

PAUL AUSTER

GUIONES

Smoke

Blue in the Face

Lulu on the Bridge



Índice

Portada
Índice
Biografía
Prólogo

Smoke
 Cómo se hizo Smoke
 Smoke (guión)
 El cuento de Navidad de Auggie Wren

Blue in the Face
 «Esto es Brooklyn. No seguimos el reglamento»
 Notas para los actores
 Blue in the Face (transcripción)

Lulu on the Bridge
 Lulu on the Bridge (guión)
 Entrevistas (por Rebecca Prime)
 Entrevista con Paul Auster, autor y director
 Entrevista con Alik Sakharov, director de fotografía
 Entrevista con Kalina Ivanov, directora artística
 Entrevista con Adelle Lutz, diseñadora de vestuario
 Entrevista con Tim Squyres, montador
 Peter Newman, productor

Notas
Créditos

Biografía

Paul Auster nació en Newark, Nueva Jersey, el 3 de febrero de 1947. Es escritor, traductor y cineasta. Es autor de los libros *La invención de la soledad* (1982); *La trilogía de Nueva York* (1987), compuesta por las novelas *Ciudad de cristal* (1985), *Fantasma* (1986) y *La habitación cerrada* (1986); *El país de las últimas cosas* (1987); *El Palacio de la Luna* (1989); *La música del azar* (1990); *Pista de despegue* (1990); *El cuento de Navidad de Auggie Wren* (1990); *Leviatán* (1992); *El cuaderno rojo* (1992); *Mr. Vértigo* (1994); *A salto de mata* (1997); *Tombuctú* (1999); *Experimentos con la verdad* (2000); *El libro de las ilusiones* (2002); *La historia de mi máquina de escribir* (2002); *La noche del oráculo* (2003); *Brooklyn Follies* (2005); *Viajes por el Scriptorium* (2006); *Un hombre en la oscuridad* (2008); *Invisible* (2009); *Sunset Park* (2010) y *Diario de invierno* (2012); y de los guiones de las películas *Smoke* (1995) y *Blue in the Face* (1995), en cuya dirección colaboró con Wayne Wang, y *Lulu on the Bridge* (1998) y *La vida interior de Martin Frost* (2007), que dirigió en solitario. Ha editado un libro de relatos *Creía que mi padre era Dios* (2001). Ha recibido numerosos galardones, entre los que destacan el Premio Médicis por la novela *Leviatán*, el Independent Spirit Award por el guión de *Smoke*, el Premio al mejor libro del año del Gremio de Libreros de Madrid por *El libro de las ilusiones*, el Premio Qué Leer por *La noche del oráculo* y el Premio Leteo; ha sido finalista del International IMPAC Dublin Literary Award por *El libro de las ilusiones* y del PEN/Faulkner Award por *La música del azar*. En 2006 recibió el Premio Príncipe de Asturias de las Letras. Es miembro de la American Academy of Arts and Letters y Comandante de la Orden de las Artes y las Letras de Francia. En 2012 Seix Barral ha publicado su *Poesía completa*. Su obra está traducida a más de cuarenta idiomas. Vive en Brooklyn, Nueva York.

Prólogo

DÍA DE NAVIDAD DE 1990. SAN FRANCISCO

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

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

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

MAYO DE 1991. BROOKLYN

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

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

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

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

DICIEMBRE DE 1994. NUEVA YORK

Han pasado ya cuatro años desde la primera vez que leí «El cuento de Navidad de Auggie Wren». I

película que yo estaba decidido a hacer está terminada al fin. Se titula *Smoke*. Fueron precisas muchas vueltas y revueltas y muchos altibajos económicos, emocionales y creativos para llegar a este punto.

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

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

WAYNE WANG

Smoke

Cómo se hizo *Smoke*

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

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

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

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

AI: ¿Cuándo entró en escena Wayne Wang?

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

AI: ¿Le conocía usted?

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

Wayne quería utilizar el cuento para hacer una película, por mi parte no había inconveniente. Él era un buen director y yo sabía que saldría algo bueno de allí.

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

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

AI: ¿Comentaron ideas para la película ese día?

