REBECCA PRIME: Hace tres años, cuando usted trabajaba en la posproducción de *Smoke y Blue in the Face*, concedió una entrevista a Annette Insdorf, y la última pregunta que Annette le hizo fue: «Ahora que le ha picado el gusanillo, ¿desea usted volver a dirigir?» Usted le respondió: «No, la verdad es que no». Es obvio que cambió de idea. ¿Por alguna razón especial?

PAUL AUSTER: Supongo que es peligroso hablar del futuro, ¿verdad? En realidad, la idea de *Lulu* se me presentó por entonces, cuando aún estaba trabajando en esas películas. En seguida vi el relato como un guión de cine. Y porque en aquellos momentos me sentía exhausto por el cine —la posproducción de *Smoke y Blue in the Face* se había prolongado durante casi un año— hice cuanto pude para resistirme a la idea. Pero el tema siguió reapareciendo en mi mente, siguió exigiéndome que hiciera algo con él, y al final cedí al impulso. Y al actuar así, cometí un error fatal.

RP: ¿Cómo es eso?

PA: Decidí transformarlo en una novela. Me dije a mí mismo que, si la idea era buena, no importaba cómo la contara. Libro, cine..., era indiferente. La sustancia del relato sería su propio combustible, con independencia de la forma que adoptara. Así que puse manos a la obra y me senté a escribir..., hasta que seis o siete meses después, al levantarme y examinar lo que había escrito hasta entonces, me di cuenta de que no valía nada. No funcionaba. Era una historia predominantemente dramática, no narrativa, y necesitaba ser vista, no tan sólo leída.

RP: ¿Por qué?

PA: Por lo de la piedra, para empezar. Por la inserción del cine dentro del propio relato. Por la estructura onírica de los hechos. Por una larga serie de razones.

RP: Así que dio usted marcha atrás y comenzó de nuevo...

PA: No exactamente. Pensé que el proyecto estaba muerto y volví mi atención a otras cosas. Pasó un año, año y medio tal vez, pero el relato jamás me dejó realmente. Cuando comprendí por fin que era algo que necesitaba hacer, tomé una gran bocanada de aire en mis pulmones y empecé de nuevo. Pero esta vez me mantuve fiel a mi idea original y lo escribí como un guión de cine. Eso pasa por tratar de

forzar las cosas. Fue una buena lección.

RP: Aun así, aunque usted le dio forma de guión de cine, el argumento es mucho más novelesco que en la mayoría de las películas que corren. De hecho, es como una de *sus* novelas.

PA: Bueno, como dice Izzy en determinado momento, es difícil desprenderse de los hábitos. Pero reconozco que en todo momento yo sentí que *Lulu* era una continuación de mi trabajo habitual, que entroncaba con todo cuanto he hecho.

RP: La mayoría de las películas parecen tener un planteamiento relativamente simple y se desarrollan luego de manera lineal. Con *Lulu on the Bridge*, en cambio, el relato funciona a la vez en varios niveles diferentes.

PA: Eso es lo que hace tan complicado explicarlo. Hay una serie de hilos que recorren la historia y, para cuando llegas al final, están tan enmarañados unos con otros que no puedes tirar de ninguno sin que se muevan todos los demás. Pero lo más importante es que, en el fondo, se trata de una historia muy emotiva, una historia sobre sentimientos profundos y poderosos. No es un rompecabezas, ni un enigma que debas resolver; no necesitas «entenderlo» con la razón para sentir la fuerza de las emociones.

RP: Hablemos de esa «estructura onírica de los hechos» a que aludió usted antes.

PA: Todo es muy simple en un primer nivel. Un hombre recibe un tiro y, en la última hora antes de morir, SUEÑA otra vida para sí. El contenido de ese sueño lo dan cierto número de elementos que ha tenido ante sí poco antes y poco después del tiroteo. Una pared llena de fotografías en los lavabos de caballeros con rostros de mujeres —estrellas de cine, casi todas— y un pedazo de yeso que cae del techo. Todo viene de esos elementos: la mágica piedra azul, la joven de la que se enamora, el hecho de que ella sea actriz y le caiga como llovido del cielo un papel en una película, la directora de la película..., etcétera. Ésta es una forma de leer el relato: el marco, por así decir. Pero no puede decirse que sea la más interesante de todas. Supongo que lo hace más o menos verosímil, pero no toma en consideración el elemento mágico. Y, si eso se olvida, no pienso que quede gran cosa.

RP: ¿Puede explicarse un poco más?

PA: Quiero decir que hay otro nivel en el que todos esos hechos ocurren realmente. Tengo la convicción de que Izzy vive los hechos del relato, que su sueño no es sólo una especie de huera fantasía. Cuando muere, al final, es un hombre distinto del que era al principio. De alguna forma se las ha arreglado para redimirse a sí

mismo. Si no fuera así, ¿cómo se explica la presencia de Celia en la calle al final? Es como si ella hubiera vivido la historia también. Pasa la ambulancia y, aunque no tiene forma de saber a quién trasladan dentro, lo sabe, es como si lo supiera. Siente una conexión, se conmueve, se apena..., al comprender que la persona que viaja en aquel vehículo acaba de morir. A mi modo de ver, toda la película se resume en esa secuencia final. Lo mágico no es meramente algo soñado. Es real y aporta consigo todas las emociones de la realidad.

RP: En otras palabras, que usted cree en lo imposible.

PA: Todos creemos. Lo sepamos o no, nuestras vidas carecerían de sentido si no creyéramos en lo imposible... Piense, por ejemplo, en *El sueño de una noche de verano*. Elfos y hadas brincando por los bosques. Rocían con polvillo de duendes los ojos de un hombre, y éste se enamora. Imposible, sí, pero eso no significa que no sea real, que no sea real en la vida. Después de todo, el amor es magia, ¿no? Nadie sabe qué es, nadie puede explicarlo. Yo diría que el polvillo de duendes es una explicación tan buena como cualquier otra. Y eso es lo que es la piedra azul..., la que junta a Izzy y a Celia. El mero hecho de narrar una historia con «realismo» no la convierte en real. Y, a la inversa, no por contarla en términos fantásticos la hacemos irreal. Después de todo, la metáfora puede ser la mejor forma de alcanzar la verdad.

RP: *Lulu on the Bridge* se desarrolla en un nivel metafórico, sí, pero está fundada en la realidad.

PA: Bueno, no es posible alejarse demasiado del mundo de lo cotidiano. Si lo haces, te deslizas hacia la alegoría, y a mí no me interesa para nada lo alegórico. Hace dos o tres años Peter Brook concedió una entrevista al *New York Times* y dijo en ella algo que me causó una profunda impresión. «En todos mis trabajos», afirmó, «trato de combinar la inmediatez de lo cotidiano con el distanciamiento del mito. Porque sin aquella inmediatez no puedes conmoverte y sin el distanciamiento no te asombras». Una formulación brillante, ¿verdad? *Lulu on the Bridge* es de esta clase de obras, creo. Espero que lo sea, por lo menos.

RP: Pero, en resumidas cuentas, probablemente podría describirse *Lulu* como una historia de amor, ¿no cree? Eso es, diría yo, lo sustancial de la película; o así me lo parece. Lo que sucede entre Izzy y Celia.

PA: Sí, pienso que sí. Izzy es un individuo muy poco ejemplar. Egoísta, propenso a los arranques de ira, incapaz de amar a nadie. Ha cortado con su familia y su matrimonio con Hannah —una MUJER JOVEN, hermosa y de buen corazón— se ha ido al traste hace unos pocos años. Probablemente porque a él se le iban las

manos detrás de otras mujeres. De pronto cae herido y, en el delirio de sus últimos momentos, anhela un gran amor, un amor todopoderoso. Al hacerlo, se reinventa a sí mismo, se vuelve mejor, descubre lo mejor de sí mismo. Porque se trata de un gran amor, por supuesto. De un amor tan grande que está realmente dispuesto a morir por él.

RP: Izzy está deseoso de morir por Celia, pero Celia también se sacrifica por Izzy.

PA: Exactamente. Funciona de las dos maneras. Celia salta desde el puente y desaparece. Todo da a entender que es su final. Pero luego muere Izzy, y, en el instante en que lo dan por muerto en el interior de la ambulancia, volvemos a ver a Celia, caminando por la calle. Es como si la muerte de Izzy la hubiera resucitado; como si él hubiera muerto para darle a ella otra oportunidad en la vida.

RP: Hábleme de la piedra. Es probable que sea el elemento más extraño de la historia, y lo extraño es que todo el mundo parezca aceptarlo. He asistido a varios pases de la película y no he visto que nadie lo haya cuestionado ni se haya sentido confundido por él.

PA: Si le he de ser sincero, yo tampoco comprendo exactamente qué es esa piedra. Tengo algunas ideas, claro, muchos sentimientos, muchos pensamientos, pero nada definitivo.

RP: Es decir, que cada persona le encuentra su propio significado...

PA: Sí. De esa forma se vuelve más poderosa, creo yo. Cuanto menos definida, más preñada de posibilidades... Al escribir mi primera versión, creo que la veía como una especie de misteriosa fuerza vital que lo penetraba todo: el adhesivo que pega unas cosas con otras, que une a las personas..., ese algo incognoscible que posibilita el amor. MÁS TARDE, cuando filmamos la escena en que Izzy saca la piedra de su caja, empecé a verla de otro modo. La forma como la interpretó Harvey me llevó a sentirla como si fuera el alma de Izzy, como si estuviéramos asistiendo al momento en que un hombre se descubre a sí mismo por primera vez. Reacciona con temor y confusión; es presa del pánico. Sólo al día siguiente, cuando visita a Celia, comprende lo que ha sucedido. El descubrimiento de lo que uno es sólo se da en relación con los otros. Ésta es la gran paradoja. Que no te adueñas de ti mismo hasta que estás deseando entregarte. En otras palabras, que no llegas a ser lo que eres hasta que eres capaz de amar a otro.

RP: La piedra es uno de los elementos de la película que indican al espectador que no cabe interpretar el film como una narración pura y simple, sino que estamos

claramente en algún tipo de universo alterado. Pero, a la vez, tiene una función narrativa muy clara. Es el principal motor de lo que podríamos llamar el elemento *thriller* del relato. ¿Qué le impulsó a emplear este género?

PA: Pues porque me parecía correcto, porque sentí que era el justo. Los *thrillers* se parecen mucho a los sueños. Cuando les quitas los detalles superficiales, comienzan a funcionar como metáforas de nuestro subconsciente. Individuos sin rostro que te persiguen por calles oscuras, solitarias. Hombres que penden de los aleros de los edificios. Temor y peligro, riesgo, las contingencias de la vida y la muerte.

RP: ¿Cómo describiría usted ese aspecto de *thriller* en la trama de *Lulu*?

PA: Es muy rudimentario. El doctor Van Horn tiene relación con el grupo que ha creado la piedra mágica. Varios canallas, que representan a otros grupos, tratan de apoderarse de ese valiosísimo objeto. Stanley Mar pertenecería a uno de ellos. Los tres matones que asaltan a Izzy actuarían en nombre de otro grupo. Lo capturan porque están convencidos de que sabe dónde está la piedra. Pero luego los del grupo del doctor Van Horn dan con ellos y los eliminan. Es entonces cuando Van Horn comienza el interrogatorio de Izzy.

RP: Pero el doctor Van Horn parece estar interesado en algo más que la piedra, ¿no?

PA: Por supuesto. Le interesa el alma de Izzy. Van Horn no es lo que aparenta ser a primera vista. Es un ángel inquisidor: una figura entre Izzy y el umbral de la muerte. Tiene como tarea averiguar quién es Izzy.

RP: En su última conversación, cuando Izzy se niega a revelar que conoce a Celia Burns, Van Horn tiene un arrebato de ira. ¿Por qué?

PA: Porque quiere la piedra, naturalmente, y porque comprende que Izzy no va a ayudarle. Aunque, a la vez, concibo su ira como una prueba. Quiere saber si Izzy cederá a la presión o tratará de proteger a la persona que ama. Izzy resiste, y aunque Van Horn no se sale con la suya, podría ser que esto le resultara más satisfactorio aún. Recuerde: no se precipita a salir. En el último momento, se vuelve para decirle a Izzy: «¡Que Dios se apiade de usted!» Y lo dice de veras. Es una frase sumamente ambigua, sí, pero representa asimismo un impulso espontáneo de compasión.

RP: Y ahí tenemos a Celia también..., a la que podríamos definir como el aspecto «femenino» de la película. En cierto sentido, ella encarna todo lo que no es Izzy.

PA: Su cualidad más importante, creo yo, es su vitalidad. Celia está viva. Es

generosa, atractiva, deseable..., el tipo de MUJER JOVEN de la que cualquier hombre puede enamorarse. Pero a la vez no es una mujer fácil de conquistar. No es una tontuela agraciada. Tiene criterios propios, es capaz de enfadarse, está deseando abrirse camino por sí misma.

RP: Y es una actriz también. Me sorprendió particularmente esa frase que le dice a Izzy hablando de su papel de prostituta: «La verdad es que disfruté haciendo esa escena». Nos permite vislumbrar cómo podría salir airosa en el papel de Lulu.

PA: Sí. Es un comentario desenvuelto, en plan de broma, pero establece un vínculo importante. Es como el gozne que conecta a Celia con Lulu.

RP: Celia es un personaje de carne y hueso, sí, pero al mismo tiempo en la película hay una evidente fascinación por los arquetipos femeninos. A poco que escarbes en la superficie, el relato parece estar haciendo continuas referencias al mito. Cuando Celia alza la vista y mira a Izzy después de haber tomado la piedra en sus manos por primera vez, y le dice: «No tenga miedo. Es extraordinario. De verdad que lo es», sientes como un eco de las palabras que pudiera haberle dicho Eva a Adán en el Jardín del Edén. Y cuando Izzy abre las tres cajas y encuentra la piedra en la última, no puedes evitar pensar en la caja de Pandora.

PA: Todas las imágenes del relato están conectadas; todo remite a algo y viene de otra cosa. En muchos aspectos podría decirse que la película trata de cómo inventan los hombres a las mujeres. Y eso comienza ya con la primera imagen..., cuando vemos esa pared con fotografías de rostros femeninos. ¡Todas esas estrellas del cine! Me hace pensar en el hecho de que durante gran parte de este siglo se hayan estado proyectando en las pantallas imágenes de mujeres hermosas, que han alimentado las fantasías de hombres de todo el mundo. Tal vez por eso se inventaron las estrellas cinematográficas. Para alimentar sueños. Izzy inventa una nueva vida para sí a través de una imagen. Aparece en la pared el rostro de Mira Sorvino..., y empieza la película. En cierto modo, duplica lo que experimentamos todos cuando vamos al cine. Entramos en un lugar oscuro y dejamos el mundo detrás. Pasamos al reino de la simulación.

RP: ¿Por qué Lulu y *La caja de Pandora*? ¿Qué era exactamente lo que usted pretendía al introducir ese elemento en el relato?

PA: Fuerza el sueño todavía más, lleva a Celia de uno a otro extremo de su feminidad. De chica buena a chica mala. Es el sueño de Izzy, después de todo, y en cierta medida puede concebirse a Lulu como una versión femenina del viejo Izzy.

RP: Ahora comprendo a qué se refería usted al decir que «todo remite a algo y viene de otra cosa».

PA: Por eso mismo me sentí tan atraído por la historia de Lulu. Lulu es una criatura absolutamente amoral, infantil..., una persona que conoce la compasión. Los hombres pierden la cabeza por ella. No pretende hacer daño a ninguno, pero todos sus amantes, uno tras otro, se ven conducidos al suicidio, a la locura, a la degradación..., a los horrores más inconcebibles. Lulu es como una pizarra en blanco, en la que los hombres proyectan sus deseos. La inventan. Del mismo modo que inventan a las mujeres que ven en las películas. Las obras de teatro sobre Lulu fueron escritas antes de la invención del cine, pero Lulu es una estrella de cine. La primera estrella cinematográfica de la historia.

RP: ¿Cómo hizo para adaptar todo ese material sobre Lulu?

PA: Volví a leer las dos obras teatrales de Wedekind, *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora*. Siento una gran admiración por la película de Pabst, y en particular por la interpretación de Louise Brooks, pero apenas la utilicé para escribir el guión, ni por supuesto quise referirme a ella en mi película. Las dos obras de Wedekind narran una historia continua y suman nueve largos actos. Como es obvio, yo no podía abarcarlo todo. A lo sumo tenía la posibilidad de sugerir el arco de la vida de Lulu, y traté de conseguirlo concentrándome en las que me parecieron sus escenas más interesantes y pertinentes. También decidí no presentarla como una obra de época, modernizar los detalles, los ambientes, etcétera. Las dos obras tienen ya cien años, y contienen un tremendo exceso de texto, con demasiadas cosas que hoy chirrían e irritan; me pareció que no tenía sentido representarlas tal y como fueron escritas. En la primera escena, transformé al pintor Schwarz en el fotógrafo Black. El traje de Pierrot lo convertí en un disfraz de Charlot... Todo según el espíritu del original..., pero diferente. En la escena del camerino sustituí la comedia musical por una actuación de *rock and roll*... Y así en todo lo demás. No es en absoluto una traducción literal, pero al propio tiempo intenté no desviarme demasiado de la esencia de los diálogos de Wedekind.

RP: ¿Pensaba ya usted dirigir la película cuando comenzó a escribir el guión?

PA: Al principio no. La idea original fue que la dirigiera Wim Wenders. Wim y yo somos viejos amigos y siempre hemos hablado de realizar algún proyecto juntos. Durante algún tiempo pareció que *Lulu* podría ser ese proyecto. Incluso tuvimos bastantes conversaciones sobre el guión. Una vez concluido, se lo envié y le gustó mucho. Yo di por sentado entonces que con aquello había terminado mi

vinculación con la película, que le había pasado la antorcha, como si dijéramos. Pero luego, a los pocos días, ocurrió algo divertido. Wim fue entrevistado por una periodista y, en determinado momento de la charla, ella le preguntó: «¿Se da usted cuenta, señor Wenders, de que sus últimas cuatro o cinco películas han tenido como tema el cine dentro del cine?» La pregunta lo pilló por sorpresa. Lo cierto es que no había caído en la cuenta. *Lulu on the Bridge* es, por supuesto, otra película en la que se narra la realización de una película, y Wim me llamó a la mañana siguiente para decirme que, de pronto, se sentía preocupado. ¿Acaso era éste su destino..., ser un realizador que sólo podía hacer películas sobre el propio cine? No rechazaba el proyecto, pero deseaba reflexionar antes de comprometerse. ¿Me parecía bien? Le dije que sí, claro. Pero en cuanto colgué el teléfono me di cuenta de que la película se había quedado sin director.

RP: ¿Cómo podía estar tan seguro?

PA: Realizar una película es un proceso tan difícil, tan agotador, que uno no puede asumirlo sin estar plenamente entusiasmado. La más ligera duda, el menor parpadeo de duda, y ya estás perdido. Si Wim vacilaba, mi sensación era la de que probablemente no lo haría... Tenía que llamarme a la semana siguiente para comunicarme su decisión, pero entretanto yo ya me puse a pensar en quién podría sustituirlo, en *quién* podría hacerlo. No me venían nombres a la cabeza. Supongo que el guión era tan extraño, tan propio de mí y de mi particular universo..., que no podía ocurrírseme nadie cuya sensibilidad fuera compatible con él. Fue entonces cuando pensé que tal vez debería dirigirla yo mismo. Era mi guión, después de todo..., ¿por qué no continuarlo hasta el final? Como mínimo, sería exactamente igual a como yo quería que fuera, para bien o para mal. Así que le envié un fax a Wim diciéndole que, si él decidía no dirigir la película, yo me sentía tentado de hacerlo yo mismo. Lo pasé por la máquina y al minuto siguiente sonaba mi teléfono. Era Wim: «Acabo de romper una carta que te iba a enviar por fax ahora mismo», me dijo, «para tratar de persuadirte de que te encargaras de dirigir la película personalmente». Y así fueron las cosas. Sin pretender en realidad volver a trabajar en el cine, no sólo había escrito otro guión, sino que ahora me disponía a dirigir también la película.

