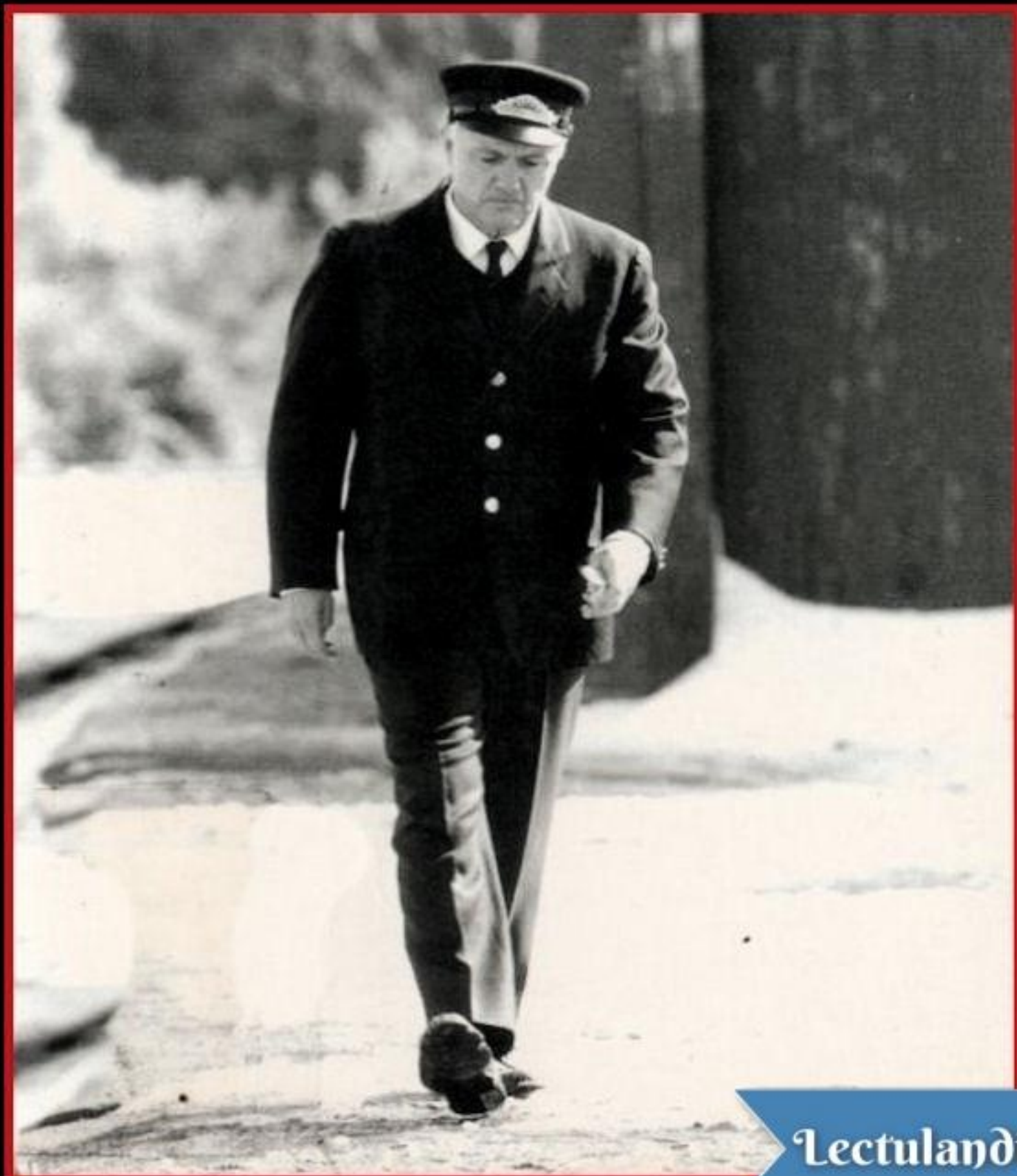


# John Irving MIS LÍOS CON EL CINE



Lectulandia

Con su peculiar sentido de la ironía, John Irving relata los avatares que suelen acompañar la transformación de una novela en un largometraje: la sensibilidad e inteligencia del director, la necesidad de acortar los diálogos y comprimir escenas, la eliminación de personajes, incluso la creación de otros nuevos. Divertido y fascinado a la vez, el lector descubre en estas páginas los infinitos esfuerzos que hay incluso detrás de la más breve secuencia cinematográfica, y comprende la magia que lograr dar vida en la pantalla a unos personajes de papel.

**Lectulandia**

John Irving

# **Mis líos con el cine**

ePub r1.0

Titivilus 06.04.15

Título original: *My movie business. A memoir*  
John Irving, 1999  
Traducción: Jordi Fibla

Editor digital: Titivilus  
ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

Para mi hijo Colin,  
que ha soportado conmigo las decepciones  
del mundo cinematográfico

# 1. El estreñimiento de la señora Berkeley

En 1910, mi abuelo, el doctor Frederick C. Irving, se licenció en medicina por la facultad de Harvard. Fue médico internista del Hospital General de Massachusetts y más adelante llegó a ser jefe de personal del Boston Lying In Hospital (Hospital de Maternidad de Boston), una institución pionera, fundada en 1832. En la época de mi abuelo, ese centro se había convertido ya en uno de los principales hospitales obstétricos del mundo.

El doctor Irving fue también profesor de obstetricia en Harvard y autor de tres obras: *Manual de la futura madre*, un libro de texto sobre obstetricia y una historia del Hospital de Maternidad de Boston, titulada *Parto feliz*. Esta última era ante todo una historia de la cirugía obstétrica y ginecológica en Estados Unidos, y se publicó en 1942, el año de mi nacimiento. La primera vez que expuse a mis padres mi deseo de ser escritor, a los catorce años, me dijeron: «Bueno, tu abuelo es escritor. Deberías leer sus libros».

Y así, más o menos por la misma época en que empecé a leer a Charles Dickens, inicié la lectura de los libros de mi abuelo «Fritz» Irving. Los detalles clínicos de los albores de la cirugía obstétrica y ginecológica eran francamente más reveladores, para un muchacho de catorce años, que cualquier escena de una novela dickensiana, aunque Dickens, en última instancia, ejercería una mayor influencia sobre mi narrativa que el doctor Irving... gracias a Dios.

Mi abuelo era un médico fuera de lo corriente, un hombre de ciencia, sí, pero con unos conocimientos renacentistas y una prosa absolutamente victoriana. Baste, a modo de ejemplo, un breve fragmento de su estilo:

«El estudiante de medicina inicia su noviciado cuando va a la facultad, pero su aprendizaje debería haber comenzado muchos años antes, cuando, en el curso de la enseñanza previa, le dieron por primera vez la posibilidad de elección. En ese momento se abren siempre dos caminos: uno, recto y estrecho, que conduce a través de las ciencias, sólo con unos pocos y breves desvíos hacia el conocimiento general; el otro, indirecto y sinuoso, que se desvía a grandes distancias, se sumerge a mayor profundidad en los dominios más amplios del aprendizaje y sólo regresa al camino principal cuando la necesidad lo exige. Esta es la trayectoria que más embelesa, puesto que crecen más flores a sus márgenes, y desde las viejas colinas por las que asciende uno ve el mundo con mayor nitidez».

Desde edad temprana vi claramente que recorrería exclusivamente el camino indirecto y sinuoso, el que tiene más flores a los lados. La facultad de medicina no era para mí; mi aplicación como estudiante dejaba mucho que desear. No obstante, el

único autor al que conocía era un obstetra renombrado y con un dudoso sentido del humor.

Aunque, bien mirado, tal vez esto último no sea del todo cierto. Cuando aún era pequeño, un día de verano, en la playa del cabo Little Boars, alguien me señaló a un hombre pálido y desgarbado, con traje de baño amarillo, y me dijo: «Ése es Ogden Nash, el escritor». Nunca he sabido si lo era realmente, pero me llevaré a la tumba la imagen de aquel hombre de aspecto cómico, el «escritor». De inmediato emprendí la lectura de los poemas humorísticos de Ogden Nash, aunque nunca he creído que el sentido del humor que tenía el señor Nash le llegara a la suela de los zapatos al de mi abuelo.

En la presentación de una de sus pacientes al lector, mi abuelo escribió: «La señora Berkeley no ha aportado nada al mundo excepto su estreñimiento». Esta sería una buena primera frase de una novela. Lamento que mi abuelo no escribiera novelas, pues tenía un sentido del humor que no se limitaba a sus escritos sobre aspectos médicos. También fue el autor de un poema escandaloso titulado «La balada de Chambers Street», de una impudicia y vulgaridad tan asombrosas que no reproduciré aquí más de dos estrofas. Son diecisiete estrofas en total, cuatro de ellas antisemitas y otras cuatro obscenas en sumo grado. Mas para que el lector pueda apreciar de qué iba la cosa, ahí van dos de las estrofas menos ofensivas. (El poema trata del embarazo involuntario de una joven casquivana, Rose, que sufre un aborto catastrófico. Quien lleva a cabo la intervención es un experto en abortos llamado Charlie Green. El auténtico doctor Green era un respetado profesor de obstetricia y ginecología en Harvard).

*High in a suite in Chambers Street,  
ere yet her waters broke,  
From pregnant Rose they took her clothes  
and ne'er a word they spoke.  
They laid her head across the bed,  
her legs they had to bend'em.  
With sterile hands they made demands  
to open her pudendum.  
«The introitus admits my fist  
without the slightest urgin'.  
Therefore I ween», said Charlie Green,  
«that Rose is not a virgin.  
And I would almost daré declare  
that she has had coition,  
which in the main would best explain  
her present sad condition.»<sup>[1]</sup>*

Tras la muerte de mi abuelo, durante años mi padre recibiría copias manuscritas y mecanografiadas de la infame balada. Los alumnos del doctor Irving en la facultad de medicina habían transcrito fielmente de memoria «La balada de Chambers Street». Los estudiantes de medicina están dotados de excelente memoria.

Mi abuelo era un hombre de una erudición extremada y un mal gusto inconcebible y hasta inspirado. Estas condiciones habrían hecho de él un magnífico novelista, pues una buena novela supone al mismo tiempo sutilidad en su comprensión de la conducta humana y una rebeldía total en su reacción a las convenciones del buen gusto.

Como Charlotte Brontë escribió en 1847, «El convencionalismo no es moralidad. El fariseísmo no es religión. Atacar lo uno no significa agredir lo otro». Utilicé la cita de Brontë como un epígrafe de mi sexta novela, *Príncipes de Maine, reyes de Nueva Inglaterra*, junto con una observación más prosaica que un médico llamado H. J. Boldt efectuó en 1906: «A efectos prácticos el aborto puede definirse como la interrupción de la gestación antes de la viabilidad del hijo».

Probablemente mi abuelo estaría de acuerdo con el doctor Boldt. A pesar del mandamiento hipocrático, *primum non nocere* («primero no perjudicar»), el médico existía «a efectos prácticos».

Pero a Fritz Irving también le gustaban las diabluras. Admiraba a un colega que cierta vez observó que muchas mujeres irlandesas quedaban embarazadas el día de San Patricio. Cuando estaban a punto de dar a luz, el colega de mi abuelo les suministraba una pequeña dosis de metileno azul, un fármaco inocuo que les coloreaba la orina de verde, algo que las irlandesas tomaban como una indicación por parte del mismo San Patricio de que el parto sería feliz.



## 2. El adicto al éter

El argumento de *Príncipes de Maine...* es mucho más complicado que la versión comprimida del relato y sus personajes que adapté a un guión de cine (durante un periodo de trece años y para cuatro directores distintos). En la novela empecé por las cuatro adopciones fallidas del huérfano Homer Wells. Al final del primer capítulo, cuando Homer regresa por cuarta vez al orfanato situado en la población de St. Cloud, en Maine, el médico del centro, el doctor Wilbur Larch, decide quedarse con él.

El doctor Larch, obstetra y (en los años treinta y cuarenta) practicante ilegal de abortos, enseña a Homer Wells para que llegue a ser médico. Eso también es ilegal, por supuesto, pues Homer nunca va a la escuela secundaria ni a la universidad, y no digamos a la facultad de medicina. Pero gracias al adiestramiento del doctor Larch y la ayuda de las fieles enfermeras del médico, Angela y Edna, Homer se convierte en un obstetra y ginecólogo experto. Sin embargo, se niega a practicar abortos.

El segundo capítulo de la novela describe la infancia de Larch y los años que pasó en la facultad de medicina, su primer internado en Boston y las experiencias que han hecho de él «un santo patrón de huérfanos» a la vez que un practicante de abortos. En el guión cinematográfico no desarrollo la historia de las adopciones fracasadas de Homer ni los antecedentes de Larch. Tanto en la novela como en la película aparece la adicción del médico al éter, pero su carácter de abstemio sexual, que es un rasgo de su excentricidad en la novela, no tuvo cabida en ninguno de los borradores del guión. En la película, en cambio, doy a entender sin demasiado lugar a dudas que el doctor Larch puede haber tenido, o tiene todavía, relaciones sexuales con la enfermera Angela.

Me había propuesto hacer de Larch un hombre más normal. En una película hay menos tiempo para el desarrollo del personaje que en una novela, y las excentricidades de un personaje pueden absorberle fácilmente, hasta el punto de convertirse ellas en el personaje. Me pareció que la adicción al éter de Larch era suficiente excentricidad en la película.

Tanto en el guión como en la novela, el conflicto de Homer con Larch por la cuestión del aborto, sumado al deseo que tiene Homer de ver algo del mundo exterior a St. Cloud, es lo que le impulsa a abandonar el orfanato con Wally Worthington y Candy Kendall, una atractiva pareja que acude a St. Cloud's para abortar. Pero en la novela Homer se pasa quince años fuera del orfanato, y durante ese periodo Wally y Homer se hacen amigos íntimos, Homer se enamora de Candy y Wally y Candy se casan.

El paso del tiempo, que tan importante resulta en todas mis novelas, no es fácil de reproducir en una película. En el guión, Homer sólo permanece quince meses ausente

de St. Cloud's; Wally no es el mejor amigo de Homer y Candy es la que lleva la iniciativa en su relación sexual con Homer.

Y en la novela Homer y Candy tienen un hijo, Angel, del que fingen que es adoptado. Wally, por amor a todos ellos, tolera esta ficción patente, así como la infidelidad de su esposa. En el guión no hay ningún hijo y Wally no llega a enterarse de las transgresiones de Candy. Como sucede con el desarrollo del personaje, la creación de una corriente de simpatía requiere tiempo, y en la película intenté que Homer resultara más simpático al hacerle menos responsable de la aventura con Candy. También di menos importancia a la aventura.

Pero tanto en la novela como en el guión, lo que precipita el retorno de Homer al orfanato, donde sustituye como obstreta al doctor Larch y, además, se convierte en el médico de St. Cloud's que practica abortos, es su descubrimiento de la relación entre un recolector temporero de manzanas y su propia hija. El señor Rose, el jefe del equipo de recolectores en el manzanal donde Wally da trabajo a Homer, deja encinta a su hija, Rose Rose. En la novela es Angel, el hijo de Homer y Candy, quien se enamora de Rose Rose y es el primero en descubrir lo ocurrido, pero como eliminé a Angel del guión, hice que Homer descubriera directamente el embarazo de Rose Rose.

Cuando Homer reconoce que debe practicar un aborto a Rose Rose, se da cuenta de que ya no puede negar esa intervención a otras mujeres que lo deseen. Durante el tiempo en que Homer Wells permanece ausente de St. Cloud's, el doctor Larch, viejo y adicto al éter, ha urdido la manera en que Homer podría sustituirle. Al final, tanto en la novela como en la película, Homer acepta la responsabilidad que Larch le ha confiado, y el joven aprendiz de médico se convierte en el doctor del orfanato.

El importante personaje de Melony, una chica mayor, huérfana de St. Cloud's, que se hace amiga de Homer, no tiene cabida en la película. Melony es también quien inicia sexualmente a Homer, y consigue de éste una promesa que él romperá, la de que nunca va a abandonarla. Pero la eliminé del guión, tan sólo porque era un personaje demasiado arrollador.