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

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

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

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

PA: Más o menos. Tom Luddy, un buen amigo de Wayne en San Francisco, quería hacerla en Zoetrope

Cuando Wayne me dio la noticia me quedé atónito, me pilló absolutamente desprevenido. Pero no podía echarme atrás. Moralmente hablando, estaba comprometido a escribir el guión. Había dado mi palabra, así que una vez que terminé *Leviatán* (a finales de 1991), empecé a escribir *Smoke*. Unos meses más tarde el trato entre NDF y Zoetrope se deshizo. Pero yo estaba demasiado metido en el guión para querer dejarlo. Ya había escrito el primer borrador, y una vez que empiezas algo, lo natural es querer terminarlo.

AI: ¿Había escrito usted alguna vez un guión?

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

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

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

AI: ¿En qué sentido?

PA: Primero, la bidimensionalidad. La gente piensa que las películas son «reales», pero no lo son. Son imágenes planas proyectadas sobre una pared, un simulacro de realidad, no lo auténtico. Y luego está la cuestión de las imágenes. Tendemos a verlas pasivamente, y al final pasan a través de nosotros sin dejar huella. Nos cautivan, nos intrigan y nos deleitan durante dos horas, y luego salimos del cine y apenas podemos recordar lo que hemos visto. Las novelas son totalmente diferentes. Para leer un libro tienes que implicarte activamente en lo que dicen las palabras. Tienes que trabajar, tienes que usar tu imaginación. Y una vez que tu imaginación está plenamente despierta, entras en el mundo del libro como si fuese tu propia vida. Hueles las cosas, las tocas, tienes pensamientos complejos e intuiciones. Te encuentras en un mundo tridimensional.

AI: Habla el novelista.

PA: Bueno, huelga decir que yo siempre me pondré de parte de los libros. Pero eso no quiere decir que las películas no puedan ser maravillosas. Es otra manera de contar historias, eso es todo. Y supongo que es importante recordar lo que cada medio puede o no puede hacer... Me atraen especialmente los

directores que dan más importancia a las historias que a la técnica, que se toman su tiempo para permitir que sus personajes se desarrollen ante tus ojos, que existan como seres humanos completos.

AI: ¿A quién pondría usted en esa categoría?

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

AI: ¿Cuánto tardó en escribirlo?

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

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

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

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

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

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

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

AI: Y es entonces cuando el guionista debe desaparecer.

PA: Eso dicen. Pero Wayne y yo no hicimos caso de las reglas. A ninguno de los dos se nos ocurrió separarnos entonces. Yo era el guionista, Wayne era el director, pero era *nuestra* película, y desde principio nos habíamos considerado socios paritarios en ese proyecto. Ahora entiendo lo insólito que era esto. En general los guionistas y los directores no se caen bien, y nadie había visto nunca a un director tratar a un guionista como Wayne me trataba a mí. Pero yo era ingenuo y estúpido y di por sentado que seguiría participando.

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

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

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

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

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

PA: Hasta cierto punto, sí. Wayne y yo discutimos todas las decisiones muy a fondo. Nos llevamos algunas decepciones y tuvimos que tomar algunas decisiones muy duras. Un actor al que defendí con

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

Al recordarlo ahora, sin embargo, diría que la experiencia aislada más memorable relacionada con el reparto fue una prueba abierta organizada por Heidi Levitt y Billy Hopkins. Era un sábado de final de enero con un frío espantoso. Había nieve en el suelo y soplaban un viento helado, y tres mil personas se presentaron en un instituto de Manhattan para tratar de conseguir papeles en *Smoke*. ¡Tres mil personas! La cola llegaba hasta el final de la manzana. Qué variopinta colección de seres humanos. Altos y bajos, gordos y delgados, jóvenes y viejos, blancos, negros, morenos, rubios... Todo el mundo desde una antigua Miss Nigeria hasta un antiguo campeón de boxeo de los pesos medios, y hasta el último de ellos quería trabajar en el cine. Me quedé asombrado.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

película. Por ejemplo, Harvey gritándole al airado cliente en el estanco: «¡Date el bote, gordo mierda!» Yo nunca había oído esa expresión y me pareció graciosa. Exactamente la clase de cosa que diría Auggie...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El humo elevándose en el aire. Poco o mucho, cada personaje cambia continuamente por influencia de los personajes que le rodean.