RP: ¿No le daba un poco de miedo?

PA: No, la verdad es que no. Había pasado dos años trabajando en *Smoke* y en *Blue in the Face*, y tenía una idea muy clara de dónde me metía. Nadie me obligó a hacerlo retorciéndome el brazo. Fue una decisión que tomé por mi propia cuenta, lo que significa que en algún lugar muy dentro de mí probablemente tenía verdaderas ganas de hacerlo.

RP: Usted concluyó el guión a principios de febrero de 1997. Y ahora, casi exactamente un año después, está ya ocupado en la posproducción de la película. ¿Cómo es que ha ido todo tan rápido?

PA: Se lo diré en dos palabras: Peter Newman. Peter fue el productor de las otras dos películas, *Smoke* y *Blue in the Face*, y en cuanto empezamos a trabajar juntos nos hicimos grandes amigos. Por mucho que diga de él, no agotaré sus cualidades. Su integridad, su optimismo, su sentido del humor, su fortaleza... Cuando le hablé del nuevo proyecto que tenía, salió a reunir el dinero, así de simple. Y en un tiempo récord. Sólo necesitó unos dos meses.

RP: Tengo entendido que Peter Newman fue asimismo responsable de una de las escenas de la película, ¿es verdad?

PA: No estoy seguro de que a él le agrade que yo hable de eso..., pero sí, lo fue. La anécdota del avión que Philip Kleinman cuenta durante la cena al principio de la película nos la inspiró directamente Peter. Es una anécdota verídica, algo que le sucedió a él. Sé que es un tanto desagradable, y hasta inquietante en buena medida, pero me impresionó mucho cuando Peter me la contó por lo que revelaba de sus cualidades morales, de su bondad como ser humano. Y en esa condición aparece incluida en la película: como un cuento con moraleja.

RP: ¿Y cómo se las arregló para el reparto? ¿Escribió el guión pensando en algunos actores en concreto?

PA: En Harvey Keitel. Pero fue el único. No es que me pusiera a escribir un papel para Harvey, pero en cuanto me metí un poco en el guión, empecé a verlo mentalmente y a partir de determinado momento me resultó inconcebible pensar en Izzy sin pensar también en Harvey.

RP: Ya habían trabajado juntos anteriormente, claro.

PA: Sí, y llegamos a sentir mucho respeto el uno por el otro. No hace falta decir que Harvey es un actor extraordinario. Pero hay algo más. Su forma de moverse, las irresistibles cualidades de su rostro, su solidez. Es como si Harvey encarnara algo que es propio de todos nosotros, como si se *convirtiera* en nosotros al aparecer en la pantalla. Cuando aceptó el papel de Izzy, supe que íbamos a pasar juntos un período fantástico. Y así fue. Trabajar con él en este papel ha sido una de las mejores experiencias de mi vida.

RP: Mira Sorvino interpreta el papel de Celia, pero en un primer momento del proyecto ese papel iba a ser ofrecido a Juliette Binoche, ¿me equivoco?

PA: Es verdad. Pero fue muy al principio, cuando Wim todavía pensaba en asumir la dirección. Fue él quien propuso a Juliette, y ella estaba interesada. Pero luego obtuvo el Oscar y las repercusiones de su éxito le pusieron difícil decidirse por lo que haría a continuación. Así que tuve que cambiar de idea. No es algo que suceda todos los días cuando estás tratando de poner en marcha una película, claro. Pero ya hace tiempo que formulé un pensamiento para ayudarme a superar las inevitables decepciones y reveses: «Todas las personas y todas las cosas son sustituibles», me dije, «salvo el guión». Desde entonces me he repetido estas palabras un millar de veces, y me han ayudado. Me han permitido conservar la cabeza más o menos firme sobre los hombros.

RP: Perdió una actriz que acababa de ganar el Oscar y consiguió otra también premiada. ¡No fue un mal negocio!

PA: Los dioses me sonreían, no me cabe duda... Es un papel tan difícil, tan complejo —dos papeles, muchos papeles en realidad—, que sólo una gran actriz podía pensar en sacarlo adelante. Yo ya había trabajado con Mira, muy brevemente, en *Blue in the Face*, y me impresionaron su inteligencia y su talento. Tiene pasión por hacer bien las cosas: algo que no se aprende, sino que se es. La primavera pasada coincidimos los dos en el jurado de Cannes. Estuvimos viéndonos todos los días durante dos semanas, nos conocimos mejor y nos hicimos amigos. Cuando finalmente tuve claro que Juliette no protagonizaría la película, no dudé en proponérselo a Mira. Al cabo resultó un golpe de SUERTE, lo más inteligente que he hecho. Sabía que lo haría bien, pero no tenía ni idea de que podía alcanzar semejantes alturas interpretativas, pulsar tan profundas cuerdas emocionales. Mira es una persona muy valiente, una chica con redaños. Y, a pesar de eso, es también inmensamente frágil. Tiene todos sus poros abiertos al mundo, y lo siente todo, registra todo cuanto sucede en el aire a su alrededor. Como un diapasón. Es raro encontrar en una persona esta combinación de fortaleza y sensibilidad. Añádale a eso una mente despierta y una gran dosis de talento..., y será realmente «alguien». Mira es alguien, sí. Me encantó esta aventura de trabajar con ella.

RP: ¿Qué me dice de los otros actores? En la película hay por lo menos treinta papeles con diálogo...

PA: En muchos casos me dirigí a actores con los que ya había trabajado antes. Giancarlo Esposito, Jared Harris, Victor Argo, Peggy Gormley y Harold Perrineau habían intervenido en *Smoke* y en *Blue in the Face*. Fue una gran ventaja poder contratarlos, porque sabía que podía confiar en ellos..., no sólo como actores, sino también como personas. Gina Gershon es íntima amiga de una de mis cuñadas y nos conocemos desde hace años. Mandy Patinkin había

interpretado el papel protagonista en *La música del azar*. Vanessa Redgrave es también una buena amiga. E incluso Stockard Channing, que no pudo intervenir en la película, me hizo un pequeño favor hace un par de semanas presentándose para grabar el mensaje telefónico que Celia recibe de su agente diciéndole que le han dado el papel. Podrá ver que Stockard no figura en el reparto, ¡pero oirá su voz!

RP: ¿Hizo usted mismo ese reparto?

PA: En pequeña medida. Todos los demás actores fueron seleccionados a través de Heidi Levitt, que se encargó de la selección. Audiciones, grabaciones en vídeo, llamadas por teléfono, decisiones difíciles...

RP: ¿Qué me dice de Willem Dafoe?

PA: Eso es otra cosa, una historia completamente distinta. Originalmente, el doctor Van Horn se llamaba doctor Singh, y el papel iba a ser interpretado por Salman Rushdie. Salman es otro amigo mío, un buen amigo, pero además —lo crea usted o no— es un actor maravillosamente dotado. Le pedí que interviniera en la película en cuanto acabé de escribir el guión, y él aceptó. Estábamos los dos muy ilusionados con ello.

RP: ¿Por qué motivo pensó precisamente en él?

PA: Pues, primero de todo, porque se trata de un personaje reconocible: su presencia hubiera reforzado el solapamiento constante de sueño y realidad en la película. Un hombre que se ha visto obligado a esconderse en terribles y trágicas circunstancias aparece de pronto como encargado de interrogar a alguien que se encuentra retenido contra su voluntad. El cautivo convertido en secuestrador. Era mi pequeña contribución a volver el mundo patas arriba. Deseaba hacer un gesto en favor de Salman, reinventar la realidad hasta el punto de hacer posible que Salman Rushdie apareciera en una película..., aunque no como él, sino como un personaje imaginario. Por último, y esto es lo más importante de todo, sabía que lo haría muy bien.

RP: ¿Cuál fue la causa de que no lo hiciera?

PA: El miedo, sobre todo. Y una mala planificación por mi parte, una mala planificación en todo. Había pasado tanto tiempo con él, habíamos estado juntos en tantos lugares públicos —restaurantes, teatros, las calles de Nueva York...—, que olvidé que la mayoría de la gente piensa en él como si fuera una bomba ambulante, y que si se encuentran cerca de él, corren el peligro de volar en pedazos. Han pasado nueve años desde que se declaró la *fatwa* contra él, y

afortunadamente sigue entre nosotros, y bien vivo, pero su nombre parece desencadenar un pánico irracional en mucha gente, y una buena parte de los miembros del equipo querían que pusiéramos más guardias de seguridad si Salman tenía que aparecer en la película. El coste de hacerlo hubiera sido prohibitivo y, al final, tuve que abandonar mi propósito. Luché con uñas y dientes para sacarlo adelante, pero no pudo ser. Me llevé una gran decepción, y lo considero una derrota personal, una derrota moral.

RP: La película ya estaba en pleno rodaje entonces, ¿verdad?

PA: Íbamos por la sexta semana de rodaje, y aquellas escenas estaban programadas para la octava semana..., los últimos días de rodaje en Nueva York.

RP: Aun así, eso no le hizo perder mucho tiempo, creo.

PA: Estábamos entre la espada y la pared. Pensaba que tendríamos que parar la película, que no seríamos capaces de terminarla. Fueron unos días espantosos, si quiere que le sea sincero.

RP: O sea que Willem entró... literalmente en el último minuto.

PA: Nunca mejor dicho. Recibió el guión un domingo, aceptó el papel el lunes, y cuando se presentó al siguiente domingo para un ensayo conmigo y con Harvey, se sabía ya su papel perfectamente. Desde la primera palabra a la última. Al día siguiente, filmamos su primera escena. ¿Se imagina? Está brillante de verdad en su interpretación, y lo preparó todo en una semana. Willem salvó la película. Entró y él solito nos salvó a todos del desastre. Fue una heroicidad, y le estoy tan agradecido, me siento tan en deuda con él, que no puedo pensarlo sin sentir que me flojean las rodillas.

RP: Los reveses le estimulan a seguir, ¿verdad?

PA: No queda elección. Las cosas tienden a salir mal. No sabes cuándo, y jamás sabes cómo, pero puedes estar seguro que algo fallará cuando menos te lo esperes. Por eso necesitas rodearte de un buen grupo de gente, de personas con las que puedas contar. Tuve mucha suerte. Conté con un equipo dispuesto a colaborar, con un primer ayudante de dirección —Bobby Warren— que es un tipo valiente donde los haya, y las personas contratadas para encargarse de los distintos departamentos se deslomaron para conseguir que la película siguiera adelante. No es cuestión simplemente de saber y de habilidad técnica, sino de algo que toca al carácter y al espíritu, que tiene que ver con tu manera de vivir. No perder la calma, conservar el sentido del humor cuando las circunstancias se ponen difíciles, respetar el esfuerzo de los demás, sentirte orgulloso de tu propio

trabajo... Virtudes tradicionales, sí, al viejo estilo. Jamás destacaré bastante lo importantes que son en un plató. Tienes que crear un buen ambiente para que la gente trabaje en él, para crear un sentimiento de solidaridad. Si eso no lo logras, todo puede irse al infierno en un par de segundos.

RP: ¿Cómo hizo para elegir a los diferentes responsables de los departamentos artísticos: directora artística, de vestuario, director de fotografía y demás?

PA: Supongo que de la misma manera que el reparto: una combinación de personas con las que ya había trabajado antes, de amigos y de perfectos desconocidos.

RP: Kalina Ivanov, la directora artística, era ya una veterana de *Smoke* y de *Blue in the Face*...

PA: Así es. Habíamos cultivado la amistad entretanto y la verdad es que ni se me pasó por la imaginación pedirle a otra persona que aceptara el trabajo. Kalina es mucho más que una diseñadora. Es una auténtica cineasta, que interviene en todo el proceso de la película. Y tiene también una de las personalidades más enérgicas y vitales que yo he conocido jamás..., con sus grandes risotadas búlgaras y su malvado sentido del humor. Necesitas gente como Kalina a tu lado..., personas amantes de los retos y que nunca aceptan un «no» por respuesta; capaces de caminar sobre ascuas encendidas si es lo que se necesita para que las cosas se hagan.

RP: ¿Y Adelle Lutz, la diseñadora de vestuario?

PA: Aquí todo el mundo la conoce por Bonny. Una amiga. Pero también una profesional cuyo trabajo he admirado desde hace mucho tiempo. El vestuario es un elemento muy importante en *Lulu*, y especialmente en las escenas de *La caja de Pandora*. Necesitaba a alguien con mucho olfato e imaginación, una persona con ideas originales. Y, lo que era también muy importante: sabía que Bonny es una persona curtida en estas tareas y que sería capaz de superar los apremios del trabajo, que iban a ser enormes.

RP: ¿Por qué enormes?

PA: Pues porque había que vestir y diseñar ropas para un montón de personajes..., y muy poco tiempo y dinero para hacerlo. Otra persona menos capaz se hubiera desmoronado y se habría arrojado por la ventana.

RP: ¡Exagera usted!

PA: Bueno..., tal vez un poco, pero no tanto como usted podría pensar. La película

tuvo que salir adelante con un presupuesto muy reducido, pero pienso que el departamento de vestuario fue el que peor lo tuvo. Estoy pensando en un ejemplo que tengo muy vivo en la memoria... En el guión original, la última secuencia de *La caja de Pandora* —la que Izzy observa en silencio en su vídeo— era una complicada escena nupcial en la que participaban por lo menos cincuenta actores y actrices. Se suponía que correspondía a un momento anterior de la historia y, por consiguiente, todos los que ya habían muerto después —Peter SHINE, Candy y Lulu— aparecerían vivos y rebosando salud, felices, «resucitados», junto a una resplandeciente Lulu danzando entre ellos con su vestido de novia. Hubiera sido muy hermoso, realmente, pero la dura realidad es que no podíamos permitirnos una cosa así. Una cosa eran los extras, y otra los costes que Bonny calculó para vestir con ropas elegantes a cincuenta actores; un lujo demasiado caro. Al principio pensé en reducir el número de invitados a la fiesta, pero mientras reducía la lista el compromiso me parecía cada vez más frustrante. Lo que salvó la escena fue el extraordinario vestido que Bonny diseñó para Mira: el de plumas de pavo real. Era tan sorprendente, tan sublime, que me permitió repensar la escena sin ningún invitado. Se convirtió en la escena de Lulu sola en su dormitorio, nada más ponerse el vestido. Resultó muy bien, creo, y visualmente es una de las mejores escenas de la película. Pero estuvo motivada por la desesperación. Sin Bonny, me habría visto perdido.

RP: ¿Y qué me dice de Alik Sakharov, el director de fotografía? ¿Cómo fue que decidió trabajar con él?

PA: Porque sabía que el rodaje iba a ser muy intenso y agotador. Quería contratar a alguien joven, una persona físicamente capaz y que tuviera algo que demostrar a todos. Entrevisté a unos pocos, todos muy conocidos. Al principio Alik no estaba ni siquiera en la lista. Pero entonces Kalina me llamó y me instó a que me entrevistara con él. Me habló de su trabajo con tanto entusiasmo, que no pude resistirme a su sugerencia, aunque ya estaba a punto de contratar a otro. Así que Alik vino a verme a casa; recuerdo que fue un día soleado a finales de primavera... No sólo había leído el guión de cabo a rabo, no sólo lo había entendido y admirado, sino que había escrito también extensas notas acerca de cómo le gustaría filmarlo. Yo ya tenía algunas ideas muy definidas acerca de cómo lo imaginaba y hasta había pensado ya en la manera de filmar muchas de las escenas. Durante los primeros treinta o cuarenta minutos, no dije gran cosa. Cuando entrevistas a alguien, siempre importa más escuchar lo que el otro tiene que decir. Así que le pedí a Alik que me explicara cómo concebía una escena, y otra, y después otra más... Al cabo de un rato, fue como si estuviera escuchando mis propios pensamientos. Secuencia por secuencia, plano por plano, casi tenía las mismas ideas que yo sobre la película.

RP: ¿Qué preparativos hicieron usted y Alik antes de comenzar el rodaje?

PA: Estuvimos trabajando semanas, los dos solos, durante todo el final del verano y el comienzo de otoño, recorriendo una y otra vez las escenas, haciendo listas de planos, analizando el relato en términos visuales. Fue la base de la película. Todo salió de esas conversaciones. No sólo desarrollamos un plan en el que los dos teníamos fe, sino que aprendimos a confiar el uno en el otro, a fiarnos recíprocamente de las intuiciones y de los juicios del otro. Para cuando se inició el rodaje, éramos ya camaradas, socios de una misma empresa. Trabajábamos juntos en perfecta armonía y no soy capaz de expresar lo valioso que fue para mí en el plató. Alik fue una roca firme y siempre pude contar con él, siempre estuvo allí receptivo a mis ideas. Es un hombre de una gran dignidad y profundidad de alma, con la resistencia de un maratoniano. Nos pasábamos en el plató doce horas diarias como mínimo, íbamos cada noche al centro, a los laboratorios de Technicolor, para ver las tomas diarias y a menudo teníamos que sacar tiempo de donde fuera para encontrar nuevas localizaciones antes, durante o después de la jornada de trabajo. Desde el principio hasta el final, Alik no escatimó un solo esfuerzo. Fue mi más estrecho colaborador en la película, la única persona que me acompañó en todos los pasos del camino.

RP: ¿Cómo fue el trabajo con los actores?

PA: Fue lo divertido, la mejor parte del trabajo. Hace cuatro años, cuando Wayne [Wang] y yo comenzamos los ensayos de *Smoke*, descubrí que me sentía espontáneamente conectado con los actores, que experimentaba una simpatía innata por su trabajo. Un descubrimiento sorprendente a estas alturas de mi vida, ¿no? Pero, cuando te paras a pensarlo, existe una clara afinidad entre actuar y escribir novelas. En ambos casos el objeto del trabajo es dar vida a seres imaginarios, a tomar algo que no existe y hacerlo real, hacerlo creíble. El escritor lo hace con su pluma, y el actor lo hace con su cuerpo, pero los dos están tratando de conseguir lo mismo. Al escribir mis libros siempre tengo la sensación de que estoy dentro de mis personajes, de que habito en ellos, de que realmente me convierto en ellos. A los actores les pasa otro tanto con los que interpretan, y por eso no tengo ningún problema en comprender lo que me dicen. Ni ellos parecen tenerlo en entender lo que yo les digo.

RP: Como director, usted interviene en un proceso colaborativo. ¿Echa de menos en él el control que mantiene como escritor?

PA: De niño yo siempre estuve metido en deportes. Jugué en un montón de equipos..., equipos de béisbol, equipos de baloncesto, equipos de fútbol..., y

hasta muy avanzada la secundaria el deporte fue probablemente lo más importante en mi vida. Pero luego crecí, y los siguientes veinticinco años los he pasado en buena parte a solas, sentado en una habitación con la pluma en la mano. Tiene que gustarte la soledad para hacer eso, y disfrutar con ella, pero eso no significa que no lo pases igualmente bien trabajando con otros. Cuando empecé a colaborar con Wayne en nuestras dos películas, me vinieron a la memoria recuerdos de aquellos equipos en los que jugaba de chaval, me di cuenta de lo que me había perdido, y me alegró volver a participar en un esfuerzo colectivo. Sí, está usted en lo cierto..., como escritor tienes absoluto control sobre lo que haces, cosa que no sucede como cineasta. Pero eso es como decir que las naranjas tienen sabor a naranja y las piñas a piña. Las dos experiencias son completamente distintas. Cuando escribes un libro dispones de todo el tiempo del mundo. Si cometes un error, nadie te ve hacerlo. Puedes tachar sin más una frase y volver a escribirla. Puedes arrojar por la ventana el trabajo de una semana, de un mes entero, sin que a nadie le importe. Pero en un plató no puedes permitirte ese lujo. Cada día es vital. Has de realizar tu tarea a tiempo y no se te ofrecen segundas oportunidades. Por lo menos, no en una película de presupuesto tan ajustado como la nuestra. Así que comprenderá que las cosas pueden sacarte a veces de quicio. Pero eso no significa que no disfrutes. Cuando todo va bien, cuando cada uno está haciendo su tarea como se supone que tiene que ser hecha y obtienes aquello que querías hacer, se convierte en una maravillosa experiencia, en algo profundamente satisfactorio. Pienso que eso es lo que hace que la gente se vuelva adicta a trabajar en el cine: trabajadores, capataces, el equipo de filmación, los de atrezo, el equipo de sonido, todos. Es un trabajo durísimo, sin horarios..., nadie se enriquece con él, pero cada día es distinto del anterior. Eso es lo que los mantiene en él: lo que tiene de aventura, la incertidumbre, el hecho de que ninguno sabe lo que va a suceder después.