Una y otra vez, la limitación impuesta por la duración de una película tiene sus consecuencias. El manuscrito de la novela *Príncipes de Maine...* tenía más de ochocientas páginas, y el libro editado pasaba de quinientas. El guión definitivo no tenía más que ciento treinta y seis páginas manuscritas. Me dolió perder a Melony, pero tenía que hacerlo.

La existencia de un precedente a la pérdida de Melony me sirvió de ayuda. En varios países extranjeros donde tradujeron la novela, hasta me cambiaron el título. (Debo decir que, de todos los títulos de mis nueve novelas, *The Cider House Rules* es el que más me gusta). En algunos países, ese título traducido literalmente resultaba muy desmañado. En Francia, la sidra es una bebida alcohólica; en alemán, «reglas de la casa de la sidra» se dice con una sola palabra. He olvidado cuál era el problema en finés, pero lo cierto es que los finlandeses titularon la novela *El héroe de su propia*

vida, título extraído del inicio de *David Copperfield*, que el doctor Larch lee una y otra vez a los huérfanos en St. Cloud's. Homer Wells se aplica a sí mismo la frase inicial de esa novela de Dickens: «Si he de resultar yo el héroe de mi propia vida, o si ha de ocupar ese puesto otro cualquiera, habrán de revelarlo estas páginas».

El título alemán, *Gottes Werk und Teufels Beitrag* («La obra de Dios y la aportación del diablo»), imita la manera en que el doctor Larch habla en clave a sus enfermeras. (Los franceses siguieron esta iniciativa y titularon la novela *L'oeuvre de Dieu, la part du diable*). Larch indica así a Angela y Edna si asiste al parto de un bebé o lleva a cabo un aborto. Lo esencial es que, desde el punto de vista de Larch, *todo* es obra del Señor, asistir al parto o librar a la mujer del feto indeseado. (En la película, la disposición del doctor Larch a practicar abortos queda establecida en el montaje, sobre los títulos de crédito iniciales. La renuencia de Homer a efectuar la intervención se expresa en la primera escena de diálogo entre ellos).

Pensé que un hombre que asume la enorme responsabilidad de conceder o no la vida en un orfanato del Maine pobre y rural, un hombre como el doctor Larch, habría de estar profundamente marcado. Por esta razón hice que Larch fuese un adicto al éter.

La primera síntesis del éter tuvo lugar en 1540, y se debió a un botánico prusiano de veinticinco años. Desde entonces siempre ha habido quienes retozan con esta sustancia, a los que más adelante se unieron los adictos al gas hilarante. En las manos adecuadas, el éter sigue siendo uno de los agentes de inhalación más seguros que se conocen. A una concentración de sólo el 1 o el 2 por ciento, es un vapor ligero de sabor agradable. Hace unos cuarenta años se llevaron a cabo centenares de intervenciones quirúrgicas cardíacas con empleo del éter, en las que los pacientes estaban parcialmente despiertos, e incluso hablaban.

Algunos colegas del doctor Larch habrían preferido el óxido nitroso o el cloroformo, pero Larch se decantaba por el éter porque él mismo se lo administraba. En cambio, habría que estar loco para inhalar cloroformo, veinticinco veces más tóxico para el músculo cardíaco que el éter y con un margen de seguridad sumamente reducido, hasta tal punto que una sobredosis mínima puede causar irregularidad cardíaca y la muerte.

En cuanto al óxido nitroso, exige una concentración muy alta (por lo menos del 80 por ciento) para surtir efecto, y siempre se acompaña de cierto grado de lo que se llama hipoxia, es decir, insuficiencia de oxígeno. Requiere un control minucioso y un aparato complicado, y el paciente corre el riesgo de tener fantasías grotescas o ataques de risa. La inducción es muy rápida.

Coleridge se administraba gas hilarante, aunque, desde luego, también estaba familiarizado con el éter. El poeta tuvo la desdicha de preferir el opio. La adicción al éter es mucho más fácil de sobrellevar. Pero ninguna drogodependencia carece de riesgos, y ninguna anestesia administrada por uno mismo es segura. De hecho, tanto en la novela como en la película, el doctor Larch se mata accidentalmente debido a la

inhalación de éter.

Cuando empecé a pensar en los fundamentos del personaje, me atuve a un principio esencial: el doctor Larch es un hombre de extremos. En la novela, sus relaciones sexuales se limitan a una sola vez, con una prostituta que le contagia la gonorrea. Empieza a tomar éter para insensibilizarse al dolor producido por los gonococos, y cuando las bacterias se han esfumado, Larch se ha vuelto adicto al éter. Pensé que, como médico, no debería ser menos extremado.

En la película, la única experiencia sexual de Larch con la prostituta, la enfermedad que atrapa y su posterior abstinencia de relaciones sexuales han desaparecido. Lo que queda es su adicción al éter, la cual, sin una historia previa, parece más desesperada, más extrema. Homer defiende los motivos de Larch para tomar éter, diciendo que lo necesita para conciliar el sueño («está demasiado cansado para poder dormir»), pero el éter amortigua el dolor generalizado de Larch. Lo toma para aliviar su desasosiego, su *Weltschmerz*, su desengaño de la vida.

El predecesor de mi abuelo, el doctor Walter Channing, padre fundador del Hospital de Maternidad de Boston, fue el primer médico que usó el éter para aliviar los dolores del parto, con lo que se convirtió en el padre fundador de la anestesia obstétrica en Norteamérica. Ese médico era uno de los héroes de mi abuelo, de la misma manera que uno de los héroes del doctor Channing era el gran Benjamín Rush. Fue Rush quien escribió que «el dolor no acompaña al parto por un decreto inmutable del cielo».

Pero en la época del doctor Irving, aún había obstetras y comadronas convencidos de que el dolor era necesario, incluso una parte sagrada de la acción de parir. Hoy en día, el popular regreso a las prácticas de las comadronas y el llamado parto natural (el desdén por el uso de cualquier clase de anestesia al dar a luz) sin duda habría sido objeto de desprecio por parte de mi abuelo, quien no veía nada «natural», y no digamos «sagrado», en el dolor de una madre al parir, y era lo bastante mayor para haber conocido la época en que a los médicos varones que se dedicaban a la obstetricia se les miraba con aversión.

«Aquellos tiempos de falso pudor», los llamaba mi abuelo, «cuando las mujeres tenían miembros en vez de piernas, y los exámenes pélvicos, si llegaban a practicarse, a menudo se hacían bajo una sábana, lo cual sólo aumentaba la incertidumbre que ya tenía el médico».

Al igual que el doctor Larch, el doctor Frederick C. Irving estaba acostumbrado a entrar en conflicto no sólo con una opinión pública gazmoña, sino también con sus colegas facultativos más conservadores.

### 3. Guantes de goma

Mi padre, Colin Franklin Newell Irving, debe su nombre a otro mentor de mi abuelo, el doctor Franklin Newell, pionero del cambio de la técnica antiséptica por la aséptica en el Hospital de Maternidad de Boston, donde, en 1903, introdujo el uso de los guantes de goma. Con anterioridad a ese año, incluso cuando los médicos se lavaban las manos, se consideraba normal, entre las pacientes obstétricas en clínicas de maternidad, una tasa de mortalidad de una por cada treinta, y, según decía mi abuelo, «eso se aceptaba casi con ecuanimidad». Frederick C. Irving escribió que rescatar a la obstetricia de lo que él llamaba «las reliquias de la barbarie» era de la mayor importancia.

La clínica prenatal se estableció en el Hospital de Maternidad de Boston en 1911. Por citar un solo ejemplo de eclampsia y convulsiones eclámpsicas, la frecuencia de las pacientes de esta afección que requerían tratamiento se redujo de inmediato a la cuarta parte de su tasa anterior.

El 13 de julio de 1894 tuvo lugar la primera operación cesárea realizada en el Hospital de Maternidad de Boston. La intervención requirió cuarenta y seis minutos. Practicaron una incisión de casi treinta centímetros de longitud en la pared abdominal de la paciente, y a través de ella extrajeron el útero, «un órgano enorme», como lo describió mi abuelo, «del color de una ciruela madura». El útero descansaba sobre el abdomen de la mujer, donde, según expresión de mi abuelo, «llenaba los ojos de los espectadores de maravilla y respeto».

Mi abuelo describe así el útero expuesto en semejante intervención: «Un rápido corte de sus paredes hizo brotar un chorro de líquido y sangre que salió disparado y cruzó media sala». Y añade: «Comparada con la de aquel entonces, la operación, tal como se practica hoy [se refiere a los años cuarenta] resulta insípida; la incisión es mucho más pequeña y el útero se abre sin sacarlo de la cavidad abdominal. Gran parte de la espectacularidad ha desaparecido».

Cuando inicié las investigaciones preliminares para escribir la novela *Príncipes de Maine...*, tuve que presenciar una operación para extirpar un cáncer intestinal, que me permitió apreciar qué aspecto debía de haber tenido una intervención cesárea en los viejos tiempos.

## 4. La paciente no está despierta del todo

En cuanto al aborto, mi abuelo observaba juiciosamente que «mientras haya embarazos no deseados, las mujeres tratarán de librarse de ellos». Yo tenía catorce años cuando leí estas palabras, en 1956. Tenía cuarenta y tres en 1985, cuando se publicó *Príncipes de Maine...* Me gusta pensar que mi abuelo habría disfrutado con esa novela. Dudo de que el relato del buen doctor Larch, convertido en practicante de abortos, le hubiera escandalizado. Creo que esa parte de la historia habría merecido la aprobación del doctor Irving.

En cambio, tengo la certeza de que habría censurado otra parte de la novela. Que el doctor Larch deba buscar a un joven capaz de practicar abortos para sustituirle era una realidad necesaria de los hospitales de orfanato que casi sin duda alguna el doctor Irving nunca se habría detenido a considerar. Probablemente habría sido contrario a la idea que mi abuelo tenía de la formación correcta imaginar siquiera que el doctor Larch necesitaría *crear*, entre los mejores y más brillantes de sus huérfanos inadoptables, un colega obstetra y practicante de abortos.

Al fin y al cabo, Fritz Irving había estudiado en Harvard. El concepto de que un solo facultativo enseñe a un simple muchacho para que llegue a ser médico (por no hablar ya de la creación de una titulación falsa para su pupilo, como hace el doctor Larch) no le habría valido la simpatía de mi abuelo. Lo más probable, por muy pionero en su campo que fuese, sería que el doctor Irving perteneciera a la vieja escuela, en el sentido en que daba crédito a las escuelas. Creía en la tradición de la medicina (a pesar de «las reliquias de barbarie» antes mencionadas); creía en la idea de un currículo académico. Para mi abuelo, la medicina era una frontera, pero una educación formal y sus límites eran los dioses en los que creía.

El doctor Irving no habría querido que el doctor Larch fuese a la cárcel o perdiera la licencia para practicar la medicina, tan sólo porque realizaba abortos. Sin embargo, conjeturo que mi abuelo sí que habría querido ver a Homer Wells entre rejas por no ser un médico formado como es debido. Además, al doctor Frederick C. Irving nunca le gustaron las comadronas. De haber vivido para leer mi novela, estoy casi seguro de que Homer no le habría parecido más que una partera con pretensiones.

No obstante, en *Príncipes de Maine...* me esmeré por hacer del doctor Larch un buen profesor y de Homer Wells un alumno aplicado. En la novela, Homer no comete errores de naturaleza médica. Por mi parte, que yo sepa, tampoco incurrí en ellos. Un historiador de la medicina leyó el manuscrito del libro, como lo hicieron varios médicos, un obstetra y un cirujano ginecológico entre ellos. (Uno de los médicos me dijo sarcásticamente que de alguna manera me las había ingeniado para que mis episiotomías se produjeran en el lugar correcto).

En el curso de mis investigaciones para obtener los datos técnicos que figurarían

en la novela, presencié el nacimiento de varios bebés, vi realizar una serie de abortos y otras intervenciones ginecológicas. Nunca me desmayé ni vomité, pero la operación para extraer un tumor abdominal me hizo sudar. En un momento determinado, cuando la paciente, aunque estaba anestesiada por completo, abrió los ojos y pareció mirarse con fijeza las entrañas, que estaban amontonadas sobre su abdomen (no dentro de ella, donde deberían estar)... en fin, en ese momento tuve la sensación de que no me llegaba suficiente aire a través de la mascarilla.

—¡Está despierta! —le susurré al anesthesiólogo, que parecía dormido.

Él miró tranquilamente a la paciente.

—Cierra los ojos, cariño —le pidió, y ella obedeció enseguida.

Más tarde el anesthesiólogo me dijo:

—Eso que ustedes, los novelistas, llaman estar despierto tiene diversos grados.

## 5. El gran dios Irving

Dada la complejidad de la medicina moderna, olvidamos hasta qué punto son recientes muchos de sus procedimientos. La anestesia, los antibióticos, la comprensión de la sepsis... todo esto es reciente, y todavía lo es más la notable asimilación de la higiene por parte de la gente. Hoy tenemos más sentido común desde el punto de vista médico, pero cuando mi abuelo era un joven interno en el South End de Boston, sus pacientes principales eran inmigrantes pobres, muchos de los cuales vivían en barrios marginales sin agua caliente. «Todas las formas corrientes del vicio se encontraban allí», escribió mi abuelo, «tales como la prostitución, la drogadicción y el alcoholismo, además de quirománticos, adivinos, curanderos chinos que prescribían hierbas, practicantes de abortos y pervertidos sexuales».

Cuando era un joven obstetra, Fritz Irving asistió a muchas parturientas en sus casas. Llevaba un maletín con un pequeño esterilizador que contenía unos guantes de goma, dos fórceps, unas tijeras para cortar el cordón umbilical y un frasco de cornezuelo para hacer que el útero se contrajera después del parto. Cierta vez asistió al parto de un niño lituano cerca de Haymarket Square. El bebé nació con normalidad, pero la placenta no salía. La madre de la parturienta, que estaba presente, le dio a su hija una botella de cerveza para que soplara. Este método, al incrementar la presión intraabdominal, a veces surtía efecto, pero no fue así en aquella ocasión. La joven sangraba sin cesar, y mi abuelo sabía que, si no expulsaba pronto la placenta, se enfrentaría a una grave hemorragia.

A través de la pared abdominal, mi abuelo aferró la parte superior del útero y la apretó con firmeza. La paciente gritó y le clavó las uñas en las manos. La madre de la parturienta rodeó con los brazos la cintura del médico, tratando de morderle en la espalda. El marido, que también asistía al parto, intentó estrangular a mi abuelo. Pero la placenta se desprendió y no tardó en aparecer, precisamente cuando mi abuelo tenía la sensación de que iba a desmayarse. El doctor Irving escribió: «Desbaratada su oportunidad de causarme un daño físico, la familia se sumió en un hosco silencio».

Tal vez esa clase de experiencias fue la causa de la visión condescendiente que tenía mi abuelo de las personas pobres y sin educación, así como de las numerosas minorías étnicas del South End de Boston en su época. Le recuerdo (tal vez falsamente) como un personaje arrogante y desdeñoso, casi siempre vestido con un traje de tres piezas, en el bolsillo de cuyo chaleco abultaba un reloj de oro. Usaba tirantes y gemelos, y el olor del éter le envolvía como una mortaja. (Probablemente he imaginado el éter: su olor, desde que me extrajeron las amígdalas, es tan permanente como ciertas pesadillas infantiles).

En tiempos del doctor Irving, en la facultad de medicina de Harvard los nombres de todos los hospitales bostonianos, tal vez porque eran tan numerosos, se conocían



por sus sobrenombres o abreviaturas. Al hospital Peter Bent Brigham lo llamaban Peter Bent; el Maternal de Boston (Boston Lying-In) era el BLI. A mi abuelo, incluso años después de que se retirase de la facultad de medicina, le conocían como «El gran dios del BLI».

