

PAUL AUSTER

*La vida interior
de Martin Frost*



se

Lectulandia

La vida interior de Martin Frost tiene una complicada historia. Al principio fue el guión de una película de treinta minutos que un productor alemán le pidió a Paul Auster para los *Cuentos eróticos*, una serie de doce episodios. El proyecto se encalló, Auster lo dejó de lado y comenzó a escribir *El libro de las ilusiones*. Pero como en la literatura —y en el cine— nada muere y todo se transforma, la historia de Martin Frost y Claire devino entonces una de las últimas películas de Hector Mann. Y ahora, el último y quizá definitivo avatar de *La vida interior de Martin Frost*, la historia de un hombre que escribe un cuento sobre un hombre que escribe un cuento —y unas cuantas cosas más—, es este guión de la película del mismo nombre que Paul Auster ha escrito y dirigido, una fulgurante celebración de los goces del amor, del arte, de la invención, de la subterránea trama que nos envuelve a todos en el infinito laberinto de la vida y la literatura.

Lectulandia

Paul Auster

La vida interior de Martin Frost

ePub r1.0

Titivillus 15.01.17

Título original: *The Inner Life of Martin Frost*
Paul Auster, 2007
Traducción: Benito Gómez Ibáñez

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Cómo se hizo La vida interior de Martin Frost

Céline Curiol: En El libro de las ilusiones ya había escrito usted parte de la narración de Martin Frost. ¿Qué motivos ha tenido para volver a ella, ampliarla y convertirla en guión cinematográfico?

* * *

Paul Auster: La vida interior de Martin Frost tiene una historia bastante complicada. En 1999, un productor alemán me propuso realizar una película de treinta minutos para una serie de doce cortometrajes que estaba organizando con doce directores distintos sobre el tema de las relaciones entre hombres y mujeres, con el título de Cuentos eróticos. Intrigado por la propuesta decidí arriesgarme. Era a principios de año, según recuerdo, febrero o marzo, y me puse a escribir mi pequeño guión, que terminó siendo de treinta páginas. Como la película iba a ser de bajo presupuesto, me limité a dos actores y una sola localización: una casa aislada en el campo. Es la historia de un escritor, Martin Frost, y una mujer misteriosa que resulta ser su musa. Un relato fantástico, en realidad, más o menos en la línea de Nathaniel Hawthorne. Pero Claire no es una musa tradicional. Es la personificación del relato que está escribiendo Martin, y a medida que el escritor avanza en su obra, ella se va debilitando cada vez más; hasta que, cuando Martin llega a la última palabra de su narración, Claire muere. El escritor comprende al fin lo que está pasando y quema el manuscrito con objeto de que vuelva a la vida. Así acababa la versión breve: con Martin resucitando a Claire.

* * *

CC: ¿Y qué le pareció al productor alemán?

* * *

PA: Tuvo una reacción muy positiva. El guión gustó a todo el mundo, con lo que seguí adelante y empecé a hacer los preparativos para rodar la película. Willem Dafoe y Kate Valk —la gran actriz del Grupo Wooster— iban a ser los protagonistas. Peter Newman, el productor de todas las películas en que había trabajado anteriormente, iba a encargarse otra vez de la producción. Elaboramos un presupuesto desglosado, y ya habíamos empezado a buscar una casa para filmar los interiores cuando se rompieron las negociaciones con la compañía alemana. Querían darnos el dinero en tres etapas. Una tercera parte a la firma del contrato, otra tercera parte cuando empezáramos a filmar, y el resto cuando hubiéramos terminado; siempre y cuando

ellos dieran el visto bueno a la película. El último punto me preocupaba. ¿Qué pasaría si no les gustaba lo que yo había hecho y rechazaban los resultados? Nos faltaría un tercio del presupuesto, y Peter se encontraría de pronto en la tesitura de tener que pagar decenas de miles de dólares de su propio bolsillo. Y como yo no quería que corriera un riesgo semejante, me retiré del proyecto. Lo que zanjó definitivamente la cuestión fue una charla que mantuve con Hal Hartley. Hal acababa de rodar una de las doce películas de la serie, y hete ahí que el productor alemán le exigía ciertos cambios, poniéndolo exactamente en el mismo apuro en que yo temía que nos pusiera a nosotros. Me aconsejó que me retirara, y eso es lo que hice. Al final, probablemente fue para bien. Porque el caso es que no mucho después de que terminara la versión breve de Martin Frost, me dio por pensar que debía ampliarla y convertirla en un largometraje. Martin devuelve a Claire a la vida..., y luego ¿qué? En ese momento es cuando la historia empezaría a ponerse interesante, pensé. De modo que hice un esquema para el resto de la película; nada concreto todavía, sólo una serie de notas para meditar en un futuro. Luego lo dejé a un lado y empecé a escribir El libro de las ilusiones, que llevaba mucho tiempo madurando en mi interior, cerca de diez años. Eso era en el verano de 1999, y terminé el manuscrito dos años después, exactamente un mes antes del atentado contra las Torres Gemelas.

En la última parte del libro, David Zimmer, el narrador, ve una de las últimas películas de Hector Mann, rodada en el desierto de Nuevo México. Por diversas razones, La vida interior de Martin Frost parecía la historia perfecta para utilizarla en ese momento de la novela, de manera que adapté la versión breve del guión y la introduje allí.

* * *

CC: ¿Hizo muchos cambios?

* * *

PA: Ninguno fundamental, en realidad. Hubo que trasladar la acción a 1946, por ejemplo. Y la localización tenía que desplazarse a la casa de Hector en Nuevo México. La película debía ser en blanco y negro y había que describirla en prosa, dejando a un lado el guión cinematográfico. Todo muy estimulante, cabría añadir. Aparte de esos cambios, sin embargo, la película descrita en la novela no se aparta mucho del guión original.

* * *

CC: ¿Por qué no incorporó la versión larga en la novela?

PA: Tentado estuve, pero al final pensé que para hacerlo bien serían necesarias muchas páginas, trastocando así todo el equilibrio narrativo.

* * *

CC: ¿Por qué tardó tres años en volver a Martin Frost después de que terminó la novela?

* * *

PA: Quería escribir otros libros, narraciones en las que llevaba muchos años pensando, y no me apetecía mucho salir de mi habitación... Ahora que lo pienso, el 11 de septiembre quizá tuviera algo que ver con eso. Me afectó bastante presenciar los acontecimientos desde la ventana de mi casa en Brooklyn, y la idea de realizar otra película dejó de atraerme durante un tiempo. Quería estar solo, entregarme a mis pensamientos. Dirigir una película significa renunciar a dos años de tu vida, y, salvo para escribir el guión, tienes que trabajar todo el tiempo con otra gente. Sencillamente no estaba de humor para eso.

* * *

CC: ¿Qué le hizo cambiar de opinión?

PA: Brooklyn Follies era la cuarta novela que escribía en cuatro años, y me daba la impresión de estar un poco quemado, no me sentía muy dispuesto a escribir otra obra de ficción.

Y seguía pensando en Martin Frost. No había conseguido librarme de la historia, de manera que un día decidí probar a ver si la acababa.

* * *

CC: Toda la película se desarrolla en el campo, en una casa muy apartada. ¿Qué atractivo tenía ese aislamiento y qué importancia adquiere en la película?

* * *

PA: Para decirlo sin tapujos, era sobre todo una cuestión de dinero. Si buscaba la oportunidad de realizar otra película, era consciente de que debía hacerlo a pequeña escala, con un presupuesto bastante limitado. Por eso la escribí exclusivamente para cuatro actores y reduje a tres las localizaciones: la casa y el jardín; la carretera desierta; y durante tres días al final de la producción, un estudio, donde filmamos las secuencias del sueño y las tomas de la máquina de escribir. Intentaba ser realista. Estoy orgulloso de Lulu on the Bridge, pero la película fue un fracaso comercial, y sabía lo difícil que resultaría recabar fondos para un nuevo proyecto. De manera que, para citar una frase que Fortunato dice en la película, me obligué a pensar en pequeño. Pero en lo que respecta al aislamiento del escenario —para contestar finalmente a su pregunta—, yo pretendía crear un ambiente de ensueño, y quería un

sitio que pudiera estar en cualquier parte, un lugar que diera la impresión de existir fuera del tiempo. La acción se desarrolla en la cabeza de Martin, al fin y al cabo, y cuando elegí esa casa, una pequeña finca aislada del resto del mundo, pensé que incrementaría el intimismo de la historia.

* * *

CC: ¿Por qué rodó en Portugal?

* * *

PA: Porque el productor de la película, Paulo Branco, es portugués. Conocí a Paulo hace catorce o quince años en Berlín —a través de Wim Wenders, un amigo común—, y no hemos perdido el contacto desde entonces. Después de *Lulu on the Bridge*, me dijo que si alguna vez quería realizar otra película, no tenía más que llamarlo y él me la produciría. Cuando el guión de Martin Frost estuvo terminado, lo llamé. Consideramos la posibilidad de rodarla aquí, en Estados Unidos, pero sencillamente no recabamos dinero suficiente para hacerlo. Paulo ha hecho cerca de doscientas películas por toda Europa, pero Portugal es su base de operaciones, y allí tiene todos los medios a su disposición para trabajar con un coste razonable —acceso a material, laboratorios, equipo de rodaje, todo lo necesario—, de manera que decidimos ir para allá. Cuando se ve la película terminada, en realidad no sabe uno dónde está. A mí me recuerda un poco al norte de California. Y todos los objetos de utilería de la película son americanos: la bolsa marrón de comestibles, las llaves de la casa, el cuaderno de hojas amarillas, el papel para la máquina de escribir, de veintiuno con cincuenta nueve por veintisiete con noventa y cuatro, la matrícula de los coches, los libros de las estanterías, todo.

* * *

CC: Vaya conjunto de actores que ha reunido usted. ¿Cómo hizo para decidir el reparto de la película?

* * *

PA: En noviembre de 2004, justo cuando empezaba a escribir el guión, fui Francia a dar una gira de lecturas por cinco o seis ciudades. En cada auditorio, leía un par de párrafos en inglés, y luego una actriz francesa leía la traducción de ese mismo pasaje; y así nos íbamos turnando hasta que terminaba la lectura. Cuando mi editor francés me preguntó con qué actor o actriz me gustaría trabajar, le sugerí Irène Jacob. Conocí a Irène en 1998, cuando fui al Festival de Cannes con *Lulu on the Bridge*. Un día nos encontramos almorzando en la misma mesa, y mantuvimos una conversación muy interesante. Cuando se la ve actuar en películas como *Rojo* o *La doble vida de*

Verónica, su talento y su presencia en pantalla causan asombro, pero en la vida real yo la encuentro igual de extraordinaria. En Irène hay una cualidad especial, algo que nunca he visto en nadie más. Generosidad, bondad, ternura —no sé cómo llamarlo— ..., junto con un tremendo sentido del humor y una sorprendente falta de egoísmo en una actriz. En una palabra, es una persona excepcional, y yo quería que leyera conmigo. Daba la casualidad de que en ese momento se encontraba embarazada de ocho meses de su segundo hijo, lo que significaba que no podía incorporarse a la gira, pero leímos juntos en París. Dos días después me invitó a una obra en la que actuaba (¡sí, actuando y embarazada de ocho meses!), y después de la representación nos fuimos a tomar una copa con unos amigos. Llovía aquella noche y ella se ofreció a llevarme al hotel en su coche. Entonces fue cuando caí fulminado por el rayo. La estuve observando mientras conducía, y de pronto me di cuenta de que estaba mirando a Claire, a la auténtica y única Claire. Le dije: Estoy empezando a escribir un guión, y me parece que tengo un papel para ti. ¿Te interesaría leerlo cuando lo haya acabado? Dijo que sí, y en febrero, cuando lo terminé, se lo envié por correo. Unos días después, me llamó a Nueva York y me dijo que aceptaba.

* * *

CC: ¿Y los demás?

* * *

PA: Michael Imperioli había hecho una prueba para Smoke in 1994, y aunque no lo contratamos, me quedé muy impresionado con su trabajo. Le di un papel pequeño en Lulu on the Bridge, pero entonces le salió algo más importante y tuve que dejarlo marchar. Pero nunca perdí la esperanza de que algún día acabaríamos trabajando juntos. Ha conseguido un gran éxito con Los Soprano, desde luego, pero me dijo que los guiones cinematográficos que le envían son todos igual de malos. Policías y ladrones, siempre un poli o un maleante, y él los rechaza todos. Michael da mucho más de sí, es muy inteligente y tiene un registro más amplio. Cuando le envié Martin Frost, aceptó inmediatamente. En cuanto lo leyó una vez, se incorporó al proyecto. Y en lo que se refiere a Sophie, tampoco encontré resistencia alguna. Sé que algunos dirán que le di el papel porque es mi hija, pero no es verdad. Nadie podía haber hecho ese papel mejor que ella: una chica de dieciocho años que sabe cantar y bailar a ese nivel. Tengo suerte de haber contado con ella en los comienzos de lo que promete ser una brillante carrera. En esta profesión nunca se sabe, desde luego, pero es muy posible que dentro de poco dejen de pensar en ella como mi hija y se refieran a mí como su padre.

* * *

CC: ¿Y su protagonista?

* * *

PA: Toda película tiene sus problemas, y encontrar al actor que pudiera encarnar a Martin resultó ser el más grave de todos. Mi primer candidato era Willem Dafoe, que iba a hacer de Martin en la versión breve de 1999, pero no estaba disponible. Entonces, dos buenos actores rechazaron mi oferta. Y después, uno muy bueno aceptó con mucho entusiasmo, pero luego nos topamos con dificultades de programación, y tuvo que retirarse. Finalmente, encontré a otro y creí que lo habíamos conseguido. El comienzo del rodaje estaba previsto para el 8 de mayo. En febrero, fui a Portugal por primera vez con el primer ayudante de dirección, Zé Maria Vaz da Silva, y el director artístico, Zé Branco. Luego volví a Nueva York y trabajé el último mes con la diseñadora del vestuario, Adelle Lutz, sobre los diversos atuendos de los cuatro actores. El plan era volver a Portugal el 1 de abril para empezar la preproducción. El 15 de marzo, sólo dos semanas antes de la fecha prevista para el viaje, Adelle y yo hicimos una prueba de vestuario con el actor que iba a hacer de Martin. Algo no iba bien. Estaba muy nervioso, parecía otro, y entonces Adelle y yo nos enteramos de que tenía apuros económicos. Estábamos haciendo la película por casi nada, y todos los actores habían convenido en trabajar por unos honorarios mínimos. Y ahora, de pronto, mi angustiado Martin me comunicaba que no podía hacer el papel por un estipendio insignificante porque necesitaba dinero. ¿Qué podía hacer? Me hacía cargo de su problema, pero no había modo de que pudiéramos satisfacer sus exigencias. Afortunadamente, nos despedimos en términos amistosos.

* * *

CC: ¿Cómo entró David Thewlis en escena?

* * *

PA: Aquella noche me hice la siguiente pregunta: si pudieras conseguir al mejor actor anglófono del mundo para hacer el papel, ¿a quién querrías? La respuesta fue: David Thewlis. Sólo lo había visto en una ocasión, allá por 1997, cuando yo era miembro del jurado en Cannes. Mike Leigh también estaba en el jurado aquel año, y una mañana, dando un paseo por algún sitio, nos cruzamos con David y Mike nos presentó. Entonces, David y yo charlamos un poco, y recuerdo que me emocioné cuando me dijo que el autor de las últimas tres novelas que había leído era yo. Todo eso estaba muy bien, al menos David Thewlis me conocía, pero ¿cómo podía ponerme en contacto con él sin pasar por un agente? ¿Y cómo podía esperar que un actor de su capacidad estuviera disponible? Llamé a Heidi Levitt a Los Ángeles, la

directora de reparto que había trabajado en *Smoke*, *Blue in the Face* y *Lulu on the Bridge*, y le pregunté si conocía a alguien que pudiera darle el número de David. Sí, me contestó, le parecía que sí había alguien, y media hora después me llamó para darme el número. Un principio prometedor. A la mañana siguiente llamé a David a Londres y le dejé un mensaje en el móvil. Me llamó unas horas después, y lo primero que me dijo fue que al oír mi mensaje pensó que era alguno de sus amigos gastándole una broma. Resultó que David llevaba varias semanas preguntando por mi número de teléfono porque quería hablar conmigo. Había una complicada y divertida historia que quería contarme sobre uno de mis libros, y no podía creer que me hubiera puesto en contacto con él.

* * *

CC: ¿Y luego?

* * *

PA: David recibió el guión por correo electrónico, y al día siguiente aceptó el papel. Me pareció un milagro, un asombroso golpe de suerte. Dos semanas y media después, nos vimos por primera vez en Lisboa. Irène y él vinieron a ensayar unos días conmigo, y enseguida congeniamos. No es sólo un espléndido actor, sino también una persona irresistible: inteligente, divertido, sabe contar anécdotas mejor que nadie, y es amable con todos los que están a su alrededor. Y además —ahí es donde empieza a ponerse interesante la cosa—, también escribe. Cinco o seis años antes de interpretar a un novelista en mi película, David había empezado a escribir una novela. Por increíble que parezca, acabó el manuscrito mientras estábamos todos en Portugal, justo la víspera del día que empezamos a rodar.

* * *

CC: ¿Con qué otros problemas se enfrentó durante el rodaje de la película?

* * *

PA: Perdí a mi director de fotografía americano a primeros de abril, sólo una semana antes de la fecha en que tenía que reunirse conmigo en Portugal. Paulo se puso rápidamente en movimiento y me sacó del apuro encontrando a Christophe Beaucarne. En cuanto Christophe aceptó el trabajo, fui en avión a París para verlo. Hablamos seis o siete horas seguidas, repasando una lista de escenas de treinta páginas que había elaborado en Nueva York con el anterior director de fotografía. No lo digo por menospreciar al que abandonó el proyecto, pero en este momento no me imagino que pudiera haber hecho la película con otro que no hubiera sido Christophe. Es inteligente, sensible, de reflejos rápidos y mucha experiencia. Y físicamente es

uno de los hombres más fuertes que he conocido en la vida. Como nació en Bélgica, al cabo del tiempo David empezó a llamarlo El Cachas de Bruselas. David también me aseguró (y me refiero a alguien que ha participado en cerca de cuarenta películas) que Christophe era el mejor director de fotografía con quien había trabajado en la vida. Así que, otro problema resuelto en el último momento. Y luego, más recientemente, cuando ya habíamos terminado el rodaje y yo estaba de vuelta en Nueva York para empezar a trabajar con mi montador, Tim Squyres, me quedé sin el compositor que había convenido en escribir la banda sonora. La música es una parte fundamental de la película. En Martin Frost hay más de cuarenta minutos de música, y justo cuando tenía que empezar a trabajar, el compositor me dejó plantado para ocuparse de otro proyecto: en el que, ni que decir tiene, iba a ganar mucho más que en nuestra modesta peliculita. De manera que ahí estaba, otra vez empantanado, intentando pensar en algún sustituto. Dos o tres días después, Sophie cumplió diecinueve años, y Wim Wenders la llamó para felicitarla. La conoce desde que era una renacuaja, y se tienen mucho cariño. Dio la casualidad de que fui yo quien cogió el teléfono, y antes de pasárselo a Sophie, le conté a Wim que me había quedado sin compositor y le pregunté si podía hacerme alguna sugerencia. Y me la hizo. Me propuso a Laurent Petitgand, que había escrito la música del circo de Cielo sobre Berlín y la banda sonora de varias películas de Wim incluida ¡Tan lejos, tan cerca! El bueno de Wim. Fue él quien me había presentado a Paulo Branco, y ahora me acababa de proporcionar el compositor. Llamé inmediatamente a Laurent, y cuando me dijo que le interesaba el trabajo (a pesar de la escasa paga), Tim y yo le enviamos por correo urgente un DVD de un primer corte de la película. Laurent lo vio, y en un abrir y cerrar de ojos ya estaba trabajando con nosotros. Como todos los que terminaron colaborando en el proyecto, aceptó de inmediato, no se dejó intimidar por los minúsculos honorarios e hizo un trabajo excepcional. Creo que su banda sonora es extraordinariamente bella.