RP: ¿Encuentra significativamente distinto el proceso *imaginativo* que implica la dirección, frente al que se da al escribir?

PA: No tanto como se pudiera pensar. Las circunstancias externas son de lo más diferentes, por supuesto: de la persona sentada a solas en una habitación, a docenas de personas moviéndose ruidosamente en un plató... Pero, en el fondo, se está tratando de la misma cosa: de narrar una historia. *Lulu* era mi guión; no era lo mismo que si estuviera ocupándome en dirigir el trabajo de otro. Así que traté de emplear todas las herramientas de que disponía para narrar esa historia lo mejor que pudiera: actores, cámara, luces, escenarios, decorados, vestuario..., todo. Esos elementos crean la sintaxis del relato. Hubo momentos en que pensé: la cámara es la tinta, los focos son signos de puntuación, los decorados adjetivos, los gestos de los actores son verbos. Muy extraño todo, sí. Pero cada día, cuando

me encontraba en el plató con todo el equipo, sentía de alguna manera que ellos estaban creando la historia conmigo, conmigo y para mí. Como si los tuviera a todos juntos dentro de mi cabeza.

RP: Antes se refirió usted a las cosas que pueden ir mal durante el rodaje. ¿Podría ponerme un ejemplo de lo que ha querido decir?

PA: Podría darle docenas de ejemplos. Unos grandes, otros pequeños. Un foco que hace saltar los fusibles en el peor momento posible. Un arma de guardarropía que no dispara cuando es menester. Un vestido que se desgarró. Las desgracias usuales. Una vez estropeé una toma yo mismo por reírme estrepitosamente. Jared Harris estaba haciendo algo tan divertido, que no pude contenerme... Pero el incidente del que más aprendí fue algo que sucedió en la segunda o tercera semana del rodaje. Durante la preproducción yo me había reunido varias veces con Jeff Mazzola, el encargado de atrezo, y habíamos elaborado juntos una lista completa de todo lo que necesitaríamos para cada una de las escenas de la película. Jeff tenía un papel muy importante en lo que hacíamos cada día, y, además de ser una persona sumamente agradable, ponía en la tarea mucho ingenio y entusiasmo. Fue el que me ayudó a diseñar la piedra que Izzy encuentra en el maletín. El que preparó conmigo la escena de la tarta en la cara..., y el que de hecho se la arrojó a Mira. Fue también el chófer de la ambulancia en la última escena. Le menciono todas estas cosas para que se haga una idea de lo estrechamente que colaboramos. En cualquier caso, para la escena en la que Celia se despide de Izzy y sale camino del aeropuerto, necesitábamos un coche de alquiler negro. Le había dicho expresamente a Jeff que quería un coche que tuviera una buena ventanilla trasera que pudiera bajarse por completo..., para que Celia pudiera asomarse por ella y lanzarle un beso a Izzy cuando el coche se alejara. Ahora bien, en la mayoría de los coches actuales las ventanillas traseras no bajan más que hasta la mitad, por lo que Jeff dio instrucciones muy precisas a la casa de alquiler de coches para que nos consiguieran un modelo más antiguo. Bueno, el caso es que llega el día en que se suponía que teníamos que rodar la escena..., y el coche está a punto. Teníamos que rodar una toma fija —el coche aparcado frente al edificio de Celia— y, puesto que Harvey y Mira aún estaban en la caravana de peluquería y maquillaje preparándose para su primera escena juntos, pensé que podíamos dejar lista primero la toma fija y aprovechar el tiempo para emplearlo luego en otras cosas más importantes. Pero, para asegurarme, le pedí a Jeff que comprobara antes si la ventanilla bajaba por completo. No valdría la pena rodar si resultaba que el coche no era el que necesitábamos, ¿comprende? ¡Y hete aquí que la ventanilla se queda a media altura! Me puse furioso. Trabajábamos con un programa muy apretado y estaba claro que aquel pequeño trastorno nos costaría un tiempo y un dinero preciosos. ¿Qué podía hacer? No

hubiera sido justo que me hubiera vuelto a Jeff para estallar en reproches. No era culpa suya. Había encargado el coche que necesitábamos y ni se me pasó por la cabeza acusarle de no haber hecho bien su trabajo. Él había hecho lo que tenía que hacer. Pero, aun así, sientes una oleada de ira por dentro, un enorme sentimiento de frustración. Por SUERTE, Jeff estaba tan furioso como yo. Más aún, si cabe. Es tan concienzudo en su trabajo, que se tomó aquello como un insulto a su orgullo profesional. Y así aprendí una importante lección acerca de lo que es dirigir: que puedes canalizar tu ira a través de otros. Jeff telefoneó inmediatamente a la agencia de alquiler, y mientras yo estaba a su lado escuchándole gritar y maldecir al individuo responsable del error, empecé a sentirme mucho mejor. La ira de Jeff era mi ira y, porque él podía expresarla por mí, fui capaz de no perder la calma. Al menos por fuera.

RP: De los cientos de cosas vividas en el plató, ¿de qué momento se siente más orgulloso?

PA: Es difícil decirlo. En general, me siento orgulloso de todo lo que hicimos, del trabajo de todos. Aunque cometimos errores, siempre fuimos capaces de enmendarlos..., así que no hay nada en realidad, nada serio quiero decir, de lo que me arrepienta. Pero lo otro, el mejor momento..., no sabría decirlo. Aunque sí hay un episodio *feliz* que me viene ahora a la memoria. No sé por qué precisamente éste, pero ahí va. La escena de la tarta en la cara. Quizá sea por haberla mencionado antes. No es importante dentro de la película, pero nos exigió mucha preparación para que saliera bien, y Mira se lo tomó con excelente humor. Nos divertimos mucho filmando esas cuatro escenitas de vídeo: la película de terror, la tarta en el rostro, la monja rezando junto al lecho del niño moribundo, y la prostituta con Lou Reed en el bar. Le di a Mira nombres diferentes para cada uno de esos papeles, sólo por guasa. La monja, lo recuerdo bien, era la hermana Mira del Perpetuo Representar. Probablemente lo pasamos tan bien con esas escenas porque el resto del trabajo que hicimos era muy intenso, muy exigente, y estos videoclips nos brindaron la oportunidad de relajarnos un poco, de tocar un registro distinto. Y no sólo Mira y los demás actores, sino también todos los componentes del equipo. Lo cierto es que resultó una gran idea incluir ese gag de la tarta. Es un arte olvidado, gag que ha desaparecido hoy de las películas y que ya nadie sabe bien cómo hacer. Pedí consejo a un par de veteranos directores, pero no me ayudaron. «Hágalo divertido», me respondió uno de ellos. Sí, claro, pero... ¿cómo? Así que tuve que ponerme a pensarlo por mi cuenta. El problema era que en nuestro caso no cabían repeticiones: tenía que salirnos perfecto a la primera toma. Porque, si no, habríamos necesitado tres o cuatro horas para volver a montar la escena y no era cosa de perder el tiempo en un detalle tan minúsculo. Si nos salía mal, habría que volver a preparar todo el decorado, habría que rehacer

el maquillaje y el peinado de Mira..., y eso no nos lo podíamos permitir. La única solución era pensar en una técnica a prueba de fallos.

RP: ¿Qué utilizaron como nata?

PA: Espuma de limpieza. Experimentamos con espuma de afeitar, pero no servía. Una vez preparado todo y tras un par de ensayos «en seco», puse una música marchosa de Raymond Scott para que todo el mundo se animara, y empecé a darles instrucciones a Mira y a David Byrne, que hacía el papel de su acompañante. Todo el equipo estaba expectante, esperando que saliera bien y, cuando así fue, el plató estalló en vivas y risas. Fue un momento maravilloso. No sólo para mí, sino para todos nosotros. Recuerdo que me dije: «¡Menos mal! Creo que le estoy pillando el tranquillo a este trabajo».

RP: ¿Le gustaría repetirlo?

PA: Por eso empezamos, ¿verdad?

RP: No exactamente. Han pasado tres años y usted acaba de dirigir una nueva película. ¿Le gustaría volver a hacerlo?

PA: En igualdad de condiciones, sí. Pero las cosas rara vez son iguales, así que no pienso especular más sobre el futuro. Lo único que puedo decir con certeza es que me volqué en hacer *esta* película, y que me siento contento de haber tenido la oportunidad de hacerlo. Ha sido una gran experiencia para mí y no la olvidaré nunca.

22 de febrero de 1998

Entrevista con Alik Sakharov, director de fotografía

REBECCA PRIME: ¿Estaba usted familiarizado con las obras de Paul antes de comenzar este proyecto?

ALIK SAKHAROV: No. Me hallaba trabajando en una película en Carolina del Sur cuando Kalina Ivanov, que era la directora artística, sugirió que leyera algunas cosas de Paul porque pronto iba a dirigir una película. Al regresar a Nueva York, me metí en Coliseum Books y compré todo lo que tenían de él. Me gustó lo que leí. Encontré sus obras dotadas de una gran inventiva y, a la vez, apasionantes. Y aunque no le conocía personalmente, me lo imaginé como un alma gemela.

RP: ¿Confirmó esta impresión suya el guión de *Lulu*?

AS: Sí. Sentí como si viniera de un lugar que me resultaba conocido, que comprendía. Y lo encontré increíblemente poético, lo que para mí significa mucho porque soy particularmente sensible a la poesía en el cine. Por poesía entiendo trascendencia, la capacidad de la imagen para arrebatarte de donde estás y llevarte a otro lugar. En lo que yo veo como cine poético, los encuadres no están estilizados, la iluminación no es precisa, las imágenes no son geoméricamente exactas. Por ejemplo: si fotografiamos un árbol desde un ángulo que imita la perspectiva humana, la cámara sirve para colocar al espectador dentro del encuadre y, con ello, le pide una respuesta emocional. El marco comienza a parecerle más cálido, más accesible; no estéril ni frío.

RP: Así que el guión suscitó en usted una respuesta emocional.

AS: Sí, pero también intelectual. En realidad me gustó la complejidad de la infraestructura de la película. Hay un hilo finísimo que une ciertas escenas, pero quedan muchas cosas sin explicar del todo. Puedes leerlo de forma muy lineal y directa, pero te lleva a atolladeros porque funciona en muchísimos niveles. Una vez que comprendes su estructura, lo ves en definitiva muy simple, pero para eso has tenido que pasar por un proceso intelectual. En realidad, deja un final abierto. Termina la película, pero tú sigues pensando en ella: eso es, para mí, la clave de una buena película.

RP: ¿Le pareció que usted y Paul la entendían de la misma manera?

AS: Mi trabajo consiste en tratar de fotografiar el mundo de la forma como lo ve el director. Intentas crear y capturar las imágenes que él lleva en su cabeza,

interpretar sus pensamientos visualmente. Desde el principio me di cuenta de que Paul había escrito el guión con una visión muy lúcida del cuadro y de su desarrollo. Cuando Paul habla, describe con tanta claridad sus ideas que las ves; así mismo. Por lo que sé de Tarkovsky, por ejemplo, no era capaz de comunicar sus ideas tan bien. En cierta ocasión vi un reportaje sobre él y me quedé muy sorprendido al verle hablar de su cinematografía en términos muy vagos: «Usted ya sabe, tengo la sensación..., es como si..., bueno..., ¿cómo se lo diría?...» No era capaz de exponer claramente lo que pensaba. No podías captar el significado. Con Paul, en cambio, las palabras expresan directamente lo que quiere y lo que desea que pase. Así que me resultaba muy fácil interpretar la información que me daba y diseñar la toma tal como él quería. Había veces en que él, por desconocimiento, no empleaba la terminología cinematográfica exacta, pero todas sus ideas eran tan claras que resultaba fácil traducirlas a nuestra jerga para que todo el equipo las entendiera. Paul, además, es muy receptivo a las ideas de los demás.

Puesto que me encontré ante una película tan profundamente humana, quise fotografiarla en un estilo real, naturalista. Me pareció importante construir las imágenes con extremo cuidado para darles la mayor sutileza posible. Podían ser elegantes, podían ser bellas, pero no deseaba que atrajeran la atención hacia sí desviándola de la película. Me alegró mucho que Paul lo viera de igual modo. Muchas veces le esbozaba una toma tal como yo la imaginaba y, a través de sus ánimos, me daba a entender que estaba de acuerdo conmigo. Un simple cruce de miradas bastaba para suscitar en nosotros un sentimiento de comprensión y de colaboración.

RP: ¿Existía la misma sincronía en la forma de trabajar de ambos?

AS: A mí me gusta saber de antemano lo que vamos a hacer, en vez de pensarlo el día que rodamos la escena. No veo nada malo en modificar tus ideas una vez en el plató, pero a condición de que tengas un plan básico con el que empezar. Sobre todo me parece muy equivocado presentarte en el plató sin una idea previa cuando trabajas en proyectos con un programa muy ajustado. Así que, personalmente, yo quería visualizar las escenas mucho antes de que llegara el momento de rodarlas. Cuando me di cuenta de que Paul también prefería planear las cosas con tiempo, ¡me sentí muy a gusto!

Creo que el hecho de que comenzáramos la producción tan bien preparados como lo hicimos contribuyó a generar la atmósfera agradable y tranquila que vivimos después en el plató. Se lo oí decir a menudo a los actores que vinieron a trabajar en pequeños papeles: ellos mismos me comentaron que el nuestro era un plató de los más agradables y eficientes en que habían trabajado en su vida. Me constan la desorganización y el desbarajuste que reinan en algunos platós, así

que... ¡algo hemos hecho bien!

RP: Pero, aun con la mejor planificación, teoría y práctica SUElen ser cosas muy distintas. ¿Diría usted que esto también fue cierto en el caso de *Lulu*?

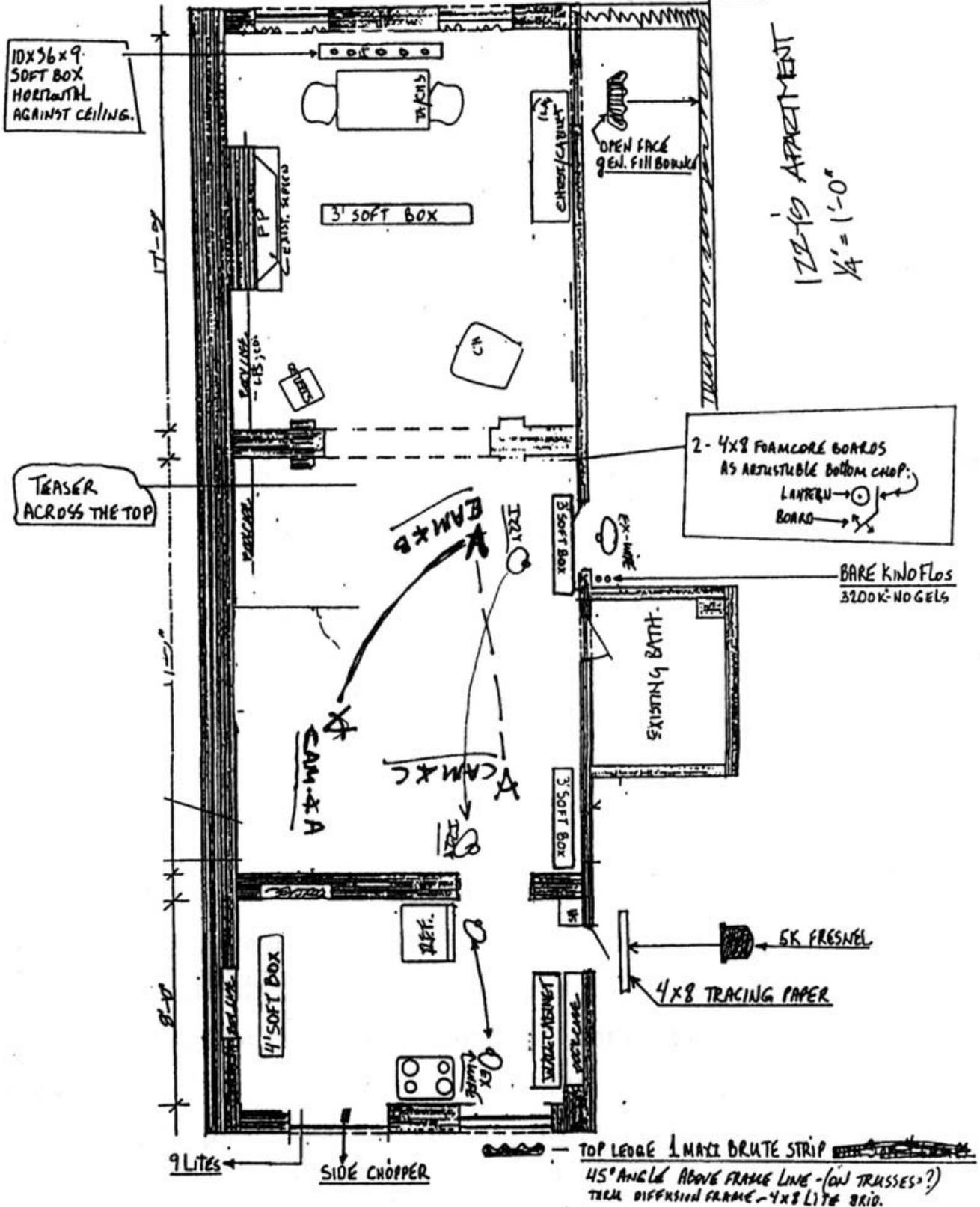
AS: Llegó un momento en el que, en teoría, dejamos lista toda la estructura de la película y nos sentimos muy satisfechos de lo conseguido. Ya sabíamos cómo terminarían algunas escenas y cómo se iniciarían otras y de esta forma habíamos podido desarrollar una sensación clara de cuál iba a ser toda su estructura visual. La forma como enfocamos la transformación de esta teoría en la práctica consistió en fragmentar las escenas en una lista de planos basada en una idea abstracta de los escenarios. Ni que decir tiene que a la hora de concretar y de enfrentarnos con los escenarios reales tuvimos que cambiar la forma como habíamos visualizado muchos de esos planos.

RP: ¿Qué factores consideraría usted a la hora de evaluar un escenario?

AS: Primero y sobre todo trataría de determinar si el espacio propuesto puede servir para acomodar en él todo cuanto deseamos hacer. Por ejemplo, estuvimos pensando en rodar las escenas del tugurio de Lulu en el mismo lugar que estuvimos empleando para el apartamento de Izzy. Pero cuando reflexioné y estudié los elementos visuales del plano, me di cuenta de que necesitaba un espacio mucho más amplio para que la cámara pudiera moverse por él y seguir las evoluciones de los actores. Si hubiéramos tenido que adaptar la escena a este escenario, nos habríamos visto en la necesidad de hacer algunos sacrificios visuales significativos. Así que reanudamos nuestra búsqueda de un apartamento para Lulu..., hasta que dimos con ese lugar en la Seis Este, que encajaba perfectamente con nuestros diseños teóricos.