Pero, entre los miembros de su familia, nadie se atrevió a imitar su ejemplo y dedicarse a la medicina. ¿Acaso había abierto un camino demasiado amedrentador? Es concebible que el hecho de que no siguiéramos sus pasos pudiera decepcionarle. La verdad es que no lo sé, pues no llegué a conocerle bien. Mi abuelo murió de un ataque cardíaco la Nochebuena de 1957, cuando yo tenía quince años.

Ahora muchos, si no la mayoría, de los que fueron sus alumnos en la facultad también han muerto. Tengo noticias con más frecuencia de alguno de aquellos niños a los que mi abuelo ayudó a nacer, casi todos ellos mayores que yo. Como eran bebés recién nacidos la primera y última vez que estuvieron ante mi abuelo, no tienen la menor idea de que a éste le llamaban el gran dios Irving del BLI. Lo único que saben de él es que escribió aquel poema tan ofensivo, que sus padres les han transmitido. Desde la publicación de *Príncipes de Maine...*, algunos me han enviado copias manuscritas o mecanografiadas. (Ahora soy yo, en vez de mi padre, quien recibe copias del poema escandaloso).

En cierta ocasión un obstetra jubilado me llamó por teléfono para recitarme de memoria y en su integridad las diecisiete estrofas de «La balada de Chambers Street». Llamaba desde un restaurante de Florida, y estaba borracho, pero lúcido. Me dijo que celebraban la boda de su nieto y que todos estaban pronunciando discursos. Cuando le llegó el turno de hablar, recitó completa «La balada de Chambers Street». Recitado el poema ante los asombrados asistentes a la boda, su esposa lo desterró de la mesa. Fue entonces cuando me telefoneó.

—Pero mi número de teléfono no figura en el listín —le dije (en aquel entonces vivía en Nueva York)—. ¿Cómo ha conseguido mi número?

Él respondió que, como era médico, sus intentos de que le pusieran en comunicación con personas que no figuraban en el listín tenían «bastante éxito».

—La mitad de las veces funciona —me aseguró.

—¿Qué es lo que funciona? —quise saber.

—Digo que telefono para comunicar el fallecimiento de un familiar —respondió el viejo doctor—. Lo esencial es abrumar a la operadora con un montón de expresiones médicas.

Supongo que un obstetra jubilado capaz de recordar «La balada de Chambers Street», aprendida cuando iba a la facultad de medicina, podría ser razonablemente «abrumador».

Agradecí al anciano caballero su llamada telefónica.

—El doctor Irving habría estado orgulloso de usted —añadí.

Conozco a un hombre (estoy seguro de que el lector también conoce a alguno así) que tiene la costumbre irritante de repetir: «Esto sólo podría ocurrir en una novela».

Pues bien, he aquí otro ejemplo de esa categoría en constante expansión: a uno de los pioneros norteamericanos en obstetricia y cirugía ginecológica se le recuerda sobre todo por un poema obsceno. Mi padre me dijo en cierta ocasión: «Lo que tu abuelo escribió en un fin de semana le ha sobrevivido, a él y a su reputación, durante casi cuarenta años».

## 6. Ser de utilidad

En 1980, cuando empecé a tomar notas para *Príncipes de Maine...*, partí de la relación imaginada entre un médico de orfanato y un huérfano cuya adopción tropieza con obstáculos insalvables, un niño a quien trae al mundo y que no puede encontrar un lugar en el mundo. Cada adopción del huérfano es un fracaso, y éste termina de regreso al orfanato. El médico, que no tiene hijos, llega a ser como un padre para el muchacho, pero si conocen el amor que entraña la relación paternofilial, también conocen el conflicto. Cuando empecé a tomar notas para la novela, no sabía cuál iba a ser ese conflicto, sólo estaba claro que debía haber uno.

Fui a la biblioteca de Yale y visité la sección de historia de la medicina. Cuanto más leía sobre orfanatos y hospitales de tales instituciones, mejor comprendía que, en el periodo en que el aborto fue ilegal en Estados Unidos (entre 1846 y 1973), una mujer encinta contra su voluntad tendría más probabilidades de encontrar un médico dispuesto a efectuarle un aborto sin riesgos en el hospital de un orfanato que en cualquier otro. Un médico de uno de esos centros sabría lo que les sucedía, y lo que tan a menudo no les sucedía, a los niños abandonados. En la época del doctor Larch había muchos huérfanos, sobre todo enfermizos y poco atractivos, que languidecían en los orfanatos sin que nadie los adoptara. Cuando llegaran a la adolescencia se convertirían en pupilos del estado.

Y así hice del doctor Larch un practicante de abortos. En cuanto al joven huérfano a quien prepara para que sea médico, hice que Homer Wells fuese reacio a practicar abortos. Al fin y al cabo, él es huérfano, y lo único que su madre le dio es la misma vida. Homer siente que estar vivo es una suerte. Determiné que éste sería el conflicto que separaría al doctor Larch y su querido huérfano. Homer aprenderá a practicar abortos, pero no querrá hacerlo. Se negará a ello durante quince años.

*Príncipes de Maine...* es una novela didáctica. La naturaleza de la discusión entre el doctor Larch y Homer es polémica, y Larch termina por imponer su criterio. Larch es un polemista que despotrica contra una doctrina moral arraigada en su época. Que el aborto sea ilegal no impide que el doctor Larch lo practique, ni tampoco, como he dicho, es ésa la única ley que Larch viola. Confecciona amorosamente los títulos académicos para Homer. Y lo cierto es que la falsificación de esos documentos proporciona a Larch un placer desmedido.

En el guión de *Príncipes de Maine...*, pero no en la novela, he hecho que la enfermera Angela pusiera objeciones porque las titulaciones de Homer son ilegales. (En la novela, gran parte de los argumentos que aducen los personajes se van desgranando a lo largo de la narración, a menudo los pensamientos de los personajes son internos, no se expresan. En la película, el diálogo es la mejor manera de exponer la argumentación que impulsa el relato).

—Todos sabemos quién ha enseñado a Homer, sus títulos son tan buenos como los míos —le dice Larch a Angela—. No me vengas con esa santurronería acerca de la ley. ¿Qué ha hecho la ley por cualquiera de nosotros?

—No quiero hacer abortos —le dice Homer a Larch—. No voy a discutir contigo si tú los haces.

—Sabes ayudar a esas mujeres —replica Larch—. ¿Cómo es posible que no te sientas obligado a ayudarlas cuando no pueden obtener ayuda en ninguna otra parte?

—No quise saberlo por mi propia iniciativa —protesta Homer—. Tú me lo enseñaste.

—¿Qué otra cosa podría haberte enseñado, Homer? —argumenta Larch—. Lo único que puedo enseñarte es lo que sé.

El primer capítulo de la novela se titula «El chico que pertenecía a St. Cloud's». (Ése fue el primer título que había pensado para el libro). La cuestión es que Homer Wells nunca podrá evadirse de lo que Larch le ha enseñado.

—Espero que seas útil —le dice Larch al chico.

«Para Homer aquello era fácil», escribí al final del primer capítulo. «Sentía que un huérfano había nacido para ser útil».

El mandato de «ser útil» de Larch está totalmente en consonancia con su carácter utilitarista. Homer, como cualquier joven, quiere vivir su propia vida; como todo muchacho, desea tener una o dos aventuras.

En la película basada en *Príncipes de Maine...*, Homer tiene muchas menos aventuras de las que le permito en el libro. La que, en principio, era una novela didáctica, no es una película menos didáctica, pero Homer se divierte menos.

La discusión de Larch con Homer domina en el guión, y debería, aunque tal vez no necesariamente, dominar en la película. (Dejo ese juicio al público. No estoy seguro del resultado final porque la discusión más larga y enconada de Larch con Homer no sobrevivió al primer montaje de la película que hizo el director). Mientras que el derecho al aborto de la mujer, y todo cuanto implica, es la argumentación dominante en el libro, en la necesaria compresión del relato, a fin de convertir una novela larga, de argumento complejo, en una película de duración normal, el destilado de la polémica de Larch se transforma en un material más fuerte en el guión, tal vez demasiado fuerte. La elección de Michael Caine, quien al final representó de una manera «suave» el papel de Larch, ayuda a amortiguar la estridencia de Larch sobre el papel.

Mientras que el Homer de la novela es un héroe pasivo que está al frente de su propia vida y se entrega a la causa de Larch sólo tras la muerte de su mentor y como resultado de la relación sentimental, prolongada durante quince años, con la mujer de su mejor amigo, el Homer de la película parece más pasivo, debido a que el Larch interpretado por Caine no es tan pendenciero, desde un punto de vista moral, como el Larch de la novela.

Cuando vi el primer montaje de la película, me pareció que había demasiados

primeros planos de Homer. Durante gran parte de la película, hasta que decide practicarle el aborto a Rose Rose y regresar a St. Cloud's, las expresiones del rostro de Homer son sus únicas reacciones ante el mundo, tanto dentro como fuera del orfanato. En la película, las expresiones de Homer son perfectas, es decir, totalmente fieles a su carácter, pero advertí al director que el exceso de primeros planos de sus expresiones muy observadoras pero inactivas no hacían más que subrayar su pasividad. Gran parte de la novela había quedado fuera del guión, y no quería que el público de la película se cansara de la inacción de Homer antes de que se convierta en un héroe activo.

Fuera del guión han quedado también la mayor parte de las escenas que proporcionan un respiro cómico a la novela. Pese a la polémica del aborto, *Príncipes de Maine...*, como todas mis obras, es una novela cómica. En el guión apenas hay «respiro» de ninguna clase, y de ahí que la verdad sombría y difícil de aceptar que encierra el mensaje utilitarista del doctor Larch constituya el centro de atención. El guión condensa la novela de tal manera que los elementos más duros del relato resaltan todavía con mayor dureza en su aislamiento relativo.

La traición a Wally por parte de Candy parece más reprochable. Da la sensación de que en St. Cloud's tienen más necesidad de Homer, y Larch parece más impaciente por lograr que vuelva. La adicción de Larch al éter es más lúgubre. Y todas las muertes son más abruptas en el tiempo fílmico: la de Fuzzy, la de la anónima chica de doce años a quien practican un aborto chapucero, el fin violento del señor Rose y el triste destino de Larch, que al final sucumbe a causa del éter.

«Incluso para mí la vida ha tenido sus destellos de sol», gorjea Jane Eyre. No sucede así en el relato de este huérfano, en su versión cinematográfica. Tomé la decisión de no incluir los «destellos del sol en el guión». (El director, Lasse Hallström, me persuadió para que interpolara un poco de sol en el último borrador del guión, y me alegro de que lo hiciera. Ahora el productor, Richard Gladstein, dice: «Aunque no tenemos la más luminosa de las películas, hay una pizca de sol aquí y allá». Admito que está en lo cierto).

En el guión hago que el siempre considerado Buster pregunte a Larch de qué ha muerto la muchacha doceañera. Larch no dirá «un aborto chapucero», sino que dice otra cosa. Golpea el ataúd de la niña muerta y se queja amargamente a Buster.

—Ha muerto de ocultación, ha muerto de ignorancia...

—Golpear un ataúd trae mala suerte —le interrumpe Buster.

—¡También ha muerto de superstición! —grita Larch. (Creo que me había pasado de rosca en la intimidación de Buster por parte de Larch. En el primer montaje provisional de la película, Lasse eliminó el comentario de Buster sobre la inconveniencia de golpear un ataúd y la réplica de Larch acerca de la superstición).

El personaje de Buster no figura en el libro. Lo creé a fin de que sustituyera a Homer cuando era pequeño, porque en el guión no tenía tiempo para reproducir la infancia de Homer. (Una de las coproductoras de la película, y asociada creativa de

Lasse Hallström desde hace mucho tiempo, Leslie Holleran, hizo muchas aportaciones valiosas al guión. Leslie sugirió que sería una buena idea ver un poco de la infancia de Homer, aunque sólo fuese en una combinación con los títulos de crédito iniciales. Estaba en lo cierto).

Ya he explicado por qué eliminé a Melony del guión. Habría arrollado a Homer, y en la novela poco falta para que sea así. En la película podría haber rivalizado incluso con el doctor Larch. Y yo no quería que nadie, ni siquiera el señor Rose, rivalizara con Larch.

El cine no sólo es popular entre las personas que no leen, sino que también lo es entre los jóvenes y los lectores inquietos. Es indudable que muchos espectadores se «identificarán» con Homer Wells. Para la mayoría del público, sobre todo los jóvenes, Homer será el personaje principal. Para mí, sin embargo, el personaje más importante es el doctor Larch.

Mi amigo Peter Matthiessen leyó el manuscrito de la novela *Príncipes de Maine...* y me dijo que debería convertir a Larch en el personaje principal, me instó a revisar la novela, eliminando algunas escenas protagonizadas por Homer mientras que Larch aparecería en más ocasiones. Estuve de acuerdo con Peter e intenté hacer caso de su crítica, pero no lo conseguí del todo. *Príncipes de Maine...* es una novela con dos personajes principales.

No quiero decir que las novelas con dos personajes principales sean necesariamente defectuosas, pero crean problemas de concentración, tanto para los autores como para los lectores. *El mundo según Garp* es también una de esas novelas. Es posible que Garp sea el personaje principal, pero su madre, Jenny Fields, es un personaje mucho más dramático que él. Recibí muchas cartas de lectores que habrían deseado que Jenny fuese el personaje principal.

Al escribir el guión de *Príncipes de Maine...*, tuve la sensación de que aquélla era la oportunidad de convertir al doctor Larch en el inequívoco personaje principal de la película. Esta idea tropezaría con una resistencia formidable, pues los cuatro directores asociados al proyecto, sin excepción, querían que Homer resaltara más que Larch. El resultado es que Homer aparece en muchas más escenas. En lenguaje cinematográfico, Homer es la estrella de la película.

Sin embargo, confío en que el doctor Larch sea la fuerza impulsora de la película, incluso cuando no está en pantalla.

El título original de la novela, *The Cider House Rules* («Las reglas de la casa de la sidra»), es simbólico. Para quien esté familiarizado con el relato, las reglas de Larch son las únicas que se aplican.

## 7. La que paga el pato

Situé la acción de *Príncipes de Maine*... en ese estado porque fue el primero en ilegalizar el aborto. Desde los tiempos coloniales, el aborto siempre se había permitido hasta que el feto «se movía»; en otras palabras, hasta que el feto estaba lo bastante desarrollado para efectuar por sí mismo unos movimientos diferenciables de los de la madre. Así pues, durante el primer trimestre del embarazo, el aborto era legal en Estados Unidos, incluso en la época de los puritanos. A pesar de lo proclives que eran al castigo los padres fundadores, profundamente religiosos, el aborto no concernía más que a la misma mujer embarazada.

Más adelante, en el estado de Maine, la ley Eastman-Everett de 1840 declaró que practicar un aborto era punible con un año de cárcel o una multa de mil dólares o ambas cosas. El médico que lo practicaba también podía perder la autorización para ejercer. En 1846 el aborto era ilegal en todos los Estados Unidos, y así continuó hasta 1973, cuando la decisión del Tribunal Supremo en el caso Roe contra Wade se basó en que la mujer tenía el derecho constitucional a abortar. ¿Qué fue exactamente lo que ocasionó la ilegalidad de la intervención durante ciento veintisiete años cuando, durante los primeros doscientos veintiséis, desde el desembarco de los peregrinos en la roca de Plymouth, había sido legal?

Irónicamente, los primeros en socavar el derecho de la mujer al aborto fueron los médicos. En los años treinta del siglo XIX, un grupo de doctores de la Asociación Médica Americana creía que las comadronas ganaban demasiado dinero con la práctica de abortos, un dinero que, en opinión de los médicos, ellos deberían embolsarse. Argumentaban que, desde el punto de vista médico, practicar un aborto era mucho más difícil que asistir a una mujer durante el parto, por lo que solamente los médicos deberían realizar la intervención. Sin embargo, hacía mucho tiempo que las comadronas practicaban abortos con un grado de seguridad equiparable al de los médicos.