* * *

CC: En esta película ejerce usted una doble capacidad: guionista y director. ¿Cuáles son las ventajas de hacer ambas cosas? ¿Qué inconvenientes tiene?

* * *

PA: A decir verdad, no le veo un solo inconveniente. Al fin y al cabo, no soy un realizador profesional, y tiendo a pensar en mis ocasionales incursiones en el mundo del cine como una extensión de mi trabajo como novelista, como narrador de historias. No todas las narraciones deben ser novelas. Algunas han de ser obras de teatro. Otras, películas. Y otras, poemas en prosa. En el caso de Martin Frost, desde el principio se concibió como una película; igual que Smoke y Lulu on the Bridge. Dirigiendo mi propio guión, me beneficio del hecho de que conozco el texto mejor

que nadie. Siento el ritmo de las palabras, el ritmo de las imágenes, y puedo comunicar esas cosas directamente a los actores y al equipo de rodaje.

* * *

CC: Ha trabajado usted con un actor británico y otro norteamericano, con una actriz francesa y otra norteamericana. Su equipo de rodaje era portugués. Su director de fotografía, francés. Digamos que era un equipo internacional. ¿Resultaba difícil la comunicación a veces? ¿Constituía una ayuda o un obstáculo el colaborar con gente que tenía diferentes métodos de trabajo?

PA: En realidad, la comunicación nunca fue un problema. En el plató se hablaban tres lenguas, pero el inglés era el idioma principal. Tanto Irène como Christophe hablan bien inglés, y la mayor parte del equipo de rodaje hablaba bastante bien mi lengua. Los portugueses que no sabían inglés, hablaban francés, y como yo también hablo francés, no había dificultad alguna. Insistí en hablar inglés con Irène desde el momento en que aceptó el papel para que permaneciera inmersa en la lengua de la película; pero como es natural, cuando Christophe y ella mantenían una conversación entre los dos, hablaban francés. Y lo mismo con el equipo de rodaje. Hablaban portugués entre ellos, pero conmigo o los actores, en inglés o francés. Hubo algunos momentos divertidos, claro está, como cuando Zé Maria, el ayudante de dirección, gritaba antes de cada escena: ¡Vamos a repetir! O Diana Coelho, la jefe de producción, intentando explicarme que otra mujer y ella eran de la misma edad, y pronunciando esta frase inmortal: Ésa tiene mi vejez. Pero entendí perfectamente lo que quería decir. Éramos un grupo tan reducido —el equipo de rodaje sólo se componía de dieciocho personas— que todos estábamos muy unidos, y aunque todo el mundo trabajaba mucho —pero que mucho—, el plató siempre estaba lleno de risas y buena voluntad. En cuanto a lo de diferentes métodos de trabajo, todos ellos me parecieron muy interesantes, pero como el cine es un medio internacional, un lenguaje universal en la práctica, las diferencias se revelan sólo en algunos detalles. Diferente modo de enumerar las posiciones de cámara en cada escena, por ejemplo, o la forma ligeramente distinta en que la script elabora sus informes de continuidad. Pero por otro lado había muchas ventajas. En Estados Unidos, las disposiciones sindicales prohíben que el director de fotografía se ponga detrás de la cámara. Pero en Europa, no; de manera que Christophe se ocupaba de ella personalmente. Y aunque en Portugal no hay sindicato, existen de todos modos ciertas normas no escritas. Jornadas de once horas, con una hora para comer. En Estados Unidos, el equipo de rodaje trabaja doce horas. Pero sólo cinco días a la semana, mientras que en Portugal trabajábamos seis.

* * *

CC: ¿Cuál fue su mayor sorpresa en el plató?

* * *

PA: La pasión y concentración del equipo técnico. Todos los equipos con los que he trabajado en Estados Unidos eran muy buenos, pero al ser mucho más numerosos, mucha gente acababa inevitablemente dando vueltas de brazos cruzados durante largos intervalos de tiempo. Como nosotros formábamos un grupo tan reducido, todo el mundo estaba ocupado de principio a fin de la jornada. La gente no caminaba, corría. Me impresionó lo mucho que sabían y la cantidad de cosas que hacían. En ciertos casos, una sola persona realizaba el trabajo que en un plató norteamericano normalmente era obra de tres o cuatro. A mí me gusta trabajar con energía, llevar las cosas adelante sin descanso. Tengo mucha resolución (¡sé lo que quiero!), y doy mucha importancia a los detalles. Por lo visto al equipo le gustaba trabajar a ese ritmo, y al final conseguimos terminar el rodaje en veinticinco días, en vez de en veintinueve, tal como estaba previsto en un principio. Eso me permitió dar dos sábados libres al equipo, lo que influyó positivamente en la moral.

CC: Realizar una película con un presupuesto bajo no es fácil. ¿Le impuso eso muchas limitaciones? ¿Le pareció un gran obstáculo? ¿Le sirvió de ayuda en algún sentido?

* * *

PA: A uno siempre le gustaría disponer de más dinero, pero debo decir que disfruté con el problema de tener que hacer mucho con muy poco. Eso te mantiene alerta, con los ojos bien abiertos. La película estaba concebida para ser modesta desde el principio. Los guiones que había escrito anteriormente para *Smoke* y *Lulu on the Bridge* eran bastante extensos; tan largos que en la sala de montaje se cortó buena parte del material filmado. Con Martin Frost, no tuve ese lujo. La película ya estaba literalmente montada en el guión, de manera que cada escena y cada palabra del diálogo quedó incluida en la versión final. Ni una sola escena suprimida. Tim Squyres, mi brillante e insustituible montador (que también realizó el montaje de *Lulu on the Bridge*), participó en una película de gran presupuesto que estrenaron el año pasado, *Syriana*. Me contó que rodaron más de trescientos mil metros de película. Con Martin Frost, nosotros filmamos unos veinticinco mil, incluyendo las secuencias a cámara lenta, que consumen cuatro veces más material fílmico que las normales. La clave para sacar adelante una película con pocos recursos, creo yo, es tenerlo todo preparado. Lo que nos ayudó enormemente en este caso fue el tiempo que me pasé ensayando con los actores antes de que empezáramos a rodar. A finales del verano pasado, cuando aún teníamos esperanzas de iniciar el rodaje en Estados Unidos en el otoño de 2005, Irène vino a Nueva York, y todos los actores (con el primer Martin) ensayaron durante una semana entera en el teatro de Michael Imperioli, el Studio Dante de Manhattan, que tiene sesenta butacas. Jornadas enteras, desde por la mañana

temprano a últimas horas de la tarde. En dos viajes distintos a París, trabajé solo con Irène en su casa durante varios días seguidos. Luego fueron los cuatro días con Irène y David en Lisboa a primeros de abril. Y por último, a finales de mes, una semana entera de ensayos con todo el elenco (menos Sophie, que estaba terminando su primer año de universidad) en la casa donde íbamos a rodar la película. Todo eso sirvió de mucho. Corté mucho diálogo del guión, y cuando empezamos a rodar, los actores estaban verdaderamente preparados, se sentían cómodos con sus respectivos papeles. El último día de aquel periodo de ensayos, concebí un experimento un tanto delirante: filmamos toda la película en vídeo; en orden, una escena detrás de otra. Nos llevó unas ocho horas, y acabamos agotados, pero creo que nos dio una impresión de la película en conjunto, además de sugerirnos nuevas ideas de planificación y ubicación de cámaras. Eso resultó ser algo fundamental, pero también lo era tener un plan al llegar por la mañana al plató, una lista coherente de tomas, y una idea de lo que querías hacer en las horas que tenías por delante. Paradójicamente, la planificación te da libertad para ser espontáneo, confianza para cambiar cosas en el último momento.

* * *

CC: ¿En qué consiste para usted la función del director? ¿En transmitir y poner en imágenes el propio punto de vista, o en coordinar y aprovechar el trabajo de un equipo artístico?

* * *

PA: En ambas cosas. Ha de centrarse en las dos, porque para transmitir tu punto de vista en la pantalla, es preciso que los actores, el director de fotografía y el equipo de rodaje realicen su tarea lo mejor posible. Como el ámbito de Martin Frost era tan reducido, tomé parte activa en cada aspecto de la producción. Llegué hasta a salir con Adelle a comprar ropa, y todos los cuadros de las paredes de la casa, cada libro de las estanterías, los manteles y hasta la última copa de vino, los escogí con Zé Branco, el director artístico. Un enloquecido domingo, durante la preproducción, cuando aún estábamos preparando la casa para el rodaje, entré en la cocina y sentí una súbita aversión hacia los tiradores de los cajones y las puertas de los armarios. Eran esferas de porcelana blanca que parecían pelotas de *ping-pong*, y comprendí que saldrían horrorosos en la película; aunque aparecieran en una sola toma y en segundo plano. De modo que los desatornillé personalmente, uno por uno —unas cincuenta o sesenta horrorosas pelotas de *ping-pong*— y los metí en un cajón.

* * *

CC: ¿Cómo reconcilia lo que usted quiere con lo que le ofrecen los actores y el director de fotografía?

* * *

PA: El realizador es responsable de todo, y por tanto su tarea consiste en procurar que hasta el último aspecto del film salga lo más perfecto posible. Si creo que algo no está bien, lo volvemos a hacer.

Una y otra vez. Lo repetimos hasta que sale bien. Afortunadamente para mí, los actores y el director de fotografía de esta película, todos grandes artistas, eran tan exigentes consigo mismos como yo conmigo. No se produjo conflicto alguno. No dejábamos de trabajar hasta quedar satisfechos del resultado.

* * *

CC: ¿Qué busca en un actor? ¿Cuál es la cualidad más importante para usted?

* * *

PA: Buena pregunta, y difícil de contestar. Supongo que empieza con una especie de fascinación, un deseo de verlo actuar. ¿Por qué nos cautivan algunas personas, mientras que otras nos dejan fríos? ¿Por qué son capaces algunos actores de destrozarnos el corazón o hacer que nos desternillemos de risa? Es un gran misterio para mí. ¿Cómo sabemos si algo es o no divertido? Si la gente se ríe, lo es. Si no se ríe, no es gracioso. Pero ningún cómico ha sabido nunca de antemano si su trabajo va a tener gracia o no. Por eso ha de comprobarlo frente al público, en directo. Lo mismo ocurre con la interpretación. Unas personas poseen ese don, otras no. Pero cuando se ve a alguien que es realmente bueno, se le reconoce enseguida. Uno se siente transportado, y es imposible quitarle los ojos de encima.

* * *

CC: Colaboró usted en dos películas con Wayne Wang, y luego escribió y dirigió una película suya, *Lulu on the Bridge*. ¿Fue diferente esa experiencia? Y en caso afirmativo, ¿en qué sentido?

* * *

PA: En algunos aspectos fue bastante parecida; en otros, muy diferente. El trabajo con Tim Squyres y Adelle Lutz, por ejemplo, la estrecha relación con los actores, el director de fotografía, el equipo de rodaje, el inmenso placer de realizar una película, la enorme cantidad de trabajo: todo eso era lo mismo. Pero hace ocho años que hice *Lulu*, y desde entonces se han producido enormes cambios técnicos en la cinematografía. No tanto en el material de rodaje —rodamos Martin Frost en treinta y cinco milímetros, los carriles para el *travelling* eran los mismos, las luces eran iguales, la jirafa era idéntica, etcétera, etcétera—, como en la manera de tratar y

montar la película, que es muy distinta ahora. En los viejos tiempos, se hacía una toma de una escena, y si se la consideraba buena, se decía al supervisor de continuidad: Vamos a positivar ésa. Ya no se hace nada de eso. El rodaje del día se escanea digitalmente a partir del negativo y se pasa a un DVD. El antiguo ritual de ir todas las noches a la salita de proyección del laboratorio para visualizar el material inédito ha pasado a mejor vida. En Portugal, Christophe y yo veíamos los fragmentos diarios en un monitor de televisión en la habitación de mi hotel. Y luego están los adelantos de montaje. Tim y yo montamos Lulu en una Avid, que en 1998 era una máquina bastante voluminosa. ¡Ahora Christophe descargaba todo el programa de la Avid en un ordenador portátil, con lo que pudimos montar la película en mi casa! Eso constituyó una gran ventaja, porque así podía fumar mis puritos mientras trabajábamos, lo cual me mantenía de buen humor. Y además, algo de lo más asombroso, está la cuestión de la música. Laurent la ha compuesto en ordenador, en París (dentro de un par de semanas vamos a grabar la música con músicos de verdad), y ha ido enviando a Tim por correo electrónico las entradas, para que nosotros las introdujéramos en nuestra versión digitalizada de la película. Como no entiendo de esas cosas, me quedo completamente pasmado.

Me da la impresión de que estamos jugando con juguetes mágicos.

* * *

CC: En la película hay momentos divertidos. La silla rota, Martin persiguiendo la rueda por la carretera, las historias de Fortunato, el atroz atuendo de vaquero. Pero otras escenas son de un dramatismo intenso, o misteriosas, incluso místicas a veces. ¿Cómo explica esos cambios de tono, la oscilación entre humor y drama? ¿Qué función desempeña la comedia en su obra, y en Martin Frost en particular?

* * *

PA: La vida es trágica y cómica a la vez, tan absurda como profundamente significativa. De manera más o menos inconsciente, he tratado de abarcar ese doble aspecto de la experiencia en las historias que he escrito: tanto en las novelas como en los guiones cinematográficos. Creo que es la forma más honrada y sincera de ver el mundo, y cuando pienso en los escritores que más me gustan —Shakespeare, Cervantes, Dickens, Kafka, Beckett—, resulta que todos son maestros en el arte de combinar las luces y las sombras, lo extraño con lo familiar. La vida interior de Martin Frost es una historia muy curiosa. Se trata de un hombre que escribe una historia sobre un hombre que escribe una historia; y la historia dentro de la historia, la película que vemos desde el momento en que Martin se despierta y ve a Claire durmiendo a su lado hasta el momento en que deja de escribir a máquina y mira por la ventana, es tan delirante e inverosímil, tan demencial e imprevisible, que sin ciertas dosis de humor habría resultado insoportablemente pesada. Al mismo tiempo, creo

que los fragmentos graciosos ponen de relieve el patetismo de la situación de Martin. La escena del neumático, por ejemplo. El espectador sabe que Claire acaba de bajarse del coche y ha echado a correr hacia el bosque, y ahí tenemos a Martin que anda empujando una rueda por la carretera, sin saber que la mujer que quiere acaba de desaparecer: y de pronto se le escapa el neumático. Es una comedia clásica del cine mudo: el hombre contra el objeto. Corre detrás de la rueda; sólo para que rebote en una peña y lo tire al suelo. Gracioso, pero también patético. Lo mismo puede decirse de Fortunato, con todas sus extrañas observaciones, sus chistes malos y absurdos relatos. Aparece cuando Martin está más desesperado, sufriendo por la pérdida de Claire, y por divertido que me parezca ese personaje, su presencia subraya la tremenda soledad que envuelve a Martin. La escena más triste de la película es también la más graciosa: cuando Martin se pone a jugar solo a los Dardos con Destornillador. El pobrecillo está tan perdido, que ya no sabe qué hacer.

* * *

CC: Dardos con Destornillador. ¿De dónde sacó esa idea?

* * *

PA: La inspiración me vino de algo que ocurrió cuando era pequeño. Tenía diez u once años, y un día fui a casa de mi mejor amigo después del colegio. Por lo que fuera, había decidido instalar su habitación en el sótano, y allí estábamos, sentados en aquel cuarto, con las paredes forradas de paneles de pino llenos de nudos, tirando un destornillador con objeto de clavarlo en la madera. No me pregunte por qué lo hacíamos. Eso es lo único que recuerdo. Tirar el destornillador para clavarlo en los paneles de la pared. Ninguno de los dos lo consiguió. Lanzamos el destornillador diez, veinte, treinta veces, sin éxito alguno. Entonces el hermano mayor de mi amigo bajó y asomó la cabeza por la puerta. Debía de tener unos catorce años y era mucho más alto y fuerte que nosotros. ¿Qué andáis tramando ahí dentro, par de idiotas?, inquirió. Le explicábamos que estábamos tratando de clavar el destornillador en la pared, pero no podía ser, era físicamente imposible. Claro que se puede, replicó el hermano de mi amigo. ¿Os apostáis algo? Y claro que apostamos, porque teníamos el convencimiento de que íbamos a ganar. Fijamos la apuesta en cinco dólares, una enorme suma de dinero para un crío en aquella época, el equivalente a la asignación de diez o veinte semanas. Pasamos el destornillador al hermano, que seguía de pie en la puerta, y, sin detenerse a pensar un momento, levantó la herramienta a la altura de la nuca y realizó un lanzamiento endiabladamente poderoso. El destornillador cruzó limpiamente la habitación, y entonces, bam, se quedó clavado en la pared. Aquello me dejó una impresión indeleble. Y así fue como nació el juego de los Dardos con Destornillador. Espero que cuaje cuando se estrene la película y se establezcan ligas de Dardos con Destornillador por todo el mundo.

* * *

CC: La escena clave de la película es cuando Claire muere y Martin la devuelve a la vida quemando las páginas de su relato. ¿Cree usted que escribir es un arma peligrosa? ¿Capaz de matar?

* * *

PA: Escribir puede resultar peligroso, desde luego. Peligroso para el lector —si en la lectura hay algo con la fuerza suficiente para cambiar su visión del mundo—, pero también para el escritor. Piense en la cantidad de escritores asesinados por Stalin: Osip Mandelstam, Isaak Bábel, y tantos otros. Piense en la fatwa contra Salman Rushdie. Piense en todos los escritores que están en la cárcel hoy día. Pero ¿puede ser un arma mortal? No; en sentido literal, no. Un libro no es ni una ametralladora ni la silla eléctrica. Y, sin embargo, a veces pasan cosas raras y hay que pararse a pensar. El caso de un escritor francés, Louis-René des Forêts, por ejemplo. La primera vez que oí hablar de él fue cuando vivía en París a principios de los setenta, y me obsesionó tanto que años después acabé incorporándolo a una de mis novelas, La noche del oráculo. En la década de los cincuenta, Des Forêts era una joven promesa de las letras que había publicado una novela y una colección de relatos. Luego escribió un poema en prosa en el cual un niño se ahogaba en el mar. No mucho después de que se publicara el libro, su propio hijo se ahogó. No es que hubiera vínculo racional alguno entre la muerte imaginaria y la real, pero Des Forêts salió tan destrozado de la experiencia que no escribió una palabra durante decenios. Una historia pavorosa. No es difícil entender cómo se sentía.

* * *

CC: La vida interior de Martin Frost empieza con un lento *travelling* de una serie de fotografías de familia. Si se mira con atención, en esas fotos se le reconoce a usted y a su mujer, Siri Hustvedt. Se supone que esas dos personas son los dueños de la casa, Jack y Diane Restau, los amigos de Martin. Si se ordenan de otro modo las letras del nombre, Restau se convierte en Auster. Inmediatamente después de que veamos las fotografías, la cámara se detiene frente a la puerta, y un narrador invisible empieza a hablar. El nombre del narrador no aparece en los títulos de crédito de la película, pero resulta que es la voz de usted. ¿Nos lo podría explicar?