RP: Hablando de teoría y práctica..., ¿qué me dice de las escenas con efectos especiales?

WELL ABOVE WINDOWS ← MAXI BRUTES SCENE-15 AND 16
 8x8 GRID CLOTH



REVISED

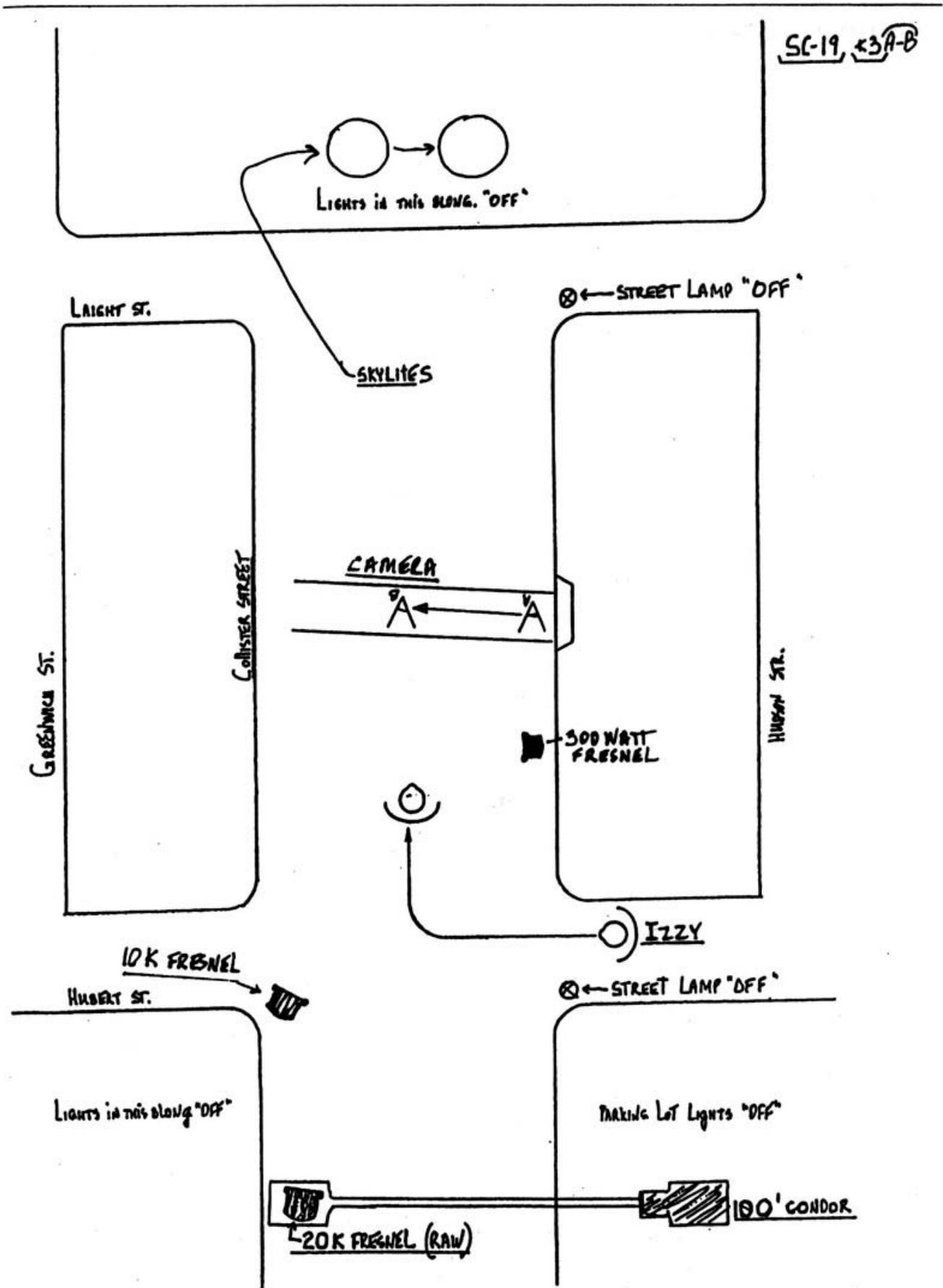
AS: Lo más difícil para esas escenas fue que necesitábamos visualizar algo que no existía fuera de la imaginación de Paul. Tuvimos que llegar a una especie de consenso acerca de la apariencia de la piedra para abordar luego la cuestión de crear su imagen en la pantalla. La empresa de efectos de digitalización se encargó de alterar la imagen de la piedra real, pero nosotros tuvimos que colorear el ambiente mediante geles. Ahora bien, el problema que se presenta con los geles, y en especial con los de color azul intenso, es que modifican notablemente la curva normal de lo que llamamos luz blanca. Y así, cuando por medio de un gel transformábamos la luz blanca en una luz de color azul intenso, el cambio afectaba a la emulsión de la película y, a consecuencia de ello, perdíamos definición. Por otra parte, los geles absorben también cantidades tan grandes de calor de los focos durante el rodaje de un plano que el tono azul comienza a aclararse y los geles cambian de color mientras la cámara está rodando. De haber tenido todo el dinero del mundo, hubiera escogido fotografiar las escenas sin tales efectos y colorearlas luego digitalmente en un ambiente virtual. De esta forma conservas la misma definición y tienes mayor control sobre la imagen, en general.

RP: Hablaba usted antes de la compleja infraestructura de *Lulu*. Desde la perspectiva visual, ¿cómo trató de deslindar los distintos niveles de la película?

AS: Para mí era muy importante diferenciar claramente el mundo de Celia y el mundo de Izzy. De otra forma habríamos privado a la película de su resonancia visual. El mundo de Izzy es muy complejo. Su carácter pasa por muchas fases de desarrollo; está en una constante lucha a brazo partido consigo mismo. Lleva tanto equipaje, que su mundo es pesado, y espero que esto se refleje visualmente en su apartamento. Creo que fue una decisión importante filmarlo como lo hicimos.

RP: Que consistió en iluminarlo como en penumbra...

AS: Hay dos maneras de mostrar una emoción: explícitamente o sugiriéndola sólo. Si yo hubiera iluminado a Izzy de forma que se revelara hasta el más leve matiz de sus emociones, el espectador habría podido perder interés en él enseguida. Sugerir la realidad puede ser un medio mucho más poderoso. Harvey es un actor de tanta expresividad física que enseguida me di cuenta de que podía crear la sugerencia de su mundo a través de la penumbra, dejando el resto a los espectadores. Si, por ejemplo, hubiera empleado una luz frontal para fotografiar la escena en que aparece sentado en su apartamento cuando suena el teléfono, no le habría impresionado a usted en la misma medida.



RP: Tal como la filmó, parece un reflejo íntimo de su estado de renuncia

emocional.

AS: Exactamente. No me gusta hacer este tipo de comparaciones, pero también Rembrandt pintó en penumbra muchos de sus retratos, buscando que el espectador se sintiera intrigado y quisiera estudiar aquel rostro de cerca y atentamente. El mismo efecto que yo quería crear con Izzy. Y así, por ejemplo, la escena en la que Izzy descubre el cadáver es también oscura, muy oscura. Al final su reacción revela lo ocurrido, pero el movimiento de Izzy hacia el cadáver es más bien una pincelada, una sugerencia. Podría usted imaginar esa escena como un vacío en el tiempo y en el espacio, desprovisto de sonido, salvo de unos pocos muy bien elegidos: pisadas, un coche que pasa a lo lejos, un perro que ladra o un grito confuso. Es este minimalismo lo que da fuerza emotiva a la escena. ¡Sería tremendamente aburrido mostrar todos los detalles en la pantalla!

RP: ¿Y qué hay del mundo de Celia?

AS: Apenas me preocupó mostrar el ambiente de Celia con la sencillez que lo hicimos porque Celia es una persona que se siente cómoda en su mundo, que se siente cómoda consigo misma. Sencillez y bondad son sus cualidades, y quise que esto se reflejara en su entorno. Intenté hacer que el mundo que la rodeaba apareciera suave y natural, como si la cámara estuviera simplemente allí para captar los hechos. Deseaba que el naturalismo del ambiente de Celia contrastara al máximo con el mundo en que se encuentra en el papel de Lulu. Y mediante la iluminación busqué conseguir que el universo de Lulu se diferenciara por completo de la realidad que penetra el resto de la película.

RP: Rodaron ustedes muchos metros de película para cada escena. ¿Fue una decisión tomada conjuntamente por usted y por Paul?

AS: Fue decisión de Paul, sobre todo. Pienso que quería evitar verse atrapado en una situación que no dejara opciones para el montaje. Viendo ahora la película y la forma cómo se ha construido me doy cuenta de que fue una decisión muy importante. Yo tiendo a alinearme en la escuela del rodaje mínimo, pero esto apenas deja posibilidades al director y al montador. A menos que el guión esté escrito con tal precisión que sepas exactamente cómo vas a utilizar cada plano, tienes que resolver cada cosa sobre la marcha, sin darte opciones a ti mismo. Sin embargo, hay escenas de la película en que decidimos que no importaba tanto la cantidad de material rodado y filmamos la escena de una sola vez. Pienso que esos planos tienen en realidad una coherencia preciosa. Porque, si uno considera ciertas escenas de la película, como por ejemplo cuando Celia se entera de que le han dado el papel de Lulu, comprende que deben rodarse sin interrupción. Estos breves momentos son muy descriptivos y te cautivan con su continuidad visual.

RP: ¿Diría usted que la última escena del film es uno de estos momentos?

AS: Claramente sí. En esta escena yo pretendí establecer una conexión entre Celia y la ambulancia. Para filmar a Celia caminando utilicé una cámara fija, para que, en el momento en que pasara la ambulancia, la cámara pudiera girar haciendo un barrido alrededor de Celia para concluir en la trasera de la ambulancia en el momento en que ésta se aleja. Pienso que ese plano crea la sensación de una conexión circular entre ambos, que me parece muy bella y en la que se juntan todos los elementos de la obra.

RP: A mí me encanta la fluidez con que se inicia la escena 23, en la que Izzy y Celia aparecen juntos en la cama por primera vez. Comienza con un plano centrado en una foto de Celia y luego barre la habitación para llevar al espectador a los personajes de forma muy íntima y envolvente.

AS: Paul nunca quería entrar abruptamente en las escenas. Aquí, por ejemplo, busca que la cámara nos revele algo que aún no sabemos sobre Celia; al detenerse en una foto de Celia luciendo un tutú, nos dice algo sobre ella, sobre lo que es. Me pareció una idea maravillosa. El entorno de una persona descubre muchas cosas acerca de su personalidad. Es como aquello que se dice: «Muéstrame tu apartamento y te diré quién eres». Ésta era la idea de Paul. No se trató de un decorado complejo, pero me pareció muy elegante y revelador.

RP: Paul me contó que, cuando le habló de su idea para la escena 4 en la cama del hospital, con el fondo negro, a usted se le iluminaron los ojos. ¿Cómo se las arregló para realizar esta idea?

AS: Como no teníamos la posibilidad de emplear efectos especiales para esta escena, tuvimos que buscar una forma de crear algo físicamente a través de la óptica. Con un objetivo de 17 mm en la cámara, entraban en el encuadre un montón de elementos extraños: postes, traviesas, el plató en toda su anchura y altura y todo cuanto había alrededor. Fue tan sólo el mismo día del rodaje cuando caí en la cuenta de que había una forma de fotografiar esa escena empleando un *zoom* y bloqueando todos esos elementos extraños —como el cielo raso, el suelo y las luces— mediante una superficie opaca formada con pantallas negras. En esencia, todo consistió en crear una ventana rectangular en el centro de estas pantallas. Aumentando la profundidad de campo, conseguí igualar el negro del fondo con el de la superficie opaca negra del primer plano. Luego di instrucciones precisas al laboratorio para rebajar el contraste; de esta forma la superficie negra del primer plano se fundió sin solución de continuidad con el fondo negro. El resultado final fue que no se veía la ventana real creada con las pantallas negras. Si el plató nos hubiera ofrecido la posibilidad de fotografiar la escena con un gran angular y toda la superficie de la lente, me habría limitado a cerrar el diafragma al máximo en lugar de emplear un

zoom. Pero, considerando lo limitado de nuestras opciones, pienso que el *zoom* nos sacó realmente de apuros. En la práctica, conseguimos el mismo efecto.

RP: ¿De qué técnicas se valió en la escena 10 para expresar la desorientación de Izzy?

AS: El problema que planteaba esa escena era fotografiar los zapatos de Izzy desde su propio punto de vista..., sin que Harvey tuviera que cargar con la cámara. Y la única manera posible de hacerlo fue pedirle a Lukasz Jogalla, el operador, que hiciera de Harvey. Por SUERTE los dos calzan el mismo número, así que metimos a Lukasz en los Hush Puppies de Izzy y lo matriculamos en un cursillo acelerado de Aprenda a Caminar como Harvey Keitel. Pienso que Lukasz lo hizo francamente bien. Cuando ves la escena en la pantalla grande, jamás sospecharías siquiera que esos andares no son los del mismísimo Harvey.

RP: En la película hay unas pocas escenas en las que se utiliza el picado desde arriba para fotografiar a Izzy: en su apartamento y en el hospital, por ejemplo. ¿Qué pretende usted sugerir con esos planos?

AS: La perspectiva a vista de pájaro es muy importante, porque objetiviza la imagen. En la escena del hospital cortamos desde el punto de vista subjetivo de Izzy a un plano aéreo, y volvemos después al plano subjetivo. Un corte como éste al plano objetivo llama la atención sobre el hecho de que estás inmerso en el mundo de alguien; a partir de entonces comienzas a ver ese mundo un poco distinto y a conocer sus límites. Es una forma de conseguir que el espectador se distancie de la película; de situarlo en una posición «angélica», por así decir.

RP: Paul habla a menudo de «esa loca historia» que ha escrito, ¿cómo la interpreta usted?

AS: Yo la veo sobre todo como la historia de una pérdida, pero también como una pregunta: «Si pudiera iniciar mi vida otra vez, ¿cómo la viviría?» Izzy está en el umbral de la muerte y revive su vida como hubiera querido que fuera. Es decir, que, si se trata de un sueño, es un sueño que versa sobre hechos que nunca experimentó, pero que deseó vivir siempre. Así te lo planteas a ti mismo: «Si me dieran otra oportunidad en la vida, ¿qué querría cambiar?» En síntesis, ése es el tema de la película.

RP: ¿Cuáles han sido las principales influencias que ha recibido usted en su carrera como cineasta?

AS: La de la cinematografía rusa, sin lugar a dudas. No sólo porque yo soy originario de allí, sino porque en Rusia siempre se ha tratado el cine como una forma de

arte. Incluso en los confines del cine de propaganda, siempre hubo un puñado de artistas que se las arreglaron para expresar visiones de una profundidad humana increíble. Hay, por ejemplo, una película titulada *Sombras de nuestros antepasados olvidados*, de Sergei Paradzhanov, que no es más que una simple historia de amor ambientada en los Cárpatos. Pero su simplicidad encubre una estructura sumamente compleja. La película se desarrolla en una gran variedad de niveles, visuales y textuales, pero está construida con tal sutileza que esos niveles no llaman la atención hacia sí. Es precisamente esta sutileza la que te abre la puerta para entender cómo funciona el film y, una vez la has atravesado, no puedes evitar que te transforme. Lo mismo vale para Tarkovsky, al que considero un auténtico genio. La gente le reprocha su simbolismo, pero, cuando empiezas a comprender sus películas, te das cuenta de que no hay símbolos en ellas: de que está simplemente creando su mundo, un mundo propio que es el reflejo de sus convicciones personales.

Volviendo a lo que decía Paul..., Paul tiene voz. Nadie escribe como Paul... o, dicho de otra forma, Paul no se parece a nadie escribiendo; eso es lo que da fuerza a su trabajo. Podría decir otro tanto de todos los realizadores que me han impresionado: todos tienen su lenguaje y firma propios. La razón por la que me entusiasman Tarkovsky, Abuladze, Paradzhanov, Antonioni, Bergman y Bresson, por citar unos pocos, es porque sus películas expresan esta especie de juicio personal y poético. Y esto es lo que realmente me atrae en el cine: la firma de un autor. Porque el cine no es un mero proceso de transmisión. El problema de Hollywood es que no ves ninguna firma después de que aparece en la pantalla la palabra *Fin*. Es una pura cadena de montaje en la que las películas se elaboran con arreglo a fórmulas. Y, cuanto más se atienen a ellas, más dinero obtienen en taquilla.

RP: ¿Dónde estudió usted cinematografía, en Rusia o en Estados Unidos?

AS: Cuando cumplí doce años mis padres me regalaron una cámara fotográfica y me apuntaron en unos cursos de fotografía dentro de un programa de actividades fuera del horario escolar. Seguí intermitentemente esos cursos durante cuatro años y aprendí nociones básicas de sensitometría fotográfica, técnicas de exposición, revelado y positivado en blanco y negro, etc. Después del instituto, estaba estudiando filología y filosofía en la universidad cuando, por razones personales, decidí hacer el servicio militar como voluntario en el ejército soviético. Me asignaron a la unidad de fotografía, y allí aprendí a filmar.

RP: Es decir que inició su carrera al llegar a Estados Unidos.

AS: Mi primer empleo en Estados Unidos fue en una gasolinera. Cuando llegué no

hablaba inglés, así que lo más importante para mí fue estudiar el idioma. Trabajé en pizzerías, en McDonald's, en toda clase de pequeños empleos. Luego estuve tres años en The Crawford Watch Company de Canal Street, reparando relojes de pulsera y de pared, y durante ese tiempo ahorré algún dinerillo. Con esos ahorros me compré una cámara profesional de vídeo, una Ikegami, y después una Eclair para película de 16 mm. Entre 1984 y 1985, con un equipo de vídeo de 3/4 de pulgada, realicé un documental sobre los inmigrantes rusos en Brighton Beach, titulado *El toque ruso*. Manhattan Cable lo difundió, y eso fue todo un éxito para mí. No es que me reportara dinero, sino que me permitió salir a la luz... ¡y hubo algunas personas que lo vieron! Con este mérito fui contratado por JC Penney Communications como operador de cámara/técnico de iluminación, con un SUELDO de 175 dólares diarios. Me sentí como si hubiera alcanzado las máximas cotas de Estados Unidos..., considerando que antes había estado trabajando seis o siete días por semana en Crawford para ganar 200 dólares semanales. Fue sólo un éxito económico, pero significó mucho para mí. Entre las muchas empresas clientes de JC Penney Communications estaban Nabisco e IBM. Entré en contacto con los departamentos de producción interna de esas empresas, y al poco tiempo comencé a trabajar como cámara/iluminador en los vídeos que realizaban para presentar sus nuevos productos en convenciones y demás. Y fue así como trabé relación con muchos productores independientes. Ni que decir tiene que estaba deseando volver a realizar un trabajo narrativo en alguna película. Pero de momento sólo me encargaron anuncios y vídeos musicales de pequeño presupuesto, que me permitieron montar mi propia comercial. Luego, entre 1990 y 1991, conseguí mi primer trabajo como director de fotografía en *Big and Mean*, de John Raffo. Y de ahí arrancó todo.

RP: ¿En qué grado cree usted que su trasfondo ruso ha influido sobre su estética cinematográfica?

AS: Durante mi infancia y juventud en Moscú, las únicas películas occidentales que nos permitían ver las autoridades eran aquellas que describían los males de la sociedad capitalista, por lo que mi principal influencia la recibí del cine de producción doméstica. Pero, por más patrioterros que fueran estos horribles filmes, por lo menos eran lo bastante complejos para que tuvieras que poner los cinco sentidos para enterarte de lo que estaba ocurriendo en la pantalla. Pero pienso que la arquitectura y la literatura ejercieron sobre mi estética una influencia mucho mayor que el propio cine. Rusia tiene una historia riquísima en estos aspectos. En Moscú vivimos rodeados por la *grandeur* de la arquitectura bizantina, que a mí me parece sumamente orgánica. Suave en su «estilo» y en su «forma», por así decir. Cuando paseas por los alrededores de Moscú en otoño y ves esos edificios entre la niebla que se levanta bajo una luz gris, tu forma de pensar se desarrolla de

un modo particular. Estéticamente, yo respondo a ese mundo hipnótico, onírico, al que me he visto expuesto desde niño. Ésas son las imágenes que me formaron.