En cuanto al mayor peligro de los partos y abortos en los años treinta del siglo XIX, las mujeres que parían en clínicas maternas corrían mucho más riesgo de morir a causa de la fiebre puerperal que las mujeres que daban a luz o se sometían a un aborto en casa. Como escribió mi abuelo: «En los casos en que las mujeres que estaban de parto y las que habían parido recientemente yacían en sus camas en una proximidad que facilitaba la transmisión de las infecciones, la fiebre puerperal alcanzaba la proporción de una plaga».

Sin embargo, en 1840 un grupo de médicos logró que se prohibiera a las comadronas practicar abortos, y una vez que los únicos legalmente autorizados a realizar la operación fueron los médicos, otro grupo de galenos (pero no un grupo

totalmente diferente) cabildearon en el seno de la Asociación Médica Americana para que se declarase ilegal al aborto.

Esto resulta tan desconcertante como contradictorio, pero, visto en retrospectiva, a muchos médicos les sorprendió descubrir que las comadronas hubieran estado tan ocupadas practicando abortos como asistiendo a los partos. El pánico cundió entre los médicos. Al principio habían querido el dinero que las comadronas ganaban con el aborto. Pero entonces, cuando algunos de esos mismos médicos reconocieron lo abrumadora que era la necesidad del aborto, no quisieron saber nada de la intervención.

Nunca se comprenderá del todo esta sombría historia, pero por lo menos un libro de esa época es revelador. *Una mujer médico a las damas de Estados Unidos*, obra de la señora W. H. Maxwell, se publicó en Nueva York en 1860. La señora Maxwell trataba «todas las enfermedades peculiares de las mujeres, o que pueden haber contraído lamentablemente debido a las disipaciones o la licenciosa infidelidad de sus maridos, o de alguna otra manera». (En una palabra, se ocupaba de las enfermedades venéreas). La señora Maxwell también dedicaba su atención «a las mujeres que, debido a un mal funcionamiento de sus órganos genitales o por cualquier otra causa, se ven obligadas a recurrir a un parto prematuro» (es decir, que practicaba abortos).

Hasta fines de los años setenta del siglo XIX, la señora Maxwell dirigió una clínica para mujeres en Nueva York. «La autora no ha establecido su hospital únicamente en beneficio de las mujeres que dan a luz», escribió. «Cree que, dada la ausencia de caridad por parte de la sociedad en general hacia las mujeres que yerran, es apropiado que las infortunadas dispongan de algún refugio al que acudir, a cuya sombra, sin que las molesten, puedan tener oportunidad de reflexionar y, ocultando para siempre su desdicha presente, se fortalezcan para ser más juiciosas en el futuro. El alma del auténtico médico no puede ser lo bastante comprensiva y amable».

La señora Maxwell fue uno de mis primeros modelos a la hora de crear al doctor Larch. Llegué a la conclusión de que su alma no podía ser lo bastante comprensiva y amable. No obstante, Larch es implacable con Homer. Puede que sea su médico, pero es ante todo su padre y su maestro. Larch empieza a enseñar a Homer para que llegue a sustituirle cuando sólo es un chiquillo.

En cuanto a lo que la señora Maxwell describe acertadamente como «la ausencia de caridad por parte de la sociedad en general hacia las mujeres que yerran», me recuerda una expresión más corriente en tiempos de mi abuelo —que eran también los tiempos del doctor Larch— de lo que es hoy, aunque el espíritu que encierra la expresión está todavía vigente. Era lo que la gente solía decir acerca de una joven soltera que quedaba embarazada: «Está pagando el pato».



## **8. Pero ¿sería posible de veras enseñarlo a un chimpancé?**

Pensad en el movimiento actual del derecho a la vida. Le da pábulo algo más fuerte que la preocupación por los derechos de los no nacidos. (Quienes defienden ese movimiento muestran muy poco interés por los niños una vez que han nacido). Lo que subyace en el mensaje del derecho a la vida forma parte del puritanismo sexual básico de Estados Unidos. Sus partidarios creen que eso que ellos perciben como promiscuidad debería recibir un castigo. Las chicas que quedan embarazadas deberían pagar el pato.

Esta manera de pensar es más invasora que muchas otras manifestaciones de invasión de la intimidad. ¿Hay algo que requiera mayor intimidad que la decisión de tener o no tener un hijo? ¿No debe primar el sentido común en semejante decisión? (Si no apruebas el aborto, no te sometas a él; si no quieres tener un hijo, aborta).

Dejemos que los médicos practiquen su profesión. Dejemos que los fanáticos religiosos practiquen su religión, pero que no intenten imponerla a los demás. La libertad religiosa debería tener dos vertientes: ser libres de practicar la religión que deseemos, pero también vernos libres de las imposiciones religiosas de otros.

Sin embargo, ahí radica la ironía en los Estados Unidos de hoy: más de veinticinco años después de la decisión tomada sobre el caso Roe contra Wade, el mayor obstáculo con que se encuentra el aborto legal y sin riesgos no es la ley, sino la falta de profesionales que lo practiquen. Los médicos, una vez más. La edad media de los practicantes de abortos norteamericanos es de sesenta y cinco años.

A lo largo y ancho de Estados Unidos, los estudiantes de medicina pocas veces obtienen experiencia clínica del aborto. Sólo el 12 por ciento de los programas de obstetricia y ginecología para residentes (conocidos por la abreviatura OB-GYN) requieren formación para la práctica de abortos. Los médicos residentes dicen que están demasiado ocupados con las personas realmente enfermas (se refieren a su trabajo con los pacientes internados) para que les interese trabajar en las clínicas de pacientes externos, donde se realizan la mayor parte de los abortos. (Sólo el 10 por ciento de los abortos se practican en los hospitales). Las clínicas para pacientes externos fueron vitales en la época inmediatamente posterior al caso Roe contra Wade, pero hoy en día sería mejor que el aborto dependiese de los médicos de cabecera. Más de la mitad de los abortos que se practican actualmente en Estados Unidos son abortos médicos, lo cual significa que no requieren cirugía. Eso es algo que a los fanáticos del movimiento «próvida» no les gusta que se les recuerde.

Muchos médicos residentes de los programas OB-GYN no quieren perder el tiempo con los procedimientos actuales para la práctica del aborto, que son

demasiado sencillos, demasiado fáciles de aprender. A la doctora Judy Tyson, perteneciente al OB-GYN y practicante de abortos en el Centro Médico Dartmouth-Hitchcock, le gusta decir a sus alumnos que podría enseñar a un chimpancé el procedimiento quirúrgico habitual para practicar el aborto en menos de una hora. Sin embargo, en la mayor parte de las facultades de medicina de Estados Unidos no se enseña ese procedimiento.

La buena noticia es que en la actualidad cada vez son más los estudiantes de medicina que se inclinan por ser médicos de cabecera. Si los directores de los programas OB-GYN se han mostrado reacios a proporcionar formación en la práctica del aborto, muchos estudiantes interesados por la medicina de cabecera piden esa formación. Sólo hay que pensar en las clínicas para mujeres, los centros de planificación familiar y los médicos de los que se sabe que practican abortos... han sido blanco, con demasiada facilidad, de los fanáticos del movimiento «Provida». Si una mujer desea hacer valer su derecho, quien está más capacitado para proporcionarle la intimidad esencial y la seguridad es su médico de cabecera.

Existe un influyente grupo de jóvenes denominado Estudiantes de Medicina en Favor de la Elección. En su base de datos constan más de cuatro mil estudiantes de medicina y residentes. Cabe imaginar cómo mejoraría el acceso al aborto aunque sólo la mitad de esos estudiantes y residentes se convirtieran en practicantes de abortos. Incluso la cuarta parte sería una ayuda.

En cierta ocasión, una mujer que se declaraba perteneciente al movimiento «pro-vida» se me acercó en una librería donde estaba firmando ejemplares de mi novena novela, *Una mujer difícil*. No quería mi autógrafo. Había ido a la librería con un objetivo particular, a saber, el de decirme que yo interpretaba mal al pro-vida.

—Tan sólo queremos que la gente sea responsable de sus hijos —me dijo, dándome una palmadita en la mano.

Le devolví la palmadita y le dije lo mismo que el doctor Larch dice en *Príncipes de Maine...*:

—Si espera usted que la gente sea responsable de sus hijos, tiene que concederles el derecho a decidir si quieren tener hijos o no.

Me di cuenta, por la expresión de sus ojos, que la firmeza de su creencia seguía incólume. Se apresuró a abandonar la librería, sin detenerse a mirar otro rostro humano... o algún libro.

El joven que estaba detrás de ella en la cola me dijo que se le había colado. Sin duda el ardor con que la mujer quería comunicarme su mensaje era incompatible con la idea de esperar su turno.

A mi modo de ver, no se trata de que la decisión de tener un hijo o sufrir un aborto no sea nunca complicada, sino más bien que es una decisión moralmente tan compleja (y a menudo conflictiva) como cualquier otra. Nunca es sencilla. Pero quienes desean *legislar* sobre esa decisión, lo que supone tomarla por otra persona, están muy equivocados.

## 9. El útero en desintegración

En la novela *Príncipes de Maine...* transcribí más de uno de los relatos de mi abuelo, y traspasé varios de sus pacientes a Homer Wells o al doctor Larch. En el guión de cine traspasé tanto a Homer como a Larch el caso de la mujer cuyos órganos se desintegraban.

En la vida real, la paciente de mi abuelo era una mujer que sufría una hemorragia abdominal, y a la que mi abuelo dio el nombre de Ellen Bean. El doctor Irving la operó de inmediato y vio que la hemorragia procedía de una rotura de quince centímetros en el fondo del útero. Practicó una cesárea y extrajo un bebé muerto, pero cuando intentó coser el útero de Ellen Bean, las puntadas no se fijaban en el tejido, que presentaba la textura de un queso blando. El cirujano no tenía alternativa: era preciso extirpar el útero.

Tras numerosas transfusiones de sangre, el estado de la paciente se estabilizó, pero al cabo de tres días el abdomen se le volvió a llenar de sangre. Tampoco había elemento alguno en su extraño útero que explicara la desintegración de su consistencia, e incluso la rotura era un enigma. No había ninguna cicatriz de una operación cesárea anterior que pudiera haber cedido. La placenta no podía haber debilitado la pared del útero, puesto que las secundinas habían estado en el lado del útero opuesto al del desgarrón. Y, por último, no había ningún tumor.

Cuando mi abuelo abrió de nuevo la herida de Ellen Bean, no había tanta sangre como antes, pero mientras absorbía la sangre con una esponja perforó el intestino, y cuando alzó el segmento lesionado para cerrar el orificio, sus dedos atravesaron el intestino con tanta facilidad como si fuese de gelatina. Su paciente se estaba desintegrando literalmente. Murió tres días después.

El patólogo le dijo a mi abuelo que la mujer no tenía ni rastro de vitamina C en su organismo; presentaba una amplia destrucción del tejido conectivo y la concomitante tendencia a sangrar. En una palabra, parecía haber muerto de escorbuto. Pero el doctor Irving sabía que Ellen Bean había sido una mujer soltera de treinta y cinco años, no un marinero en alta mar, privado de fruta y verdura frescas.

Entonces mi abuelo encontró lo que estaba buscando entre los efectos personales de la fallecida: un abortivo llamado Solución Lunar Francesa. En realidad era aceite de hierba lombriguera, un vermífugo que Ellen Bean había tomado durante tanto tiempo y en tales cantidades que sus intestinos habían perdido la capacidad de absorber la vitamina C.

En conclusión, mi abuelo escribió sobre este caso: «El embarazo no engendra en todas las mujeres la delirante alegría que se asocia a su estado. En realidad, algunas consideran su futuro con pesadumbre y desazón. Esto por lo menos se desprende del caso de Ellen Bean».

En la novela *Príncipes de Maine...* adjudiqué la causa de la muerte de Ellen Bean a la desdichada señora Eames... «que rima con gritos» [en inglés *screams*]. La señora Eames es la prostituta que contagia la gonorrea al doctor Larch.

En la época de la señora Eames, el aceite de hierba lombriguera no era el único abortivo que podía causar la muerte. La trementina era un remedio casero más habitual contra el embarazo no deseado, y las mujeres que no querían tener hijos en las dos últimas décadas del siglo XIX también se mataban con estricnina y aceite de ruda.

Puesto que en el guión no disponía de tiempo para desarrollar la historia de Larch y su relación con la señora Eames, pasé el útero en desintegración de la señora Eames a una probable prostituta llamada Dorothy, e hice que Homer Wells diagnosticara correctamente que la dolencia que presentaba Dorothy se parecía al escorbuto.

La escena de Dorothy, que inspira la antes mencionada «más larga y enconada discusión» entre Larch y Homer sobre la cuestión de si el último es o no médico, quedó eliminada de la película. Lasse me llamó antes de que yo viera el montaje provisional. «No te enfades conmigo», me dijo, «pero Dorothy ha desaparecido». (Sin duda Lasse acertó al suponer la improbabilidad de que, en el futuro montaje de la película, se mantuviera una escena dedicada a resolver el misterio de un útero en desintegración).

En la novela, el doctor Larch practica su primer aborto en el sur de Boston a una paciente de trece años. A partir de entonces es un hombre acosado, la exigencia de practicar más y más abortos le sigue como un fantasma. En Boston no habría durado mucho como héroe. («Detectaba la interrupción de las conversaciones cuando entraba en una sala»). El hecho de que termine en el hospital de un orfanato en el Maine rural significa que tiene condiciones para durar como héroe, aunque él mismo no se considere como tal. Su voz *over* <sup>[2]</sup> durante los títulos de crédito iniciales de la película dice: «Creo que había esperado convertirme en un héroe, pero en St. Cloud's no existía ese puesto». Se equivoca, desde luego. El doctor Larch crea el puesto, no sólo para él sino también para Homer Wells.

En la novela, la descripción del estado en que se encuentra la paciente a la que Larch practica su primer aborto procede de la descripción que hizo mi abuelo de una mujer extremadamente menuda llamada Edith Fletcher, el diámetro de cuya pelvis era de tan sólo nueve centímetros. (Una pelvis tan pequeña es muy infrecuente).

Y la mujer a la que Homer Wells salva de las convulsiones puerperales se basaba en una paciente real con el nombre ficticio de Mary O'Toole, a quien mi abuelo salvó de un estado eclámpico similar en 1937.

Los hallazgos del doctor Irving en 1942 fueron exactamente los que el doctor Larch y Homer Wells habrían realizado en St. Cloud's aquel mismo año. Aunque la sífilis preocupaba sobremanera a los funcionarios de la sanidad pública en la época, sólo afectaba al 2 por ciento de las mujeres bostonianas embarazadas. La incidencia de las convulsiones eclámpicas era muy superior. Esa enfermedad se desarrollaba en

el 8 por ciento de las parturientas en todo el país. Así pues, al escribir la novela estaba seguro de que la vida en St. Cloud's no estaría completa sin un buen caso de convulsiones eclámpsicas, el cual sin duda habría puesto a prueba las habilidades de Homer como médico. Homer supera la prueba con creces, y hace que Larch esté orgulloso de él.

En cuanto al aborto, consulté un libro de texto de ginecología, escrito por Howard Kelly y publicado en el año 1928, que era la obra de referencia en aquella época, y me aseguré de que la expresión D y C (dilatación y curetaje) habría sido de uso corriente cuando Larch enseñaba a Homer.

El procedimiento sigue hoy en vigor sin haber sufrido cambios. Se prepara la zona vaginal con una solución antiséptica, se examina el útero para aquilatar su tamaño, se aplica una mano en la pared abdominal. Dos o tres dedos de la otra mano están en la vagina. Se inserta en ésta un espéculo vaginal, que parece un pico de pato, y permite al médico ver el cuello del útero, la zona más baja y constreñida de ese órgano. El orificio en medio del cuello es la entrada del útero. Durante el embarazo, el cuello está hinchado y brillante.