* * *

PA: Cuando pensé en lo que haría falta para que la casa pareciera un hogar de verdad donde vivieran personas reales, lo primero que se me ocurrió fue utilizar fotos de familia. En todas las casas hay fotos colocadas por distintos sitios. En lugar de

incurrir en el gasto de hacer fotografías de actores, seleccioné cuarenta o cincuenta fotos de nuestros álbumes y me las llevé a Portugal. ¿Por qué no? Eran auténticas fotos de familia, y si alguien nos reconocía a Siri y a mí, pues muy bien. Y si no nos reconocían, tanto mejor. En cuanto al nombre de Restau y al hecho de que me encargara personalmente de la narración, creo que esas dos cosas añaden un elemento sutil pero interesante a la película: para quienes adivinen la sopa de letras en el nombre o reconozcan mi voz. Todo aquel que vea la película, sabrá por los títulos de crédito que soy el guionista y el director. Soy el hombre que escribió la historia sobre el hombre que escribió la historia sobre el hombre que escribió la historia. Así que ¿para qué ocultarlo?

22 de Agosto de 2006

La vida interior de Martin Frost

Escrita y dirigida por Paul Auster

Producida por Paulo Branco, Paul Auster, Yael Melalede

Director de fotografía Christophe Beaucarne

Montaje Tim Squyres

Director artístico Zé Branco

Vestuario Adelle Lutz

Música Laurent Petitgand

Productores ejecutivos Peter Newman, Greg Johnson, Eva Kolodner

* * *

Reparto

(Por orden de aparición)

Martin Frost David Thewlis

Claire Martin Irène Jacob

James Fortunato Michael Imperioli

Anna James Sophie Auster

1. Interior: Día. Una casa de campo

Lento y metódico *travelling* de la planta baja de una casa de campo. La cámara se desliza sobre las paredes, pasa por encima de los muebles del salón y acaba deteniéndose en el vestíbulo, a unos dos metros y medio de la puerta.

Narrador (en *off*)

No había nadie en casa.

Se abre la puerta y entra Martin Frost, personaje de cuarenta y pocos años. Lleva una maleta en una mano y una bolsa de comestibles en la otra. Cierra la puerta con el pie, y entonces prosigue la narración en *off*.

Narrador (en *off*)

Sus amigos Jack y Diane Restau iban a estar fuera hasta fin de año. Si a Martin le apetecía salir un poco de Nueva York, le dijo Jack, podía quedarse en su casa el tiempo que quisiera.

Martin deja la maleta en el suelo y sale de cuadro con la bolsa de comestibles.

Narrador (en *off*)

Martin acababa de pasar tres años escribiendo una novela, y estaba intelectualmente agotado, necesitaba un descanso. No tenía planes. Lo único que quería era estar un par de semanas en el campo sin hacer nada, vivir como vive una

piedra.

Mientras oímos la voz del Narrador, vemos a Martin deambular por diversas partes de la casa. Lleva los comestibles a la cocina, pero en el momento en que la bolsa toca la encimera, la escena cambia al salón, donde lo encontramos examinando los libros de las estanterías. Cuando alarga la mano para coger uno de los volúmenes, saltamos a la habitación principal, donde Martin está abriendo y cerrando los cajones de la cómoda, colocando sus cosas. Un cajón se cierra de golpe, y un momento después lo vemos sentado en la cama, probando la resistencia del colchón.

Es un montaje fragmentado, que combina primeros planos y planos medios en una sucesión de ángulos levemente anómalos y cortes espaciados a ritmo cambiante y desigual.

La cámara se centra en la fotografía de una muchacha. Mientras escuchamos las últimas palabras del monólogo introductorio (vivir como vive una piedra), la imagen empieza a desdibujarse. Sigue un silencio.

Durante unos momentos, es como si todo se hubiera detenido —la voz, el sonido, las imágenes—, y entonces, de forma muy brusca, cambia la escena.

* * *

Corte a:

2. Exterior: día. Los jardines de la casa

Martin pasea por el jardín. A un plano general sucede un primer plano; el rostro de Martin y, seguidamente, un detenido examen del entorno: árboles y arbustos, el cielo. Cuando la cámara vuelve a él, Martin está en cuclillas, observando una procesión de hormigas. Oímos el viento que sopla entre los árboles: un silbido prolongado, que recuerda el fragor del oleaje. Martin alza la cabeza, protegiéndose los ojos del sol, y de nuevo se produce un corte a otra parte del paisaje: Martin camina despacio, perdido en sus pensamientos. Se acerca a la cámara y luego sale de cuadro. Entretanto:

Narrador (en *off*)

Pero ¿quién se lo iba a decir? Unas horas de silencio, unas cuantas bocanadas de aire fresco, y de buenas a primeras le empezó a rondar por la cabeza una idea para un relato. Eso es lo que siempre pasa con las historias. De pronto no hay nada. Y al poco rato ahí tienes una, aposentándose ya en tu interior.

Plano general de los árboles. El viento sopla de nuevo, y mientras hojas y ramas empiezan a temblar ante su asalto, el sonido se amplifica en una oleada de resonancia, formando como un jadeo, un etéreo clamor de suspiros. Entonces, una vez más, cambia bruscamente la escena.

* * *

Corte a:

3. Interior: Día. El pasillo de arriba

Martin va por el pasillo y abre la puerta de un armario empotrado.

Echa una mirada al interior, cierra inmediatamente y abre la puerta contigua. Extiende la mano y saca una máquina de escribir Olympia, un modelo de hace cincuenta años. Cierra de nuevo y se dirige con la máquina a un pequeño despacho, al otro lado del pasillo.

* * *

4. Interior: Día. El despacho

Martin está sentado al escritorio, frente a la máquina de escribir. Al cabo de un momento empieza a examinar el contenido de los cajones. El primero está vacío; lo cierra de golpe. En el segundo encuentra bolígrafos, lapiceros y un cuaderno de hojas amarillas. Uno a uno, va poniendo esos artículos sobre el escritorio; luego, cierra de golpe el cajón. En el tercero descubre un montón de papel blanco: unas doscientas hojas. Saca el montón entero y lo pone al lado de la máquina de escribir, luego cierra el cajón de golpe. Breve pausa mientras examina los objetos que tiene frente a él. Al cabo de un momento, empieza a colocarlos: centra la máquina de escribir sobre el tablero del escritorio, cuadra el papel, dispone los bolígrafos y lapiceros en una fila pulcra y ordenada. Por último, coge la primera hoja y la introduce en el carro de la máquina de escribir. Empieza a escribir.

Narrador (en *off*)

Puede que no fuese el equipo más moderno del mundo. Pero servía perfectamente.

Primerísimo plano de la hoja que está en el carro de la máquina de escribir. Leemos: Puede que no fuese el equipo más moderno del mundo. Pero servía perfectamente.

* * *

Corte a:

5. Interior: Noche. La habitación principal

Vemos a Martin acostado con los ojos abiertos. La lámpara de la mesilla de noche está encendida.

Narrador (en *off*)

No iba a ser largo. Veinticinco o treinta páginas, cuarenta todo lo más. Martin no sabía cuánto tiempo le llevaría escribirlo, pero decidió quedarse en aquella casa hasta haberlo terminado.

Martin se vuelve hacia un lado y apaga la luz. Oscuro.

Narrador (en *off*)

Ése era el nuevo plan. Escribiría el relato, y no se marcharía hasta haberlo acabado.

* * *

6. Exterior: Día. Los jardines de la casa

Por la mañana temprano. A un primer plano de una hoja, temblando a la luz, sigue otro de flores silvestres que brotan en el césped.

* * *

7. Interior: Día. La habitación principal

Un primer plano del rostro de Martin nos lo muestra dormido, con la cabeza apoyada en la almohada. El sol entra a raudales por las rendijas de las persianas, y mientras observamos cómo abre los ojos y hace un esfuerzo por despertarse, la cámara retrocede para revelarnos algo que no puede ser cierto, que desafía los principios del sentido común. Martin no ha pasado la noche solo. Hay una mujer en la cama con él, Claire Martin.

Mientras la cámara sigue retrocediendo por la habitación, la vemos durmiendo bajo las sábanas, tendida de costado con las piernas encogidas y vuelta hacia Martin: el brazo izquierdo indolentemente apoyado en el torso de él. Saliendo poco a poco de su sopor, Martin observa el brazo desnudo que le cruza el pecho, se da cuenta de que el brazo está unido a un cuerpo, y se incorpora bruscamente en la cama con la expresión de quien acaba de recibir una descarga eléctrica.

Sacudida por el súbito movimiento, Claire emite un gruñido, hunde la cabeza en la almohada y entonces abre los ojos. Al principio, no se da cuenta de la presencia de Martin. Casi dormida aún, esforzándose por acceder al estado de vigilia, se pone boca arriba y bosteza. Al estirar los brazos, roza con la mano derecha el cuerpo de Martin. Nada ocurre durante unos segundos, pero luego, muy despacio, se incorpora, ve el rostro confuso y horrorizado de Martin, y grita. Un instante después, retira las sábanas de golpe y salta de la cama, precipitándose por la habitación en un frenesí de miedo y vergüenza. Apenas lleva algo encima: sólo una brevísima camiseta. Con un rápido gesto, coge su bata del respaldo de una silla e introduce apresuradamente los brazos en la mangas.

Martin

(Fuera de sí) ¿Quién es usted? ¿Qué está haciendo aquí?

Claire

(Igualmente fuera de sí) ¡No...! ¿Quién es usted? ¿Y qué está haciendo aquí?

Martin

(Incrédulo) ¿Yo?

Se levanta de la cama, coge sus pantalones del suelo, se los pone sobre los calzoncillos y echa a andar hacia Claire. La joven está cada vez más asustada, pero se mantiene firme.

Claire

(Alzando la mano) Ah, ah. No se me acerque más.

Martin

(Enfadado) Me llamo Martin Frost —aunque eso no es asunto suyo—, y si no me dice ahora mismo quién es usted, llamaré a la policía.

Claire

(Pasmada) ¿Es usted Martin Frost? ¿El auténtico Martin Frost?

Martin

(Más enfadado aún) Eso acabo de decir. ¿Es que tengo que repetirlo?

Claire

(Nerviosa; hablando con rapidez) Bueno, es que yo lo conozco a usted. No es que lo conozca realmente, pero sé quién es. Martin Frost, el escritor. Amigo de Jack y Diane.

Martin

¿Conoce a Jack y Diane?

Claire

Soy sobrina de Diane.

Martin

(Pausa; asimilando el dato) ¿Cómo se llama?

Claire

Claire.

Martin

¿Claire qué más?

Claire

Claire... (Vacila)... Martin.

Martin

(Suelta un bufido de indignación) Pero ¿qué clase de broma es ésta?

Claire

No es culpa mía. Me llamo así.

Martin

¿Y qué hace usted aquí, Claire Martin?

Claire

Me ha invitado Diane. (Pausa. Coge su bolso, que está en la silla)

Mire, si no me cree... (Abre el bolso, rebusca. Finalmente, saca una llave y se la enseña a Martin)

¿Ve usted? Me la dio Diane. Es la llave de la puerta de entrada.

Martin

(Rebusca en su bolsillo y saca una llave idéntica. Se la muestra a Claire, poniéndosela delante de las narices) Entonces, ¿por qué Jack me ha dado a mí ésta?

Claire

Porque... (retrocediendo, apartándose de él)... porque es Jack, por eso. Ya sabe cómo son, Diane y él. Siempre andan con esas cosas.

Martin está derrotado. Comprendiendo que Claire tiene el mismo derecho que él a estar en la casa, le da la espalda y empieza a deambular por la habitación.

Martin

No me gusta esto. He venido aquí para estar solo. Tengo que trabajar, y con usted rondando por aquí no..., bueno..., eso no es estar solo, ¿verdad?

Claire

No se preocupe. No lo molestaré. Yo he venido a trabajar en mi tesis.

Martin se sienta en el borde de la cama y emite un suspiro.

Claire

(Sigue) Tengo mucho que leer.

Martin

(Mirando al suelo) Leer es malo para la salud.

Claire

Sólo libros con alto contenido en colesterol. Yo leo literatura vegetariana, baja en grasas.

Martin

¿Cuál es su especialidad? ¿La historia del nabo cocido?

Claire

Filosofía.

Martin

(Mascullando entre dientes) Filosofía. (Pausa) Consistente, pero algo insípido.

Claire

Esta semana tengo que leer al obispo Berkeley. (Lo pronuncia Bark-ly)

Martin

Si un árbol se derrumba en el bosque y nadie lo oye, ¿hace ruido o no?

Claire

Digamos, más bien: ¿hay verdaderamente un árbol? Berkeley es quien dijo que la materia no existe. Que todo está en nuestra cabeza.

Martin

Pero usted no está en mi cabeza, ¿verdad? Usted existe, y tengo que vivir en esta casa con usted.

Claire

Le prometo que no haré nada de ruido. Pondré mis cosas en otra habitación, y ni siquiera se dará usted cuenta de que estoy aquí.

Martin

(Aceptando la derrota total; se da una palmada en las rodillas y se pone en pie) De acuerdo. Usted no me molestará y yo no la molestaré. ¿Vale?

Claire

Si eso es lo que quiere, por mí de acuerdo.

Martin

Bien. (Se dispone a marcharse) Me voy a trabajar. La veré después.

Claire

(Divertida) Pero ¿no acaba de decir que no quiere verme?

Martin

(Se detiene) Una forma de hablar. Significa adiós. (Pausa) Adiós. (Echa a andar otra vez)

Cuando Martin sale de cuadro, la cámara gira en redondo, acercándose despacio al rostro de Claire. Es nuestra primera ocasión de verla con detenimiento, y debe producirnos el efecto de una caricia visual. Sigue a Martin con los ojos, observándolo mientras sale de la habitación, y un momento después de que la cámara se detenga frente a ella, oímos el chasquido del pestillo de la puerta. En el rostro de Claire no se observa cambio alguno de expresión.

Claire

(En un murmullo apenas audible) Adiós, Martin.

* * *

8. Interior: Día. El despacho

Más tarde, esa misma mañana. Martin está sentado frente al escritorio, escribiendo a máquina.

* * *

9. Exterior: Día. Los jardines de la casa

Claire está sentada en la hierba, bajo un árbol, leyendo los Principios del conocimiento humano, de George Berkeley.

El ruido de la máquina de Martin se oye tenuemente a lo lejos. Claire lleva vaqueros y una camiseta con una sola palabra estampada en la parte delantera: Berkeley. Lee en voz alta.

Claire

Y no parece menos evidente que las diversas sensaciones o ideas grabadas en los sentidos, por mezcladas o combinadas que estén, no pueden existir si no es en el espíritu que las percibe.

* * *

10. Interior: Día. El despacho

Como antes: Martin sentado frente al escritorio, escribiendo a máquina. Llega al final de la página, la saca del carro y pone otra.

* * *

11. Exterior: Día. Jardines de la casa

Como antes: Claire leyendo a Berkeley.

Claire

Por otro lado, se objetará que hay una gran diferencia entre el fuego real y la idea del fuego, entre soñar o imaginar una quemadura y quemarse verdaderamente.

* * *

12. Exterior: Día. El despacho

Como antes: Martin sentado al escritorio.

Ahora está corrigiendo a lápiz el texto mecanografiado. Finalmente, guarda en un cajón las páginas terminadas y da un giro en el sillón para mirar por la ventana.

* * *

13. Exterior: Día. Los jardines de la casa

Como antes: Claire leyendo a Berkeley, en silencio. Martin entra en cuadro de espaldas a la cámara. Claire alza la vista.

Claire

Hola.

Martin

(Brusco; vacilante; con torpeza) Lo siento. Esta mañana no he sido muy amable con usted. No debí haberme comportado así.

Claire sonrío, aceptando las nerviosas disculpas de Martin. Breve pausa.

Claire

¿Qué hora es?

Martin

Las seis, un poco pasadas.

Claire

(Sosteniendo el libro en alto) Me queda un capítulo por leer. ¿Por qué no nos vemos en el salón dentro de media hora y tomamos una copa?

Martin

Buena idea. Ya que estamos obligados a convivir, mejor será que nos portemos como personas civilizadas.

* * *

14. Interior: Noche. El salón

Martin y Claire están sentados uno junto a otro en un amplio sofá, bebiendo vino tinto. La botella está frente a ellos, medio vacía, en una mesita.

Martin

(Cogiendo la botella) ¿Un poco más?

Claire

Sí, por favor.

Le sirve vino en la copa, luego se llena también la suya.

Martin

(Poniendo la botella en la mesita) ¿Llevas esa camiseta porque esta semana estás leyendo a Berkeley? (Lo pronuncia Bark-ly) ¿Tienes otra que ponga Hume para la semana que viene?

Claire

(Ríe) No, no. (Señalándose la camiseta) Aquí dice Berk-ly. El nombre del filósofo que estoy leyendo es Bark-ly. Cada palabra se pronuncia de distinta manera.

Martin

Se escriben igual. Por tanto, es la misma palabra.

Claire

Se escriben igual, pero son dos palabras distintas.

Martin

¿Estás tratando de confundirme?

Claire

(Tomando un buen sorbo de vino) Mira quién fue a hablar. Tú escribiste una vez un relato sobre dos personajes que tenían el mismo nombre.

Alarga la copa hacia Martin, que se apresura a complacerla, cogiendo la botella y sirviéndole más vino. Inmediatamente, Claire toma otro sorbo.

Martin

(Sorprendido) Así que has leído ese relato. Debes de ser una de las seis personas que lo han leído en todo el planeta. Se publicó hace más de quince años en una revista de poca circulación.

Claire

He leído todo lo que has escrito. Las cuatro novelas y las dos obras de teatro.

Martin

Pero si sólo he publicado tres novelas.

Claire

Acabas de terminar una, ¿no? Le diste una copia del manuscrito a Diane y Jack. Diane me la prestó, y la leí la semana pasada. (Pausa) Creo que es lo mejor que has hecho.

A estas alturas, todas las reservas que Martin hubiera tenido hacia ella casi se han desvanecido. Claire no sólo es una persona ingeniosa e inteligente, de aspecto sumamente atractivo, sino que además conoce y admira su obra. Se sirve otra copa de vino, se retrepa en el asiento y sonrío. Es la primera vez desde que ha empezado la película que el reflexivo y circunspecto Martin Frost baja la guardia.

Martin

En otras palabras, la señorita Martin me aprueba.

Claire

Ah, sí. Sin la menor duda.

Martin

La señorita Martin aprueba a Martin.

Claire

Sí, Martin. La señorita Martin aprueba a Martin.

Martin

¿Y lee a Bark-ly en Berk-ly. ¿O es a Berk-ly en Bark-ly? (Pausa) ¿Y qué dice la camiseta? ¿Se refiere al filósofo o a la universidad?

Claire

Las dos cosas. Dice lo que tú quieres que diga. Un leve destello de malicia brilla en los ojos de Claire. Algo está tramando: se le ha ocurrido una idea, ha sentido un impulso, ha tenido una súbita inspiración. Pone la copa en la mesita y se levanta del sofá.

Claire

(Sigue) O no dice... ninguna de las dos.

A modo de demostración, se quita la camiseta y la tira tranquilamente al suelo. Lleva un sostén negro de encaje; en absoluto la prenda que cabría encontrar en tan puntillosa estudiante de las ideas. Pero eso también es una idea, desde luego, y ahora que la ha puesto en práctica con ese gesto tan decisivo y audaz, Martin sólo puede quedarse boquiabierto.