Hace cuatro años fuimos a Rusia. Estuvimos en un lugar perdido a setecientos kilómetros al norte de Moscú, en una aldea donde mi hermano tiene una pequeña isba. Para llegar allí tienes que recorrer unos doce kilómetros a pie a través de una zona boscosa. Mi mujer y yo llevábamos recorridos ya siete u ocho kilómetros cuando de pronto se abrió a nuestra vista este paisaje glorioso, majestuoso, maternal. Salimos del bosque y contemplamos la sobrecogedora imagen del río alejándose de nosotros hacia el horizonte, de aquellos prados de altas hierbas que se mecían suavemente al viento, del cielo, gris plomizo, que se tendía sobre nuestras cabezas. Ves todo esto y te sientes paralizado, sí; en otro mundo. ¡Tiene tanta fuerza hipnótica! Te tiemblan las rodillas y no puedes hacer otra cosa que sentarte allí mismo a absorberlo. Te sientes en paz contigo mismo. No sé lo que es. Como volver al útero materno. Fue el momento más sereno y rico de toda mi vida. Cuando pienso en imágenes, me estoy refiriendo a imágenes así.

14 de enero de 1998

Entrevista con Kalina Ivanov, directora artística

REBECCA PRIME: Usted había trabajado ya con Paul como directora artística en *Smoke y Blue in the Face*. ¿Cómo empezó su implicación en *Lulu on the Bridge*?

KALINA IVANOV: Todo comenzó con una llamada telefónica de Paul. El pasado verano estaba yo trabajando en Carolina del Sur cuando me llamó y me dijo: «Tengo un proyecto para ti, ¿podrías leerlo este fin de semana?» Estábamos rodando exteriores y trabajando seis días por semana, así que le respondí que tal vez necesitaría algún tiempo más para hacerlo. Pero Paul se mostró tan terminante, que leí inmediatamente el guión; ni que decir tiene que porque lo considero un gran amigo. Y me intrigó tanto, que incluso demoré una cena que tenía comprometida esa noche para poder acabar de leerlo. Es la mejor prueba de que un guión me gusta.

RP: ¿Vio ya de entrada las posibilidades que ofrecía el guión desde la perspectiva de su trabajo?

KI: Cuando selecciono mis proyectos, trato de elegir guiones bien escritos, con sello propio, profundos emocional e intelectualmente, y *Lulu* es todo eso. Pero, en efecto..., cuanto más lo lees, más te das cuenta de que se trata de una auténtica delicia para una directora artística. Pasa por toda la gama de escenarios que una pueda tener en la cabeza, de los ricos a los miserables, de los teatrales a los realistas. Teníamos que dar con un estilo que pareciera natural y que, sin embargo, transmitiera de alguna manera la idea de que algo ocurría en un segundo término, de que estabas contemplando exactamente un fragmento de vida. Podíamos haber optado por darle un tinte surrealista, pero Paul me dejó bien claro que quería que la película estuviera fundada en la realidad. No quería revelar al público de inmediato el elemento mágico..., sino que éste fuera construyéndose lentamente en el corazón de los espectadores.

Puedes encontrar este mismo enfoque en muchas de las obras de Paul, me parece. Tiene un notable sentido de cómo los elementos azarosos, extraños, pueden transformar y configurar las vidas de los personajes más reales y humanos. Él no es surrealista, aunque sus obras tengan cierta cualidad mágica. Y si yo, como artista, no creyera en la magia, ¡no querría dedicarme a lo que me dedico!

RP: Tal vez por el hecho de que Paul sea también novelista, su guión incluye descripciones más detalladas de lo que es habitual. ¿Esto le parece una ayuda o un inconveniente?

KI: La verdad es que facilitó mucho mi trabajo, porque así no tuve que esforzarme en adivinar qué llevaba él en la cabeza. Paul es un gran comunicador. Pero, aunque tenía ideas muy concretas acerca de cómo concebía estos decorados, e incluso los colores en determinados casos, jamás limitó mi visión. Disentimos unas cuantas veces, pero todo esto forma parte del proceso creativo. ¡De no haber discutido nunca, entonces sí que habría pensado yo que algo iba mal entre los dos!

RP: ¿Qué aspectos de la película le plantearon un reto mayor?

KI: Los múltiples niveles de realidad en el film me planteaban cuestiones muy interesantes y provocativas en mi condición de artista. Necesitaba encontrar la forma de resolver todas esas realidades sin descubrir por completo el pastel, sin resolverlo hasta el final. Pero para que esta resolución pareciera orgánica y natural, tenía que estar ya incorporada de alguna forma en todo el cuerpo de la película. Si no, el público se sentiría como si de repente les quitáramos la alfombra de debajo de los pies.

RP: Así que tuvo usted que encontrar una manera de integrar e interrelacionar estas realidades alternantes. ¿Por dónde comenzó?

KI: Pues comencé buscando inspiración a mi alrededor y, no sé bien por qué, lo cierto es que me vinieron enseguida a la mente las imágenes de Francis Bacon. Cuando leo un guión, no puedo evitar que se forme una imagen en mi mente; que vengan al espíritu un color, un pintor, un estado de ánimo. Pensé que Francis Bacon era una buena referencia para esta película porque, por una parte, es un retratista, lo que equivale a decir que la suya es una disciplina tradicional, formalizada; en tanto que, por otra, sus trabajos son sumamente experimentales, emotivos. Izzy Maurer me pareció un personaje de Francis Bacon; que vivía en esa especie de mundo tenebroso, opresivo, y que necesitaba desesperadamente que lo rescataran de él. Esa mujer que entra en su vida es un rayo de esperanza, una auténtica bocanada de aire fresco. La que lo salva de la profunda depresión en que ha caído. Y, aunque Bacon emplea una paleta muy oscura, en sus cuadros hay siempre un trazo brillante que los recorre y sirve de contraste. Por eso me puse a trabajar a partir de su obra. Quise introducir en los decorados esas mismas combinaciones de simplicidad y formalismo, de expresionismo y emoción.

RP: ¿Y qué más hizo después de haber dado con Francis Bacon?

KI: Lo primero que tenía que resolver era el punto de partida para la creación de una paleta cromática. Y porque esa piedra mágica actúa como el catalizador de toda la historia, pensé que debería darnos el color dominante y conceptual para todo el film. Una vez que Paul y yo nos hubiéramos puesto de acuerdo en ese color, el

resto de la película vendría determinado en gran parte por él. Escogimos un tono muy particular de azul, y me di cuenta de que me permitiría explorar tonos más fríos sin que la película se resintiera de frialdad. Por ejemplo, los cortinajes de color púrpura del club nocturno son una variante de ese azul. De verdad intenté incorporar sutilmente ese color azul a toda la película, de emplearlo como un punto de referencia para que el film, en su totalidad, fuera el soporte del concepto de la piedra.

Luego está esa cuestión de la película dentro de la película: la nueva versión de *La caja de Pandora*. Pero el film original es una obra tan destacada, que pretender repetirlo hubiera sido como intentar un *remake* de *Metrópolis*. Hay pocas películas en la historia del cine que sean tan absolutamente fundamentales para cualquier cineasta, y *La caja de Pandora* es una de ellas. Así que no quise conocer demasiado bien el original. Me limité a verlo una vez y lo dejé de lado. Lo que decidí retener de la película de Pabst fue la sensación de grandeza. En el guión, lo que importa es el hecho de que Lulu comienza en un lugar encumbrado y desciende a otro muy bajo. Así que decidí emplear las grandes proporciones del *art déco* para evocar el estilo expresionista de la época, pero al mismo tiempo construir escenarios contemporáneos, algo que pudiera encontrarse actualmente.

RP: En la elaboración de una paleta coherente para la película, tendría usted que colaborar estrechamente con Adelle (Bonny) Lutz, la diseñadora del vestuario, y con Alik Sakharov, el director de fotografía...

KI: Una de las cosas más agradables de este proyecto fue el hecho de que los tres estuvimos intercambiando ideas continuamente y que desarrollamos juntos nuestras respectivas paletas. Cada escenario, ya se tratara de un exterior o de una construcción, tenía su propia paleta y debía referirse visualmente a la piedra. Una vez determinada ésta, hacía una copia y se la daba a Bonny para que ésta pudiera trabajar a partir de ella. Si se fija atentamente en la película, verá usted que jamás discordamos; de hecho, el vestuario de Bonny siempre estuvo en consonancia con los escenarios. Hay que reconocerle a Bonny el mérito de ser el tipo de artista capaz de colaborar muy compenetrada con otros artistas. Alik y yo nos ayudamos también mucho el uno al otro. Planeando juntos nuestro trabajo con antelación, me fue posible incorporar la iluminación en mis escenarios, y ahorrar así después un montón de tiempo.

RP: Eugene Lourie, el famoso director artístico francés, describió la escenografía como el arte «no de crear escenarios, sino de relacionar los con presencias vivas». ¿Está usted de acuerdo con semejante definición?

KI: Totalmente. Mi forma de trabajar es detectivesca. En mi espíritu investigo a los

personajes y rebusco en sus historias pasadas. Quiero saberlo todo de ellos. Si el director no tiene respuestas o no tiene tiempo de dárme las, entonces yo misma me encargaré de inventar un pasado para cada uno. También me gusta hablar con los actores, si se prestan, porque tienden a enfocar de una forma parecida su propio trabajo. Trato de ordenar todos los fragmentos de información que recibo para formarme una idea global del personaje, y después traslado todas esas claves a mi escenografía. Están en ella subliminalmente, aunque los espectadores no lo adviertan. E incluso aunque no aparezcan en la pantalla, como ocurre a menudo, su presencia sigue siendo importante porque presta realismo al autor. Estos detalles definen un carácter, que el actor representa para nosotros.

Los distintos niveles de realidad en la película vienen determinados por los personajes. El mundo de Izzy está completamente basado en el personaje que es. ¿Quién es este hombre? Un lobo solitario, un alma muerta. No conecta con la gente, y ya ni siquiera está interesado en su música. Por eso, para su apartamento, quisimos captar la sensación de anonimato de una habitación de hotel. Ni siquiera le dimos armarios en que guardar la ropa: unos simples percheros en la pared para que pudiera colgarla. Incluimos también algunos detalles muy surrealistas, como la gran fotografía de Irlanda que aparece en la pared. No es que figure en ella un rótulo identificador: Irlanda; pero tiene una gran importancia subliminal. Y así, aunque se trata de un decorado muy realista, se introducen en él ciertos toques sutiles que uno tal vez no puede captar hasta el final de la proyección.

Luego está la realidad de Celia. Celia es el futuro, la única que se aleja caminando cuando la película acaba. Buscamos, pues, que su apartamento respirara sencillez y esperanza, que fuera un ambiente confortable. Puesto que es joven y no tiene mucho dinero, compramos la mayoría de sus muebles en IKEA... ¡Seguro que mucha gente ha reconocido su mesita auxiliar! Pero los colores fueron lavanda y amarillo pálido, que son precisamente los que emplea la mayoría para pintar sus apartamentos. Al igual que en el de Izzy, introducimos ciertos elementos simbólicos. Paul, por ejemplo, nos trajo un póster de una pintura renacentista que representa a Adán y Eva arrojados del Jardín del Edén. El simbolismo se le escaparía a usted la primera vez que viera la película, pero caerá en él con toda seguridad cuando la vea por segunda vez.

En cuanto al film dentro del film, fue importante determinar la apariencia que había que darle. Puesto que Vanessa Redgrave interpretaba el papel de directora, lo vi como una versión femenina de *La caja de Pandora*, que me inspiró el empleo de una paleta cálida y atrayente. Salvo el decorado del estudio fotográfico, en los demás empleé montones de madera y tonos cálidos marrones y anaranjados. Me dije que, si una mujer dirigía *La caja de Pandora*, el resultado no podría tener el aspecto brillante y frío de las producciones de Hollywood. Las películas dirigidas por mujeres tienden, en general, a ser más personales, así que traté de dar a ésta una mayor intimidad, sin renunciar, con todo, a las amplias

proporciones características del original de Pabst.

RP: El estudio fotográfico es uno de los decorados más sorprendentes de la película; una especie de híbrido entre *Blow-up* y *2001*. ¿Qué idea hay detrás de ese diseño?

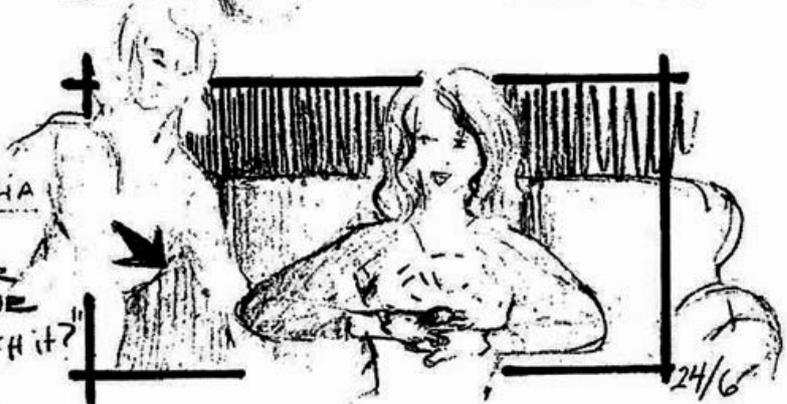
= CUT TO =

24/5 MS - CELIA
 SHE REACHES TOWARD THE STONE, BUT DOESN'T TOUCH IT
 (digital effect)
 C: "BE quiet".
 I: "Don't touch it"...



= CUT TO =

24/6 MS (LOWER ANGLE) - CELIA
 SHE SITS DOWN ON THE CUCH AND SLIDES HER PALM UNDER THE STONE
 C: "...How could I not touch it?"
 (digital effect)
 INTERCUT WITH:



24/7 LS - IZZY (in silhouette)
 He's watching her
 I: "What does it feel like?"
 (blue light sfx)



= CUT TO =

24/8 MCU - CELIA (slight high angle)
 SHE'S LAUGHING SOFTLY
 (stone is out of frame)
 C: "Oh, come on. Don't be afraid."



©

KI: La idea partió de Paul. Él y Alik vinieron a decirme que querían algo sumamente luminoso, un espacio vacío de un blanco vibrante. Pero yo sentía que un espacio así corría el riesgo de parecer demasiado simbólico; no quería que sugiriera el cielo. Por eso diseñé una escenografía muy teatral, con tres paredes. Lo inusual en ella es su asimetría: una de las paredes laterales es más alta que la otra. Siempre es aconsejable hacer una maqueta para comprobar cómo funciona un decorado tridimensionalmente. Cuando hicimos ésta, nos dimos cuenta de que hacía falta algo así como una línea vertical que dividiera el espacio. Y por eso añadimos esta hermosísima columna: un sencillo elemento arquitectónico que divide el decorado en dos partes desiguales y que contribuye a fundarlo, si no en la realidad, ¡por lo menos no en unos espacios celestiales!

RP: ¿Tiene usted algún decorado favorito?

KI: Probablemente los más elaborados y significativos fueron los más simples, porque están sugeridos por la psicología de los personajes. Forma sin contenido equivale en definitiva a superficialidad, y me gustaría pensar que mi trabajo trata de conseguir una comprensión más profunda del personaje y de la historia, de la película como un lenguaje. Pero, desde un punto de vista meramente visual, disfruté con el film dentro del film. Me encantó el de SHINE y Lulu en el dormitorio de ésta, porque nadie vive ya en dormitorios así. Sólo los personajes de cine. Nadie duerme en habitaciones de doce por doce metros, ¡por lo menos no en Manhattan! También me satisfizo mucho el minimalismo del estudio fotográfico. Me encanta lo simple, sí. Si pudiera montar un decorado con una simple silla, sería feliz. Pero tendría que ser *la* silla, ¡absolutamente perfecta para el personaje en cuestión!

RP: Voy a hacer la misma pregunta que les he hecho a todos... ¿Cómo interpreta usted el relato?

KI: Pienso que es una historia muy esperanzadora. Una historia de redención. Tenemos un personaje que se ha perdido a sí mismo, que ha olvidado que es un ser humano. Aprende que lo más importante de todo es vivir con el corazón, y en el último instante es capaz de encontrar la felicidad. Sí..., están también todos esos otros niveles de lectura que apuntan en un millar de direcciones distintas, pero el meollo es sumamente simple. Pienso que las películas de este tipo resultan difíciles de financiar porque a la gente no le gusta verse sorprendida con cosas inesperadas. Pero luego son las películas que se nos quedan grabadas en la memoria. Nuestros films favoritos.

RP: Usted creció en Bulgaria... ¿Qué tipo de cine conoció en su juventud?

KI: Durante muchos años, los únicos films extranjeros permitidos en Bulgaria fueron los clásicos de los años veinte, treinta y cuarenta: principalmente películas francesas y las de los hermanos Marx. Se proyectaban sin subtítulos, pero siempre había un traductor, que habitualmente era una mujer madura. Las películas de los hermanos Marx ofrecían grandes dificultades de traducción a cualquier otra lengua porque emplean mucho el doble sentido, así que ¡imagínese a la pobre señora esforzándose en ser fiel al diálogo! Todo era muy cómico, surrealista, lo cual describe fundamentalmente lo que estaba gestándose en Bulgaria. Era, lo miraras por donde lo miraras, un ambiente surrealista en grado sumo. Poco antes de salir yo de allí, a mediados de los setenta, hubo un período en el que el comunismo inició un voluntario deshielo y comenzaron a llegar más películas extranjeras. Las que más me impresionaron en mi adolescencia fueron *La conversación*, de Francis Ford Coppola, *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais, y *El pasajero*, de Antonioni. Una extraña combinación, desde luego, pero estas películas me mostraron por primera vez la fuerza y la significación que puede tener el cine. No diría que me movieron a hacerme diseñadora, pero me dieron mi primera lección sobre la importancia de las imágenes y sobre la simbiosis existente entre cámara y diseño.

RP: ¿Cómo describiría el influjo de esas experiencias en su sensibilidad cinematográfica?

KI: Pues diría que mi infancia búlgara se muestra siempre en mi paleta. Me encanta el color, y a menudo busco inspiración en los iconos búlgaros y en los kilims. En *Lulu*, por ejemplo, elegí un montón de alfombras de artesanía local, de tonos rojizos y naranjas, para el apartamento de Philip Kleinman. Daban calor al personaje y lo presentaban como una persona que había viajado por todo el mundo... En general, tiendo a seleccionar los proyectos que me estimulan intelectualmente; jamás me preocupa si tendrán o no éxito comercial. Sé muy bien que los seres humanos están llenos de contradicciones... Es lo más interesante que tienen. Y pienso que eso es algo que Paul capta realmente bien en esta especie de pensamiento tridimensional.

27 de enero de 1998

Entrevista con Adelle Lutz, diseñadora de vestuario

REBECCA PRIME: ¿Qué ocurre cuando lee usted por primera vez un guión? ¿Tiene una percepción acusada del vestuario que les conviene a los personajes?

ADELLE LUTZ: ¡Qué va, en absoluto! La primera vez que leo un guión no tengo la más mínima clave de lo que puede llevar puesto cada uno. Así que pregunto mucho. Conocer lo que les parece importante al director y al director artístico me ofrece un punto de partida sobre el que trabajar. Si en alguna entrevista profesional me preguntan cómo considero que debe vestir tal o cual personaje, me entran ganas de responder: «¡Y yo qué sé! ¿Por qué no me lo dice usted a mí?» Necesito muchísima preparación para poder estar en condiciones de responder a una pregunta así. Leo y releo el guión, voy a documentarme en la biblioteca... Para esta película hojeé todos los libros de *jazz* que pude encontrar y me leí de cabo a rabo las obras de teatro originales acerca de Lulu. Realmente, no tienes más remedio que investigar por tu cuenta.