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

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

AI: Con algunos puntos oscuros.

PA: Rotundamente. Eso no es preciso decirlo. No es una farsa ni una payasada, pero en el fondo tiene un punto de vista bastante optimista de la condición humana. En muchos aspectos, creo que el guion es lo más optimista que he escrito nunca.

AI: También es una de las poquísimas películas norteamericanas de los últimos años en la que los personajes disfrutan fumando. Y nadie entra en cuadro para decirles que no lo hagan.

PA: Bueno, el hecho es que la gente fuma. Si no estoy equivocado, más de mil millones de personas encienden cigarrillos en el mundo todos los días. Sé que el grupo de presión antitabaco de este país ha hecho muy fuerte en los últimos años, pero el puritanismo siempre ha estado entre nosotros. De una forma u otra, los abstemios y los fanáticos siempre han constituido una fuerza en la vida norteamericana. No digo que fumar sea bueno para la salud, pero, comparado con las atrocidades políticas, sociales y ecológicas cometidas diariamente, el tabaco es un asunto menor. La gente fuma. Es un hecho. La gente fuma y lo disfruta, aunque no sea bueno para ellos.

AI: No seré yo quien se lo discuta.

PA: Es sólo una conjetura, pero puede que todo esto esté relacionado con la forma en que los personajes actúan en la película... Con lo que podríamos llamar un punto de vista no dogmático del comportamiento humano. ¿Suena demasiado rebuscado? Quiero decir, nadie es simplemente una cosa u otra. Todos están llenos de contradicciones, y no viven en un mundo que se divida limpiamente en buenos y malos. Cada persona tiene sus puntos fuertes y débiles. En sus mejores momentos, por ejemplo, Auggie es casi un maestro zen, Pero también es un timador, un listillo, un gruñón y un completo hijo de puta. Rashid es esencialmente un chico bueno y muy inteligente, pero también es un

mentiroso, un ladrón, un desvergonzado y un pelmazo. ¿Ve adónde quiero ir a parar?

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

PA: Ése es el espíritu.

AI: Otra pregunta, sobre Brooklyn. Me gustaría que me dijese por qué la película sucede allí. Ya sé que vive usted en Brooklyn, pero ¿había alguna razón especial, aparte de esa familiaridad?

PA: Llevo quince años viviendo allí, y debo decir que le tengo cariño a mi barrio, Park Slope. Debe ser uno de los lugares más democráticos y tolerantes del planeta. Allí vive todo el mundo, de todas las razas, religiones y clases sociales, y todos se llevan bastante bien. Dado el clima existente en el país hoy en día, yo diría que eso se puede calificar de milagro. Ya sé que también ocurren cosas terribles en Brooklyn, por no hablar de Nueva York en general, cosas desgarradoras, cosas insoportables, pero en conjunto la ciudad funciona. A pesar de todo, a pesar del potencial de odio y violencia, la mayoría de la gente hace un esfuerzo por llevarse bien con los demás la mayor parte del tiempo. El resto del país percibe Nueva York como un infierno, pero eso es solamente una parte de la historia. Yo quería explorar la otra cara en *Smoke*, ir contra algunos de los estereotipos que tiene la gente respecto a esta ciudad.

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

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

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

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

AI: Se lo ruego.

PA: Todo empezó durante los ensayos de *Smoke*. Harvey vino para trabajar las escenas del estanco con los hombres de la OTB, Giancarlo Esposito, José Zuniga y Steve Gevedon. Para calentarse y conocerse, se lanzaron a unas cuantas improvisaciones cortas. Resultaron ser muy divertidas. Wayne

yo casi nos moríamos de risa, y en un estallido de entusiasmo él anunció: «Creo que deberíamos hacer otra película con vosotros después de terminar *Smoke*. Podemos volver al estanco durante unos días a ver qué pasa.»

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

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

AI: ¿Y la hicieron sin guión?

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

AI: Y diversión.