Martin

(Intentando asimilar lo que acaba de suceder) Bueno, es una forma de eliminar la confusión.

Claire

(Sonriendo) Simple lógica.

Martin

(Larga pausa; estudiándola) Y, sin embargo, eliminando una confusión sólo creas otra.

Claire

No te confundas, Martin. Intento ser lo más clara posible.

Martin

Claire es clara. (Otra pausa; observándola) Y Claire es guapísima.

Claire

(Sonriéndole) ¿Tú crees?

Martin

Ah, sí. Sin la menor duda.

* * *

Corte a:

15. Interior: Noche. La habitación principal

Claire y Martin entran como una tromba en la habitación, tenuemente iluminada. Van andando y abrazándose al mismo tiempo, trastabillando con los brazos entrelazados y los labios fundidos en un beso interminable.

Súbitos gruñidos, jadeos entrecortados, quejidos de excitación. Se derrumban sobre la cama, aún abrazados, y empiezan a tirarse de la ropa, arrancándosela el uno al otro.

Fundido.

* * *

16. Interior. Cualquier sitio

La pantalla permanece cuatro segundos en negro. Silencio.

Una bocanada de humo, procedente de un cigarrillo, entra en cuadro. Cuando se dispersa, agitándose antes nuestros ojos, oímos:

Narrador (en *off*)

Cada historia tiene una forma...

* * *

Corte a:

17. Interior: Día. La cocina

Primer plano de una tetera en el fogón. Del pico sale vapor.

Narrador (en *off*)

... y la forma de cada historia es diferente...

* * *

Corte a:

18. Interior: Día. La habitación de invitados

Plano medio de unos visillos blancos que ondean en la jamba de una ventana entreabierta.

Narrador (en *off*)

... de la forma de todas las demás historias.

* * *

Corte a:

19. Exterior: Día. Fuera de la casa

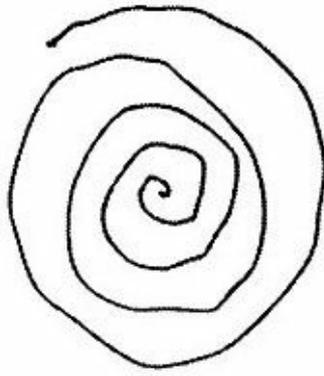
Plano general de la parte de atrás de la casa.

La cámara se mueve hacia la ventana del despacho. Vemos a Martin sentado frente al escritorio, corrigiendo páginas de su manuscrito con un lápiz.

Corte a:

Plano similar de Claire a través de la ventana del salón. La vemos sentada en el sofá, leyendo el Tratado de la naturaleza humana, de David Hume. Lleva su camiseta de Berkeley.

Entretanto, prosigue la narración.



* * *

Corte a:

22. Interior: Día. El salón

Mientras prosigue la narración, Martin entra en el salón y regala a Claire la camiseta Hume. A ella le encanta. Levantándose del sofá, se quita la camiseta de Berkeley (descubriendo debajo un sostén rojo de encaje) y se pone la nueva. Da un pequeño giro, lleno de brío, exhibiendo su regalo ante Martin. Entonces, inesperadamente, se la quita de pronto y abre los brazos. Martin la estrecha en los suyos, y empiezan a besarse.

Narrador (en *off*)

Cualquiera que fuese la forma de la historia, Martin la iba escribiendo, desarrollándola un poco más cada vez, comprendiéndola algo mejor, agregando cada día unas cuantas páginas más al montón.

Sin dejar de besarla, Martin le desabrocha el sujetador. Claire se aparta un momento, tira la prenda a un lado y empieza a desabotonar la camisa de Martin.

Fundido.

* * *

23. Exterior: Día. La piscina

Oímos carcajadas de Claire y Martin. La cámara, en un lento *travelling* por el jardín, los descubre sentados a la mesa, terminando el almuerzo dominical. Claire lleva su camiseta de Hume.

Martin

Y entonces le dije: Si no me crees, te lo enseñaré. Me metí la mano en el bolsillo y...

En ese momento suena un teléfono móvil, y Martin se interrumpe en plena historia. Mientras los dos hablan, el teléfono no deja de sonar.

Martin

(Haciéndose el tonto) ¿Qué es eso?

Claire

(En la misma vena) ¿Qué es qué?

Martin

Ese ruido. ¿No lo oyes?

Claire

Ah, eso. (Pausa) Sí, lo oigo.

Martin

Son como timbrazos, ¿no te parece?

Claire

¿Timbrazos? ¿No será una especie de... tintineo?

Martin

Me parece que viene del mundo exterior.

Claire

¿Quieres decir que hay más gente aparte de nosotros?

Martin se saca el teléfono del bolsillo.

Martin

Creo que no. Debe de ser una ilusión. (Pulsa un botón para contestar la llamada) Diga. (Escucha) ¡Jack! ¿Cómo estás? (Tapa el teléfono con la mano y musita a Claire) Jack y Diane.

Claire muda de expresión, pasando de la alegre camaradería a la preocupación, incluso a la alarma, quizá.

Martin

(Sigue) ¡Calcuta! (Tapa el teléfono con la mano y musita a Claire) Están en Calcuta.

Claire parece cada vez más inquieta.

Martin

(Sigue) (Escucha) La caldera. Diane está preocupada por la caldera. (Escucha) De acuerdo. (Escucha) Si algo va mal, llamo a Jim Fortunato. Fontanería y Calefacción Fortunato. (Escucha) Entendido. Vale. (Escucha) De todos modos, está bien que hayas llamado.

Claire se pone en pie y echa a andar, alejándose de la mesa.

Martin

(Sigue) Claire y yo estábamos hablando sobre si erais reales o no. ¿Qué tengo que decirle?

Claire, muy angustiada, camina deprisa por el césped.

Martin

(Sigue) (Confuso por el comportamiento de Claire, aun escuchando) ¿Que quién es Claire?

¿Qué quieres decir? Pues Claire Martin. La sobrina de Diane. (Escucha; enteramente pasmado) ¿Cómo?

* * *

Corte a:

24. Exterior: Día. Cerca de la piscina

Martin se levanta de la mesa y echa a correr por el césped.

Martin

(Gritando) ¡Claire!

Sale de cuadro.

* * *

Corte a:

25. Exterior: Día. Jardines de la casa

Plano medio de Claire, de espaldas, escapando. Martin entra en cuadro y la alcanza. Alarga el brazo y la coge del codo, obligándola a volverse y detenerse. Ambos están sin respiración. Jadeantes, dando boqueadas, ninguno de los dos puede hablar.

Finalmente:

Martin

¿Qué ocurre, Claire? Dime, ¿qué pasa?

Claire no contesta.

Martin

(Sigue) (Inclinándose hacia delante y gritándole en la cara) ¡Tienes que decírmelo!

Claire

(Con voz tranquila) Te oigo perfectamente. No hay necesidad de gritar, Martin.

Martin

Acaban de decirme que Diane sólo tiene una hermana. Y da la casualidad de que sus dos hijos son varones. O sea, Claire, dos sobrinos, pero ninguna sobrina.

Claire

No se me ocurrió otra cosa. Tenía que encontrar la forma de ganarme tu confianza. Pensé que al cabo de unos días te darías cuenta por ti mismo, y entonces ya daría igual.

Martin

Darme cuenta, ¿de qué?

Hasta ahora, Claire parece apurada, relativamente contrita, menos avergonzada de su engaño que decepcionada por el hecho de que la hayan descubierto. Pero cuando Martin confiesa su ignorancia, cambia de expresión. Se muestra verdaderamente sorprendida.

Claire

¿Es que no lo comprendes, Martin? ¿Llevamos casi una semana juntos y dices que aún no te has enterado?

Ni que decir tiene que no comprende nada. La guapa e inteligente Claire se ha

convertido en un enigma, y cuantas más cosas dice, menos llega Martin a entenderla.

Martin

¿Quién eres? ¿Qué coño estás haciendo aquí?

Claire

(Súbitamente al borde de las lágrimas) Ah, Martin. No importa quién sea.

Martin

Pues claro que importa. Y mucho.

Primer plano del rostro de Claire.

Claire

No, cariño, no tiene importancia.

Martin

¿Cómo puedes decir eso?

Claire

No tiene importancia porque me quieres. Porque me deseas. Eso es lo que importa. Lo demás no es nada.

Fundido de cierre.

* * *

26. Interior: Día. El despacho

La pantalla permanece varios segundos en negro. Empieza un lento fundido de apertura, y cuando la nueva imagen queda enfocada, toda la pantalla se llena con un plano inmenso, muy de cerca, de los ojos de Martin.

La cámara se mantiene unos momentos en esa posición, y luego, mientras prosigue la narración de la voz en *off*, empieza a retroceder, mostrando el rostro, los hombros, las manos de Martin sobre las teclas de la máquina de escribir y, finalmente, a Martin, sentado frente al escritorio. Mira la máquina con expresión meditabunda.

Narrador (en *off*)

Lamentablemente, Claire tenía razón. Martin la quería, y la deseaba. Pero ¿cómo puede amarse a una persona en quien no se confía?

Sin detener su avance hacia atrás, la cámara sale del despacho...

* * *

Encadenado a:

27. Interior: Noche. La habitación principal

... y ya estamos dentro, acercándonos a Claire, que se maquilla cuidadosamente frente al espejo del tocador. No lleva nada aparte de un sostén y unas bragas negras.

Lápiz de ojos, rímel, colorete, polvos, carmín. Claire prosigue su tarea frente al espejo, transformándose en otra clase de mujer. Desaparece la impulsiva marimacho, y en su lugar emerge una seductora fascinante, refinada, toda una estrella de cine. Se

levanta de la cómoda, se pone con dificultad un ajustado vestido negro de cóctel, se calza unos zapatos con tacones de ocho centímetros, y nos cuesta trabajo reconocerla. Está deslumbrante: serena, dueña de sí, la imagen misma del poderío femenino. Con una leve sonrisa en los labios, se examina por última vez en el espejo y luego sale de la habitación.

* * *

Encadenado a:

28. Interior: Noche. El pasillo de arriba

Claire recorre el pasillo y se detiene frente a la puerta del despacho de Martin.

Llama.

Claire

La cena está lista, Martin. Te espero en el comedor.

* * *

Corte a:

29. Interior: Noche. El comedor

Claire está sentada a la mesa, esperando tranquilamente a Martin. Ya ha servido los entrantes (espárragos a la vinagreta con rodajas de limón); el vino está descorchado; las velas, encendidas.

Martin aparece en la estancia, silencioso. Claire lo recibe con una cálida y simpática sonrisa, pero Martin no le hace caso. Parece incómodo, receloso, inseguro de la actitud que debe adoptar.

Mirando a Claire con desconfianza, se dirige a su sitio, retira la silla y procede a sentarse. La silla tiene un aspecto sólido, pero en cuanto deposita su peso en ella se rompe en mil pedazos. Martin cae aparatosamente al suelo.

Claire

¿Te has hecho daño?

Los acontecimientos dan un giro totalmente inesperado. Claire prorrumpe en carcajadas, pero Martin no le ve la gracia. Despatarrado, con el culo en el suelo, se siente invadido por una oleada de resentimiento y orgullo herido, y cuanto más se ríe Claire de él (no puede evitarlo; sencillamente, resulta muy divertido), más ridículo es su aspecto. Sin decir palabra, Martin se pone lentamente en pie, retira a patadas los restos de la silla rota y pone otra en su lugar. Se sienta con cautela esta vez, y cuando está convencido de que el asiento es lo bastante sólido para aguantar su peso, dirige su atención a la cena.

Martin

(Intentando mantener la dignidad; alicaído) Tiene buen aspecto.

Claire

(Sonriente; desmedidamente satisfecha por esa observación) Dime, Martin,

¿cómo va tu relato?

Negándose a contestar a la pregunta de Claire, se inclina hacia delante y la mira fijamente a los ojos.

Martin

(Expectante) ¿Quién eres, Claire? ¿Qué has venido a hacer aquí?

Claire

(Sin inmutarse; sonriéndole) No, primero contesta tú a mi pregunta. ¿Cómo va tu relato?

Martin parece a punto de estallar. Fuera de sí por sus evasivas, se queda mirándola fijamente, sin pronunciar palabra.

Claire

(Sigue) Por favor, Martin. Es muy importante.

Martin

(Haciendo esfuerzos por dominar la cólera) ¿De verdad quieres saberlo?

Claire

Sí, en serio.

Martin

Muy bien... De acuerdo, te diré cómo va. Va... (Reflexiona un momento) Va... (Sigue pensando) En realidad..., va bastante bien.

Claire

¿Bastante bien... o muy bien?

Martin

Mmm... (Pensando)... Muy bien. Yo diría que va muy bien.

Claire

(Con una amplia sonrisa de satisfacción) ¿Lo ves?

Martin

¿Qué es lo que tengo que ver?

Claire

Vamos, Martin. Claro que lo ves.

Martin

No, Claire, no lo veo. No entiendo nada. Si quieres saber la verdad, estoy completamente perdido.

Claire

Pobre Martin. No deberías ser tan duro contigo mismo.

Martin le dirige una triste sonrisa. Han llegado a una especie de callejón sin salida, y de momento no hay nada más que decir. Claire se concentra en la cena.

Come con evidente placer, saboreando las viandas que ha preparado con pequeños y parsimoniosos bocados.

Claire

Mmm. (Mastica) Qué bueno está. ¿No te parece, Martin?

Martin alza el tenedor, pero en el momento en que está a punto de llevárselo a la

boca, lanza una mirada a Claire, distraído por los suaves gemidos de placer que emanan de su garganta, y con la atención brevemente desviada de lo que se trae entre manos, gira la muñeca unos cuantos grados. Mientras el tenedor prosigue su trayectoria, un hilillo de salsa vinagreta empieza a gotear del cubierto y le va dejando un rastro en la pechera de la camisa.

Al principio no se da cuenta, pero cuando abre la boca y vuelve la mirada al ominoso trozo de espárrago, de pronto ve lo que está pasando. Con un brusco movimiento, se echa hacia atrás y suelta el tenedor.

Martin

¡Joder! ¡Otra vez igual!

Comprendiendo de pronto que está completamente indefenso frente a los encantos de Claire, Martin la mira y sonrío.

La cámara se vuelve hacia Claire (que se echa a reír por segunda vez) y luego va acercándose a ella para enfocarla en primer plano.

Es una toma similar a aquella con la que concluía la escena de la habitación al principio de la película, pero mientras Claire mantenía entonces el rostro inmóvil cuando salía Martin, ahora se la ve animada, desbordante de placer, expresando lo que parece una alegría casi trascendente. Durante unos segundos, Claire se convierte en algo indestructible, en la encarnación de una pura refulgencia humana. Luego la imagen empieza a disolverse, fundiéndose sobre un fondo de absoluta negrura, y aunque la risa de Claire dura varios segundos más, también acaba por desaparecer; perdiéndose en una serie de ecos, de respiraciones entrecortadas, de resonancias lejanas.

* * *

Corte a:

30. Exterior: Noche. Cualquier sitio

Silencio. En la pantalla domina una sola imagen: la máquina de escribir de Martin, girando despacio en un limbo negro.

Narrador (en *off*)

Aquella noche, Martin tomó una de las decisiones más importantes de su vida. Resolvió no hacer más preguntas. Claire le estaba pidiendo que diera un salto en el vacío y confiara en ella, y en vez de seguir acuciándola, decidió cerrar los ojos y saltar. No tenía ni idea de lo que le esperaba allá abajo, pero eso no significaba que no mereciera la pena arriesgarse.

De modo que siguió cayendo... y una semana después, justo cuando empezaba a pensar que todo iría bien para siempre, Claire salió a dar un paseo.

* * *

31. Interior: Día. El despacho

Martin está sentado frente al escritorio. Aparta la vista de la máquina de escribir para mirar por la ventana, y cuando la cámara cambia de ángulo para revelarnos su punto de vista subjetivo, hay un plano general de Claire que pasea sola por el jardín. Al parecer ha llegado un frente frío. Lleva abrigo y bufanda, las manos en los bolsillos.

Claire da unos pasos más, y entonces, sin previo aviso, se desploma. Nada de vacilaciones ni mareos, nada de que se le doblen las rodillas. Entre un paso y otro, Claire se hunde en la inconsciencia total, y por la forma súbita e implacable con que la abandonan las fuerzas, se diría que está muerta.

* * *

Corte a:

32. Exterior: Momentos después. El jardín

Plano general de Claire, inerte, en el suelo.

Martin entra en cuadro: corriendo, jadeante, frenético. Cae de rodillas y le sostiene la cabeza entre las manos, buscando algún signo de vida. Claire abre finalmente los ojos, pero hemos tenido tiempo suficiente para saber que no se trata tanto de un restablecimiento como de un aplazamiento de la sentencia, un presagio de lo que está por venir. Alza la vista hacia Martin y sonrío. Es una sonrisa espiritual, en cierto modo, una sonrisa interior, la de alguien que ya no cree en el futuro. Martin la besa, y luego se agacha, la coge en brazos y se encamina hacia la casa.

Narrador (en *off*)

(Desde el momento en que Claire abre los ojos) Parecía que estaba bien. Un simple desvanecimiento, pensaban. Pero a la mañana siguiente, Claire se despertó con mucha fiebre.

* * *

33. Interior: Día. La habitación principal

Mientras prosigue la narración, vemos a Claire tumbada en la cama. Afanándose a su alrededor como un buen enfermero, Martin le toma la temperatura, insiste en que ingiera más aspirinas.

Narrador (en *off*)

No se quejaba. Tenía el cuerpo muy caliente, pero parecía de buen humor. Al cabo de un rato, echó a Martin de la habitación, instándolo a que siguiera con su relato.

* * *

34. Interior: Día. El despacho

Martin está sentado frente al escritorio, mecanografiando otra página de su relato.

El ruido es particularmente intenso aquí —teclas repiqueteando a un ritmo furioso, en ráfagas largas y entrecortadas—, pero entonces el volumen disminuye, se va reduciendo hasta casi apagarse, y vuelve la voz del Narrador.

* * *

Corte a:

35. Interior: Día. La habitación principal

Uno por uno, vemos una sucesión de primeros planos muy metódicos, naturalezas muertas que representan el pequeño mundo que rodea la cama de Claire: un vaso de agua, el lomo de un libro cerrado, un termómetro, detalles de los brazos, cuello y manos de Claire.

Narrador (en *off*)

A la mañana siguiente, le había subido la fiebre. Martin le dijo que iba a tomarse el día libre, tanto si le gustaba como si no. Se quedó sentado varias horas junto a ella, y a media tarde pareció que mejoraba un poco. Le desapareció la fiebre, y de pronto volvió a ser la misma de siempre.

La cámara da un salto atrás para realizar un plano general de la habitación, y ahí tenemos a Claire, incorporada en la cama, con aspecto de encontrarse perfectamente. Con voz falsamente seria, lee en voz alta a Martin un pasaje de la Crítica de la razón pura, de Kant.

Claire

... los objetos que vemos no son en sí mismos lo que vemos..., de manera que si omitimos nuestro sujeto o la forma subjetiva de nuestros sentidos, desaparecerían todas las cualidades, todas las relaciones de los objetos en el espacio y en el tiempo, y más aún, el espacio y el tiempo mismos.

* * *

Corte a:

36. Interior: Día. La cocina

La mañana siguiente. Martin prepara el desayuno. Lo pone en una bandeja y sale de la cocina.