También trato de desmenuzar cada personaje de la forma como lo haría un actor... ¡Cuesta quitarte de encima la formación de Stella Adler sobre análisis de guiones! ¿Qué piensa ese personaje sobre la religión, sobre la familia? Si tuviera que votar, ¿por quién lo haría..., por los republicanos o por los demócratas? ¿Acudiría siquiera a las urnas? ¿Se gasta todo su dinero en drogas o en zapatos? Todos tenemos nuestras rarezas, y yo trato de imaginar las que son propias de cada personaje.

RP: ¿Coteja sus impresiones con los actores durante este proceso?

AL: Por supuesto que sí. Tienen que sentirse cómodos en la piel que me dispongo a darles.

RP: ¿Y eso qué significa? ¿Que tiene que gustarles la chaqueta que usted ha escogido para ellos o que han de compartir también el concepto que usted tiene del personaje que luce esa chaqueta?

AL: Pues las dos cosas. Con *Lulu* me pasé semanas rumiando y rumiando personajes y temas hasta que, de súbito, empezaron a estallar fuegos artificiales dentro de mi cabeza y todas las piezas encajaron unas con otras. Fue algo realmente excitante, que me emocionó, y creo que le contagié mi entusiasmo a Paul. Fue él quien me animó a hablar con los actores para explicarles cómo veía yo sus personajes conceptual y simbólicamente, y transmitirles mis ideas acerca del papel que podía

jugar un vestuario concreto en esta película.

RP: ¿Podría describirme esta epifanía?

AL: Cuando desprendí a los personajes de su realidad cotidiana y los observé en un contexto más amplio, me di cuenta de que Izzy representa el pasado. Ya antes de recibir el tiro, su vida está acabada, en el sentido de que no tiene nada que esperar. Por eso la apariencia que desarrollé para él es una apariencia pretérita. Se encuentra muy cómodo con ropas de su pasado: viejas camisas caqui. Sus colores son el del tabaco que fuma y el *bourbon* que bebe. Celia, en cambio, representa el futuro y todas las posibilidades de la vida y del amor; por eso decidí que su aspecto debería ser limpio, moderno. Pero también quise indicar que había algo distinto en ella, algo más exótico, y por eso le diseñé esa chaquetita achinada de brocado..., azul. Sí, porque, por su relación con la piedra, pensé en basar su paleta cromática en los tonos fríos. Lulu, por su parte, es el presente absoluto: la reacción pura, animal. En cada uno de sus vestidos traté de incorporar diferentes partes del reino animal. Y así la vemos con traje de noche adornado con piel de leopardo, un sarong de color carne estampado con ojos de cobra, un vestido de novia con plumas de pavo real... Y para la escena de su muerte deshilaché su jersey y empleé pelo humano cortado de una peluca para darle ese aspecto. Me dije que le estaría bien morir como un ser humano. Vive como un animal, pero muere como una persona.

RP: ¿Cómo determinó las paletas para los demás personajes?

AL: Los demás personajes provinieron de Izzy y de Celia. Así, por ejemplo, basé la paleta de Hannah en tonos vinosos y marrones para enlazarla con el mundo del pasado de Izzy, manchado de tabaco. Así subrayaba también la oposición con los tonos azules del mundo de Celia. Construir los personajes me permite componer su historia. Ahora bien, el papel de Izzy está interpretado por Harvey Keitel y el de Hannah por Gina Gershon, por lo que hay entre ambos una clara diferencia de edad. ¿Cuánto hace que se separaron? ¿Cuánto tiempo estuvieron casados? Éste es el tipo de preguntas que suelo plantearme y que trato de responder. Con Hannah me sentí muy desconcertada: no conseguía encajarla en ninguno de mis vestuarios mentales. Por SUerte para mí, mi marido es músico. Cuando le expuse mi problema, su contestación inmediata fue: «Bueno, es una de esas bohemias del Village». Al minuto de haber dicho él esto, comprendí quién era Hannah, por qué se había sentido atraída por Izzy y el motivo de que su matrimonio fracasara. Ya sabía cuáles iban a ser sus colores, las joyas que le gustaría lucir. Probablemente tendría algún tatuaje en las nalgas... ¡Definitivamente era un tipo de mujer muy distinto del representado por Celia!

Una vez imaginada Hannah, tenía que pensar en Philip Kleinman.

Obviamente Hannah era ya una mujer más madura que cuando estaba con Izzy. Ahora vivía con este avispado productor de cine, y yo necesitaba imaginar cuál era el pegamento que los mantenía juntos. Decidí que sería su común interés por lo exótico. Cuando se lo sugerí a Kalina, ella me ayudó a reforzar la idea incluyendo en su diseño del apartamento de Kleinman esas grandes fotografías indias que sobresalen entre el resto del decorado. Luego, cuando Izzy le pregunta a Hannah de dónde ha sacado su espléndido bronceado, imagino que ella y Philip acaban de llegar de un viaje a algún lugar remoto..., de Brasil, por ejemplo. Yo tenía unas cintas-amuletos de Bahía, que me traje de Brasil hace unos pocos años, así que las busqué y se las até alrededor de las muñecas. Nadie del público lo advertirá jamás, pero a mí me satisface mucho saber que las lleva puestas.

RP: Alguien me ha hablado del casquete de tela que luce Dave Reilly (Richard Edson), el batería del grupo de Izzy. Y yo he notado, por mi parte, que lleva también un *anhk* egipcio azul colgando del cuello... ¿Algún simbolismo en todo eso?

AL: Por la especial «situación» de Izzy. Me pareció que sería divertido e interesante emplear algunos símbolos religiosos, ya fueran tibetanos, indios o turcos, para sugerir la realidad del sueño de Izzy. Pequeñas cosas aquí y allí que tal vez no notará ningún otro, pero que se suman al todo. Al igual que con la pared del lavabo, llena de fotos de actrices, quise que Izzy estuviera rodeado en el escenario por todo lo que ve después de recibir el disparo. Otro de los músicos lleva puesta una camisa estampada como piel de serpiente, que Izzy pudo transformar luego en el sarong con ojos de cobra de Lulu. Procuré que todas las referencias «soñadas» estuvieran presentes en la realidad.

RP: ¿Visualizó alguna vez un vestido o una escena de forma completamente distinta a como la veía mentalmente Paul?

AL: Uno de los momentos en que no coincidí con Paul fue la escena final de la película, cuando Celia observa el paso de la ambulancia. Yo quería que esa Celia fuera dramáticamente distinta de la Celia que habíamos visto antes. Pero Paul consideraba importante que se manifestara una sensación de empalme, de continuidad. No me quejo de cómo ha salido..., pero es interesante comprobar la cantidad de diversas lecturas a que invita el relato. Yo hubiera querido subrayar más el jugoso elemento melodramático, pero afortunadamente Paul es bastante más honesto que yo.

RP: ¿Qué fue lo que supuso el mayor reto para usted en la película?

AL: El film dentro del film. Para dar a esas escenas una sensación y una textura diferentes, Paul y Alik querían emplear unos geles de color. Una semana, más o menos, antes de comenzar la producción, programamos una prueba para ver cómo aparecían en la película tratada con geles los colores y materiales que pensábamos utilizar en esas escenas. ¡SUerte que lo hicimos! Por ejemplo, para la escena del dormitorio, yo había elegido un rojo brillante, de camión de bomberos, para el vestido de Lulu. Todos pensábamos que quedaba perfecto, pero, cuando lo probamos con los geles, el tejido se volvió negro..., como si le hubieran chupado absolutamente toda la luz. Así que empecé a buscar telas que reflejaran mejor la luz..., y encontré ese maravilloso tejido de color rojo-dorado en una tienda de artículos eclesiásticos llamada La Lamé. ¡A mi marido le parecía increíble que todos los curas norteamericanos tuvieran que adquirir sus telas en un comercio llamado La Lamé!

RP: ¿Compra usted la ropa o realiza sus propios diseños?

AL: Me gusta hacerlos. A menudo resulta más fácil que salir a comprarlos. ¡Imagínese los problemas que tuve para encontrar una falda azul para Celia en mitad del invierno, cuando la mitad de las neoyorquinas sólo visten de negro! Otro factor a considerar es la necesidad de adquirir varias piezas idénticas de la misma prenda. Por ejemplo, la camisa que lleva Izzy en el club de *jazz*. Compramos un montón de camisas blancas y las teñimos con la misma tonalidad de amarillo, para que fueran exactas. Como a Izzy le disparan en la escena y su camisa se mancha de sangre, necesitábamos estar seguros de que disponíamos de otra camisa limpia y dispuesta para cada toma. Tuvimos que facilitarles también cierto número de camisas al departamento de efectos especiales, para que las equiparan con sangre..., ya sabe, les ponen debajo del bolsillo de la pechera unas bolsitas que explotan en el momento del disparo... Y luego está la camisa para el primer plano de Izzy tendido en el suelo tras recibir el balazo, la que lleva cuando lo trasladan a la ambulancia, etcétera. Necesitábamos todas esas camisas para reflejar con precisión el desarrollo de la mancha de sangre provocado por la hemorragia.

Como las escenas de la película no se ruedan siguiendo el orden del guión, hay que confiar al departamento de guardarropía el mantenimiento de la continuidad en secuencias así. Yo sólo diseño el vestuario..., pero ellos son responsables de mantener su aspecto en el film. Para ello disponen de un montón de herramientas, desde cepillitos del pelo para gatos hasta diminutos aplicadores de laca para los cabellos. Se encargan de envejecer todas las ropas, incluso los zapatos de un personaje secundario, para que parezcan gastados. Lo suyo es casi una forma de arte..., son auténticos alquimistas.

RP: ¿Tiene usted algún vestido favorito entre los diseñados para *Lulu*?

AL: Tendría que responderle que el vestido con plumas de pavo real. Es mi favorito porque fue el que más me costó imaginar. Cuando comencé a diseñar ese vestido de novia, incluí un tocado con plumas, algo imitado del *Lago de los Cisnes*. La idea de las plumas se desarrolló primero en un cuerpo, luego en la falda..., hasta que finalmente me acordé de unos pavos reales albinos que había visto en México y enseguida supe cómo tenía que disponer esas plumas. Pero como las plumas de pavo real albino no se encuentran en grandes cantidades, tuve que blanquear plumas de pavo real corriente... ¡después de asegurarme bien de que no tendrían que matar a los pobres pavos reales! Pero si las plumas adquirieron una preciosa tonalidad de marfil, los ojos tomaron un matiz dorado pálido que no era visible desde lejos. Mis ayudantes tuvieron que pasar horas pintándolos a mano con diversos tonos de azul.

Mi intención era que las plumas se desplegaran como un abanico por detrás del vestido, pero no sabía cómo conseguirlo. Tomé, pues, la tela y las plumas, se las llevé a John Schneeman, con quien ya había trabajado antes, y le expliqué lo que necesitaba. Lo que hizo fue una auténtica obra de ingeniería. Por ejemplo: si empleaba toda la longitud de las plumas, su peso se hubiera cargado sobre la espalda de Mira. Así que las cortamos hasta dejarlas de unos veinte centímetros. Fue John quien lo resolvió todo: cómo debíamos cortarlas, cómo podíamos hacerlo sin necesidad de alambres... El resultado fue algo de lo que todos nos sentimos igualmente orgullosos. Invertimos mucho trabajo en él... ¡pintar a mano una por una esas condenadas plumas! Sólo aparecen unos segundos en la pantalla pero, si no estuvieran, la diferencia sería muy grande.

RP: ¿A qué aspira usted en su trabajo?

AL: A ser fiel a la visión del material y del director. Si consigo dar vida a los personajes de una forma que apoye la visión que tiene de ellos el director, me siento satisfecha. Quiero ser fiel a la historia que estamos intentando narrar. Me gusta el cine independiente porque en él hay menos riesgo que en las producciones de estudio de que esa visión del director se vea corrompida o diluida. Cuando dispones de demasiado dinero caen también sobre ti demasiadas opiniones de quienes te lo prestan.

RP: Y cuando se ve obligada a acudir a un plató un lunes a las 5 de la mañana, ¿cómo se justifica usted a sí misma semejante elección profesional?

AL: ¡Digamos que me da cierta dosis de vida circense! O, para emplear otra comparación, que me siento como quien va a la batalla. Formas detrás de tu

general, miras a la derecha, miras a la izquierda..., y te pones en marcha. Ya no puedes detenerte hasta llegar al final, aunque algunas veces pienses que te estás equivocando de estrategia y que no saldrás indemne de allí. Pero en el mundo del cine hay algo: un espíritu de camaradería y de colaboración que es maravilloso. Vives a base de adrenalina y de falta de sueño, te alimentas de relucientes naranjas. Por eso me encanta trabajar en el cine..., ¡por vivir de esas relucientes naranjas!

17 de febrero de 1998

Entrevista con Tim Squyres, montador

REBECCA PRIME: Suele decirse que las películas se hacen en la sala de montaje. ¿Verdadero o falso?

TIM SQUYRES: Lo que un montador puede hacer es muy limitado. Es cierto que se puede hacer mucho para mejorar el trabajo de los actores y suavizar las transiciones, e incluso para cambiar el tono artístico de toda una película; sin embargo, y a pesar de todo eso, sólo se puede trabajar con el material que se tiene.

RP: Se parece a editar un libro... salvo que, por supuesto, el material que usted recibe es el resultado de un trabajo de equipo. A la hora de decidir si acepta o no un proyecto, ¿hay algún factor que pese más que otros?

TS: Sin duda alguna, el guión. Necesito sentir que es lo bastante atractivo para pasarme los cinco o seis meses siguientes trabajando en él. A diferencia de otras profesiones de esta industria, en el montaje no es posible aislarse del proyecto considerado en su conjunto y centrarse sólo en el aspecto que concierne al montador. Por ejemplo, una película puede tener un guión desastroso, pero, no obstante, ser muy interesante y constituir un reto en lo que respecta al trabajo de un escenógrafo. Pero el montaje abarca todos y cada uno de los aspectos de una película; por eso, las emociones que suscita esa película se vuelven parte de mi experiencia cotidiana. Conozco a una mujer que estuvo un año y medio trabajando en un documental sobre los malos tratos conyugales; esa experiencia le cambió la vida. Al final, no tuvo más remedio que dejarlo. Por lo tanto, es importante no sólo evaluar el material, sino que a uno le haga sentir feliz la perspectiva de convivir con él. De lo contrario, tendría que darme yo mismo una potente inyección de ánimo cada mañana sólo para levantarme de la cama.

RP: Pero con *Lulu* no le hizo falta la inyección...

TS: No, las últimas películas en las que había trabajado fueron de un estilo muy realista, y con un contenido muy emocional, y me pareció que *Lulu* me brindaba la oportunidad de hacer algo diferente. Este film tiene un importante componente intelectual que a mí me pareció muy estimulante. Me gusta el tema del bien y el mal, las obras que tratan sobre las responsabilidades que hemos de asumir en la vida, preguntarnos, por ejemplo, si somos buenas o malas personas. Y *Lulu* trata exactamente de cuestiones como éstas, por eso me pareció muy interesante. Otro motivo importante que me llevó a aceptar la oferta fue sentir que Paul y yo

podíamos trabajar muy bien juntos.

RP: Sé que Paul y Alik dedicaron muchas horas al trabajo preparatorio, que planificaron toda la película con listas de tomas y cosas parecidas. ¿Participó usted en ese proceso?

TS: Me esforcé por saber con exactitud qué tenían en mente, y anticiparme a cualquier problema que pudiera surgir. Aunque es muy difícil saber cómo será una escena a partir de lo que se planifica sobre el papel, me dediqué a estudiar algunos de los movimientos de cámara más largos de los que Paul y Alik habían previsto. Esos movimientos pueden ser muy bonitos y majestuosos pero, a menos que hagan avanzar la historia, al final se descartan. Antes o después, todo lo que no afecta directamente a la historia es candidato a las tijeras, aunque sea bueno. Preparar esas tomas puede llevar la mitad de un día de rodaje, con lo cual ya queda uno bastante cansado para completar el resto de la escena. Y lo más probable es que la parte que uno defiende sea todo lo que se termina utilizando. Por lo tanto, un poco de previsión puede servir de mucho.

RP: ¿Cuál es su papel durante la producción?

TS: En esta película, asistía a las filmaciones diarias y anotaba los comentarios que hacía Paul sobre cada toma. Aunque más de una vez terminamos descartando las tomas que al principio creíamos que habían sido las mejores, siempre es útil tener esas notas a mano, como referencia. Pero raramente hablábamos de la estructura de una escena, y, aunque lo hubiéramos hecho, yo no lo habría tenido en cuenta. De lo contrario, no podría decir que estaba haciendo mi trabajo, porque lo importante para mí es tratar de definir una toma para cada cosa. La mayor parte de las veces comentábamos los copiones que le había dado a Paul el día anterior. Yo prefería hablar del material después de retocarlo y echarle un vistazo.

RP: Cuando prepara los copiones, ¿lo hace con una idea preconcebida de la escena?

TS: suelo tener en mente cómo quiero que esté estructurada la escena, pero trato de no pensar en eso, pues no quiero que me impida ver otras posibilidades. A veces, durante una toma puede ocurrir algo mágico —por ejemplo, que uno de los actores consiga una de esas miradas inolvidables— y que, sin embargo, sea imposible utilizar. Entonces hay que intentar estructurar la escena de manera tal que pueda introducirse esa toma. Esos momentos maravillosos de los actores son más importantes que cualquier clase de concepto teórico sobre cómo tiene que quedar la escena. Claro que todo depende de la importancia del concepto, y de lo maravilloso de ese momento actoral; hay que sopesar, equilibrar esos factores, ponerlos en la balanza. A veces vale la pena rebobinar, incluso hacer malos

copiones, si lo que se pretende es acomodar alguna cosita que no pudo preverse. Si la actuación es buena, nadie reparará en el defecto de montaje.

Cuando me pongo a trabajar en una escena, lo primero que hago es repasar cada toma y sacar los fragmentos que me gustan. Después, pongo esos fragmentos siguiendo el orden del guión y es entonces cuando comienza el proceso de ir recortando las escenas. Si se puede, me parece útil montar una escena empleando un único tipo de toma; por ejemplo, toda la escena en primeros planos, o toda en planos medios, cosas así. Puedo querer usar un plano general para determinada parte de una escena y un primer plano para otra parte de la misma escena. Si hago tres versiones de la misma escena —plano general, plano medio y primer plano— puedo tomar una decisión mejor razonada. Es posible que dos primeros planos estén muy bien, pero montarlos juntos te permite ver esos pequeños momentos de conexión, mirarlos de cerca para decidir cuál de las tomas funciona mejor.

Otra ventaja de este método es que ya estoy preparado para el caso de que aparezca Paul y quiera ver la escena de otra manera. Pongamos por caso la escena del estudio del fotógrafo. Para el primer montaje, comencé con la cámara enfocando a Lulu y ella mirando directamente al objetivo. Después utilicé lo que llamamos un *two-shot*, una toma con dos personajes en cuadro, hasta el beso, y en ese momento pasé a otro *two-shot* pero desde más cerca. Después del montaje, Paul me preguntó qué pasaría si para el primer segmento de la escena intercalábamos *singles*, tomas con un solo personaje, y yo ya tenía ese montaje listo para enseñárselo. Por eso este método me ayudó, entre otras cosas, a ahorrar muchísimo tiempo.