Con una serie de dilatadores metálicos, se abre el cuello para introducir los fórceps, unas pinzas con las que el médico aferra lo que está dentro del útero. Extrae cuanto puede, que recibe el nombre de «productos de la concepción». Seguidamente, con una cureta (cucharilla quirúrgica), raspa hasta dejar limpia la pared del útero.

He aquí lo que sentía Homer Wells, en la novela, cuando intervenía a Rose Rose:

«... observó el cuello uterino, que se abría hasta que su anchura fue suficiente. Eligió la cureta del tamaño correcto. Pensó que, tras el primero, aquél podría ser más fácil, porque ahora sabía que no podía jugar a ser Dios en el peor sentido. Si era capaz de operar a Rose Rose, ¿cómo podría negar su ayuda a una desconocida? Sólo un dios toma esa clase de decisión. Pensó que él sólo les daría lo que querían. Un huérfano o un aborto.

»Homer Wells respiró con lentitud y regularidad. La firmeza de su mano le sorprendió. Ni siquiera parpadeó al notar que la cureta establecía contacto, no desvió los ojos que contemplaban el milagro».

Aunque mi abuelo Irving apenas me había conocido, yo siempre deseaba que estuviera orgulloso de mí. De toda la novela *Príncipes de Maine...*, tal vez sólo ese pasaje le habría enorgullecido, no lo sé. Me digo que, en la película aunque no en la novela, mi abuelo habría apreciado cómo Homer Wells hace que el señor Rose sea «útil» mientras Homer practica el aborto a Rose Rose. (En la película, Homer le pide al señor Rose que sostenga la mascarilla del éter sobre la boca y la nariz de su hija, y el señor Rose también administra el éter, gota a gota).

El lector podría preguntarse por qué me importa lo que el doctor Irving pudiera haber pensado de *Príncipes de Maine...* y la película basada en esa novela. Pero lo

cierto es que no recuerdo a mi abuelo como un médico famoso, sino como escritor. A pesar de sus considerables logros en el campo de la medicina y su gran erudición, al doctor Frederick C. Irving le encantaba lo impúdico y lo vulgar.

Y un fin de semana se abandonó a un momento de inspiración sainetesca, en la que mostró que no sólo amaba los triunfos de la obstetricia (sobre lo que él llamaba «las reliquias de la barbarie») sino que también amaba los aspectos más groseros de la humanidad.

Si uno es incapaz de amar esa ordinariez, ¿cómo puede amar de veras a la humanidad?

Con respecto a la ordinariez, es interesante observar que una parte del público entusiasmado por la película serán lectores a quienes no gustó la novela (tal vez que ni siquiera la terminaron), sobre todo porque ésta les pareció demasiado grosera.

Me encanta la película que ha hecho Lasse Hallström basada en *Príncipes de Maine...*, pero todos los momentos vulgares de la novela están ausentes en la cinta. ¿Y no es de suponer que en cualquier relato sobre la vida en un orfanato de Maine en la primera mitad del siglo xx, en especial un relato que se centra en la vida de un joven que aprende a practicar abortos ilegalmente, habría más de un momento muy ordinario? Entre ellos, algún que otro útero en descomposición.

## 10. La versión fría

En los años en que escribía la novela *Príncipes de Maine...* (1981-1985), vivía en la ciudad de Nueva York... y en varias casas de verano alquiladas en la zona de los Hamptons. Alquilé al mismo tiempo una casa en Vermont y otra en Massachusetts. No exagero al decir que imaginé la mayor parte de *Príncipes de Maine...* en mi coche, un Saab blanco.

Pero en 1986 abandoné Nueva York y prescindí de las casas alquiladas en Vermont y Massachusetts. Cuando conocí a Janet, mi segunda esposa, me había establecido en una casa que compré en Sagaponack.

Debí de conocer a Phillip Borsos en Nueva York, en 1985 o principios de 1986, puesto que ya le conocía la noche en que Janet y yo nos vimos por primera vez. Ella era entonces mi editora canadiense y llevaba un vestido rosa, inolvidable. (Ahora, además de mi mujer, es mi agente literario). Él asistió a la cena que Janet había organizado aquella noche. Phillip y yo habíamos empezado a trabajar en el guión de *Príncipes de Maine...* (En aquel entonces no podía pasar por mi imaginación que Phillip sería el primero de cuatro directores con los que trabajaría en el guión, ni que el último borrador del guión se parecería poco a la versión que él me estimulaba a escribir).

Se daba la circunstancia de que Janet y Phillip se conocían desde hacía años y eran amigos. Los críticos literarios acostumbran a deplorar las coincidencias en las novelas. Sin embargo, he observado que en la llamada vida real las coincidencias abundan.

Phillip Borsos era un hombre alto, de melena larga y lisa. Hablaba con suavidad pero de una manera persuasiva, y su amabilidad extrema ocultaba una testarudez de proporciones heroicas. Lo digo con admiración: es posible que Phillip haya sido la persona más testaruda que he conocido en mi vida. Su determinación de convertir *Príncipes de Maine...* en una película prosiguió incluso mientras se moría. (Phillip Borsos falleció de leucemia en 1995, a los cuarenta y dos años).

Escribí una docena, tal vez más, de borradores del guión para Phillip. El primer borrador era una película de nueve horas. Como sucede con cualquier adaptación de una larga novela en la que el argumento es esencial, el problema estribaba en decidir lo que no debía figurar en la película. Incluso la actuación de los personajes secundarios está relacionada con la línea argumental más importante. Al perder a un personaje secundario, como Melony, perdía también una parte del relato principal.

El borrador del guión de *Príncipes de Maine...* que más me gustaba era el desvío más radical de la novela que he escrito. Desde la muerte de Phillip, he revisado el guión hasta dejarlo irreconocible. El guión que Lasse Hallström y yo convinimos en filmar, en el otoño de 1998, tiene un parecido mucho mayor con la novela que la

película que Phillip Borsos y yo habíamos querido hacer.

La manera en que Phillip y yo trabajábamos hizo que le tuviera aprecio, pero dudo de que mis hábitos de trabajo estimularan su afecto hacia mí. Intentaba amablemente persuadirme de que hiciera tal o cual escena algo distinta de como la había escrito, o bien me sugería, siempre de la manera más suave, que escribiera una escena que aún no había escrito, y a veces me recomendaba, con la misma amabilidad, que prescindiera por completo de un personaje (o dos, o tres).

Yo siempre reaccionaba de la misma manera. Le gritaba, le decía que era terco, que se equivocaba, que estaba estropeando el relato y trivializando a los personajes... le decía todo eso, y cosas peores, una y otra vez. Entonces me iba a casa y pensaba en las sugerencias de Phillip. Para serenarme, a menudo veía un vídeo de la magnífica película de Phillip *The Grey Fox*.

Finalmente me sentaba e incorporaba algunas de sus sugerencias al siguiente borrador del guión. Como es natural, repetíamos el proceso, que siempre se desarrollaba de la misma manera. Phillip era terco, desde luego, pero no solía equivocarse. Si bien cambiaba el argumento, a veces de una manera bastante temeraria, nunca estropeaba el relato, y hasta en ocasiones lo mejoraba. Y lejos de trivializar a los personajes, a menudo les dotaba de más fuerza.

El borrador que al final mereció nuestra aprobación era radical por diversas razones, todas ellas relacionadas con las opciones seguidas para truncar el relato. Al eliminar la segunda guerra mundial, prescindíamos de la necesidad que tenía el doctor Larch de fingir una dolencia cardíaca de Homer Wells, a fin de impedir que Homer fuese a la guerra. Al eliminar el triángulo amoroso de Homer, Candy y Wally, eliminábamos el paso del tiempo. En la película que Phillip y yo queríamos hacer, Homer abandona el orfanato por un periodo de tres meses, la duración de una sola cosecha de manzanas, y no quince años.

Al prescindir de Candy y Wally, excepto como un medio para que Homer abandone St. Cloud's (le llevan en su coche después de que Larch practique un aborto a Candy, pero, tras haberle dejado en la costa, nunca vuelve a verlos), Phillip y yo pudimos concentrarnos en dos relatos en vez de tres.

El primer relato es la vida de Homer en el orfanato y su conflicto con el doctor Larch; el segundo es el contacto de Homer con los recolectores temporeros de manzanas, y su enfrentamiento con el señor Rose y la hija embarazada de éste. Phillip y yo decidimos que Homer no se enamorase de Candy sino de Rose Rose. (Una idea espantosa). Y eliminar a Melony significaba que Homer jamás conoce el amor. (Se enamora de Rose Rose, pero ella nunca le corresponde). Homer regresa a St. Cloud's sin haber tenido siquiera una breve aventura amorosa.

Phillip y yo nos referíamos a esta versión como «la fría». Es posible que me gustara más (es decir, más que la versión filmada por Lasse Hallström), pero nunca lo sabré. Dado lo mucho que me gusta la versión de Lasse, no haré más conjeturas. Lasse tenía que hacer la película a su manera, no a la de Phillip.



Baste decir que de los cuatro directores que trataron de imaginar el relato, la visión más severa fue la de Phillip. Debido al afecto que le tenía, y a que me había persuadido a medias, me pareció que un Homer sin vida amorosa era un personaje más profundo y oscuro que un Homer enamorado. Phillip Borsos y yo concluimos que *Príncipes de Maine...* no era una historia de amor, sino un relato acerca del aborto ilegal. Los trabajadores temporeros negros, Rose Rose y su padre no son más que otros huérfanos. En un mundo donde esa intervención necesaria era ilegal y estaba sometida a riesgos, el mundo entero era un orfanato. (De ahí que la casa de la sidra, donde Homer vive con los recolectores de manzanas cuando abandona St. Cloud's y el orfanato de la infancia y la juventud de Homer tengan una similitud deprimente).

Pero al no concederle a Homer su historia de amor, Phillip y yo presentamos al productor un guión tal vez demasiado deprimente para que llegara a rodarse. Por lo menos nosotros no conseguimos que se rodara, aunque estuvimos a punto. Hubo una lectura del guión en la sala de estar de la casa de Paul Newman (el primer candidato para el papel del doctor Larch, el mismo que al final interpretó Michael Caine), pero Paul no estaba convencido.

—Hay demasiadas escenas en ese incinerador —me dijo, sacudiendo la cabeza—. Ese incinerador me fastidia de veras.

Cuando Paul rechazó el papel del doctor Larch, Phillip y yo nos sentimos desalentados. Sin un Larch de la categoría de Paul Newman, ¿qué productor estaría dispuesto a aportar el capital? Los que no son nada recomendables. En el mundo de los aspirantes a productores, uno puede encontrar gente abominable, y Phillip tuvo la desgracia de encontrarla.

Si las enfermedades graves, incluso el cáncer, pueden deberse al estrés, como algunos sostienen, entonces esos aspirantes a productores son los responsables de la muerte de Phillip. Por lo menos yo los considero responsables. Estuvieron a punto de echar por tierra la posibilidad de que *Príncipes de Maine...* llegara a ser alguna vez una película. No son dignos de que los mencione por sus nombres o sus compañías. En el panorama de Hollywood son tan familiares como la basura. Los considero como esas tazas de café hechas de plástico esparcidas alrededor de un edificio en construcción, los desechos que abandonan los trabajadores.

Más adelante, cuando Phillip estaba ya demasiado enfermo para dirigir la película, intentamos encontrar a un director que le sustituyera. Irónicamente, nuestra primera elección recayó en Lasse Hallström, el director sueco que acabaría por dirigir la película (tanto a Phillip como a mí nos había encantado su película *Mi vida como un perro*), pero Lasse no estaba disponible en aquellos momentos.

Cuando Phillip murió, me pareció improbable que la película basada en *Príncipes de Maine...* llegara a rodarse. Durante algún tiempo creí que no debería rodarse... no sin Phillip. Ahora todo eso importa poco, porque la película que al final se hizo no fue la versión fría.

## 11. Ni un solo escargot

Antes de que me pusiera a escribir el guión de *Príncipes de Maine...* sólo había intentado en otra ocasión escribir un guión cinematográfico. Irvin Kershner quería dirigir una película sobre *Libertad para los osos*, mi primera novela. Kershner había dirigido *The Luck of Ginger Coffey*, basada en la novela de Brian Moore, y por entonces intentaba realizar una película basada en otra obra de ese autor, *The Lonely Passion of Judith Hearne*. Yo había admirado mucho la película *The Luck of Ginger Coffey*, y compartía con Kershner el gusto por todo lo que escribía Brian Moore. En 1969, Columbia Pictures expresó su interés por contratar los derechos cinematográficos de *Libertad para los osos* y me encargó que escribiera el guión para Kershner.

En agosto de aquel año viajé a Austria, y al pasar por París me compré un Volvo rojo. Las ventas de la edición en tapa dura de *Libertad para los osos* estaban muy por debajo de los niveles de *bestseller* (menos de diez mil ejemplares), pero eran mejores de lo que había esperado para una primera novela. Además de la proyectada película, también se había puesto a la venta una edición de bolsillo. En aquel entonces, un Volvo no era exactamente un coche de lujo, pero era mi primer coche de lujo, es decir, el primer coche que podía permitirme adquirir. Conducir un flamante coche por París, cruzar con él Francia y Suiza, entrar en Austria..., en fin, es algo que todo el mundo debería hacer alguna vez. Hasta aquel verano sólo había visitado París en otra ocasión, y en autocar.

No había vuelto a Viena desde que estudié allí, en el Instituto de Estudios Europeos y en su Universidad, en los años 1963 y 1964. Uno de los profesores que tuve entonces, Ernst Winter, me alquiló ahora un ala de su castillo en el pueblo de Eichbüchl, en las afueras de Wiener Neustadt, sobre el que había volado la escuadrilla de mi padre, dejando caer bombas, más de veinte años atrás. (Mi padre, licenciado por Harvard en lenguas y literatura eslavas, sirvió como criptógrafo para el Cuerpo Aéreo del Ejército de Estados Unidos durante la segunda guerra mundial).

El *Schloss Eichbüchl* era un auténtico castillo, cuya construcción inicial se debía a Carlomagno. Allí habían vivido oficiales nazis. A algunos de ellos los habían ametrallado en la escalera que conducía a la mazmorra, y en la pared se veían los hoyos producidos por las balas. Pero en 1969, cuando viví en el castillo, la mazmorra era un almacén de patatas.

La familia Winter tenía numerosos hijos, la mayoría de los cuales eran adolescentes y todos ellos impresionantes. Kershner y yo les cobramos mucho afecto mientras escribíamos un borrador tras otro del guión de *Libertad para los osos* en la biblioteca del castillo.

Mi hijo mayor, Colin, tenía cuatro años y medio cuando su hermano Brendan

nació en Viena aquel mes de septiembre. Colin podía acceder libremente a todas las dependencias del castillo, que le encantaba, y los hijos de Winter se turnaban para cuidar de Brendan.

Cuando Kershner y yo no nos gritábamos mutuamente en la biblioteca (al igual que yo, Kershner tiende a gritar), estábamos en los archivos de guerra de Viena, viendo noticiarios cuya extensión total era de cuarenta y ocho horas y que en su mayoría detallaban la triunfante llegada de Hitler a la capital austríaca en 1938. Allí estaba el Führer, saludando desde su Mercedes y dirigiéndose a la multitud congregada en la Heldenplatz (plaza de los Héroeos). Más tarde Hitler se dirigió a la gente desde un balcón del palacio imperial.

También había un metraje notable sobre Goering, ataviado con sus *Lederhosen*, aquellos calzones de cuero. Está besando a los niños en el transcurso de una merienda campestre cerca de Salzburgo. Recorre las mesas, con una sonrisa de oreja a oreja, y besa a los niños sentados ante cada mesa. El futuro mariscal de campo era realmente encantador, y al principio su manera de tratar a los niños hizo que Kershner y yo no lo reconociéramos. Pedimos una y otra vez al operador de la cámara, un anciano que llevaba un parche sobre un ojo, que rebobinara la película y nos proyectara las mismas escenas de nuevo. El joven cordial que besaba a los niños nos resultaba muy familiar, pero no acabábamos de identificarle.