Narrador (en *off*)

Martin está animado...

* * *

Corte a:

37. Interior: Día. La habitación principal

Arde un fuego en la chimenea.

Martin entra en la habitación con la bandeja. Claire, que está incorporada en la

cama leyendo a Kant, le dirige una cálida sonrisa.

Narrador (en *off*)

... y al día siguiente volvió a su relato.

Deja la bandeja sobre la cama y da un beso a Claire, pero antes de que pueda sentarse, Claire lo echa de la habitación.

* * *

38. Interior: Día. Despacho

Martin está sentado frente a su escritorio, escribiendo a máquina.

Narrador (en *off*)

Trabajó sin parar durante dos o tres horas, y luego volvió a la habitación para ver a Claire.

* * *

Corte a:

39. Interior: Día. La habitación principal

Primer plano del fuego. La leña arde con menos energía que antes.

Narrador (en *off*)

Hacía frío aquel día; mucho más que la víspera. Diane había tenido razón al preocuparse por la caldera. Martin tenía que haber llamado a Fortunato, pero han pasado tantas cosas que se le ha ido de la cabeza.

Corte a:

Martin, de pie junto a la cama, observa a Claire. Está dormida.

Se acerca a la chimenea, se pone en cuclillas y echa un tronco al fuego. Es el último. Ajusta los troncos con el atizador, haciendo el menor ruido posible, pero se le escapa uno de los de abajo y la pila se desmorona.

El ruido despierta a Claire. Se remueve, gruñendo suavemente mientras se estira bajo las mantas, y luego abre los ojos. Martin se vuelve desde su sitio frente a la chimenea.

Martin

No quería despertarte. Lo siento.

Claire sonrío. Parece débil, sin fuerzas, apenas consciente.

Claire

(En un murmullo apenas audible) Hola, Martin. ¿Cómo está mi hombre maravilloso?

Martin se acerca a la cama, se sienta y le pone la mano en la frente.

Martin

Estás ardiendo.

Claire

Estoy bien. Me encuentro estupendamente.

Martin

Es el tercer día, Claire. Creo que deberíamos llamar al médico.

Claire

No hace falta. Sólo dame otras cuantas aspirinas de esas. Dentro de media hora, estaré en plena forma.

Martin coge el frasco de la mesilla de noche, lo agita, saca dos aspirinas y se las da con un vaso de agua. Claire se las toma.

Martin

Esto no va bien. En serio, me parece que debería verte un médico.

Claire termina de beberse el agua y tiende el vaso a Martin. Éste lo vuelve a poner en la mesilla.

Claire

(Cogiendo de la mano a Martin) Cuéntame lo que ha pasado en el relato. Eso me animará un poco.

Martin

(Acariciándole la cara) Deberías descansar.

Claire

Por favor, Martin. Sólo un poquito.

No queriendo llevarle la contraria, pero tampoco cansarla mucho, Martin limita su resumen a unas cuantas frases.

Martin

Ya ha anochecido. Nordstrum no está en casa. Anna va de camino, pero él no lo sabe. Si no llega pronto, él caerá en la trampa.

Claire

¿Y llegará?

Martin

Eso no interesa. Lo importante es que va a buscarlo.

Claire

Se ha enamorado de él, ¿verdad?

Martin

A su manera, sí. Está arriesgando su vida por él. Es una forma de amor, ¿no crees?

Claire no contesta. La pregunta de Martin la ha abrumado, y está demasiado emocionada para responder.

Los ojos se le llenan de lágrimas; le tiemblan los labios; una expresión de profundo gozo le ilumina el rostro. Es como si hubiera llegado a una nueva comprensión de sí misma, como si de pronto todo su cuerpo irradiara luz.

Claire

¿Cuánto falta para terminar?

Martin

Dos o tres páginas. Casi estoy acabando.

Claire

Escríbelas ahora.

Martin

Eso puede esperar. Las haré mañana.

Claire

(Con urgencia; haciendo acopio de todas sus fuerzas) No, Martin, hazlas ahora. Tienes que escribirlas ya mismo.

La cámara se detiene unos momentos en el rostro de Claire, y entonces, como propulsado por la intensidad de esa orden...

* * *

Corte a:

40. Interior: Día. El despacho

... Martin está frente a su escritorio, tecleando.

* * *

Corte a:

41. Interior: Día. La habitación principal

Claire se retuerce en la cama, tiene muchos dolores, lucha por no pedir ayuda.

* * *

Corte a:

42. Interior: Día. El despacho

Martin está frente a su escritorio, tecleando.

Llega al final de la página, la saca del carro y pone otra. Empieza a escribir de nuevo.

* * *

Corte a:

43. Interior: Día. La habitación principal

Primer plano de la chimenea. El fuego casi se ha apagado.

* * *

Corte a:

44. Interior: Día. El despacho

Primer plano de los dedos de Martin, tecleando.

* * *

Corte a:

45. Interior: Día. La habitación principal

Primer plano del rostro de Claire. Está más débil que antes. Ya no lucha.

* * *

Corte a:

46. Interior: Día. Despacho

Primer plano del rostro de Martin. Frente a su escritorio, tecleando en la máquina.

* * *

Corte a:

47. Interior: Día. La habitación principal

Primer plano de la chimenea. Sólo unas brasas encendidas.

* * *

Corte a:

48. Interior: Día. El despacho

Plano medio de Martin frente a su escritorio. Teclea la última palabra del relato. Breve pausa. Suspira, se pasa las manos por el pelo. Saca la página de la máquina.

* * *

Corte a:

49. Interior: Día. La habitación principal

Plano medio de Claire en la cama. Se estremece levemente; y entonces, parece morir.

* * *

Corte a:

50. Interior: Día. El despacho

Martin, de pie frente al escritorio, reuniendo las páginas del texto mecanografiado. Sale del despacho, con el relato terminado en la mano.

* * *

Corte a:

51. Interior: Día. La habitación principal

Plano de la puerta. Martin entra en la habitación, sonriente. Mira hacia la cama; un instante después se le borra la sonrisa.

Plano medio de Claire en la cama. Martin entra en cuadro. Se sienta a su lado, le pone la mano en la frente y no percibe respuesta. Le aplica la oreja al pecho; tampoco hay reacción. Con pánico creciente, tira al suelo el texto mecanografiado y empieza a frotarle el cuerpo con ambas manos, tratando desesperadamente de darle calor. Está desmadejada, tiene la piel fría, ha dejado de respirar.

Plano de la chimenea. Vemos las brasas moribundas.

Martin salta de la cama. Se precipita hacia la chimenea, recogiendo las hojas mecanografiadas por el camino. Parece un poseso, el miedo lo ha puesto fuera de sí. Sólo queda una cosa por hacer, y hay que hacerla ahora mismo. Sin vacilar, Martin arruga la primera página de su relato y la arroja al fuego.

Primer plano del fuego. La bola de papel cae sobre las cenizas y desprende una llamarada. Oímos que Martin arruga otra hoja. Un momento después, la segunda bola cae sobre las cenizas y se prende.

Corte a primer plano del rostro de Claire. Sus párpados empiezan a agitarse.

Plano medio de Martin, en cuclillas frente al fuego. Coge la siguiente hoja, la arruga y la tira también. Otra súbita llamarada.

Primer plano del rostro de Claire. Abre los ojos.

Plano medio de Martin, como antes. Con toda la rapidez de que es capaz, sigue haciendo bolas de papel y arrojándolas a la chimenea. Una a una, arden todas, encendiéndose entre sí a medida que se va avivando el fuego.

Plano medio de Claire. Se incorpora. Parpadea, confusa; bosteza; estira los brazos; no presenta rastro alguno de enfermedad. Ha vuelto de entre los muertos.

Recobrando poco a poco la conciencia, Claire vuelve la cabeza hacia la chimenea. Su expresión cambia súbitamente. Parece angustiada.

Claire

(Con alarma en la voz) ¿Qué haces? Por Dios, Martin, ¿qué estás haciendo?

Plano medio de Martin, como antes, que sigue arrugando las páginas mecanografiadas y arrojándolas al fuego. Se vuelve hacia ella.

Martin

Pagando tu rescate, contesta él. Treinta y siete páginas por tu vida, Claire. El mejor negocio que he hecho en la vida.

Claire

(Profundamente alterada) Pero no puedes hacer eso. No está permitido.

Martin

Puede que no. Pero lo estoy haciendo, ¿no? He cambiado las normas.

Claire

(Inquieta; a punto de echarse a llorar) Ay, Martin... Martin. No sabes lo que has hecho. Sin desanimarse por las objeciones de Claire, Martin sigue alimentando las llamas con su relato. Cuando llega a la última página, se vuelve hacia ella con una expresión de triunfo en los ojos.

Martin

¿Lo ves, Claire? No son más que palabras. Treinta y siete páginas; y sólo palabras. Martin se sienta en la cama y Claire lo rodea con los brazos. Es un gesto sorprendentemente intenso y apasionado, y por primera vez desde que empezó la película, parece que Claire tiene miedo. Quiere y no quiere estar con Martin. Está jubilosa, y aterrada. Siempre ha sido la fuerte, la que derrochaba valor y confianza, pero ahora que Martin ha resuelto el enigma de su encantamiento, parece perdida.

Claire

¿Qué vamos a hacer? Dime, Martin, ¿qué demonios vamos a hacer? Antes de que Martin pueda contestar...

* * *

Corte a:

52. Exterior: Día. Los jardines de la casa

Una serie de planos fijos: un árbol; una peña voluminosa; el tronco de un árbol; otro árbol. Todo está quieto. No hay viento; ni aire que corra entre las ramas; no se mueve ni una hoja. Pasan cinco segundos, diez, y entonces, bruscamente, la pantalla se funde en negro.

Tres segundos de absoluto silencio, seguido del ruido de un coche lanzado a gran velocidad.

Fundido.

* * *

53. Exterior: Día. Una carretera comarcal

Plano largo de un coche negro que circula por una carretera de dos direcciones flanqueada de árboles a ambos lados. El paisaje está desierto: no se ve una sola casa, ni una tienda.

* * *

Corte a:

54. Interior/exterior: Día. El coche

Martin es el conductor del coche. Claire va junto a él en el asiento del pasajero.

Martin

Ya verás. Todo va a salir estupendamente.

Claire

(Inquieta) ¿Cómo puedes estar tan seguro?

Martin

Porque soy yo quien cuenta la historia. Y puedo llevarla por donde me dé la gana.

(Pausa) Ésta va a tener final feliz, no hay duda.

Claire

(Sonríe; pero sigue preocupada) Lo creas o no, nunca he estado en Nueva York.

Martin

Bueno, pues esta noche estarás allí, sobre las once. Contando con que el avión salga a su hora. (Pausa) Y suponiendo que no tengamos un pinchazo.

Claire

¿Ah?

Martin

Pinché al venir para acá, de manera que vamos con la rueda de repuesto. Si tenemos otro pinchazo, mala suerte.

Claire

(Mordiéndose el labio inferior; pensativa) Háblame de Nueva York, Martin.

Martin

¿Qué quieres saber?

Claire

Dónde vives, para empezar. Cómo es tu apartamento. Si resulta lo bastante grande para los dos.

Martin

Tendremos que cambiar algunos muebles de sitio, pero hay bastante espacio para dos personas. (Pausa) Si no te gusta, buscaremos otro.

Claire

Tengo miedo, Martin.

Martin

Naturalmente que tienes miedo. Y yo también. Eso es lo bonito. Vamos a un sitio donde nadie ha estado jamás. (Pausa) Y no me refiero a Nueva York.

Claire cierra los ojos y se presiona la frente con los dedos de la mano izquierda. Tiene un aire de profunda concentración.

Empieza a jadear, absorbiendo el aire con avidez, como si de pronto tuviera algún problema respiratorio.

Martin

(Volviéndose hacia ella; con creciente alarma) ¿Estás bien?

Claire

(Aún con los ojos cerrados) Sí, sí. Estoy bien.

Pasan unos segundos; Claire abre entonces los ojos y empieza a respirar normalmente otra vez.

Martin

Aún me quedan muchas cosas por saber de ti, ¿verdad?

Claire

A mí me falta mucho por saber de mí misma. (Pausa; volviéndose hacia él con expresión angustiada) Espero no fallarte, Martin.

Martin está a punto de contestarle cuando, de pronto, una piedra o un clavo perfora la rueda trasera izquierda. El coche empieza a vibrar y bambolearse, y Martin

se aferra al volante en un esfuerzo por dominarlo. Luego, pisando el freno, reduce la velocidad, va aproximando el coche al arcén y, finalmente, logra detenerlo.

Martin

(Indignado, dando un puñetazo en el volante) Es increíble. Te digo que he tenido un pinchazo, y un momento después tengo otro.

Claire

Lo siento, Martin. A lo mejor doy mala suerte, después de todo.

Martin

¿Lo sientes? ¿Por qué tienes que sentirlo? No ha sido culpa tuya.

¿O sí? Mientras Martin baja del coche para examinar los desperfectos, nos preguntamos si Claire no está dotada de poderes telequinésicos que le otorguen cierto control sobre los objetos inanimados. El contratiempo es similar a la serie de incidentes que ha ocurrido antes, durante la cena (la silla rota, la salsa derramada), y cuando recordamos lo bien que le han venido esos episodios para no contestar a las preguntas de Martin, parece posible que también sea la causante del pinchazo. Pero nunca lo sabremos con seguridad.

Claire baja del coche, va a la parte trasera y se reúne con Martin frente a la rueda izquierda. Oímos cómo sale aire del pinchazo mientras el neumático se desinfla.

Martin

(Resignado) Ah, bueno. Podrían haber sido los frenos.

Claire

(Intentando mantener el ánimo) No han sido los frenos, Martin. (Señalando) Sino la mala suerte.

Martin se echa a reír. Claire se ríe con él.

Claire

(Sigue) (Poniéndose seria de nuevo) ¿Y qué vas a hacer?

Martin

A dos o tres kilómetros de aquí hay una estación de servicio. Puedo llegar en una media hora, comprar un neumático nuevo y ver si alguien del garaje me trae de vuelta en coche.

Claire

¿Y yo qué hago? ¿No quieres que vaya contigo?

Martin

Claro que sí. Pero no tiene sentido que te des esa paliza. Volveré en un santiamén.

Claire

De acuerdo, Martin. Haz lo que te parezca mejor.

Martin

(Tomándola en sus brazos y besándola) Échate una siesta en el coche mientras vuelvo. Así se te hará el tiempo más corto. (Se separan) Cuarenta y cinco minutos. Una hora, todo lo más.

Martin empieza a alejarse. Da unos pasos...

Primer plano de Claire.

Claire

Bésame otra vez, Martin.

Martin vuelve hacia Claire, la toma en sus brazos, y la besa de nuevo.

Claire

(Sigue) Me quieres, ¿verdad?

Martin

(Besándola una vez más) ¿A ti qué te parece?

* * *

Corte a:

55. Exterior: Día. La carretera comarcal

Diez minutos después. Martin va andando por la carretera. Un extraño e inquietante silencio reina en el paisaje: no pasan coches, no hay el menor signo de vida humana.

Plano general de Martin, seguido de una serie de primeros planos: su rostro; un picado de sus pies desde su punto de vista subjetivo; sus ojos.

* * *

Corte a:

56. Interior/exterior: Día. El coche

Claire está sentada en el asiento del pasajero, fumando un cigarrillo: con aire pensativo, inquieta, dando breves y nerviosas caladas y soltando bocanadas de humo por la ventanilla. Suena un teléfono móvil. Claire abre el bolso, que tiene sobre las piernas, saca el teléfono y contesta.

Claire

¿Diga?

* * *

Corte a:

57. Exterior: Día. La carretera comarcal

Cinco minutos después. Martin sigue andando por la carretera. Al cabo de cuatro o cinco segundos, se detiene, se agacha, y se ata los cordones del zapato izquierdo. Se incorpora de nuevo y prosigue la marcha. La cámara lo observa desde atrás mientras él se va alejando. A cierta distancia, lo vemos mirar al cielo.

Plano del cielo.

* * *

Corte a:

58. Interior/exterior: Día. El coche

Claire, aún sentada en el asiento del pasajero, con el teléfono móvil en la mano derecha. Mientras escucha a su invisible interlocutor, le corren lágrimas por las mejillas.

Claire

Sí, entiendo. (Escucha) Adiós.

Cierra el teléfono y vuelve a guardarlo en el bolso. Sigue derramando un torrente de lágrimas, pero no hace intento alguno de enjugárselas.

* * *

Corte a:

59. Exterior: Día. La carretera comarcal

Cinco minutos después. La cámara, situada a veinte metros por delante de Martin, lo capta caminando a paso rápido por la carretera.

Se acerca al objetivo, pasa de largo.

* * *

Corte a:

60. Interior/exterior: Día. El coche

Todavía sentada en el asiento del pasajero, sin dejar de llorar, Claire tiene ahora un lapicero en la mano y está escribiendo algo en un papel. Parece sumamente agitada, al borde de una crisis nerviosa.

* * *

Corte a:

61. Exterior: Día. La carretera comarcal

Cinco minutos después. Plano general de Martin desde atrás, aún caminando por la interminable carretera. El espacio que lo envuelve da una sensación de inmensidad: la bóveda celeste, sin una nube, el bosque que se extiende a ambos lados de la carretera, las montañas irguiéndose a lo lejos.

Martin sigue andando, y la cámara no lo pierde de vista hasta que sólo es una mancha en el horizonte, a punto de perderse en la lejanía. Justo cuando parece que va a desaparecer por completo...

* * *

Corte a:

62. Exterior: Día. El coche

Claire acaba de escribir la carta, arranca la página del cuaderno y la deja en el asiento del conductor. Abre la puerta y baja del coche.

Con el bolso colgado al hombro, echa a correr hacia el bosque.

* * *

Encadenado a:

63. Exterior: Día. La carretera comarcal

Plano general de una cuesta en la carretera. Vacío durante unos momentos. De pronto aparece Martin en lo alto, haciendo rodar un neumático nuevo en dirección al coche.

Plano medio de Martin, que procura no perder el dominio de la rueda mientras baja la cuesta.

Narrador (en *off*)

Aquel día sólo trabajaba una persona en el garaje; lo que significaba que no había nadie que pudiera llevar a Martin de vuelta.

Travelling lateral de Martin. Se le ha escapado la rueda. Va dando botes, él corre para atraparla.

Tras muchos esfuerzos por fin la alcanza, pero al ponerle la mano encima, altera accidentalmente la trayectoria del neumático. En vez de seguir rodando en línea recta por el borde de la carretera, ahora tuerce en dirección al bosque.

Se le escapa una vez más. Se sale al arcén de tierra, da un gran salto al rebotar contra una peña de granito, y se dirige al bosque a toda velocidad.

Martin va en persecución de la rueda, corriendo con todas sus fuerzas. Al cabo de unos momentos, el neumático choca con el tronco de un árbol y rebota, volviendo hacia Martin. Incapaz de apartarse a tiempo de su trayectoria, la rueda lo atropella y lo tira al suelo. El neumático cae de lado y se detiene.

Martin se queda allí sentado unos instantes, sin moverse: un lento escozor de incredulidad y consternación.

Martin

(Mascullando entre dientes) Buen trabajo, Martin.

* * *

Corte a:

64. Exterior: Día. El coche/la carretera comarcal

Plano de la carretera. Con el coche en primer término, vemos que se acerca Martin, empujando cautelosamente la rueda con la palma de la mano.