De todos modos, a veces en el primer intento puedo tomar decisiones arbitrarias, como si echara la moneda a cara o cruz. Trabajo toda la escena una vez, analizo las opciones que considero las mejores o las más coherentes, pero, mientras trabajo, voy tomando nota de las otras ideas que se me ocurren. Después vuelvo atrás y monto la escena otra vez, a veces empezando de cero, a veces cambiando lo que ya he montado. Exploro esas variantes hasta que se me acaba el tiempo o decido que ya he experimentado lo suficiente.

RP: ¿Observó algún problema potencial o los desafíos a que tendría que enfrentarse cuando leyó el guión por primera vez?

TS: Sí, las escenas de Lulu. Tuvimos que planificar cómo conseguir que esas escenas funcionaran en el contexto de la película y también como un relato interesante y coherente por sí mismo. Nos preguntamos, por ejemplo, si lo mejor para la película era darles un enfoque realista, o, al contrario, darle un toque más exagerado. ¿Era Lulu un personaje real? ¿Queríamos que Lulu se sintiera como un personaje real? Como Catherine Moore dice en un momento determinado:

«Todo es muy exagerado, pero en el fondo trata de cosas reales». Teníamos que movernos por una cuerda muy delgada.

RP: ¿Cómo lo consiguieron?

TS: Al principio, con estas escenas, lo que hice fue no tener en cuenta el contexto y montarlas basándome en criterios de actuación y fotografía. Lo que de verdad importa es seleccionar la mejor actuación. Una vez que les dimos a esas escenas una forma con la que nos sentíamos a gusto, las fuimos metiendo en la película en el orden en que habían sido escritas. Pero, como la historia se divide en dos partes paralelas, podíamos redistribuir las escenas como nos diera la gana, sin preocuparnos tanto por cuestiones como la continuidad, pues los personajes viven en continentes diferentes. Aun cuando el orden de las escenas parece perfectamente calculado, siempre hay que considerar lo que ocurriría si cambiáramos el orden. Así que probamos varias configuraciones. Y sólo después de poner las escenas en el contexto empecé a preocuparme por la cuestión de qué hacer con ellas. Al final, cambiamos la escena del vestidor de un modo bastante radical. Toda la escena era maravillosa, pero, para respetar el ritmo, tuvimos que cortar la primera mitad, que no sale en la película.

RP: ¿Cómo colaboró con Paul al hacer el montaje final?

TS: Antes de irse a Irlanda, Paul me pasó unas notas con sus ideas para retocar dos o tres cosas. Y cuando volvió y nos pusimos a trabajar juntos en la sala de montaje, lo primero que hicimos fue discutir esos cambios. Después empezamos con toda tranquilidad a repasar la película, escena por escena, de principio a fin. Hubo algunas partes en que cambiamos mis soluciones porque al final tal o cual escena necesitaba algo que no era exactamente lo que yo había esperado. En general, el trabajo de los actores fue muy sólido, y por eso fue más bien una cuestión de seleccionar los mejores resultados. Creo que hicimos cambios en menos del cinco o diez por ciento del texto.

RP: Una de las escenas eliminadas por completo de la película es la escena del desayuno. ¿Había previsto los problemas de esa escena?

TS: Lo que me ponía nervioso de esa escena era que Izzy tenía un texto muy largo. Una gran parte de la escena no trata sobre Izzy ni sobre Hannah, sobre lo que hicieron ayer ni sobre lo que van a hacer mañana, sino sobre el estado del mundo, y, pese a ser interesante, el texto no es nada fácil para el actor. Sí, ya sabíamos que probablemente esa escena habría que cortarla de alguna manera.

RP: La escena del hospital es otra que ha quedado muy reducida. ¿Cómo llegó a la

forma final?

TS: Al principio intentamos que la escena funcionara tal y como había sido concebida. Pero, aunque era muy emotiva, aunque era una escena con mucha fuerza, no encajaba en el ritmo general de la película. Era lenta, con mucho diálogo, y justamente en un momento en que la película necesitaba avanzar más rápido. Hasta que Izzy encuentra el cadáver, se lo pasa tropezando con gente, una persona tras otra, y siempre es muy peligroso meter escenas largas y con mucho diálogo antes de saber hacia dónde se dirige la historia.

RP: Sé que se discutió mucho la cuestión de cómo utilizar la toma aérea en esa escena. ¿Cómo se decidió, al final, el material que iban a utilizar?

TS: Primero, esa escena se filmó utilizando la toma elevada, y la actuación, el texto, cambiaron bastante durante los sucesivos montajes. Por ejemplo, gran parte del texto que no funcionaba en la toma aérea encajó muy bien en las tomas con un solo personaje. La toma aérea resultó apropiada para las partes de esa escena menos emotivas y personales. Al ir montando esas partes, más expositivas, decidimos utilizar las tomas elevadas sólo como el recurso más interesante, en términos visuales, para entrar en la escena. Una vez dentro de la escena, no tenía sentido regresar a esa toma, pues eso haría que el espectador se percatara enseguida de la presencia de la mano del montador. La escena la montamos teniendo en cuenta los resultados de la interpretación, y no de acuerdo con tal o cual teoría sobre la estructura de una película.

RP: Cosas así deben de volverse una cuestión de instinto cinematográfico...

TS: En efecto, no es otra cosa que eso. Uno piensa en todos los diferentes aspectos relevantes para una escena: a veces es la interpretación de los actores, a veces el aspecto visual, otras la información que hay que transmitir, y otra veces lo principal es el ritmo. Siempre hay que sopesar todos los criterios y decidir cuál es el más importante en un momento dado. Es posible defender cualquier postura de manera elocuente. Y ésa es la razón por la cual, en última instancia, es Paul quien tiene la última palabra. Yo me limito a darle el mejor consejo.

RP: ¿Se llega a un punto, durante el proceso de montaje, en el que uno no sabe qué más puede hacer?

TS: Sí, sin duda.

RP: ¿Y qué hacen cuando se llega a ese punto?

TS: Organizamos una proyección. Ver la película no sólo nos permite observar las

cosas desde una nueva perspectiva, sino también desde la perspectiva de mucha gente distinta. Y los comentarios y las aportaciones que nos hacen nos dan nuevas cosas en qué pensar.

RP: ¿Diría usted que como montador tiene un estilo particular?

TS: Creo que no es bueno que un montador tenga un estilo; eso depende del guión, del trabajo de los actores y de la fotografía. Yo no impongo mi estilo personal a una película, más bien dejo que sea el material lo que lo determine. En una película como *Sentido y sensibilidad*, era importante una hermosa fotografía, y que el montaje fuera fluido, que no hubiera cortes bruscos. Al tratarse de una historia con una fuerte carga emocional, nos esforzamos por evitar cualquier cosa que pudiera distraer la atención del hilo narrativo. Otras películas requieren una intervención más enérgica, un estilo cinematográfico más vigoroso. Mi único objetivo es contribuir al resultado final, y contar la historia de la mejor manera posible.

RP: Al contemplar las distintas versiones que usted prepara de una escena, a mí, que soy ajena al mundo del montaje, algunos de los cambios me resultan poco o nada perceptibles. ¿Cómo consigue trabajar con tanto detalle?

TS: Durante el montaje no hay otra opción que trabajar con la película fotograma a fotograma, no hay otra manera de montar una escena. Por supuesto que se presta atención al flujo general de la película, pero también se trabaja con miniaturas — los movimientos de los ojos, por ejemplo— que de alguna manera determinan dónde se puede cortar y dónde no. Es imposible no interesarse por esos detalles. Y a veces, me intereso demasiado. Uno puede estar convencido de que es realmente importante que tal o cual personaje pestañee o frunza el ceño, cuando, en el fondo, no tiene ninguna importancia. Sin embargo, el efecto acumulativo de esos detalles sobre lo que la escena intenta decir puede ser enorme.

RP: Esa manera detallada que tiene de mirar el mundo contenido en el fotograma, ¿se traslada también en su modo de mirar el mundo exterior?

TS: No. ¡Yo no me paso la vida mirando las pestañas de la gente!

RP: El montaje ha experimentado un cambio radical en los últimos años. Antes se montaba cortando la película, ahora, la mayoría de los films se hacen con montaje digital. La película se pasa a soporte vídeo, que después se pasa al ordenador y puede manipularse a gusto con sólo apretar una tecla. ¿Qué sentimientos le provoca esta revolución?

TS: Vengo trabajando casi exclusivamente con el sistema AVID desde el verano de

1992. Es un sistema que lo ha cambiado todo en materia de montaje. En primer lugar, con película es imposible hacer múltiples versiones de la escena y después tenerlas todas disponibles a la vez. En parte eso se debe a que sólo se tiene una copia de trabajo, pero también a que el día sólo tiene veinticuatro horas. Con el ordenador puedo trabajar mucho más rápido. La velocidad no me ayuda a pensar más rápido, pero sí me permite ver todas las opciones. Cuando se montaba con la película real, como se trabajaba antes, si alguien tenía una idea, se solía discutir a fondo antes de probarla porque sabíamos que realizarlo nos iba a llevar, como mínimo, tres horas, que la copia de trabajo iba a quedar destrozada y que después íbamos a necesitar otra hora más para recomponerla. Y por supuesto, siempre cabía la posibilidad de tomar la decisión equivocada. Si un director sugería una idea con la que yo no estaba de acuerdo, tenía que explicarle con todo detalle por qué opinaba que era una idea pésima. En el ordenador, en cambio, puedo probar, y el director, sin que yo tenga que decirle nada, se da cuenta de que su idea es pésima. Y yo puedo constatar también que no soy tan listo como creía. El montaje digital permite ser más atrevido, más flexible, más creativo, permite probar cosas, experimentar. Uno está mucho más seguro de haber hecho la opción correcta una vez que ha probado todo lo que se le ha ocurrido. Y también porque el sistema digital permite hacer un primer montaje mucho más presentable; cualquier problema que se ve ahí es un problema real, no sólo el resultado de un mal montaje. En suma, permite tomar decisiones basadas en el resultado más que en la especulación.

RP: ¿Cómo interpreta usted el argumento de esta película?

TS: Bueno, a Izzy le disparan, y, mientras agoniza, se despliega en su mente esa visión, esa fantasía, como queramos llamarle. Está muy alterado por el modo en que ha vivido su vida y buscando algún tipo de absolución, que encuentra gracias a su relación con Celia. Pero nunca sabemos si Celia existe de verdad o si es una fantasía de Izzy en torno al retrato de una mujer que vio en el lavabo. La película deja al espectador la libertad de sacar sus propias conclusiones sobre qué es real y qué no lo es, sobre la relación entre sueño y realidad, entre ficción y realidad. Es una película con una fantasía dentro de una película, en la que hay que tener en cuenta diversos niveles de realidad. El único mundo real es la realidad de la gente sentada en el cine, viendo la película.

Cuando termina, uno sale trastornado, tanto emocional como intelectualmente. La escena de Izzy mirando el vídeo de Celia desencadena emociones, pero después hay que tratar de superar ese *shock* para tratar de interpretar el sentido del final. Mientras estoy sentado mirando la película me pregunto cuál de las experiencias tendrá más peso. Y espero que también usted vibre, que sienta una sacudida intelectual mientras se deja llevar por las

emociones. Y después, cuando la película termine y se enciendan las luces de la sala, espero también que sienta la necesidad de pensar sobre lo que acaba de ver y sobre su significado. Muchas películas contienen cosas sobre las que vale la pena hablar y repasar mentalmente, pero con mucha frecuencia la gente no se siente motivada para hacerlo. Salen del cine muy tarde por la noche y lo único que les preocupa es volver a casa y seguir con su vida de todos los días. Yo creo que una película tiene que coger al espectador por la solapa y exigirle que reflexione sobre lo que ha intentado decirle, y que uno hable de esa película con alguien a quien quiera. Y creo que *Lulu* es de esa clase de películas.

16 de febrero de 1998

Peter Newman, productor

Se suponía que éste iba a ser el año fácil. Mi socio Greg Johnson y yo acabábamos de pasar por dos de los años más dolorosos y catastróficos que puedan imaginarse. Como dos tontos, habíamos decidido rodar en Irlanda una película del espacio con un presupuesto de veinticinco millones de dólares, protagonizada por Dennis Hopper y titulada *Camioneros del espacio*. La sola mención del proyecto, una película del espacio rodada en Irlanda, un país que no posee una industria de efectos especiales, arrancaba carcajadas a todos los que les contábamos el plan. Y el asunto se hizo mucho más penoso cuando, dos semanas antes de empezar la producción, descubrimos que ocho millones de nuestra inversión irlandesa habían desaparecido misteriosamente, para no volver nunca. Los meses que después nos pasamos tratando de averiguar adónde habían ido a parar esos millones, en un país extranjero, y haciendo frente a un montón de nuevos e inimaginables desastres, nos llevó al borde del precipicio. Destrozados por la sensación de fracaso, y en bancarrota, yo estaba seguro de que, si sobrevivía a *Camioneros del espacio*, nunca más iba a hacer nada con efectos especiales y tampoco nunca más una película en Irlanda.

Sea como sea, sobrevivimos a nuestra experiencia irlandesa y después de dos años de desesperación volvimos a Estados Unidos. En diciembre de 1996, Paul Auster llamó para decirnos que estaba escribiendo un nuevo guión titulado *Lulu on the Bridge* y que le gustaría que considerásemos la posibilidad de producirlo. Para mí fue una bendición. Paul es un gran amigo y el respeto que siento por su trabajo me dijo que ése era el proyecto perfecto después de *Camioneros*. *Lulu* iba a filmarse en Nueva York, lo que significaba que no tendría que separarme de mi mujer y de mis hijos mucho tiempo. Sabía que podría manejar los problemas en mi campo, pero lo cierto es que no pensé que este proyecto pudiera tener mayores problemas. Nada de aventuras espaciales en Irlanda ni dinero desaparecido ni dolores de cabeza. Como por un milagro, había recuperado esa autonegación optimista que necesito para producir películas.

Llamé a Paul poco después de recibir y leer el guión y le dije que aceptaba. Me encontraba ante un artista talentoso y un hombre honesto de verdad que me brindaba la oportunidad de volver a trabajar con él. Habíamos tenido un gran éxito y disfrutado de buenos momentos de amistad, y nos lo habíamos pasado en grande con *Smoke* y *Blue in the Face*. Me entusiasmaba la posibilidad de reanudar mi relación con él. El guión me pareció sumamente innovador y complejo. La historia de Izzy y Celia me conmovió tanto que incluso quité importancia a la parte del guión que trata de una misteriosa piedra ardiente y a la necesidad de prever efectos especiales. Estaba ansioso por poner manos a la obra y empezar a buscar el dinero necesario para la producción.

En esa primera fase, la idea era que Wim Wenders sería el director, y que Juliette Binoche haría el papel de Celia/Lulu. Wim y Paul colaborarían más o menos de la

misma manera que Paul había trabajado con Wayne Wang en *Smoke y Blue in the Face*. Como Paul decía en broma: «de WW I a WW II».^[3]

Pensamos que también sería una especie de proyecto común formado por mi empresa, Redeemable Features, y el equipo de producción de Wim Wenders. Después de varias discusiones muy provechosas, todas las partes interesadas se pusieron de acuerdo. MÁS TARDE, el día antes de cumplir los cincuenta, Paul recibió una llamada de Wim, que, por lo visto, se lo había pensado dos veces. Tras examinar a fondo el proyecto, Wim se dio cuenta de que *Lulu* iba a ser su cuarta o quinta película consecutiva con el tema del cine dentro del cine. No hace falta decir que Paul se llevó una gran desilusión, pero la verdad es que siguió en sus trece y decidió seguir adelante con el proyecto. Me llamó y me dijo: «Tengo una idea un poco loca y quiero que me digas qué piensas..., quiero dirigir la película». Y yo le contesté: «No te lo digo porque soy tu amigo, pero estoy totalmente convencido de que puedes hacerlo; es más, creo que *debes* dirigirla tú».

Cuando me envió el guión, Paul me había dejado bien claro que lo había escrito no sólo para Juliette Binoche, sino también pensando en Harvey Keitel para el papel de Izzy Maurer. Hablamos un par de veces con Harvey sobre el guión mientras Wim Wenders todavía estaba fichado para la dirección, y yo intuí que era muy importante saber cómo reaccionaba Harvey al enterarse de que Paul iba a sustituir a Wim. Así que me fui hasta el despacho de Harvey a dejarle el nuevo guión y le dije: «Antes de seguir adelante, quiero que sepas que Wim Wenders ya no forma parte del equipo y que Paul será el director de *Lulu*». Sin vacilar ni un segundo Harvey me dijo: «Pero, lógico, es Paul quien debe dirigirla». Verdaderamente, fue una maravillosa declaración de apoyo a Paul. Si bien todo el mundo sabe que Harvey ha descubierto y apoyado a nuevos directores como Quentin Tarantino, no es alguien que se deje convencer fácilmente. El hecho de que Harvey dijera, tan tranquilo y con tanta seguridad: «Pero, lógico, es Paul quien debe dirigirla», fue para mí la confirmación de que me había embarcado en un proyecto que valía la pena. Sabía que con la colaboración y el apoyo de Harvey, íbamos por buen camino.

Poco después Juliette vino a Nueva York a hacer una campaña de promoción para *Lancôme*. Se reunió con Paul y volvió a dar su decidido apoyo al proyecto. Paul ya estaba fichado para la dirección. Harvey y Juliette serían los protagonistas. *Lulu* estaba cada vez más cerca de la realidad.

Mientras los representantes de Harvey Keitel y Juliette Binoche negociaban los contratos, mis socios y yo fuimos al American Film Market (AFM) en febrero de 1997 a tratar de encontrar posibles financiadores de *Lulu*. En mente teníamos a los mismos distribuidores extranjeros que habían tenido tanto éxito con la comercialización de *Smoke y Blue in the Face*. Porque no sólo tenían una idea muy positiva del trabajo de Paul, sino que habían hecho ganancias nada despreciables vendiendo las películas en sus territorios. Y creímos que sería correcto darles la oportunidad de ser los primeros en comprar *Lulu*.

Smoke y Blue in the Face habían sido un éxito tanto artístico como comercial a nivel internacional. Además de la popularidad de gente como Wayne Wang, Harvey Keitel y William Hurt, nos impresionó especialmente el increíble apoyo que recibía la obra de Paul Auster en Europa. Si bien es cierto que sus libros se vendían en cantidades saludables en Estados Unidos, en países como Francia, Italia, Alemania y España —y también en el Japón— sus títulos estaban entre los diez más vendidos. Auster era una figura muy conocida al otro lado del Atlántico. Contábamos, por lo tanto, con un inmenso público predispuesto a ver cualquier cosa que Paul Auster se decidiera a hacer en el cine.

En la AFM, la única distribuidora que leyó el guión y dijo: «Lo compro, pase lo que pase», fue Fabienne Vonier, de Pyramide, la distribuidora francesa de *Smoke y Blue in the Face*. Y en Francia *Smoke* la vieron más de un millón de personas. Un hecho extraordinario, sobre todo si se tiene en cuenta que Francia tiene cinco veces menos habitantes que Estados Unidos. Los números reflejaban la popularidad masiva de la que disfrutaba Paul, y también lo bien que Pyramide había comercializado la película. Fabienne era ahora la primera inversora que creía a ciegas en *Lulu*.

También contactamos con agentes de ventas de otros países para ver quiénes podían adelantar el resto del presupuesto, la cantidad no cubierta por la venta a los franceses. Hicimos circular el guión discretamente entre tres o cuatro compañías dedicadas a la venta de derechos internacionales. La más agresiva y apasionada fue Capitol Films, de Londres, que dirigen Sharon Harel y Jane Barclay, gente muy valiosa con récords impresionantes que previamente había invertido y vendido películas como *La muerte y la doncella* y *Hoop Dreams* de Roman Polanski. Pese a la cantidad de trabajo que tenían en la AFM, Sharon y Jane se las ingenieron para leer el guión en cuarenta y ocho horas antes de tomar un vuelo a Nueva York dispuestas a encerrarnos en nuestras propias oficinas. Dijeron que no pensaban dejarnos salir hasta que *Lulu* fuera de ellas. Ocho horas después cerramos un trato que las convirtió en las agentes internacionales de la película. Acababa de empezar marzo y *Lulu* ya estaba financiada. Quizá.