Al final Kershner, exasperado, se volvió hacia el operador.

—¿Quién es ese hombre? —le preguntó.

—*Das ist* Hermann Wilhelm Goering —dijo el anciano con gran dignidad. Su único ojo, que desvió de nosotros, estaba lleno de lágrimas.

Aunque Kershner y yo utilizamos el metraje del *Anschluss*, no pudimos encontrar en el guión de *Libertad para los osos* un lugar donde Goering besara a los niños durante la merienda campestre, por más que lo intentamos. (Me gustaba la idea de usarlo como fondo de los títulos de crédito iniciales).

Fue muy divertido trabajar con Kershner, un hombre impetuoso con una imaginación desbordante y una energía inagotable. Era también el lector más apasionado que he conocido jamás, lo leía todo. Kershner estaba tan entusiasmado con *Libertad para los osos* que aportó al guión mucho más de lo que yo fui capaz de aportar. Nunca se cansaba de contar nuevamente el relato, cada vez de una manera algo diferente. Yo sólo procuraba mantenerme a su altura, lo cual no siempre resultaba fácil.

Kershner nunca se sentaba, sino que iba de un lado a otro. Recitaba el relato entero desde la secuencia inicial a los títulos de crédito finales, sin referirse una sola vez al guión existente. Yo me esforzaba por anotar todo, y me sentía más como un taquígrafo que como un guionista. Me limitaba a escribir al dictado.

—¡Has cambiado algo! —le gritaba—. ¡Espera! ¡Has cambiado algo!

—¡Pues claro que he cambiado algo! —replicaba él, también a gritos—. ¡Siempre cambio algo! ¡Hacer cambios es mi trabajo!

Entonces regresaba a Nueva York o Los Ángeles, y yo tenía que componer un nuevo guión a partir de sus notas. Eso era muy estimulante, pero los cheques de la Columbia Pictures siempre llegaban tarde. Y hay algo en el mundo del cine que es todavía peor que el hecho de no cobrar: la presunción por parte de quienes aportan el dinero de que tienen el derecho irrefutable a intervenir en las peripecias del guión y el resultado de la película. (No hay que olvidar que para publicar libros también hay que aportar dinero. Los editores, y entre ellos incluso los editores más duros, se limitan a solicitar a los autores que hagan cambios; no les dicen que están obligados a hacer tales cambios o, sencillamente, los hacen ellos mismos sin contar para nada con el autor).

En cualquier caso, Kershner era mi héroe, y el defensor de cada borrador del guión, y regresaba a la biblioteca del castillo para dar vida con sus gritos a un nuevo guión.

Un día de primavera, estábamos hablando en un huerto de perales cerca del *Schloss Eichbüchl*, cuando Kershner hizo una pausa en mitad del guión para mirar al suelo. Había descubierto caracoles.

—*Escargot!* —exclamó.

En Austria los llaman *Schnecken*, pero Kershner se refería a ellos con la palabra francesa, *escargot*. Encontramos una caja vacía, probablemente para las peras, y la llenamos de caracoles. En el castillo había un libro de cocina donde se explicaba la manera de purgar los caracoles antes de cocinarlos. Se introduce lechuga fresca en la jaula que los contiene, y cuando se han comido la verdura están purgados. Más o menos.

Frau Winter dijo que había purgado caracoles muchas veces, siguiendo las instrucciones de aquel libro. Desde luego, ante todo había que asegurarse de que eran comestibles. Frau Winter nos aseguró que los nuestros lo eran.

Kershner estaba muy entusiasmado con los caracoles. Quería hornear pan, y preguntó si teníamos suficiente ajo.

Por la mañana, todos los caracoles estaban muertos. Tal vez la lechuga había acabado con ellos. Frau Winter nos dijo que quizá, después de todo, no eran de la especie comestible.

Frau Winter había sido una de las cantoras de la familia Trapp, una de las niñas. Podía contar algunas anécdotas, y así lo hacía. Kershner y yo la adorábamos. Pero Kershner estaba alicaído por la muerte de los caracoles.

—Ni un solo *escargot* —comentó. Esto, junto con el retraso de los cheques, fue la señal más temprana de que la película basada en *Libertad para los osos* tenía dificultades.

Orson Welles iba a interpretar el papel del abuelo. Luego, quien haría ese papel sería Vittorio De Sica. Helmut Berger encarnaría a Siegfried Javotnik, el héroe condenado. Jon Voight sería Hannes Graff, el compinche. Después, Al Pacino sería Graff. Así hablaban (efusivamente) los directivos de Columbia Pictures, pero sus

cheques llegaban cada vez más tarde... hasta que dejaron de llegar por completo.

En mayo de 1970 partí de Viena hacia Londres, con mi mujer y mis dos hijos, y desde Londres volé a Estados Unidos. Antes de cruzar el Canal, embarqué el Volvo en Francia con destino a Nueva York, y allí llegó al cabo de varias semanas, recubierto por una costra de sal, la pintura desvaída como la de un coche de cuarenta años. Mi Volvo debía de haber cruzado el Atlántico en la cubierta, al aire libre, o tal vez fue a remolque detrás del barco e hizo la travesía bajo el agua.

Por lo menos el coche llegó, al contrario de los dos primeros capítulos de mi segunda novela, *La epopeya del bebedor de agua*, que escribía por entonces. Había enviado los capítulos, junto con unas prendas de invierno, en un baúl de camarote, desde Viena hasta Vermont. El baúl nunca llegó. No eché de menos las prendas, escribí de nuevo los capítulos, y probablemente los mejoré. Desde mi primera experiencia en la escritura de un guión cinematográfico, había aprendido algo sobre el proceso de revisión. Siempre es posible mejorar algo, y si lo empeoras te das cuenta. Había aprendido a no temer la reescritura. Todos los autores deberían ser tan afortunados.

Como la mayoría de las películas potenciales, *Libertad para los osos* nunca se filmó, pero Irvin Kershner ha sobrevivido con la cabeza erguida. Sigue siendo mi héroe. Hace cosa de año y medio desayuné con él en Santa Mónica y gritamos de lo lindo. Kershner no ha cambiado un ápice en treinta años. Ni siquiera la dirección de *El Imperio contraataca* le ha envejecido, y la «fuerza» milagrosa sigue con él. Me dijo que iba a dirigir una película sobre Puccini. (Creo que, en realidad, el personaje principal es una muchacha que estudia con Puccini). Una vez más, Kershner me contó el argumento con una rapidez tal que tuve que esforzarme para seguir el hilo. Kershner es un entusiasta apasionado, con una energía a la que no ha menoscabado el mundo del cine, a pesar de que está inmerso en él.

En Santa Mónica, el sol de la mañana incidía en su calva espléndida. Pidió a un camarero que le trajera un parasol. Era una petición cortés y razonable, pero Kershner es un director de cine en todo cuanto dice. Hay algo imperioso incluso en su cortesía. El camarero se apresuró a ir de un lado a otro, tratando de complacerle. Pronto se le unió otro camarero y una camarera, todos ellos desviviéndose por proteger del sol la cabeza de Kershner. Si hubiera sido un día nublado y Kershner hubiera pedido más sol, todos habríamos intentado abrir los cielos para él.

Como es natural, Kershner y yo rememoramos la considerable energía que habíamos empleado en redactar los diversos borradores del guión de *Libertad para los osos* en el *Schloss Eichbüchl*. También hablamos de Frau Winter, la ex cantora Trapp, ya fallecida, y sus maravillosos hijos que en aquel entonces cuidaron del pequeño Brendan. La noticia de la muerte de Frau Winter, a quien él había considerado indestructible, conmocionó a Kershner. Su semblante reflejaba la misma indignación y el pesar que evidenció cuando murieron los caracoles y cuando Columbia Pictures suspendió el proyecto de filmación de *Libertad para los osos*.

## 12. El primer corte de pelo

El siguiente director de cine con el que me relacioné fue George Roy Hill, quien dirigió *El mundo según Garp*. Nunca hubo el menor peligro de que impusieran restricciones a George. Era un ex marine, y todo el mundo le hacía caso. El éxito de *Dos hombres y un destino* y *El golpe* había dado fama a las interpretaciones en equipo de Paul Newman y Robert Redford, y George había sido su general. Estaba al mando de un grupo de personas que habían trabajado para él con anterioridad, entre las que se contaban Bobby Crawford, su productor, y Marion Dougherty, su vieja amiga y directora de reparto.

En uno de los exteriores de *Garp*, en Millbrook, Nueva York, donde estaba la llamada Academia Steering, dos distinguidos invitados visitaron el plató; un día, Paul Newman; y otro, James Cagney. Entonces me pregunté por qué razón unos actores tan veteranos acudirían a un plató de cine bajo el calor veraniego para ver cómo se rodaba una escena pequeña y en absoluto memorable una y otra vez, durante dos o tres horas. Más adelante comprendí por qué. No sólo estaban allí para presentar sus respetos a George, sino que querían observar al general con sus tropas.

Incluso en la escena menos importante, ver el dominio que tenía George de todos los aspectos resultaba estimulante. Era el epítome del oficial que está al mando y por el que darías la vida de buen grado. Transmitía la clase de valor que te convencía de que también él moriría por ti sin vacilar. Bien parecido, elegante y con un problema en la espalda (debido a un accidente de aviación, según me dijeron), George también era piloto, uno de esos hombres en los que depositas sin reserva tu confianza.

Sin embargo, cuando George me pidió que escribiera el guión de *Garp*, me negué. Por entonces estaba escribiendo mi quinta novela, *El hotel New Hampshire*. Muy poco era lo que sabía sobre el mundo del cine, pero sí lo suficiente para no interrumpir una novela a fin de escribir un guión de cine.

—Te lo pediré una sola vez —me dijo George, y se mantuvo fiel a su palabra.

Steve Tesich escribió el guión de *Garp*.

Cuando George me mostró el primer borrador de Steve, no me gustó. Ahora es fácil ver que yo había sido mucho más riguroso al convertir dos de mis novelas en guiones de cine (*Príncipes de Maine...* y *Un hijo del circo*) de lo que Steve Tesich había sido con *Garp*. Pero en aquel entonces yo creía que la mejor adaptación de una novela a una película era la literal.

Siempre somos más permisivos con nuestro extremismo que con el ajeno. Steve cambió Viena por Nueva York, algo a lo que tuve que acostumbrarme. Y un avión se estrella contra la casa de Garp poco antes de que la compre, con lo cual, según el parecer de Garp, la casa queda a salvo de otros desastres. (Se equivoca, por supuesto). En la novela no hay ningún avión. En la película, el mismo George Roy

Hill interpreta al piloto que se aleja ileso del lugar del accidente. Al final, cuando Garp agoniza, un helicóptero se lo lleva.

—¿A qué helicóptero te refieres? —le pregunté a George.

Pero todos esos detalles son más propios de *Garp* de lo que pensé al principio, y en la película surten efecto. Un problema más perdurable es la diferencia entre el sentido del humor de Steve Tesich y el mío. A Steve le gustaba contar chistes, buenos, pero chistes al fin y al cabo, y como les sucede a muchos cómicos, tenía el don de inventar chascarrillos. El primer borrador del guión estaba cuajado de comentarios chistosos.

Yo no invento chascarrillos. La comicidad de mis novelas no radica en lo que dicen los personajes, mi comedia no es de agudezas. La totalidad de la situación es cómica, lo divertido, si es que hay tal cosa, es la reacción de los personajes ante su situación.

En los siguientes borradores Steve prescindió de los chascarrillos, pero quedaron unos pocos. Todavía me estremezco al oírlos cada vez que veo la película, aunque, en general, George cumplió su palabra y dio instrucciones a los actores para que suavizaran las frases que, a mi modo de ver, saltan de la página.

El éxito principal de la película basada en *El mundo según Garp* se debe al buen instinto de Marion Dougherty para repartir los papeles y a la dirección de los actores por parte de George. Todos los personajes, principales y secundarios, me parecieron perfectos. Lo que faltaba en la película quedaba compensado sobre todo por el trabajo de los actores.

George acertó al depositar su fe en Robin Williams, quien hizo un Garp excelente. La única dificultad que le planteó el papel fue que tenía demasiado vello corporal para representar de una manera convincente a Garp cuando era adolescente, y de ahí que lo depilaran para esas escenas. Los gritos de Robin desde el remolque, donde lo estaban depilando para la escena de la felación, siguen siendo memorables en el día de hoy.

A mi hijo mayor, Colin, le correspondió la tarea de entrenar a Robin para la práctica de la lucha libre. Robin era un buen atleta, y realizaba los ejercicios con entusiasmo, tal vez con demasiado entusiasmo. La principal preocupación de Colin era que Robin se lesionara. George advertía severamente a Colin de que tuviera sumo cuidado para que Robin no se rompiera un brazo o se despellejara la frente al rozar con la estera, pero lo cierto es que Robin no se hizo el menor daño ni marca alguna durante toda la filmación.

Cuando conocí a Glenn Close, quien interpretaba a Jenny Fields, la madre de Garp, me pareció que era demasiado joven y atractiva para el papel, pues la renuncia de Jenny a las relaciones sexuales es un elemento esencial de su radicalismo. No obstante, con su uniforme de enfermera almidonado o sin él, la voz de Glenn, de clase alta militante, la convertía en una Jenny creíblemente apartada del sexo. Mary Beth Hurt también era perfecta en el papel de Helen, la esposa de Garp, y John

Lithgow (como el transexual Roberta Muldoon) estaba magnífico. Incluso los papeles secundarios eran impecables: Swoosie Kurtz como la prostituta con quien la madre de Garp hace un trato para que se acueste con él, y Amanda Plummer como Ellen James, la víctima sin lengua de una violación.

Fue una experiencia fílmica que me acostumbró mal, porque podía mantenerme distanciado. No era mi guión y ya tampoco mi novela, sino una película de George Roy Hill, cuyo cine me gustaba. Me trataban muy bien, pero lo cierto es que, al mismo tiempo, nunca participé de veras. Que aceptara una breve aparición en la película sin acreditación —lo que se llama un «cameo»— como árbitro de un encuentro de lucha libre fue puramente accidental: resultó que me encontraba en el plató cuando hubo que filmar la escena. He sido árbitro titulado durante veinticuatro años, y no era como si tuviera que representar un papel. Es cierto que hube de recordar un par de frases y que me resultó difícil decirlas. Eran frases de Steve Tesich, no mías.

Ahora Steve ha muerto y George padece la enfermedad de Parkinson. Me entristece pensar que nunca veremos una nueva película de George Roy Hill. Todavía me reúno con Robin Williams y John Lithgow, pero sólo en contadas ocasiones. Intercambiamos felicitaciones navideñas y observamos en silencio, con ese asombro que experimentan todas las familias, cómo han crecido nuestros hijos.

A la mayoría de los demás participantes en la filmación de *Garp* no los he vuelto a ver. A veces, al examinar mi libreta de direcciones, descubro un número de teléfono que no he marcado en años. Es posible que ya no sea un número válido, y me siento tentado a llamar, sólo para comprobarlo, pero nunca hago la llamada. Tampoco tacho nunca el nombre y el número telefónico.

Una película es una familia rápida, casi una familia instantánea, y se dispersa enseguida. Durante la escritura de una novela, el reparto que me apoya es relativamente pequeño: mi mujer (mi primera lectora), uno o dos amigos, mi editor. En ocasiones, según el grado de investigación necesario para la novela, hay unos pocos lectores «expertos» (médicos para una novela sobre un médico, por ejemplo). En general, estas relaciones se mantienen después de haber publicado la obra en cuestión, algo queda. Pero en el caso del cine, se produce un agolpamiento repentino e intenso de numerosas personas, a muchas de las cuales uno nunca volverá a ver.

Entonces, una noche en que estaba buscando una película o un partido en la televisión, me topé en un canal con Glenn Close y Robin Williams, la madre improbable con su hijo no menos improbable. Ver a estos actores no es como tomar uno de mis libros de la estantería y encontrar un pasaje concreto y familiar. Es posible que Glenn y Robin fuesen familiares por lo predecible de su conducta, pero también son desconocidos, se limitan a llevar las ropas que les proporcioné y que sólo tomaron prestadas durante poco tiempo. Uno los ha visto vestidos con otra indumentaria.