* * *

Corte a:

Martin está sentado sobre el neumático nuevo, apoyado contra la parte trasera del coche, con la carta de Claire en la mano, leyéndola por lo que sin duda puede ser la

décima vez. El gato y la palanca están a la vista, pero Martin aún no ha encontrado valor para poner manos a la obra. Interrumpe la lectura y deja caer bruscamente la mano sobre el regazo. Su aire de abandono deja entrever un estado de absoluta desesperación.

Narrador (en *off*)

No sabía qué hacer. Pensaba que, si volvía a Nueva York, cerraría para siempre la puerta a su relación. Puede que a Claire le hubiera entrado el pánico y que más adelante cambiara de parecer. Y si aparecía de nuevo, habría de ser en casa de Jack y Diane. Era el único sitio que ella conocía. (Pausa) Y la única esperanza de Martin.

Cuando concluye la narración, oímos el ruido de un vehículo que se acerca. Martin levanta la cabeza, y una furgoneta roja entra en cuadro.

En el lateral se lee: Fontanería y Calefacción Fortunato. Conduce la furgoneta JIM Fortunato, que tiene entre treinta y ocho y cuarenta y cinco años. Para el vehículo, asoma la cabeza por la ventanilla y se dirige a Martin.

Fortunato

¿Necesita ayuda?

Martin

Gracias. Creo que puedo arreglármelas.

Fortunato

Como quiera. Sólo pretendía echarle una mano, hombre.

Martin observa finalmente el letrero escrito en el costado de la furgoneta. Se pone en pie y se acerca a Fortunato.

Martin

Fontanería y Calefacción Fortunato. No será usted Jim Fortunato, ¿verdad?

Fortunato

El mismo que viste y calza.

Martin

Tenía intención de llamarlo. La caldera de mi casa no marcha bien. Hay que echarle una mirada, a ver lo que le pasa.

Fortunato

¿De qué casa me habla? Me parece que no lo he visto antes por aquí.

Martin

Estoy de visita. En la casa de Jack Restau. A él sí lo conocerá. Es quien me ha dicho que lo llamara a usted.

Fortunato

Pues claro que conozco a Jack. (Pausa) Pero ¿por qué no me ha llamado él?

Martin

Diane y él se han ido al extranjero. Están en Calcuta.

Fortunato

¿En Calcuta? Vaya. (Pausa) Leí una vez que en la India llueve a veces tan fuerte que las gotas parecen balas. Si no se anda con cuidado, se puede morir acribillado

nada más salir de casa. (Pausa; observando a Martin con más detenimiento) Entonces, ¿qué es usted exactamente, un guardés o algo así?

Martin

Un amigo, nada más. Vivo en su casa mientras ellos están fuera.

Fortunato

Sólo un amigo. ¿Y de dónde es usted, amigo?

Martin

De Nueva York.

Fortunato

¿De la ciudad de Nueva York?

Martin

De la ciudad de Nueva York.

Fortunato

Eso es como si fuera extranjero, ¿no?

Martin

¿Por qué?

Fortunato

Leí una vez que Nueva York no es más que una isla desprendida de las costas europeas. Que en realidad no forma parte de Norteamérica.

Martin

Lee usted mucho, ¿verdad?

Fortunato

Constantemente. Leer es lo que más me gusta en el mundo.

Martin

Pues espero que le guste arreglar calderas.

Fortunato

No me molesta, pero no es lo que se dice una pasión. Ya me entiende.

Martin

¿Cree que podría ir esta tarde a la casa?

Fortunato

Lo siento. Hoy estoy al completo. Pero mañana sí puedo. Iré después de las tres.

Martin

Vale. Mañana. A partir de las tres.

Fortunato

Hasta luego, amigo. Nos vemos entonces.

Fortunato pisa el acelerador y sale disparado, levantando una nube de polvo y gravilla al dejar el arcén.

Fundido de cierre.

* * *

Fundido de apertura:

65. Interior: día. La casa de campo

Desde el vestíbulo de la casa, plano de la puerta de entrada.

Narrador (en *off*)

Así que vuelve a la casa...

Se abre la puerta, y entra Martin, llevando su maleta. Mientras cierra la puerta tras él:

Narrador (en *off*)

... y empieza la segunda parte de la historia. Martin pasa al salón.

Martin

(Mirando en torno) ¿Claire?

La cámara lo sigue al salón.

Martin

¿Claire?

Martin entra en la cocina.

Martin

¿Dónde estás, Claire?

* * *

Corte a:

66. Interior: día. El pasillo de arriba

Mientras oímos el ruido de los pasos de Martin, vemos que su mano derecha va abriendo la puerta de cada habitación para luego cerrarla de golpe. Una frenética serie de cortes en rápida sucesión. Primero: la habitación de invitados. Segundo: la habitación principal.

Tercero: el despacho. Por último: el cuarto de baño.

* * *

Encadenado a:

67. Interior: Noche. La habitación principal

Martin, vestido aún, está en la cama con los ojos cerrados, profundamente dormido. Apenas lo distinguimos en la oscuridad. La cámara se va acercando a su rostro para enfocararlo en primer plano.

Fundido de cierre.

* * *

Fundido de apertura:

68. Interior. Una habitación imaginaria. El sueño

Martin está acostado, como antes; pero la habitación ya no está a oscuras. Los colores han perdido intensidad en la pantalla, dando a las imágenes un aspecto irreal, de ensueño.

Se oye que llaman a la puerta. Martin abre los ojos, se levanta de la cama y se dirige a la puerta. De ahora en adelante, ése es el único objeto visible en la escena: una puerta suspendida en un espacio negro. La cámara se mueve entre Claire y Martin, unas veces mostrándolos simultáneamente, y otras sólo a uno de los dos, por separado.

Claire

Martin. Martin, ¿estás despierto?

Martin

(Animado, eufórico) ¡Claire!

Alarga el brazo y gira el pomo, esperando que la puerta se abra en el acto. Pero no es así. Está misteriosamente bloqueada, y por mucho que Martin dé vueltas al picaporte o tire de él, no consigue abrirla.

La sacude sobre sus goznes, pero no pasa nada. Contrariado, golpea el panel con el puño.

Martin

(Sigue) ¡No puedo abrirla! ¡Me he quedado encerrado!

Claire está al otro lado de la puerta, con la oreja pegada al panel. Lleva tacones altos y una versión rosa del vestido de cóctel negro.

Claire

No te preocupes por la puerta, Martin. Sólo quiero saber si estás bien.

Martin

¿Bien? No, no estoy nada bien. (Pausa; angustiado, en tono de queja) ¿Qué ha pasado, Claire? ¿Por qué te has ido?

Claire

No tenías que haberme dejado sola, Martin.

Martin

¿Y qué debía hacer? Sin coche no podíamos ir al aeropuerto, ¿verdad? Y había que poner un neumático nuevo.

Claire

Me llamaron y tuve que volver. No había más remedio. Contigo a mi lado, ellos no tenían control sobre mí. Pero en cuanto te marchaste, me quedé completamente indefensa.

Martin

Pero rompimos el maleficio. Te devolví a la vida. A raíz de eso, creí que te habías librado de ellos para siempre.

Claire

Eso es lo que yo creía, también. Pero estaba equivocada.

Martin

Entonces, ¿qué pasa ahora?

Claire

Tengo que cumplir mi castigo.

Martin

¿Hasta cuándo?

Claire

No sé. Todo es un caos. Nunca se han encontrado ante una situación así, y nadie sabe lo que hacer. Han estado discutiendo desde que quemaste el relato.

Martin

(Con amargura) Bien. Que sufran, ellos también. El hecho de que no sea más que un inútil, un despreciable gilipollas que escribe a máquina, no significa que no sea capaz de hacerles frente.

Claire

¿Por qué me quieres tanto, Martin? Hay más mujeres en el mundo, ¿sabes?

Martin

He conocido a otras, Claire. Y estuve casado una vez. (Pausa) Tú eres la primera persona... que me importa más que yo mismo. Es así de sencillo. Conmovida por la declaración de Martin, Claire acaricia suavemente la superficie de la puerta con los dedos, luego acerca el rostro a la madera y la besa.

Fundido.

* * *

69. Interior: Día. La habitación principal

La mañana siguiente. Martin se despierta sobresaltado. Mira alrededor: confuso, desorientado, temeroso.

* * *

Corte a:

70. Interior: Día. El despacho

Martin está sentado frente al escritorio. El tablero está despejado: ni máquina de escribir, ni papel, ni lápices ni bolígrafos; todo ello supuestamente guardado antes de marcharse con Claire. Abre un cajón y saca el cuaderno de hojas amarillas, que coloca frente a él. Luego, cerrando ese cajón abre otro, de dónde saca un bolígrafo, que deja encima del cuaderno. Cierra el segundo cajón, coge el bolígrafo y se pone a escribir.

Durante todo este tiempo, estamos oyendo la voz del Narrador.

Narrador (en *off*)

A la mañana siguiente, Martin decidió anotar todo lo que pudiera recordar de la temporada que había estado con Claire. Si se concentraba lo suficiente en el pasado, quizá pudiera aprender algo sobre cómo comportarse en el presente.

* * *

Corte a:

71. Montaje

Vemos una serie de escenas que ya han ocurrido antes en la película: ahora desde el punto de vista subjetivo de Martin. Esta vez, sin embargo, se nos muestran en blanco y negro y a cámara lenta, sin sonido:

1. Primer encuentro de Martin y Claire en la habitación, cada uno con una llave en la mano y enseñándosela al otro.
2. Charlando y bebiendo vino aquella noche en el salón.
3. Claire quitándose la camiseta de Berkeley.
4. Martin pasando la mano por la espalda desnuda de Claire.

* * *

Corte a:

72. Interior: Día. La cocina

Martin está sentado a la mesa de la cocina con un tazón de sopa a medio terminar frente a él. No hace caso de la comida, pero tiene en la mano la carta que le ha dejado Claire en el coche.

Martin deja la carta, aparta el tazón de sopa, se inclina hacia delante y apoya la cabeza en los brazos.

Plano medio de Martin, de espaldas.

Claire entra calladamente en cuadro, mira a Martin unos momentos y empieza a acariciarle la cabeza. Finalmente, se agacha y le da un beso en la coronilla.

Plano más cercano de Martin por detrás. Alza bruscamente la cabeza, gira en redondo y mira a la cámara. Plano general de lo mismo. No se ve a Claire por ninguna parte.

Un momento después, se oye que llaman a la puerta principal.

* * *

Corte a:

73. Interior: Día. El vestíbulo

Martin abre la puerta de entrada y se encuentra con el sonriente Fortunato. Con la caja de herramientas en la mano, el fontanero va vestido con ropa de trabajo de color verde. En la camisa lleva un monograma que dice Jim.

Fortunato

¿Vengo muy pronto? (Pausa) ¿Demasiado tarde?

Martin

No, no. No puede ser más oportuno.

Fortunato entra decididamente en la casa y pasa al vestíbulo.

Fortunato

No es preciso que me enseñe el camino. He estado aquí docenas de veces.

Martin

¿Quiere que lo ayude en algo?

Fortunato

(Deteniéndose en seco) No se apure. Conozco esa caldera mejor que a mi propia madre. (Pausa) Se lo digo porque soy huérfano.

Fortunato se ríe de su propio chiste, luego prosigue su camino por el vestíbulo.

* * *

Corte a:

74. Interior: Día. El salón

Media hora después. De espaldas a la cámara, Fortunato examina los libros de las estanterías.

Primer plano de su mano, que coge un libro: La casa en llamas, de Martin Frost.

En un plano medio vemos a Fortunato, que inspecciona rápidamente las páginas del libro. Llega a la foto del autor en la solapa de la contracubierta. Primer plano del rostro de Martin.

En ese momento entra Martin en la estancia, con un cheque en la mano. Se acerca a Fortunato.

Martin

Aquí tiene su dinero.

Tiende el cheque a Fortunato, que lo coge con la mano derecha. Con la izquierda, pone el libro en alto y se lo muestra a Martin.

Fortunato

Es escritor. Y ha publicado una novela.

Martin

Eso parece.

Fortunato

(Agitando el cheque, que lleva impreso el nombre de Martin) Martin Frost... (Agitando el libro)... y Martin Frost. Me pareció que había algo familiar en su cara. No lograba acordarme de dónde la había visto.

Martin

No irá usted a decirme que ha leído mi obra.

Fortunato

Podría mentirle y decirle que sí, pero no la he leído. Aunque he oído hablar de usted.

Martin

Bueno, ya es algo.

Fortunato

Más que algo. Disculpe que me haya quedado con la boca abierta, pero me siento un poco intimidado.

Martin

Domínese, señor Fortunato. Ya se le pasará.

Fortunato

No, lo digo en serio. Mire, es que yo también me dedico a eso. Y aunque no haya publicado nada, no paro de escribir.

Martin

(Encontrándole cierta gracia a la situación) Ah, ¿sí? ¿Qué tipo de cosas escribe?

Fortunato

Relatos, sobre todo. Toda clase de temas. Narraciones breves. Ciencia ficción. Terror. Policiacas. Intrigas políticas. Eróticas.

Martin

¿Cómo puede ser tan prolífico y atender una empresa al mismo tiempo?

Fortunato

Energía, señor Frost. Por el día me dedico a lidiar con tuberías, retretes y calderas. Pero de noche me retiro a mi imaginación. Se asombraría de lo mucho que puede hacerse durmiendo sólo dos o tres horas diarias. Se tiene tiempo suficiente para vivir dos vidas, para ser dos personas en un solo cuerpo.

Martin

¿Cómo se las arregla? Si yo descansara tan poco, me quedaría dormido de pie.

Fortunato

Pasión. Ambición. Deseo. (Pausa; observando a Martin; nerviosamente) No pretendo abusar de su amabilidad, señor Frost...

Martin

Llamame Martin.

Fortunato

¿No Marty?

Martin

Martin.

Fortunato

De acuerdo, Martin. Entonces, tú a mí llámame Jim. Nada de señor Fortunato. (Pausa) Puedes llamarme James, si quieres; pero yo prefiero Jim.

Martin

De acuerdo, Jim. (Pausa) ¿Qué estabas diciendo?

Fortunato

Sí. (Pausa; haciendo acopio de valor) No quisiera abusar de tu amabilidad, Martin, pero me pregunto si tendrías tiempo de echar un vistazo, sólo una miradita, en serio..., a una parte de mi producción.

Martin

No sé lo que valdrá mi opinión, pero no faltaba más, ¿por qué no? A lo mejor me llevo una agradable sorpresa.

* * *

Corte a:

75. Interior: noche. La habitación principal

Martin está metido en la cama, completamente dormido.

Fundido.

* * *

76. Interior. Habitación imaginaria. El sueño

Colores desvaídos, como antes.

Esta vez Martin ya está levantado, con la oreja puesta en la puerta.

Martin

¿Cuánto tiempo llevas en esto?

Claire

Años, Martin. Muchos, muchos años. Pero tú has sido mi primer escritor.

Claire también tiene la oreja pegada a la puerta. Otra vez lleva la versión rosa del vestido negro de cóctel.

Claire

(Sigue) Siempre me enviaban con pintores o músicos. Pero entonces se produjo un incidente, y me asignaron otras misiones.

Martin

¿Qué ocurrió?

Claire

El año pasado, en París, un pintor llamado Philippe Malebranche se ahorcó en su estudio.

Martin

Recuerdo haber leído algo sobre eso. ¿Se ahorcó por ti?

Claire

No fue culpa mía. Era su modelo, no su amante. Cuando acabó el cuadro, me tuve que ir. Siempre me voy cuando se termina la obra. No lo pudo soportar, y al mes siguiente se suicidó.

Martin

Sé exactamente cómo se sentía.

Claire

Que no se te ocurra pensar eso, Martin. No he dejado un momento de luchar por nosotros. Esta historia no se ha acabado todavía.

Martin

¿Qué pasaría si echo la puerta abajo? ¿Si te cojo de la mano, doy un tirón y te meto en el dormitorio?

Claire

No serviría de nada. En cuanto pusieras el pie en el pasillo, yo ya habría desaparecido. El sueño habría terminado.

Martin

No sé cuánto tiempo podré seguir aguantando esto, Claire.

Claire

Aún siguen discutiendo lo que deben hacer conmigo. Hay tanta confusión, que empiezan a cometer errores. Emparejando a mujeres con hombres que no les convienen. A hombres con mujeres que no les van.

Martin

(Irónico) Y a hombres con hombres que no les convienen. Por no hablar de mujeres con mujeres que no les van.

Claire

(Sonríe) En realidad, así es.

Martin

¿Y?

Claire

No sé. Pero si logro ayudarlos a arreglar el desastre, a lo mejor podemos llegar a un acuerdo con ellos.

Martin

¿Podemos? ¿Qué podría hacer yo?

Claire

No sé, Martin. El tiempo lo dirá.

Fundido.

* * *

77. Exterior: Día. Los jardines de la casa

La mañana siguiente. Primer plano de una hoja, seguido de otro primer plano de flores silvestres. Repetición exacta de la Escena 6.

* * *

Corte a:

78. Interior: día. El despacho

Martin está sentado frente al escritorio, escribiendo furiosamente. Llega al final de una página del cuaderno de hojas amarillas, la pasa y empieza a escribir en la siguiente.

* * *

Corte a:

79. Montaje

Cuando empieza la narración, se abre otra secuencia de imágenes del pasado en blanco y negro que se suceden en silencio, a cámara lenta:

1. Claire poniéndose la camiseta de Hume, quitándosela luego y abrazando a Martin.

2. Claire columpiándose en la cuerda.

3. Claire correteando por el césped, perseguida por Martin.

4. Claire nadando en la piscina.

5. Las desenfundadas carcajadas de Claire al término de la cena.

Narrador (en *off*)

Martin notaba que las cosas estaban cambiando. Cuanto más escribía sobre Claire, más percibía su presencia en la casa. No era de los que creen en los espíritus. Siempre había sido una persona racional, pero a veces habría jurado que sentía su respiración junto a él. ¿Acaso las palabras que él escribía la estaban realmente trayendo de vuelta? A Martin le daba miedo pensar eso. Ya no podía permitirse la esperanza. Pero sin esperanza, ¿por qué continuaba en la casa? ¿Por qué seguía escribiendo la historia?

* * *

Corte a:

80. Interior: Día. El salón

Martin está sentado en una butaca con los ojos cerrados, aparentemente dormido. Tiene el brazo derecho colgando, y en el suelo, justo bajo su mano, vemos unas cuantas páginas dispersas de la sección de deportes del *New York Times*.

La cámara retrocede, y Claire entra en cuadro. Se acerca a Martin, cae de rodillas frente a él, y apoya la cabeza en su pecho. Con gran ternura, empieza a acariciarle la cara.

Primer plano de Martin. Abre los ojos.

Plano general de lo mismo. No se ve a Claire por ningún sitio.

Al cabo de un momento, se oye que llaman a la puerta.

* * *

Corte a:

81. Interior: Día. El vestíbulo

Martin abre la puerta. En el umbral aparece Fortunato, vestido con chaqueta de *tweed*, camisa azul claro y corbata de rayas azules y amarillas. Va peinado con esmero. Ese cambio de atuendo le da un aire de profesor universitario. Para rematar

el efecto, lleva en la mano una cartera de piel.

Fortunato

(Con impaciencia) ¿Llego en buen momento? (Pausa) ¿En mal momento?

* * *

Corte a:

82. Interior: día. El salón

Martin está sentado en el sofá. Fortunato se ha instalado en el sofá adyacente. Introduce la mano en la cartera y saca tres textos mecanografiados de diversa extensión, pone luego la cartera a un lado y deja los relatos sobre sus piernas.

