

PAUL AUSTER

*La vida interior
de Martin Frost*



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.

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 es-

critor 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 y 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 acabáramos 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 po-

co, 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 película. 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