George Roy Hill también dirigió la película basada en *Matadero Cinco*, de Kurt



Vonnegut. Kurt había sido mi maestro en Iowa, y era un viejo amigo. Juntos fuimos a ver una proyección privada de *Garp*. Antes del pase, me advirtió: «Es como ver que a tus personajes les cortan el pelo». (Y son más guapos, huelen mejor, no sudan tanto. Supongo que son más presentables al resto del mundo).

En el caso de *Garp*, George siguió una limpia línea narrativa a través del relato doméstico de la novela, que era la historia de una madre y su hijo, así como la del matrimonio de su hijo. Lo que George dejó de lado fue lo que Vonnegut llamaba «el material áspero», las partes más indecorosas, más sórdidas del relato.

Las palabras de Kurt no eran una crítica, sino tan sólo una observación, y creo que es cierta. (En fin, de acuerdo, tal vez te gustaban un poco más cuando tenían el pelo largo y desgreñado).

### 13. La motocicleta que regalé

Voy a referirme ahora al sin par Tony Richardson. Nunca me he sentido más halagado que cuando Tony me dijo que quería hacer una película basada en *El hotel New Hampshire*, mi quinta novela. Las películas de Tony Richardson me encantaban. Nadie tenía una gama como la suya, violenta o austera y, al cabo de un instante, de una comicidad alocada. *La soledad del corredor de fondo*, *Los seres queridos*, *Tom Jones*, *La frontera...* No dudaba de lo que iba a hacer Tony Richardson con *El hotel New Hampshire*, una comedia macabra y un cuento de hadas, ni la mitad de realista que *Garp*. Tony ni siquiera fingió decepcionarse cuando le dije que no estaba dispuesto a escribir el guión. Quería escribirlo él mismo, y así lo hizo.

El guión era brillante, pero la visión inicial que tenía Tony de *El hotel New Hampshire* era una película en dos partes. A algunos críticos de la novela les ha disgustado su grado de farsa sexual. A Tony no. No podría haber suficiente sexo o farsa en la película para satisfacerle. La suya era una visión intransigente, no dejaría nada de lado, y decía que iba a captar la totalidad de la novela.

Pero ahora que tengo más experiencia en el mundo del cine, acepto que la mayor parte de las películas son ejercicios de transigencia. Tony no estaba dispuesto a transigir. Cuando Orion Pictures insistió en hacer una sola película, no una dividida en dos partes, Tony se negó a efectuar unos cortes considerables en el guión. Redujo escenas, usó mucho montaje, aumentó la voz *over*, con lo cual apresuraba muchas escenas, pero lo cierto es que no eliminó una sola frase o un personaje secundario de su guión para una película de dos horas. La espléndida música elegida (Jacques Offenbach) daba a la película el ritmo lunático y exuberante del cancán.

Muchas buenas películas, como *Garp*, son versiones suavizadas de las novelas en las que se basan, pero *El hotel New Hampshire*, de Tony Richardson, es una exageración deliberada de la novela. Al acelerar el relato al ritmo de la partitura de Offenbach, Tony realzó las cualidades de comedia y cuento de hadas que tiene el libro, y reforzó su turbulento impulso narrativo. Pero pagó un precio por ello. Muchos de los personajes secundarios (incluso los más importantes) quedaron reducidos a caricaturas, se convirtieron en versiones caricaturescas de sí mismos. (Otra de las críticas de esta película que oigo con frecuencia es que el espectador tiene que haber leído la novela para saber quiénes son muchos de los personajes. Puesto que conozco tan bien la novela, no puedo decir nada al respecto).

Además de acelerar el relato (*fastforwarding*) en numerosas escenas, la voz *over* imitaba con exactitud la insistente prefiguración que aparece en la novela, pero muchos críticos de cine reaccionan negativamente a la voz *over*, que actúa en ellos como un reflejo rotuliano, y tanto los críticos cinematográficos como los literarios suelen sospechar de la anticipación (*flashforwarding*), que es lo contrario del

*flashback*. La anticipación, en la voz narrativa de una novela, o la voz *over*, en una película, se refiere a cualquier voz dotada de autoridad que dice cosas como: «Al cabo de diez años lamentaría haber atropellado al cocker spaniel de la señora Abernathy, pero en aquel momento me pareció que el episodio se olvidaría enseguida».

En una reciente entrevista con ocasión de *Una mujer difícil*, un crítico literario llegó a decir que la anticipación pertenece a una «categoría ontológica inferior» a la del *flashback*. Además, concluía el crítico, la anticipación es «un proceso subversivo, sobrenatural». Por supuesto que lo es. Si un novelista o un director de cine no puede jugar a ser Dios, ¿quién está en condiciones de hacerlo?

Ya sea con la voz narrativa de una novela o la voz *over* del cine, lo que hace la anticipación es invitar al espectador a que eche un vistazo al propio mecanismo narrativo. En vez de llamar a este proceso «subversivo» o «sobrenatural», yo diría que a la mayoría de los lectores y espectadores les gusta tener algunos atisbos del futuro. Uno de los placeres que proporciona la narrativa, tanto en una novela como en una película, es la expectación.

En la película basada en *El hotel New Hampshire*, Tony Richardson tomó la decisión de realzar la farsa. Utilizó profusamente la aceleración del relato y la anticipación. En la novela, John Berry (Rob Lowe en la película) está enamorado de su hermana mayor, Franny (Jodie Foster); el amor obsesivo de John hacia Franny es doloroso y agri dulce al mismo tiempo. En la película, Tony decidió convertir la obsesión incestuosa de John Berry por su hermana en una travesura cómica. En cuanto a Franny, víctima de una violación a quien más tarde seduce un terrorista, Tony la retrató con la terquedad de un marimacho y una desenfadada jactancia sexual.

Al ver la película, me resultaba muy difícil aceptar la viabilidad del amor de John por Franny; no podía convencerme de que Rob Lowe, un chico encantador, más guapo que la mayoría de las chicas, pudiera beber los vientos por Jodie Foster. La señorita Foster no era entonces tan atractiva, ni mucho menos, como se ha vuelto después. Ahora es una mujer joven y bella, pero entonces no era una chica guapa. Tal como aparece en la película, me habría convencido más fácilmente de que era Jodie Foster la obsesa por Rob Lowe.

Dicho esto, aunque el incesto no fuese convincente, por lo demás Jodie Foster y Rob Lowe representaban a la perfección sus papeles, y el reparto de apoyo era excelente. Beau Bridges, en el papel de padre soñador y descuidado, estaba magnífico, exactamente tal como yo había imaginado al padre de aquella desdichada familia.

Y la decisión que tomó Tony de hacer que el mismo actor (Matthew Modine) encarnara al violador de Franny y a su seductor terrorista fue sin duda alguna astuta. La actuación del señor Modine en el papel de terrorista sin conciencia fue digna de resaltar, como lo fue la de Amanda Plummer en su interpretación de la terrorista que

tiene conciencia. (La señorita Plummer, quien en *Garp* carece de lengua, también sufre una minusvalía en *El hotel New Hampshire*, y de ahí su apodo de «Miss Aborto»).

Los personajes más excéntricos, Iowa Bob (Wilford Brimley) y Freud (Wallace Shawn), resistieron mejor su conversión en caricaturas que algunos personajes secundarios relativamente más realistas, y tanto Brimley como Shawn estuvieron magníficos. Menos éxito tuvo el personaje tragicómico de Susie la osa (Nastassja Kinski). La señora Kinski no tuvo la culpa, aunque el hecho de que estuviera visiblemente embarazada durante el rodaje no fue, desde luego, una ayuda para su causa. Tal vez cometió el error de creer que llevaría el disfraz de oso en todas las escenas, y que por lo tanto nadie sabría que estaba embarazada. Por desgracia, había una escena amorosa esencial entre ella y Rob Lowe, en la que, por supuesto, ella no llevaba el disfraz de osa ni cualquier otro, y que Tony se vio obligado a rodar en la semipenumbra. Pensé que era una pena no poder verla mejor.

Fue Susie la más afectada por los efectos de la caricatura sobre los personajes, la víctima principal de la aceleración que Tony imprimió a dos películas para convertirlas en una sola cinta. En una única ocasión, cuando la señora Kinski, con el cabello sucio, deambula por el Prater vienés con el traje de oso (sin la cabeza, que sostiene con una pata, como si fuese una fiambarrera), Susie la osa se parece al personaje sexualmente herido que es, un símbolo de todos los heridos en su sexualidad, que es de lo que trata *El hotel New Hampshire*.

De todos modos, la película me gustó. La interpretación que hace Tony de la novela como un cancán sexual es una traducción mucho más apropiada de mi sentido del humor que el diálogo de Steve Tesich en *El mundo según Garp*. Sin embargo, para la mayoría del público, *El hotel New Hampshire* no fue, ni mucho menos, una película tan lograda como *Garp*. Sólo en algunos países europeos se hizo más popular, lo cual pudiera deberse a que la novela *El hotel...* también fue más popular en ciertos lugares de Europa, quiero decir más popular que *Garp*. (El mayor éxito de la película en Europa también pudo deberse a que Tony Richardson y Nastassja Kinski son más conocidos allí que en Norteamérica. No lo sé).

Previamente, antes de que interviniera Orion Pictures, se había intentado financiar la película *El hotel New Hampshire* con el capital aportado por un multimillonario de la industria pizzera. «El dinero de la pizza», lo llamaba Tony. Pero el magnate de la pizza no tardó en empezar a comportarse como un productor. «¡Hasta el pizzero ha de opinar!», exclamó Tony.

En un momento determinado se rechazó el dinero de la pizza y Orion Pictures pasó a ser la principal financiadora. Tal vez fue entonces cuando la idea que tenía Tony de rodar una película en dos partes empezó a correr peligro. Cierta vez, Neil Hartley, viejo amigo de Tony y productor de *El hotel New Hampshire*, intentó explicarme las complejidades financieras de la película, pero nunca he podido comprenderlas. Neil fue muy amable y paciente conmigo, pero era como si le

explicara a un topo los placeres y peligros de volar con ala delta.

Tony Richardson falleció de sida en noviembre de 1991. El día de su muerte su hija Natasha encontró sus memorias, *The Long-Distance Runner* [El corredor de fondo], que Tony había ocultado en el mismo armario en que guardaba las estatuillas de los Premios Oscar que había ganado. Le echo de menos. Al igual que Irvin Kershner, Tony era un gran lector y un buen amigo. No era otro más de esos ingleses excéntricos que viven en Los Ángeles. Vivía allí como un rey depuesto pero ostentoso, como un rey que gozaba de su exilio.

Hay una foto que nos hicieron en uno de los exteriores de *El hotel New Hampshire*, una escuela abandonada en algún lugar de Quebec. Está lloviendo. El poncho de Tony se hincha a su alrededor como una vela. Yo estoy en la arcada de la maciza puerta de la vieja escuela. Tony, un escalón más abajo, todavía me supera en altura por media cabeza. Permanece bajo la lluvia en actitud de desafío, de perfil, su peculiar nariz como el pico de un ave de presa inquisitiva. Por alguna razón que no puedo recordar, Tony lleva unos guantes negros que le llegan a los codos, como los guantes incombustibles y resistentes al calor de un forjador. Tenía esa clase de excentricidad, desconcertante y absurda, pero también con la apariencia de que la había adquirido por casualidad y era indiferente a ella. (Dios sabrá qué significaban aquellos guantes para Tony, probablemente nada). Que el prójimo le considerase extravagante le tenía sin cuidado.

Cuando Tony terminó de rodar las escenas con la motocicleta de *El hotel New Hampshire*, yo estaba dando clases en la Conferencia de Escritores Bread Loaf, en Ripton, Vermont. Encontrar una motocicleta de época con sidecar no había resultado difícil. Mayor había sido el problema de reforzar el sidecar lo suficiente para transportar al oso. (Me refiero a un oso auténtico, no a Nastassja Kinski). Tanto en la novela como en la película, Freud lleva de un lado a otro al oso, llamado *Estado de Maine*, en el sidecar. Eso debió de encantarle a Wally Shawn.

Tony me sorprendió con el envío de la motocicleta. En el sidecar había aún pelo de oso. Habían metido el vehículo en una caja, transportándolo en camión desde Quebec a Vermont. La moto era ilegal, sin permiso de circulación, y además peligrosa, porque los frenos sólo servían para detener una máquina de la mitad de su potencia y tamaño. En las carreteras de tierra alrededor de Bread Loaf, el método preferido por mi hijo Colin para detener la máquina era salirse de la calzada y meter el sidecar entre dos árboles... con mi hijo Brendan en el sidecar. Yo entonces era padre de dos adolescentes, y decidí enseguida lo que iba a hacer con la motocicleta: se la regalé a alguien.

—Fue una lástima —me dijo Tony más adelante—. De haber podido solucionarlo, te habría enviado el oso.

## 14. Sin sanar del todo

A principios de 1989, cuando estaban a punto de publicar mi séptima novela, *Oración por Owen*, me encontraba mano sobre mano. El guión de *Príncipes de Maine...* llevaba cuatro años en espera de que se iniciara la producción, y recientemente me había retirado como entrenador de lucha libre. En esa época estaba «entre dos novelas», una situación que no me gusta, sobre todo cuando me publican una nueva novela y la próxima no está aún bien establecida en mi mente. (La que resultaría ser mi octava novela, *Un hijo del circo*, se hallaba muy lejos de estar «bien establecida en mi mente»).

Mi hijo Brendan acababa de ganar el título de luchador de clase A de Nueva Inglaterra en la categoría de 66 kilos, y yo había vuelto a retirarme como entrenador. La primera vez que me retiré fue en 1983, cuando mi hijo Colin ganó ese mismo título en la categoría de 80 kilos. Pero esta vez tenía cuarenta y siete años, y sabía que ya nunca me dedicaría de nuevo al entrenamiento de luchadores.

Un día de aquella primavera, cuando *Oración por Owen* mantenía con firmeza el segundo puesto en la lista de libros más vendidos del *New York Times*, sostuve una conversación telefónica con Salman Rushdie. (Nos habíamos conocido en Londres diez años antes y éramos amigos desde entonces). Tras haber sido sentenciado a muerte, en febrero de 1989, Salman vivía en la clandestinidad.

Cuando me llamó, supuse que lo hacía desde algún lugar de Inglaterra. Aquella primavera, el libro que ocupaba el primer lugar en la lista de más vendidos del *New York Times* era *Los versos satánicos*, responsable de la *fatwa* dictada contra Salman.

Me quejé en broma, diciéndole más o menos que probablemente *Oración por Owen* habría ocupado el primer lugar en la lista del *Times* de no haber tenido la mala suerte de que lo publicaran en las mismas fechas que sus *Versos satánicos*.

—¿Quieres que intercambiamos las posiciones? —me preguntó.

No, yo no quería. Hablamos durante un rato de la nueva novela que tal vez yo escribiría.

—Trata de un médico nacido en la India que vive en Toronto —le dije a Salman—. Es ciudadano canadiense, pero no se siente asimilado por la cultura de ese país, no se siente muy canadiense. Y cuando regresa a la India, cosa que hace con regularidad, tampoco se siente indio. Es un extranjero tanto en su país natal como donde vive.

—Entonces ¿qué le distingue o, por lo menos, tiene de interesante? —me preguntó Salman.

Admití que ahí radicaba el problema. Estaba trabajando en ello, y eso era todo lo que podía decir.

Me parecía que la clave era la cirugía ortopédica. ¿Podría estar relacionado el

tema con la diferencia entre la clase de pacientes que un cirujano ortopédico trata en Toronto y los de Bombay? En la India hay más niños tullidos. Entonces leí un artículo en una revista de medicina sobre la forma más corriente de enanismo con los miembros cortos, la acondroplasia, del que por entonces no se había descubierto un marcador genético. ¿Tal vez mi médico era un genetista aficionado que extraía muestras de sangre a enanos acondroplásicos? Eso podría distinguirlo un tanto, o por lo menos hacerle un poco interesante.