Fortunato

No quería molestarte mucho, así que decidí traerte sólo tres. Lo que podría denominarse una muestra representativa de mi trabajo. (Echa una mirada al montón de páginas que tiene en el regazo, coge el primer texto y lo agita en el aire, mirando a Martin) Éste se titula La gente menuda de Lastmania. Lastmania es una república ficticia de Europa central, perdida en los Cárpatos. Tres millones y medio de habitantes. Principal cultivo, la patata. Un año, la cosecha falla y se extiende la hambruna por todo el país. El doctor Anatole Karpak, el científico más importante de Lastmania, va a ver al presidente con un plan para salvar al país. El problema es el siguiente: muy poca comida, demasiada gente, ¿de acuerdo? No hay recursos suficientes. Karpak ha analizado la situación, llegando a la conclusión de que los lastmanianos son muy grandes. Me refiero a su cuerpo. Son enormes. Necesitan mucha comida para alimentarse, y como no hay bastante para todos, el doctor ha inventado una pastilla capaz de reducir en un tercio el tamaño de la gente. Si un hombre de dos metros de estatura se toma la pastilla, se convertirá en un individuo de setenta centímetros. Si una persona de dos metros puede subsistir con nueve patatas al día, un hombre de setenta centímetros sólo necesitará tres. ¿Lo pillas? Hay recursos suficientes.

Martin

Increíble.

Fortunato

En realidad, es una alegoría de la crisis medioambiental del mundo contemporáneo. Estamos destruyendo el planeta por pura avaricia, porque todo el mundo quiere demasiado. Demasiados coches, demasiadas centrales eléctricas, demasiadas lavadoras. El único modo de salvar la tierra es si empezamos a pensar en pequeño.

Martin

¿De qué tratan los otros relatos?

Fortunato

(Cogiendo el segundo manuscrito) Éste se titula A la mierda, mamón. El

protagonista es un detective privado llamado Don Sharp, el clásico sabueso duro. Un montón de diálogo chulesco, guantazos por doquier.

Martin

¿Y el tercero?

Fortunato

(Levanta en el aire el tercer relato) Éste es el último que he escrito. Lo terminé anoche mismo, y puede que sea lo mejor de todo lo que he hecho. Un relato de intriga política. Abusón. Así se titula. (Abre el manuscrito por la primera página) ¿Qué te parece esta primera frase? (Lee) Era la mañana de la tercera investidura de George W. Bush. (Cierra el manuscrito; sonrío a Martin)

Martin

Prometedor.

Fortunato

Abusón. (Con las manos, descompone la palabra en tres elementos) A... Bus... Ón. No hay hache, pero ¿lo pillas? Es la historia de una conspiración para asesinar al hijoputa que dice ser presidente de Estados Unidos.

Martin

No te gusta el bueno de George, ¿eh?

Fortunato

Desprecio profundamente al cabrón ese. Es un embustero peligroso, y ha hecho más daño al país que cualquier otro personaje de nuestra historia.

Martin

No sabía que quedara algún demócrata por estos pagos.

Fortunato

¿Demócrata? ¿Quién es demócrata? Odio a esos mariconazos.

Martin

¡Ah!

Fortunato

Yo voto al Partido Laboral Socialista. Soy trotskista acérrimo, de la cabeza a los pies.

Martin

Uno de los últimos de una especie en extinción.

Fortunato

La revolución permanente, Martin. El único remedio a los problemas del mundo.

Martin

¿Y lo de pensar en pequeño?

Fortunato

Yo hablaba de recursos naturales. En lo que se refiere a la política, hay que pensar en grande.

Martin mira su reloj.

Fortunato

(Sigue) Te estoy aburriendo.

Martin

No, en absoluto. Sólo estoy un poco cansado, eso es todo.

Fortunato

Si quieres saber mi opinión, pareces un poco deprimido. Tienes la mirada llena de melancolía, Martin.

Martin

Hace unas semanas que terminé una novela. Siempre tardo un par de meses en recuperarme.

Fortunato

¿Así que ahora no estás escribiendo nada?

Martin

Un poco. (Pausa) Estoy tomando notas. (Pausa) Preparándome para lo que venga.

Fortunato

Y aparte de eso, no haces más que dar vueltas por este antiguo caserón. Completamente solo, sin nadie con quien hablar. (Pausa) No es de extrañar que estés deprimido. Lo que necesitas es distraerte un poco.

Martin

A lo mejor.

Fortunato

(Iluminándosele la cara) ¿Has oído hablar de los Dardos con Destornillador?

Martin

¿Dardos con Destornillador?

Fortunato

Es un juego que inventamos Jack y yo. Muy divertido, Martin. A lo mejor vengo a enseñártelo algún día. Ya sabes... (Haciendo un gesto hacia los relatos)... como agradecimiento por leer mis cosas.

* * *

Encadenado a:

83. Interior: Día. El despacho

La mañana siguiente. Con la silla inclinada hacia atrás, los pies encima de la mesa y el cuaderno de páginas amarillas sobre las piernas, Martin lee lo que lleva escrito hasta el momento. Primero una página, luego otra, y otra...

Corte a:

84. Montaje

Otra secuencia de imágenes del pasado, que ahora discurren en blanco y negro y en silencio, a cámara lenta:

1. Claire desmayándose en el jardín, vista desde la ventana del despacho de

Martin.

2. Claire enferma en la cama.

3. Primer plano de las manos de Martin tirando páginas arrugadas a la chimenea y quemando su relato mecanografiado.

4. Claire abriendo los ojos y volviendo a la vida.

5. Claire en la piscina, de espaldas, pataleando en el agua y alejándose de la cámara.

Fundido.

* * *

85. Exterior: noche. El cielo

Toma de la luna en el cielo.

* * *

86. Interior: Noche. La habitación principal

Primer plano de Martin en la cama, dormido.

Plano general de la habitación. Claire entra de puntillas, descalza, vestida con un breve camisón.

Plano medio de la cama. Claire se mete bajo las sábanas y abraza a Martin por detrás. Con los ojos aún cerrados, Martin se da la vuelta y la rodea con los brazos. Empiezan a besarse, a acariciarse.

Pasados diez segundos, primer plano del rostro de Martin. Abre los ojos.

Plano de la mano de Martin, que se acerca al interruptor de la lámpara de la mesilla.

La habitación se inunda de luz.

Martin se incorpora y mira alrededor. No hay nadie.

Se lleva las manos a la cara.

* * *

Corte a:

87. Interior: Día. El vestíbulo

Primer plano de la puerta de entrada, abriéndose. Fortunato aparece en el umbral, vestido con un elegante atuendo de pistolero: directamente sacado de un *western* clásico de Hollywood. Sombrero negro de *cowboy*, botas negras de vaquero, camisa negra, chaleco negro de piel, pantalones negros, cinturón negro con hebilla de plata, corbata blanca de cordón con cierre de plata, cartuchera con dos fundas estrechas, cada una de las cuales contiene dos largos destornilladores con mango blanco.

Fortunato

(Sonriente) Hola, Martin. ¿Quieres divertirme un poco?

Martin (fuera de pantalla)

Menuda vestimenta.

Fortunato entra en la casa. La cámara retrocede mientras Martin cierra la puerta.

Fortunato

(Abriendo los brazos) El equipo oficial de los Dardos con Destornillador.

Martin

¿Quieres decir que Jack tiene otro igual?

Fortunato

Ya lo creo. Pero el suyo es blanco.

Martin

Espero que no te importe si prescindo de ese placer... y juego con mi propia ropa.

Fortunato

(Dando una palmadita a Martin en el hombro) Ningún problema. Como quieras.

Salen de cuadro; Fortunato delante, Martin detrás.

* * *

Corte a:

88. Exterior: Día. Los jardines de la casa

Unos minutos después. Martin y Fortunato caminan hacia el muro trasero de una edificación anexa. Sujeta al muro, hay una diana redonda (como las de tiro al arco), de madera.

Primer plano de la mano de Fortunato, que va a coger cuatro destornilladores de lo alto del muro. Son del mismo tamaño que los que Fortunato lleva en las fundas. La única diferencia es que tienen el mango negro, no blanco.

Plano general de ambos personajes.

Fortunato

(Entregando a Martin los destornilladores de mango negro) Éstos son los de Jack. Seguro que no te importará jugar con ellos.

Martin

(Sonriendo ante todo aquel absurdo) A ver si lo adivino. (Señalando) Se trata de dar en aquella diana.

Fortunato

Exacto. Cuarenta y cinco puntos si aciertas en el rojo: ése es el blanco. Veinte puntos en el círculo azul. Diez puntos en el anillo blanco. Cinco en el amarillo. Gana el primero que llegue a cien. Van cincuenta dólares a la partida.

Martin

¿Cincuenta dólares? (Pausa) Jack y tú os lo tomáis en serio, ¿no?

Fortunato

Si no hay riesgo, no hay diversión. No se puede vivir a tope si no te juegas algo.

Martin

¿Desde dónde tiramos?

Fortunato

(Señalando; echa a andar hacia la edificación) Ahí mismo. Detrás de esa línea.

Señala al suelo, donde efectivamente se ha colocado una fila uniforme de piedras sobre el césped. Están aproximadamente a seis metros de la diana. Martin se dirige a la línea y se pone junto a Fortunato.

Martin

(Mirando a la diana) Está un poco lejos, ¿no crees?

Fortunato

No son dardos normales, Martin. Son Dardos con Destornillador. Y para que un destornillador se clave en esa diana de madera, hay que lanzarlo con una fuerza increíble.

Sin decir una palabra más, Fortunato se coloca detrás de la línea y se saca un destornillador de la funda derecha. Sujetándolo por la hoja, levanta el brazo por encima de la cabeza, y realiza un lanzamiento poderoso: el equivalente a una bola rápida de ciento cuarenta kilómetros por hora. El destornillador se clava en el círculo blanco con un ruido sordo y retumbante.

Martin

Muy impresionante.

Fortunato

(Decepcionado por no haber dado en el centro de la diana) Sólo un tiro de calentamiento. (Pausa) ¿Por qué no lo intentas?

Martin se coloca detrás de la línea.

Martin

¿Cómo lo coges? ¿Por el mango o por la hoja?

Fortunato

Por la hoja. Así haces contrapeso. La herramienta sólo da media vuelta entre la línea y la diana.

Martin levanta el brazo derecho, afirma los pies, se concentra y realiza el lanzamiento. Por puro milagro, el destornillador se clava en el centro de la diana.

Fortunato

(Dando a Martin una palmadita en la espalda) Ha nacido una estrella. (Pausa) Lo llevas dentro, Martin.

Martin

(Sonriendo) Muy gratificante...

Fortunato

¿Te parece que podemos jugar una partida?

Martin

¿Por qué no?

Encadenado a:

Primer plano de la diana. Uno tras otro, una sucesión de destornilladores de

mango negro y blanco surcan el cuadro. Más de la mitad rebotan en la madera y caen al suelo. Otros se clavan en los diversos círculos. Tres o cuatro llegan al centro de la diana. Esta secuencia debería durar aproximadamente doce segundos.

* * *

Corte a:

Martin y Fortunato avanzan hacia la diana para recoger los destornilladores después de los últimos lanzamientos.

Fortunato

(Sacudiendo la cabeza) Lo siento mucho, Martin. Después de ese primer lanzamiento, creí que iba a salirte mucho mejor.

Martin

La suerte del principiante. Hasta que se impone la realidad.

Recogen sus respectivos destornilladores. Los de Martin se encuentran todos en el suelo. Los de Fortunato están clavados en la diana.

Fortunato

(Arrancando el primer destornillador) No me gusta quedarme así con tu dinero.

Martin

Olvídalo. Tú has ganado, y yo he perdido. Me parece justo.

Fortunato

(Arrancando el segundo destornillador) Pero quinientos dólares... Es demasiado. (Pausa) Sobre todo después de lo que has hecho por mí.

Martin

No he hecho nada por ti.

Fortunato

Sé que todavía no has leído mis relatos. Pero los leerás. Eres hombre de palabra, y no vas a fallarme.

Martin

Entra en casa, y te extenderé un cheque.

Martin pone los destornilladores de mango negro encima de la tapia y echa a andar hacia la casa. Fortunato le va pisando los talones.

Fortunato

(Con entusiasmo) Ya lo tengo. Que venga mi sobrina, Anna.

Martin

¿Tu sobrina? ¿De qué estás hablando?

Fortunato

No me parece bien quedarme con todo ese dinero sin darte nada a cambio.

Martin

Sigo sin entender qué tiene esto que ver con tu sobrina.

Fortunato

Tiene dieciocho años y está sin trabajo. Puede hacer la comida, limpiar la casa, lavar la ropa. Me gustaría ofrecerte eso a cambio del dinero.

Martin

Es muy amable de tu parte, Jim. Pero preferiría que no.

Fortunato

(Decepcionado) Con Anna, ya no te sentirías tan solo en este viejo caserón.

Martin

Pero a mí me gusta estar solo. (Pausa; en tono categórico) Quiero estar solo.

* * *

Corte a:

89. Interior: Día. El salón

Martin está sentado en una butaca, leyendo uno de los relatos de Fortunato. Finalmente, deja escapar un leve gruñido y tira al suelo el manuscrito. La cámara avanza hasta enfocar la página de guarda, donde se lee: «La gente menuda de Lastmania», de James Fortunato.

* * *

90. Exterior: Día. Los jardines de la casa

Plano de la cuerda que sirve de columpio, seguido de un plano de la piscina vacía. Al cabo de un momento, el Narrador empieza a hablar.

Narrador (en *off*)

No había nada más que escribir..., nada más que pensar. Lo único que podía hacer era esperar...; o si no, renunciar, hacer las maletas y marcharse.

* * *

Corte a:

91. Interior: Día. El despacho

Plano del cuaderno de páginas amarillas sobre el escritorio de Martin. Acompañado del rumor del viento que sopla entre los árboles.

* * *

92. Exterior: Día. Los jardines de la casa

Martin está solo, jugando a los Dardos con Destornillador. Le corre el sudor por la cara. Está claro que lleva practicando un buen rato. Tira un destornillador a la diana. Da en la pared y cae al suelo. Lanza otro. El mismo resultado. Igual sucede con el tercero y el cuarto. Primer plano de los destornilladores en el suelo.

Fundido.

* * *

93. Interior: Día. La cocina

Martin está de pie frente al fregadero, lavando platos. Se oye que llaman a la puerta. Martin cierra el grifo, se seca apresuradamente las manos con un paño y sale de la cocina.

* * *

Corte a:

94. Interior: Día. El vestíbulo

Martin abre la puerta, y una vez más se encuentra con Fortunato. En esta ocasión va vestido con un esmoquin negro, camisa blanca almidonada, pajarita negra y unos gemelos con incrustaciones de perlas. Tras él vemos a una muchacha, Anna JAMES, que se aleja de la casa. Viste ropa amplia, arrugada; lleva el pelo descuidado, sin peinar; y sus movimientos son inseguros: el paso torpe y vacilante de un ciego o un borracho.

Martin (fuera de pantalla)

Otra vez tú.

Fortunato

(Sonriendo) Voy a un banquete a la mansión del gobernador, y antes de marcharme quería que me vieras con estos trapos. (Señalando con las manos) Sensacional, ¿eh?

Martin (fuera de pantalla)

¿La mansión del gobernador?

Fortunato

Hace unos meses, salvé de ahogarse a una niña. Maggie Fitzsimmons. A lo mejor lo oíste en las noticias. Ahora me van a dar la medalla del Estado al heroísmo y el valor.

Martin (fuera de pantalla)

(Refiriéndose a Anna) ¿Quién es ésa?

Fortunato

(Dando media vuelta; dirigiéndose a Anna, en tono seco) Por ahí no, idiota. Entra en la casa. (Volviéndose hacia Martin) Es mi sobrina. Anna.

Anna da media vuelta y camina hacia la puerta: aún tambaleante, escorándose a un lado y otro al andar. La despeinada cabellera le cubre los ojos y la nariz, oscureciéndole el rostro.

Martin (fuera de pantalla)

Creí haberte dicho que...

Fortunato

(Interrumpiendo a Martin; disculpándose) Lo sé, lo sé. Pero cuando ayer le

mencioné que pensaba pasar por aquí, me dijo que quería conocerte. Le contesté que no era posible, pero no me hizo caso.

La cámara retrocede mientras Fortunato y Anna entran en la casa.

Fortunato

(Sigue) (Dirigiéndose a Anna) Di hola a Martin.

Anna

(Mirando al suelo; con voz apenas audible) Hola, Martin.

Martin

(Tratando de ser cortés) Hola, Anna.

Martin le tiende la mano, pero ella no se la estrecha.

Fortunato

(Dirigiéndose a Anna) Dale la mano, boba.

Como si estuviera demasiado cansada para levantar el brazo, Anna estrecha la mano a Martin con escasa energía, moviendo apenas la muñeca.

Fortunato

(Sigue) (Dirigiéndose a Anna; señalando al salón) Ahora ve a sentarte en el sofá.

Anna obedece sin chistar la orden de Fortunato. La cámara la sigue mientras ella entra tambaleante en el salón y se deja caer en el sofá. Como si estuviera en trance, se queda inmóvil, mirando al suelo. Para entonces, Martin y Fortunato también han entrado en el salón. Están parados uno junto a otro, a cierta distancia de Anna, que sigue visible al fondo.

Martin

¿Qué le pasa? Parece más muerta que viva.

Fortunato

Es una triste historia, Martin. (Pausa) Hace nueve meses se me presentó en la puerta sólo con la ropa que llevaba puesta. Sin casa, sin un céntimo. Tuve que recogerla, ¿no te parece?

Martin

¿Qué había ocurrido? ¿Se había fugado de casa de sus padres?

Fortunato

Ése es el problema. No tiene padres. Mi hermana y su marido, Al James, se mataron el año pasado en un accidente de coche, en Oregón.

Martin

(Cada vez más inquieto) ¿Me estás diciendo que su apellido es el mismo que tu nombre de pila?

Fortunato

Sí. ¿Y qué? No es más que una coincidencia.

Martin

(Siguiendo el hilo de sus pensamientos) ¿Cuándo fue la última vez que viste a Anna antes de que se presentara en tu casa?

Fortunato

Hace mucho. No podía tener más de dos o tres años. (Pausa) Mi hermana y yo no estábamos muy unidos.

Martin

¿Cómo sabes que Anna es tu sobrina?

Fortunato

Pues claro que es mi sobrina. ¿Por qué habría recurrido a mí, si no?

Martin

Creo que no es una persona real, Jim.

Fortunato

(Desconcertado) ¿De qué estás hablando?

Martin

Es un espíritu..., un ser fantasmal.

Fortunato se queda tan confuso por la afirmación de Martin que suelta una carcajada.

Fortunato

Estás chalado, Martin. (Pausa) Es la cosa más delirante que he oído en la vida.

Martin

(Intentando mantener la calma) ¿Cuándo empezaste a escribir tus relatos?

Fortunato

(Piensa) No sé. Hará un año más o menos, calculo.

Martin

Pero no te lo tomaste en serio hasta que Anna empezó a vivir contigo. ¿No es verdad?

Fortunato

(Exasperado) Te tenía por una persona inteligente, Martin. Te admiraba. Quería ser tu amigo. Pero lo que estás diciendo es una verdadera estupidez.

Fortunato se acerca a Anna.

Fortunato

(Sigue) (Dirigiéndose a Martin; señalando a Anna) Mírala. ¿Llamas espíritu a esto? Es una persona de carne y hueso; y un auténtico coñazo, además. Cuando empezó a vivir en mi casa, pesaba setenta kilos. Y ahora, fíjate. Está como un palillo. Apenas come, casi no me habla, y nunca da la menor muestra de gratitud por haberla recogido. Ni una palabra de agradecimiento. (Dirigiéndose a Anna) Ponte de pie, cerebro de mosquito.