Pero, cuando las cosas van sobre ruedas, siempre hay alguna razón para preocuparse. A finales de marzo Juliette Binoche ganó el Oscar a la mejor actriz secundaria. Nunca olvidaré el momento en que la vi abrazar a su agente por televisión; me alegré muchísimo por ella, y después, de repente, pensé: «Oh, Dios, esto significa que Juliette no va a hacer *Lulu*.» En el negocio del cine, una vez que alguien gana un gran premio se acabaron las apuestas. Nuestra quiniela Keitel/Binoche estaba definitivamente perdida.

Mis conversaciones con los representantes de Binoche se fueron volviendo cada vez más vagas. Finalmente conseguimos ir al grano en mayo, el mes en que tenían que imprimirse los folletos para nuestra campaña de venta en el Festival de Cannes. Para mérito de Harvey, he de decir que, aunque aún no teníamos un contrato firmado con él, nos dijo: «Usad mi nombre, claro, id a Cannes y lanzad la campaña». Pero

Juliette aún seguía sin definirse. Y así fue que imprimimos una separata: si en el último momento decía que sí, que iba a trabajar en la película, podríamos añadirla al hermoso folleto que había preparado Capitol.

Como ventaja adicional, Paul formaba parte del jurado de Cannes ese año. Para él fue un esfuerzo tremendo, que lo tuvo ocupadísimo, pero para nosotros fue una ayuda. *Lulu* era un proyecto en el que mucha gente había puesto muchas esperanzas. Cada comprador potencial tenía las mismas dos preguntas. La primera era: «Sí, ya sabemos que Paul Auster es un gran escritor, pero, ¿sabe dirigir?» Siempre que conseguimos sacar a Paul de una de las sesiones del jurado, o de algún pase, para presentarlo a los distribuidores, su inteligencia, su pasión y su carisma contribuyeron a persuadir a esas personas de que tenía las ideas claras y la capacidad necesaria para dirigir una película.

La segunda pregunta era, como es natural, quién sería la actriz protagonista. Como entonces no podíamos darles una respuesta, optamos por mantener la boca cerrada.

Un par de semanas MÁS TARDE nos confirmaron que, como nos temíamos, Juliette Binoche no iba a trabajar con nosotros. No obstante, Paul y yo coincidimos en que íbamos a seguir con el proyecto, pasara lo que pasara. Pero necesitábamos un golpe de suerte.

Cuando uno se pasa mucho tiempo con Paul, se da cuenta de que, como a los personajes de sus novelas, a él también le pasan un montón de cosas graciosas, cosas extrañas, una tras otra. Pero esos «incidentes» tienen su razón de ser. Por eso, el hecho de que Mira Sorvino estuviera con Paul en el jurado de Cannes pareció más que una mera coincidencia. Habíamos trabajado con Mira en *Blue in the Face* y sentíamos un gran respeto por ella como actriz. Después de enterarnos de la mala noticia —que Juliette no trabajaría en la película— empezamos a hacer listas de posibles sustitutas. A finales de mayo mantuvimos conversaciones preliminares con los representantes de Mira. En julio, Paul y yo fuimos a almorzar con Mira y le dijimos que nos encantaría que trabajara con nosotros, que hiciera el papel de Celia. Mira leyó el guión, se lo pensó, y volvió muy pronto —en menos de diez días— a decirnos que le encantaría hacerlo. Nuestra *Lulu* estaba vivita y coleando.

Y seguimos con nuestro plan. Desde el primer día Paul y yo no dejamos de recitar nuestro *mantra*: estamos seguros de que vamos a hacer la película, estamos seguros de que vamos a hacer la película, estamos seguros de que vamos a hacer la película... Teníamos a Mira, a Harvey..., y el dinero. Como productor, mi verdadera responsabilidad ahora era reunir al resto del reparto y del equipo. Y como Paul era, en el sentido más exacto del término, un director primerizo, era importante que contáramos con gente muy competente y con mucha experiencia. Me alegró que Kalina Ivanov, que había trabajado en *Smoke* y *Blue in the Face*, aceptara ocuparse de los decorados. Al final conseguimos al montador de Ang Lee, Tim Squyres, y eso también me entusiasmó. Y a una asistente de producción muy seria, Amy Kaufman,

que enseguida se puso a reclutar un equipo del más alto nivel. Otra cosa que me hizo especialmente feliz fue contar con Adelle Lutz para el vestuario, porque es una diseñadora increíblemente talentosa. Cuando tuvimos comprometida a toda esa gente, me sentí mucho más seguro de la decisión de Paul en el sentido de elegir a Alik Sakharov como director de fotografía. Si bien Alik no era en absoluto un novato, no tenía en su currículum una extensa lista de largometrajes. Pero percibí que entre Paul y él circulaba una intensa corriente de simpatía, que había pasión por el trabajo, y quise apoyarles. La corazonada de Paul fue más que acertada; Alik supo conseguir para *Lulu* una imagen muy hermosa y personal.

En el mundo de la financiación del cine independiente, no se tiene un céntimo hasta que no se tiene todo el dinero. Todos los que invierten en una película o compran los derechos de distribución insisten en que los productores se hagan un seguro llamado *completion bond*, que garantiza que los productores pasarán por un control a fin de probar que tienen los medios para terminar la película. Un productor puede tener en su mesa contratos que dicen que tiene nueve millones de dólares, pero no tendrá acceso a ese dinero hasta que una compañía de seguros especializada en ese tipo de obligaciones los aprueba. Nosotros firmamos el seguro con una compañía llamada Film Finances, respaldada por Lloyds de Londres. Para que se liberaran nuestros nueve millones, el banco que iba a prestarnos el dinero necesitaba primero que nos aprobaran el seguro. Para ser breve, diré que hubo muchas negociaciones y complicaciones a la hora de liberar ese dinero. Desde que Mira dijo que aceptaba trabajar en la película, tardamos cuatro o cinco meses en convertir los compromisos de nuestros compradores extranjeros en dinero real. Nuestros gastos de asesoría jurídica se dispararon, la gente empezaba a ponerse nerviosa y todavía teníamos pendiente un montón de preparativos para el rodaje.

Teníamos que hacer el *casting* de los demás actores y actrices de la película, que tiene más de treinta papeles interesantes, todos hablados. Para un productor es extraordinario que el guionista/director sea tan respetado que no necesite pasar por los despachos de todos los agentes sino que baste con que coja el teléfono y él mismo llame directamente a los actores. Yo había tenido experiencias así con gente como Robert Altman y Jonathan Demme, directores que podían permitirse hacer una llamada y decirle a un actor o a una actriz: «Me gustaría que trabajases en mi película», y que le respondieran: «Acepto cualquier cosa que me proponga». Me di cuenta de que Paul gozaba de ese respeto entre el colectivo de actores, y gente como Vanessa Redgrave, Mandy Patinkin, Jared Harris y Gina Gershon aceptaron trabajar con nosotros en cuanto Paul los llamó.

También teníamos muchas cuestiones organizativas que resolver. Los meses que siguieron los pasamos intentando compaginar el presupuesto con la agenda, ponerlos en un nivel que nos permitiera hacer la mejor película posible y terminarla aunque algo fuera mal. Me tocó a mí resolver la espinosa cuestión de conseguir una empresa de efectos especiales que nos hiciera la famosa piedra prácticamente gratis. Y, por si

no había pasado ya por suficientes tormentos, Paul quiso que la escena del puente se filmara en Irlanda.

El 25 de agosto comenzamos la preproducción. Y a pesar de que el crédito del banco no llegó hasta la noche antes de empezar el rodaje, de alguna manera nos las arreglamos para reunir el dinero suficiente para hacer frente a las primeras necesidades. Reunimos a todos los actores, se contrató al equipo al completo, y esperábamos poder empezar a filmar el 20 de octubre. Parecía que al final todo estaba en orden.

Para los productores es corriente tener una relación de trabajo con todos los sindicatos de artistas y de técnicos. En los últimos años, en Nueva York se ha vuelto mucho más sencillo hacer un trato con los sindicatos que trabajar detrás de la cámara. Pero parece que el último trato en cerrarse es siempre el del Screen Actors' Guild (SAG). A los productores independientes se les pide que presenten un seguro para garantizar que los actores cobrarán todo su SUELDO incluso si la producción se bloquea o no se consigue la financiación al ciento por ciento. Llevo más de veinte años negociando regularmente las condiciones normales de ese seguro con el SAG, y, al llegar el momento de hacerlo para *Lulu*, esperaba que la discusión se resolviera sin mayores problemas. Pero, una vez más, volví a equivocarme de medio a medio.

Una semana antes de empezar a filmar recibimos una carta del SAG que no se parecía a nada que yo hubiera visto antes. Habían decidido —por primera vez en todos mis años de productor— hacer respetar la cuestión de los anticipos debidos por derechos residuales en el extranjero, es decir, el dinero que se recaudará para los actores dos o tres años después de que la película se pase por televisión y aparezca en vídeo en países extranjeros. El SAG opinaba que los productores teníamos que depositar en una cuenta bancaria una cantidad suficiente para pagar a los actores esos derechos residuales en el momento en que correspondiera, en nuestro caso, poco después del 2002. Y tomaron la siguiente postura: a menos que los productores depositáramos medio millón de dólares en una cuenta —un dinero que no debía tocarse en cinco años—, convocarían una huelga contra el rodaje de *Lulu* y prohibirían a sus afiliados que actuaran en esa película. Yo no me lo podía creer; además, no tenía los quinientos mil dólares. De todos los colectivos gremiales con los que habíamos negociado de manera justa y sensata en el pasado, los actores eran el número uno. Para nosotros siempre había sido una cuestión de honor, y habíamos repartido rigurosamente los beneficios con los actores de nuestras películas; *Smoke* y *Blue in the Face* son un buen ejemplo. Siguió una semana de discusiones acaloradas entre nuestra compañía y el SAG, con muy pocos cambios en las posturas de ambas partes. Parecía inconcebible que una producción independiente que iba a emplear a más de treinta actores se viera amenazada por el propio sindicato. Pero la bomba de tiempo seguía activada.

La noche anterior a nuestro primer día de filmación, el 20 de octubre, recibí una llamada del SAG para comunicarme que disponíamos de veinticuatro horas para

solucionar nuestros problemas antes de que declararan la huelga y parasen la película. Era la peor broma que podían hacerme el que, después de todo lo que habíamos tenido que aguantar el año anterior, *Lulu* fuera a quedarse en nada por culpa del sindicato de los actores, que quería paralizarnos el proyecto. Una parte de mí pensaba que debía de tratarse de una bravuconada, pero, considerando que habíamos pedido nueve millones de dólares a un banco, era una bravuconada que teníamos que tomarnos en serio. El SAG siguió dándonos guerra el primer día de rodaje. La nueva amenaza fue un ultimátum de dos días, si bien necesitaban tiempo para advertir a sus socios sobre lo que iba a ocurrir. El segundo día, mientras Harvey Keitel estaba en su caravana preparándose para una de las escenas más difíciles de la película, la escena de la muerte, me avisaron que una representante del SAG estaba en el plató, llamando a la puerta de la caravana de Harvey. Había venido para informarle de que dentro de dos días tenía que participar en una huelga y formar un piquete. Harvey no se podía creer que su propio sindicato interrumpiera sus preparativos para esa escena tan exigente; ya sabemos cuánto deseaba Harvey trabajar en una película que tanto significaba para él. La empleada del SAG se marchó de la caravana en un estado mezcla de contrición y confusión. Durante cinco semanas pendió sobre nosotros, todas las noches, la amenaza de que nos paralizaran la producción al día siguiente. Tuvimos que trabajar bajo una presión tremenda y dando una impresión de total seguridad al tiempo que nos esforzábamos para que Paul, el elenco y el equipo creativo y técnico no se enteraran de la verdadera magnitud del problema. No fue hasta la sexta semana de rodaje, exactamente el día treinta y cinco, que finalmente conseguimos llegar a una especie de acuerdo económico con el SAG.

Tuvimos la impresión entonces de que todos nuestros problemas con los actores habían pasado y que el rodaje iba de maravillas. Sabíamos también que el año anterior Paul había intentado que el escritor Salman Rushdie interpretara al personaje que interroga a Harvey Keitel, después bautizado como «doctor Singh». Siguiendo el consejo de nuestra compañía aseguradora, no notificamos a la mayor parte del elenco y del equipo la participación de Rushdie hasta dos semanas antes de su aparición, básicamente para minimizar el riesgo de cualquier atentado contra él. Todos sentíamos que la presencia de Rushdie en la película produciría un gran impacto, no sólo por lo apropiado que era para el papel, sino también porque significaba hacer una declaración a favor de la libertad de expresión. Cuando lo comunicamos, una parte del equipo se levantó en armas. Algunos declararon que si contratábamos a Rushdie, se negarían a trabajar. Yo, naturalmente, me hice cargo de ese temor, aunque por otra parte estaba seguro de que exageraban. Una vez más, los hechos me demostraron que estaba equivocado.

Comenzaron entonces una serie de reuniones con la gente encargada de la seguridad de Rushdie, así como con representantes del gobierno local y federal, que sirvieron para alertarnos sobre el peligro. Me enteré de muchas cosas, desde ataques con ántrax a bombas empleadas por terroristas. Al final, los expertos dijeron que sólo

podían garantizar la seguridad en un ochenta por ciento. Incluso para un jugador empedernido, se trataba de un porcentaje algo desalentador. Y fue con gran pesar que, cinco días antes de la fecha en que le tocaba comenzar, Paul y yo no tuvimos más remedio que comunicarle a Salman que no iba a trabajar en nuestra película.

Por SUERTE, y aunque contamos con poquísimos tiempo, conseguimos a Willem Dafoe para el papel inicialmente previsto para Rushdie. Willem no sólo aceptó en menos de veinticuatro horas después de recibir el guión, sino que hizo una interpretación extraordinaria. Habíamos salvado otro obstáculo.

El último día de rodaje en Estados Unidos filmamos una escena muy emotiva en el Sunset Park de Brooklyn. Izzy se escapa de la habitación en la que lo había encerrado el doctor Van Horn. Después de esta última toma, hicimos una pequeña ceremonia y le regalamos a Harvey el saxofón de Izzy Maurer, su personaje. Harvey, al que todos tienen por «tipo duro», no pudo contenerse y se puso a llorar. El equipo también le hizo un regalo muy especial: lo despidieron con las palabras «Adiós, Izzy» pintadas de azul en sus traseros.

Después vino Irlanda. A la vista de lo ocurrido la última vez que habíamos estado allí con *Camioneros del espacio*, temí que con nuestro regreso tentáramos a la mala suerte. Por supuesto, ese fin de semana el tiempo en Dublín fue el peor de la última década, y sólo gracias al esfuerzo sobrehumano de los actores y de los técnicos pudimos terminar las escenas irlandesas en el plazo previsto.

La parte principal del rodaje se completó en Irlanda el 4 de enero de 1998. Paul Auster había hecho un trabajo de dirección extraordinario. Ahora, lo que le quedaba por hacer era darle la forma definitiva a la película junto con Tim Squyres, el montador. Habían transcurrido doce meses y diez días desde la primera llamada que me hizo Paul, y *Lulu* había sobrevivido a todos los ataques posibles: habíamos perdido a Wim Wenders, nuestro primer director, y a Juliette Binoche, nuestra primera protagonista; habíamos tenido que esperar hasta el primer día de rodaje para recibir el dinero; el SAG nos había amenazado con una huelga y el riesgo de un ataque terrorista nos había costado la participación de Salman Rushdie; habíamos conseguido los efectos especiales de la piedra con muy buenos resultados y a un precio razonable. Sobrevivimos incluso a Irlanda. La criatura de Auster había nacido. Será muy interesante ver cómo va creciendo.

25 de febrero de 1998



PAUL AUSTER (Newark, Nueva Jersey, 3 de febrero de 1947) es un escritor, guionista y director de cine estadounidense, Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2006.

Auster nació en Newark (Nueva Jersey), en una familia judía de clase media de ascendencia polaca, sus padres eran Queenie y Samuel Auster.

Su contacto con los libros es temprano, gracias a la biblioteca de un tío suyo, traductor. Empezó a escribir a los 12 años, antes incluso de descubrir el béisbol, que suele aparecer como temática en sus novelas. Entre 1965 y 1967, estudió literatura francesa, italiana e inglesa en la Universidad de Columbia de Nueva York. Comenzó a traducir autores franceses como Jacques Dupin y André du Bouchet. Como parte de su trabajo, viajó a París, adonde regresó en 1967 para evitar ir a la Guerra de Vietnam. Intentó trabajar en el cine, aunque suspendió el examen de ingreso al IDHEC. Escribió guiones para películas mudas que nunca se rodaron, pero que fueron plasmadas posteriormente en *El libro de las ilusiones*. En su juventud tradujo poesía francesa y escribió sus propios versos.

Durante los diez años siguientes, escribió artículos para revistas y empezó las primeras versiones de *El país de las últimas cosas* y de *El palacio de la luna*, semibiográfica. Trabajó en un petrolero y volvió a Francia donde permaneció durante tres años (1971-1974) gracias a sus traducciones de Mallarmé, Sartre o Simenon. Hizo una importante entrevista a Edmond Jabès (*Pista de despegue*). También escribió poesías y obras de teatro de un acto.

En 1976, escribió su primera novela, *Squeeze Play* (traducida como *Jugada de presión*), bajo el pseudónimo de Paul Benjamin, una suerte de novela negra al estilo clásico de Raymond Chandler y Dashiell Hammett con la que obtuvo escaso éxito editorial. Poco tiempo después de divorciarse de la escritora Lydia Davis, la muerte de su padre le proporcionó una pequeña herencia que lo sacó de apuros y lo inspiró para escribir *La invención de la soledad*.

En los años siguientes, conoció a la novelista Siri Hustvedt, con quien contrajo matrimonio en 1981. Entre 1986 (año en que salió a la luz *Ciudad de cristal*) y 1994 (*Mr. Vértigo*), publicó novelas mayores como *El palacio de la luna* y *Leviatán*. Obtuvo el Premio Médicis en 1993 por esta novela. En 1995, escribió y codirigió con el director Wayne Wang las películas independientes *Smoke* y *Blue in the Face*, a partir de su relato *El cuento de Auggie Wren*. Posteriormente, escribió y dirigió en solitario *Lulu on the Bridge* (1998).

Regresó a la novela con *Tombuctú* (1999), *El libro de las ilusiones* (2002), *La noche del oráculo* (2004) y *Brooklyn Follies* (2005). En 2006 recibió el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y ese mismo año publicó *Viajes por el Scriptorium* y comenzó la que sería su segunda película como director, *The Inner Life of Martin Frost*. En 2008 lanza otra novela: *Un hombre en la oscuridad*. Su obra ha sido sistemáticamente traducida al español.

Con su primera esposa tuvo un hijo, Daniel, y con su segunda, la escritora Siri Hustvedt, una hija, la actriz Sophie Auster.

Auster es un defensor de las libertades y se niega a visitar países «que no tienen leyes democráticas». Ha rehusado visitar China y rechazó —en protesta por el más de centenar de periodistas y escritores que habían sido encarcelados— la invitación que le hicieron en Turquía con motivo de la publicación allí de *Diario de invierno*.

Notas

[1] . Catedrática del Departamento de Cine de la Escuela de las Artes de la Universidad de Columbia y autora de *François Truffaut*. <<

[2] . Oficina de apuestas. (*N. de la t.*) <<

[3] . Broma basada en la identidad de las iniciales de los dos directores (Wayne Wang y Wim Wenders) y World War I y World War II, «primera y segunda guerra mundial». (*N. del t.*) <<