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

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

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

22 de noviembre de 1994

Smoke

Dirigida por *Wayne Wang*

Escrita por *Paul Auster*

Producida por *Greg Johnson, Peter Newman*

Kenzo Harikoshi y Hisami Kuroiwa

Director de fotografía *Adam Holender*

Montaje *Maysie Hoy*

Directora artística *Kalina Ivanov*

Directora de producción *Diana Phillips*

Vestuario *Claudia Brown*

Música *Rachel Portman*

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

Foto fija *Lorey Sebastian*

REPARTO

(por orden de aparición)

Auggie Wren *Harvey Keitel*

Tommy *Giancarlo Esposito*

Jerry José *Zuniga*

Dennis Steve *Gevedon*

Jimmy Rose *Jared Harris*

Paul Benjamin *William Hurt*

Ladrón de libros *Daniel Auster*

Rashid Cole *Harold Perrineau, Jr.*

Camarera *Deirdre O'Connell*

Vinnie Victor *Argo*

Tía Em *Michelle Hurst*

Cyrus Cole *Forest Whitaker*

Ruby McNutt *Stockard Channing*

Cliente airado *Vincenzo Amelia*

Doreen Cole *Erica Gimpel*

Cyrus, Jr. *Gilson Reglas*

Comentarista de béisbol *Howie Rose*

Felicity *Ashley Judd*

April Lee *Mary Ward*

Violet Mel Gorham

Primer abogado *Baxter Harris*

Segundo abogado *Paul Geier*

Charles Clemm (el Rastrero) *Malik Yoba*

Roger Goodwin *Walter T. Mead*

Camarero *Murray Moston*

Abuela *Ethel Clarice Taylor*

1. EXT: DÍA. TREN DEL METRO ELEVADO

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

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

2. INT: DÍA. LA COMPAÑÍA CIGARRERA DE BROOKLYN

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

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

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

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

TOMMY

Te diré por qué no tienen nada que hacer.

JERRY

¿Sí? ¿Y por qué?

TOMMY

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

DENNIS

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

TOMMY

Eso fue hace cuatro años. Yo estoy hablando de ahora. *(Poniéndose más serio)* Fíjate en quiénes son los que han echado. Mitchell, Backman, McDowell, Dykstra, Aguillera, Mookie, Mookie Wilson, por Dios santo. *(Sacude la cabeza)*

JERRY

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

DENNIS

(Terciando) Sí. Y Amos Otis.

TOMMY

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

JERRY

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

TOMMY

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

AUGGIE

¿Qué tal te ha ido, Jimmy?

JIMMY

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

AUGGIE

(Filosóficamente) Nunca estará terminado.

JIMMY

(Confuso) ¿Eh?

AUGGIE

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

JIMMY

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

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

JERRY

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

JIMMY

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

JERRY

¿Tienes todavía el reloj que te regaló Auggie?

JIMMY

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

JERRY

Entonces, ¿qué hora es?

JIMMY

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

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

JOVEN

(Horrorizado) ¿Noventa y dos dólares?

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

AUGGIE

No salen baratos, hijo. Estas monadas son obras de arte. Enrollados a mano en un clima tropical, mu

probablemente por una chica de dieciocho años que lleva un fino vestido de algodón sin nada de ropa interior. Pequeñas gotas de sudor se forman entre sus pechos desnudos. Los suaves y delicados dedos lían ágilmente una obra maestra detrás de otra...

JOVEN

(Señalando) ¿Y cuánto valen éstos?

AUGGIE

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

JOVEN

(Señalando) ¿Y éstos?

AUGGIE

Cincuenta y seis. Esa chica llevaba corsé.

JOVEN

(Señalando) ¿Y éstos?

AUGGIE

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

JOVEN

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

AUGGIE

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

JOVEN

¿En la nevera?

AUGGIE

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

JOVEN

Gracias por la información.

sample content of Guiones

- [download online Baking with Splenda pdf, azw \(kindle\)](#)
- [Martin Chuzzlewit \(Oxford Worldâ€™s Classics\) pdf, azw \(kindle\), epub](#)
- [A Story as Sharp as a Knife: The Classical Haida Mythtellers and Their World pdf, azw \(kindle\)](#)
- [download Yuri Gagarin: The Spaceman](#)

- <http://kamallubana.com/?library/Baking-with-Splenda.pdf>
- <http://sidenoter.com/?ebooks/Emmanuelle-II.pdf>
- <http://thewun.org/?library/Unmanned.pdf>
- <http://kamallubana.com/?library/Yuri-Gagarin--The-Spaceman.pdf>