Anna se pone en pie.

Fortunato

(Sigue) Ahora dame un cachete.

Sin vacilar, Anna toma cierta distancia y le cruza la cara de una bofetada. Deja escapar una risita de satisfacción.

Fortunato

(Sigue) (Frotándose la mejilla) ¿Ves lo que te quiero decir? Le gusta hacerme

daño. Le encanta.

Martin

Si no quieres que te haga daño, no deberías decirle que te diera una bofetada.

Fortunato

Sólo te estoy mostrando su manera de ser, eso es todo. Esta chica es idiota. Casi no sabe leer ni escribir, y como puedes ver... (Haciendo un gesto)... cuida de su persona con todo esmero. (Pausa) Pero, lo creas o no, tiene una voz angelical. (Dirigiéndose a Anna) Quítate el pelo de la cara.

Anna hace lo que le dicen. Resulta que es sorprendentemente bonita.

Fortunato

(Sigue) Ahora canta una canción de las tuyas.

En cuanto Anna abre la boca, comprendemos que Fortunato ha dicho la verdad. Tiene una voz exquisita.

Anna

(Canta)

Soy la chica que no ves, soy la chica que no es.

Voy surcando los siete mares de mi corazón, y donde acaba el amor empiezo yo.

En Londres, en Río, en Francia, en China bailo mi baile y vivo la vida.

Y aunque subieras a bordo, amigo fiel, no tendrías nada que hacer, porque soy la chica que no ves, porque soy la chica que no es.

Martin

(Muy impresionado) ¿Cómo has aprendido a cantar así?

Anna

(Sonriendo por primera vez) No sé. Simplemente me desperté un día y empecé a cantar.

Fortunato

(Como presumiendo de un perrito muy bien entrenado) Sabe cantar... y también sabe actuar. (Dirigiéndose a Anna) Anna. Recita a Martin una de esos monólogos tuyos.

Una vez más, Anna hace una espléndida interpretación. Desaparece su anterior torpeza y languidez. Se muestra animada, vibrante, en pleno dominio de sus facultades.

Anna

(Haciendo de Porcia, en la escena segunda del tercer acto de El mercader de Venecia)

Aquí me veis, Lord Bassanio, tal como soy.

Por lo que a mí se refiere, no abrigaré ambiciosos deseos de ser mejor de lo que soy; pero por vos quisiera triplicarme veinte veces; ser mil veces más bella, mil veces más rica; y solamente por estar más alta en vuestra estima, quisiera, en virtudes y encantos, en hacienda y amigos, exceder todo cálculo...

Martin

(De nuevo, profundamente impresionado) Porcia, en El mercader de Venecia. ¿No es así?

Anna asiente con la cabeza.

Martin

Excelente.

Anna dirige una pequeña sonrisa a Martin. Vuelve a sentarse en el sofá y a caer en su anterior estado de letargia y desorientación.

Fortunato mira su reloj.

Fortunato

Joder. Tengo que espabilarme. La recepción empieza a las seis, y me espera una buena tirada en coche. (Dirigiéndose a Anna) Venga, Anna, vámonos. Te llevaré a casa.

Anna

Quiero quedarme con Martin. Le haré la comida y me ocuparé de la casa, como me has dicho.

Fortunato

(Molesto) Pero Martin no quiere cocineras. Ya te lo he advertido.

Anna

No me importa. Me gusta estar aquí. Y Martin me cae bien.

Fortunato va hacia Anna y la coge del brazo.

Fortunato

Vamos, tarada. Ya está bien.

Horrorizado por lo mal que Fortunato trata a Anna, Martin toma una súbita decisión.

Primer plano del rostro de Martin.

Martin

He cambiado de opinión, Jim. Puede quedarse, si quiere. (Pausa) Al menos de momento. Veremos cómo va la cosa dentro de un par de días.

* * *

Corte a:

95. Interior: Día. La cocina

Veinte minutos después. Martin y Anna están sentados a la mesa de la cocina, tomando un café. Los sorprendemos en plena conversación.

Martin

¿De dónde vienes, Anna?

Anna

De casa de Jim.

Martin

Antes de eso. Lo que quiero saber es de dónde venías cuando te presentaste en

casa de Fortunato.

Anna

(Termina de beberse el café; deja la taza sobre la mesa) No me acuerdo. (Pausa)

Llovía mucho.

Martin

¿De Oregón?

Anna

Puede. (Piensa) Ellos nunca me lo dijeron.

Martin

¿Ellos? ¿A quiénes te refieres?

Anna

A la gente con quien vivía. (Cierra los ojos y se aprieta las sienes con los dedos, tratando de concentrarse. Como hablando sola) Es curioso. Ya no alcanzo a verlos.

Martin

¿Cuántos años tienes, Anna?

Anna

(Abre los ojos; piensa) No estoy segura. (Pausa) A veces me parece que acabo de nacer. Sólo hace diez minutos. ¿Entiendes lo que quiero decir?

Martin

(Deja escapar un suspiro, como indicando que abandona el interrogatorio) ¿Me prometes comer cuando nos sentemos a la mesa?

Anna

Sí. Te lo prometo.

Martin

Muy bien. Ahora lo que quiero es que vayas al fondo del pasillo y te des un baño. Luego ve a la habitación principal. En el armario encontrarás ropa de mujer. Ponte lo que más te guste. ¿Vale? ¿Crees que te las podrás arreglar?

Anna

(Pausa) Supongo que sí.

Martin

Si algo va mal, pega un grito.

Anna sonrío.

Anna

¿Así? (Gritando) ¡Socorro! ¡Auxilio!

Martin

Exactamente. Eso es.

* * *

Corte a:

96. Interior: Día. El pasillo

De espaldas, vemos a Anna que avanza por el pasillo. A la derecha, a unos metros por delante de ella, se abre la puerta del cuarto de baño y sale Claire. Sonríe a Anna.

Claire

Hola, Anna. ¿Quieres que te ayude?

Anna

¿Tú quién eres?

Claire

Me llamo Claire. (Pausa) Estoy aquí por Martin.

Anna

No entiendo.

Claire

No te preocupes. Te lo explicaré todo.

Claire coge a Anna de la mano y la conduce hacia la habitación principal.

* * *

Corte a:

97. Interior: Día. El salón

Martin está sentado en el sofá, leyendo una revista.

Anna entra en la habitación. Ha experimentado una transformación absoluta. Lleva el pelo lavado, peinado y retirado del rostro, y viste vaqueros ajustados y una blusa de seda azul. En la mano derecha (por motivos que pronto resultarán evidentes) lleva un pañuelo de cuello rojo.

Martin

(Alzando la vista; observándola con estupor) Vaya cambio. (Larga pausa) Eso es lo que yo llamo una mejora.

Anna sonríe, luego da un lento giro de trescientos sesenta grados.

Anna

Gracias. Yo sola no habría sido capaz de hacerlo.

Martin

(Perplejo) ¿Qué quieres decir?

Anna se sienta en el otro sofá.

Anna

Me ha ayudado Claire. (Pausa) Es muy buena persona, ¿sabes?

Martin

(Estupefacto) ¿Dónde está?

Anna

¿Quieres verla?

Martin

Naturalmente que quiero verla.

Anna

Lo siento. No debí haber dicho eso. Lo que quería decir era: ¿quieres hablar con ella?

Martin

¿Hay alguna diferencia?

Anna

No puedes mirarla. Si lo haces, desaparecerá y jamás volverá.

Martin

(Pensativo) He estropeado las cosas de verdad, ¿no es así?

Anna

Lo que tienes que hacer es vendarte los ojos con este pañuelo. Luego podrás hablar con ella todo lo que quieras.

Martin

¿Podré tocarla?

Anna

Creo que sí. Pero no estoy segura.

Martin se venda los ojos.

Claire (fuera de pantalla)

Claro que puedes tocarme, Martin. Incluso puedes besarme, si quieres.

Martin se pone en pie y extiende los brazos, buscando a tientas.

Martin

¿Dónde estás?

Claire va derecha a sus brazos.

Claire

Aquí estoy, Martin.

Martin y Claire se abrazan; luego empiezan a besarse...

* * *

Encadenado a:

98. Exterior. Los jardines de la casa

Algún tiempo después. Mientras la cámara se desplaza lentamente sobre las copas de los árboles del jardín, oímos lo siguiente:

Claire (fuera de pantalla)

Era lo mejor que podía hacer. Nunca había querido quedarse nadie. No existen precedentes, y no sabían a qué atenerse.

Martin (fuera de pantalla)

Sigo sin entender por qué no puedo mirarte.

Claire (fuera de pantalla)

Porque te pertenezco, Martin. A ti y a nadie más. (Pausa) De momento estoy entre aquí y allí, atrapada. Dicen que estaré así durante un año.

Martin (fuera de pantalla)

¿Y qué ocurrirá cuando pase el año?

Claire (fuera de pantalla)

Si todo va bien, podrás mirarme otra vez. Eso dieron a entender, en cualquier caso.

Corte a:

Martin y Claire están en un banco del jardín. Claire, sentada sobre las piernas de él, lo rodea con sus brazos. Martin sigue con los ojos vendados.

Claire

(Segue) No siempre son tan claros como deberían.

Martin

¿Qué es eso de si todo va bien?

Claire

En primer lugar, tienes que ocuparte de Anna. Por ahí es por donde he logrado convencerlos. Se equivocaron al enviarla para acá. No estaba preparada, y ahora necesita formación. Necesita que le enseñen a ser persona.

Martin

Pero Anna vive con Fortunato. Cree que es su sobrina.

Claire

No creo que Fortunato ponga objeción alguna.

Martin

¿No?

Claire

No. (Pausa) Como escritor es malísimo, ¿verdad?

Martin

Me temo que sí.

Claire

Pobre chica. Tenemos que hacer todo lo que podamos por ella. Debemos corregir los perjuicios que le han causado, para que esté en condiciones de volver y empezar de nuevo.

Martin

(Considerando el futuro) Humm. Esto se está complicando. (Pausa) ¿Y qué más?

Claire besa a Martin en los labios.

Claire

Nada de relaciones sexuales. Nada de nada, durante un año.

Martin

¿Ni siquiera con los ojos vendados?

Claire

No, Martin. Sólo en sueños.

Martin

(Pensando; recordando) Pero éstos no son sueños. Es la realidad.

Primer plano del rostro de Claire. Exhibe una amplia sonrisa.

Fundido.

* * *

99. Exterior: Día. Fuera de la casa

La mañana siguiente. Claire y Anna están cargando el equipaje en el maletero del coche.

Como Martin lleva los ojos vendados, no las puede ayudar.

Claire cierra el maletero de golpe.

Claire

(Dando un abrazo a Anna) Creo que ya lo tenéis todo.

Anna sube al coche, se instala en el asiento del pasajero. Claire se dirige a Martin y lo rodea con los brazos. Él la abraza a su vez.

Martin

Es absurdo que no puedas venir ahora con nosotros. No tiene sentido que te quedes aquí.

Claire

No puedo irme todavía. Pero me reuniré con vosotros más adelante, en Nueva York.

Martin

¿Cuándo?

Claire

Pronto. Te lo prometo.

Martin

(Abrazándola todavía) No quiero dejarte marchar otra vez.

Claire

No tienes más remedio. (Pausa) Ojalá pudiera irme ahora, pero no puedo.

Se besan, y Claire lleva luego a Martin, aún con la venda en los ojos, a la puerta del conductor. Le abre, y Martin se sienta frente al volante.

Claire

(A Anna) Hasta luego, Anna.

Anna

Hasta luego.

Martin

Dame otro beso.

Claire se inclina y lo besa en los labios. Luego cierra la puerta.

Claire

Conduce con cuidado, Martin.

En lugar de marcharse, Claire abre inesperadamente la puerta trasera y se sienta detrás de Martin.

* * *

100. Interior/exterior: Día. El coche

Martin

(Sentado frente al volante; aún con los ojos vendados) ¿Claire? ¿Eres tú quien va sentada ahí detrás?

Claire

Sí, Martin.

Cierra la puerta.

Martin

¿Cómo voy a conducir hasta Nueva York con el pañuelo en los ojos?

Claire

Quítatelo.

Martin

Si lo hago, te veré por el retrovisor. Y entonces te perderé.

Claire

No, no me perderás. (Pausa) Quería que fuera una sorpresa. (Pausa) Los espejos no cuentan.

Martin

(Vacilante; temeroso) ¿Estás segura?

Claire

Completamente.

Martin se quita despacio el pañuelo. Claire y él se miran por el espejo. Sonríen.

Martin

Hola, Claire.

Primer plano de Claire.

Claire

Hola, Martin.

Fundido.

* * *

101. Interior. Cualquier sitio

La pantalla se llena de una sola imagen: la máquina de escribir de Martin, flotando en un limbo negro. Aunque las teclas no se mueven, oímos su continuo e insistente repiqueteo.

* * *

Encadenado a:

102. Interior: Día. El despacho de Martin

Primer plano de los dedos de Martin tecleando rápidamente.

Encadenado a:

Vemos el rostro de Martin. Está mirando al jardín por la ventana del despacho. En sus labios empieza a dibujarse una leve y misteriosa sonrisa. Sus ojos indican una nostálgica contemplación.

Al cabo de unos momentos, oímos lo siguiente:

Claire (fuera de pantalla)

¿Por qué no nos cantas una canción, Anna?

Anna (fuera de pantalla)

¿Qué queréis oír? ¿Algo lento y triste; o rápido y animado?

Claire (fuera de pantalla)

Lo que te apetezca.

Martin (fuera de pantalla)

Rápido y animado.

* * *

103. Exterior: Día. Una carretera comarcal

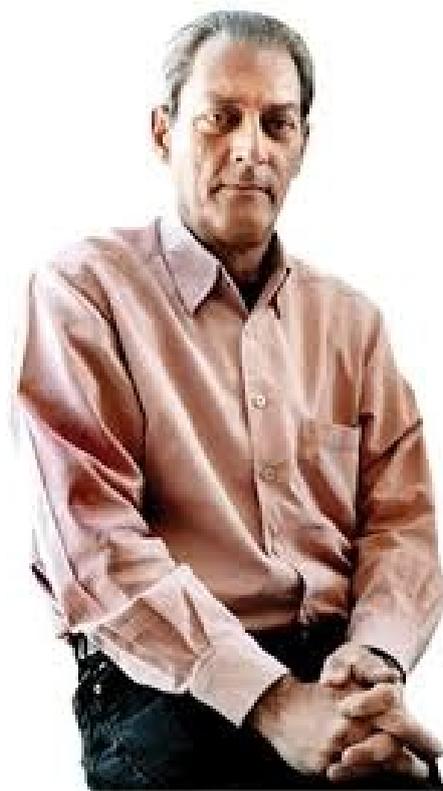
Vemos el coche negro desde lejos, que circula a gran velocidad por una desierta carretera comarcal. Oleadas de niebla descienden de la montaña a su espalda.

Anna empieza a cantar Polly Wolly Doodle.

El coche sale de cuadro.

Anna sigue cantando. Al llegar al final de la primera estrofa, la pantalla se funde en negro. Breve pausa, y enseguida empiezan a desfilar los títulos de crédito finales.

FIN



PAUL AUSTER (Newark, Nueva Jersey, 1947) Escritor, guionista y director de cine estadounidense que figura entre los novelistas más influyentes del panorama literario actual. Los enigmáticos juegos y las laberínticas tramas encadenadas por el azar de su narrativa y su prosa despojada y elegante han marcado un nuevo punto de partida para la novela norteamericana.

Paul Auster se graduó en la Universidad de Columbia en 1970, donde estudió literatura francesa, italiana e inglesa. Tras un breve período en el que fue marino en un petrolero, viajó a Francia (1970-1974), donde vivió de la traducción de autores franceses como Mallarmé, Sartre y Simenon.

Ya de vuelta en su país, y radicado en Nueva York, publicó artículos de crítica literaria y recopilaciones de sus poemas. En 1976 apareció *Squeeze Play (Jugada de presión)*, publicada bajo el seudónimo de Paul Benjamin; se trataba de una especie de novela negra que tuvo escasa repercusión. La muerte de su padre (ocurrida en 1979, al poco de haberse divorciado) cambió totalmente su situación personal, tanto en el aspecto material, ya que la herencia que recibió le aportó los medios para consagrarse por entero a la novela, como en lo literario, al actuar en Auster como un auténtico detonante.

En 1980 apareció *Espacios blancos*, a la que siguieron, en 1982, *The Random House Book of Twentieth Century French Poetry*, antología de la poesía francesa contemporánea, *El arte del hambre*, recopilación de ensayos, y su primera novela, *La invención de la soledad*, en la que aparecen los temas del abandono, la miseria y la

búsqueda del padre, que serían luego frecuentes en otros títulos de su producción.

Con el impulso de este libro inaugural, Auster escribió *La trilogía de Nueva York*, formada por *Ciudad de cristal* (1985), *Fantasma* (1986) y *La habitación cerrada* (1986). En este deslumbrante esfuerzo el autor consiguió amalgamar sus diversas influencias literarias (Franz Kafka, Samuel Beckett, Miguel de Cervantes) en un juego de espejos en el que se incluye a sí mismo, haciendo una relectura posmoderna de la novela negra; la trilogía fue un clamoroso éxito, especialmente en Francia.

Auster enlazó sus siguientes obras plasmando en ellas episodios tomados de su propia vida, aunque sin intención autobiográfica. *El Palacio de la Luna* (1989) le valió la consagración internacional. *La música del azar* (1990) fue llevada al cine en 1993 por el director Philip Haas. En *Tombuctú* (1999), protagonizada por un perro llamado Mr. Bones, se encuentran motivos recurrentes de sus creaciones: el hijo sin padre, la fuerza de los recuerdos y el poder de la casualidad. *Brooklyn Follies* (2006) relata la historia de un hombre que sobrevive a un cáncer de pulmón y decide volver al Brooklyn de su infancia, para buscar «un lugar tranquilo donde morir».

Leviatán (1992), *Mr. Vértigo* (1994), *El libro de las ilusiones* (2003), *La noche del oráculo* (2004), y *Viajes por el Scriptorium* (2007) son otros de sus títulos destacados. En 1998 publicó un libro de memorias, *A salto de mata*, que describe sus años de aprendizaje, justo antes de que el éxito entrara en su vida. En 2006 recibió el premio Príncipe de Asturias de las Letras.

Junto a la mezcla de fantasía y realidad, el uso de los elementos policíacos y la fusión entre modernidad y tradición, otra de las características de la narrativa de Auster es su combinación elementos propios de la literatura con los del cine. Pero su vinculación con el séptimo arte es aún mayor. En 1998 se estrenó como director con la película *Lulú on the bridge*. Auster afrontó el reto de rodarla después de su experiencia como guionista en *Smoke* (1994) y de codirigir *Blue in the face* (1995).

Para esta primera aventura cinematográfica como director llevó a la pantalla un guión en el que se encuentran sus constantes literarias: el azar, la capacidad salvadora del amor, la búsqueda de la identidad, el mito literario y la soledad de la vida actual. En su reparto contó con actores de la talla de Harvey Keitel y Mira Sorvino.

En el Festival de Cine de San Sebastián de 2007, la figura de Auster estuvo presente por partida doble: como presidente del certamen en su 55ª edición y como director que presentó (aunque fuera de concurso) su nueva película, *La vida interior de Martin Frost* (2007).