Hasta ahí había llegado en la planificación de *Un hijo del circo*, que acabaría dedicando a Salman, cuando la fotógrafo Mary Ellen Mark y su marido, Martin Bell, cineasta británico, me visitaron en mi casa de Sagaponack. (Desde entonces Martin se ha convertido en ciudadano norteamericano, y ha dirigido la película *American Heart*).

Mary Ellen y Martin eran viejos amigos míos, pero nunca habíamos trabajado juntos. Aquel fin de semana me trajeron unas fotos nuevas de Mary Ellen para que las viera. Había dedicado mucho tiempo a fotografiar los pequeños circos de la India, y sobre todo los niños que actuaban en esos circos. Y allí, de improviso, en las fotografías, estaban los enanos de mi médico, unos enanos acondroplásicos, los payasos del circo indio. Pensé que mi doctor podría estudiarlos y extraerles sangre.

Entonces se me ocurrió otra cosa acerca de mi médico: más todavía que su profesión, la de cirujano ortopédico, me interesaba lo que constituía una pasión de aficionado: la sangre de los enanos, la búsqueda del gen de la acondroplasia, que aún no había sido identificado. Pero ¿cuáles podían ser las demás aficiones del doctor? Había conocido a muchos médicos que querían ser escritores o que ya se imaginaban como tales. ¿Por qué no hacer de mi médico un guionista de cine? Desde luego, no se me ocultaba que sería un mal guionista, como sabía también que jamás encontraría el marcador genético de la acondroplasia. (Esto en cuanto a las aficiones).

Más adelante sucedió algo mágico. Casi al mismo tiempo que se publicaba *Un hijo del circo*, un médico de California descubrió el gen responsable del enanismo acondroplásico. En una carta que me escribió, admitía haber descubierto el marcador genético de la acondroplasia sin haber visto a un solo enano.

Pero a fines del verano de 1989, Martin Bell y yo tan sólo sabíamos que estábamos en posesión de un relato (o unos relatos paralelos) en común. Martin quería filmar un documental sobre los niños que actuaban en los circos indios, probablemente sobre un solo niño en particular, y me preguntó si me interesaría una película con ese tema. ¿Quería escribir un guión de cine acerca del destino de un niño (o de varios) vendido a un circo indio? Podíamos viajar a la India y realizar juntos las investigaciones.

En el otoño de aquel año escribí el primer borrador de un guión, en principio titulado *Escapar de Maharashtra*. También tomé algunas notas para mi novela sobre un doctor de origen indio, sus investigaciones con la sangre de los enanos y su labor con niños tullidos en Bombay. El doctor es un apasionado de los circos por los

enanos que actúan en ellos, pero también sabe que muchos de los artistas circenses son niños a quienes sus padres han vendido al circo. (Los padres saben que sus hijos vivirán mejor en el circo). Además de su estudio de los enanos y los guiones de cine, el doctor tiene otra afición: recoger a niños abandonados en las calles de Bombay y colocarlos en circos indios.

Como es natural, los circos sólo se quedarán con los acróbatas y artistas callejeros de más talento entre esos niños abandonados. Mary Ellen me dijo que de otro modo las niñas podrían convertirse en prostitutas. La mayoría de los pequeños que actúan en los circos indios son niñas. Pero ¿y si una de esas muchachas dotadas tuviera un hermano minusválido? ¿Qué podría hacer un niño tullido en un circo?

Esto último se convirtió en el vínculo entre mi cirujano ortopédico, interesado en la sangre de los enanos y los niños minusválidos, y el circo.

Viajé a la India en enero de 1990, y por entonces los relatos paralelos del guión y la novela estaban cada vez más conectados. La novela se titulaba ya *Un hijo del circo*. Poco después de que Martin Bell y yo regresáramos de la India, dieron un nuevo título a mi guión, *Escapar de Maharashtra*, que se convirtió también en *Un hijo del circo*. Así pues, ese guión no fue nunca una adaptación de la novela (como en el caso de *Príncipes de Maine...*). En realidad, concluí el guión, salvo los últimos retoques, varios años antes de que hubiera terminado la novela. Con un poco de suerte, Martin y yo podríamos haber visto la película producida, e incluso estrenada, antes de que se publicara la novela. Sin embargo, no tuvimos esta suerte.

No fue ése el único revés que sufrió Martin. En el Gran Circo Real, en Junagadh, un chimpancé rabioso le mordió en la cara. Yo estaba entonces en Bombay, y me llamaron para pedirme que llevara la vacuna contra la rabia en un termo. Pero mantener la vacuna fresca durante todo el trayecto hasta Junagadh era imposible. En primer lugar, el vuelo de Bombay a Rajkot sufrió un retraso. Luego Ramu, el chófer del circo que fue a buscarnos al aeropuerto en un destartado Land Rover, necesitó otro par de horas para recorrer la carretera entre Rajkot y Junagadh.

En la novela describí como sigue ese viaje en el Land Rover:

«La carnicería de animales que salpicaba el camino [...] atravesaron como un rayo el campo a oscuras y las poblaciones tenuemente iluminadas, donde los asaltó el tufo repelente a comidas y excrementos, junto con las pependencias de las gallinas, el ladrido de los perros y las salvajes amenazas que gritaban los peatones casi atropellados. Ramu se disculpó porque faltaba la ventanilla de su lado; no sólo penetraba el impetuoso y frío aire nocturno, sino también los insectos que se estrellaban contra los pasajeros de atrás».

En Junagadh, «vieron las calles atestadas de gente; dos multitudes en oleadas chocaban entre sí. Por el altavoz de un camión aparcado se oía música circense. Un tumulto salía de la función de primera hora de la tarde, el otro se apresuraba a



ponerse en fila para la sesión que empezaría después [...]. Aunque Ramu no dejó de hacer sonar la bocina en ningún momento, el Land Rover apenas se arrastraba entre la muchedumbre. Varios chiquillos se aferraron a los manillares de la puerta y el parachoques trasero y se dejaron arrastrar por el camino [...]. Bastante más adelante, un payaso enano subido a unos zancos conducía a la multitud. Todo estaba más congestionado aún ante el circo, porque era muy temprano para dejar pasar a la muchedumbre y el Land Rover tuvo que avanzar a paso de tortuga para atravesar la custodiada puerta».

Cuando por fin se la di a Martin, la vacuna contra la rabia estaba tibia, pero surtió efecto. Además de las mordeduras en la cara y el cuello, el mono le había arrancado un mechón de la barba y le había mordido la mano con la que había intentado protegerse la garganta. Era un chimpancé de ochenta kilos, y había saltado sobre Martin desde el lomo de un caballo. Espantosa manera de iniciar nuestra investigación en el circo.

En Bombay había visitado un hospital infantil, un club privado, una comisaría de policía, una biblioteca y los burdeles de Falkland Road, pero el tiempo que pasé con Martin y Mary Ellen en el Gran Circo Real de Junagadh, la mayor parte del mes de enero, resultó ser el periodo más importante para mí. Fue entonces cuando se delinearon claramente los relatos paralelos pero independientes del guión de cine y la novela.

El guión sería el relato de lo que el doctor Daruwalla deseaba que les hubiera sucedido a los niños del circo y al misionero jesuita. El chico tullido aprende a andar con zancos. (En la novela, se cae y muere). A su guapa hermana un león la mata al instante. (En la novela huye del circo para convertirse en prostituta en Bombay, donde muere de sida). Y el misionero jesuita abandona sus votos, pues se enamora de una mujer del circo, ex artista del trapecio, que ahora adiestra a los niños. (En la novela, el misionero también abandona sus votos, pero es homosexual y no se enamora de una mujer).

No obstante, los personajes esenciales y la atmósfera tanto del guión como de la novela son los mismos. En la novela, el doctor Daruwalla (el guionista) crea un chivo expiatorio para retratarse a sí mismo. Azorado por su torpeza de aficionado, su incapacidad de encontrar el marcador genético de la acondroplasia, el doctor Daruwalla inventa a un joven doctor norteamericano a quien convierte en el necio idealista obsesionado por conseguir la sangre de los enanos. (En el guión, el doctor Daruwalla es un personaje secundario, pero digno: la investigación de los enanos estaría por debajo de él).

El invierno que estuve en Junagadh, el jefe de los payasos enanos se llamaba Shivaji. Por mi parte, ya había estudiado la acondroplasia y sabía que un enano acondroplásico podía nacer de padres normales y que los hijos del enano tenían el 50 por ciento de posibilidades de ser enanos. Con mucha frecuencia este tipo de enanismo es el resultado de un acontecimiento genético excepcional, una mutación

espontánea, la cual se convierte entonces en una característica dominante de los hijos del enano.

Los padres de Shivaji habían sido normales, y su único hijo era enano. La mujer de Shivaji era normal y, como él mismo decía, «casi guapa», pero procedía de una familia muy pobre y carecía de dote. «Sólo un enano se casaría con ella», me explicó Shivaji.

Sentado en su tienda, no logré convencer a Shivaji de que su condición física era probablemente el resultado de «un acontecimiento genético excepcional, una mutación espontánea». Me dijo que no creía en los genes.

Mi médico de ficción también despertaba las sospechas de Shivaji.

—¿Qué quiere hacer ese tipo con nuestra sangre? —me preguntó.

Le expliqué que mi médico buscaba el elemento secreto al que se debía su enanismo.

—No es ningún secreto —replicó Shivaji. Creía saberlo todo al respecto. Me dijo que era enano porque, la mañana que su madre le concibió, miró por la ventana y la primera persona que vio era un enano—. Ese fue el motivo —concluyó.

¿Y qué decir entonces de su hijo, quien también era enano? En su caso se debía a que, la mañana en que su esposa concibió, se dio la vuelta y miró a Shivaji.

—Le dije que no me mirase, pero ella lo hizo —me contó Shivaji, y añadió—: Su doctor está perdiendo el tiempo.

Lo intenté de nuevo.

—Mi doctor está buscando algo en la sangre de los enanos, algo que, cuando lo encuentre, ayudará a otras personas a no tener hijos enanos.

—¿Por qué tendría yo que ayudar a su médico para acabar con los enanos? —me preguntó Shivaji. Una pregunta a la que yo no podía dar ninguna respuesta.

En la novela adjudiqué a Shivaji las firmes opiniones del personaje Vinod. En el guión no le cambié el nombre, y confié en que tuviera ocasión de representarse a sí mismo. Eso no llegaría a ocurrir. (Supongo que mi Shivaji es todavía un payaso en el Gran Circo Real, pero en la película usaremos un circo diferente).

Aunque tardé cinco años y medio en escribir la novela *Un hijo del circo*, una vez terminada se publicó tal como estaba previsto, en 1994. La producción de la película, cuyo guión escribí, estaba programada para el otoño de 1997, pero las circunstancias impidieron que se llevara a cabo y la programaron de nuevo para el invierno de 1999. En ambas ocasiones el papel del misionero correspondió a Jeff Bridges, y en ambas ocasiones el presupuesto de la película se excedió por la misma cantidad: millón y medio de dólares. El resultado fue que la segunda producción también fracasó.

Existe una notable diferencia entre una novela y una película. Una novela ha de ser aceptada para su publicación, ha de ser revisada y corregida y, en todos los demás aspectos, está preparada para publicarse. De ahí que no suceda como en el cine y el proyecto quede repentinamente abortado. Esta es una de las razones principales por las que prefiero mi tarea cotidiana de novelista al trabajo ocasional de guionista de

cine. Puedo contar con los dedos de una mano el número de novelas realmente buenas que he leído en manuscrito y no han sido publicadas, pero los buenos guiones de cine no se convierten siempre en películas. (Y más lamentable todavía es que son muchos los malos guiones cuyas películas se ruedan).

En el momento en que escribo estas líneas, Martin Bell no tiene intención de partir pronto hacia la India. Han pasado nueve años desde que estuvimos juntos en Junagadh. El rostro de Martin está sanado del todo... aunque, bien mirado, eso no es cierto.

En la novela *Un hijo del circo* utilicé cómicamente el ataque de aquel mono: un «chimpancé racista», al ver al misionero de tez blanca, extraña para él, que destacaba entre un mar de rostros morenos, le arranca el lóbulo de una oreja. Tras el ataque, no es posible encontrar el lóbulo perdido.

Por supuesto, sé que el auténtico ataque del chimpancé no tuvo nada de cómico para Martin Bell, y sé también que su rostro no estará «sanado del todo» hasta que hagamos la película. Tal como son las cosas en el mundo del cine, es esencial seguir creyendo que acabaremos por conseguirlo.

## 15. Ni Wang ni Winterbottom

Conocí a Richard Gladstein, el productor de FilmColony, en Vermont, en mayo de 1995. Me gustó desde el comienzo; era un hombre resueltamente práctico. A fin de lograr que *Príncipes de Maine...* se convirtiera en una película, Richard procedió con tanta precisión como un reloj. Presentó a Miramax la novela y un borrador del guión escrito en 1992. Miramax hizo una oferta por los derechos del viejo guión y la novela. Estuvieron de acuerdo en financiar la película, siempre que Richard encontrara un director aceptable, lo cual significaba un director aceptable para Miramax, Richard y yo. También el reparto debía ser «aceptable» para todos nosotros. Ese era el trato.

En primer lugar, ¿sería muy dificultoso encontrar un director aceptable? Resultó que sí, que lo sería en sumo grado.

Yo era parte del problema. No frecuento el cine, y sólo he visto un par de películas en salas de cine en los últimos diez años, *La lista de Schindler* y *El paciente inglés*. Vi esas dos películas concretas porque estaba harto de que mis amigos insistieran en que eran mejores que los libros en los que estaban basadas. Aunque esto último no era cierto, me parecieron muy buenas películas.

Mientras buscábamos un director adecuado para *Príncipes de Maine...*, vi en vídeo todas las películas que Richard Gladstein quería que viera. Si no existiera el vídeo, probablemente no vería ninguna película. No me siento cómodo en una sala grande y oscura entre muchos desconocidos. En cambio, me gusta avanzar cuando hay escenas aburridas y tener la posibilidad de rebobinar la cinta y ver de nuevo las escenas que me agradan de veras. El vídeo ha hecho que ver cine se parezca más a la lectura de libros.

En otro tiempo me gustaba ir al cine. En el gimnasio Thompson de Exeter, vi mi primera película de Ingmar Bergman un sábado por la noche. La banda sonora era incomprensible y los subtítulos estaban a menudo desenfocados. Nos sentábamos en sillas metálicas plegables, en la pista de baloncesto, y la película era en blanco y negro. Pero se trataba de Bergman. Desde entonces, como espectador de cine he ido cuesta abajo.

Tal fue la persona con la que hubo de tratar Richard Gladstein cuando me pidió que «aprobáramos mutuamente» un director para *Príncipes de Maine...*: alguien que prácticamente había dejado de ir al cine cuando Ingmar Bergman anunció que había rodado su última película (la incomparable *Fanny y Alexander*).

La lista de directores aceptables para Miramax era bastante larga, y yo desconocía la mayor parte de sus películas. Richard se reunía con varios candidatos, y si éstos respondían al material de una manera que le gustaba (y suponía que también me gustaría a mí), me pedía que viera su obra. Sólo si yo aprobaba a alguien seguíamos

adelante. Era un proceso muy justo para mí, pero veía gran cantidad de películas y eran muy pocas las que me gustaban. La lista de directores que eran aceptables tanto para Miramax como para mí acabó por ser muy corta.

Uno de los directores cuya obra me gustaba era Wayne Wang, entre cuyas películas figuraban *El club de la buena estrella* y *Smoke*. Pero por mucho que estas películas difieran entre sí, en ambos casos la narración es naturalista, casi desestructurada. Los relatos se superponen o avanzan en paralelo, pero no están necesariamente conectados a un argumento. *Príncipes de Maine...* es una narración muy estructurada, en absoluto naturalista. Un relato impulsado por el argumento sigue una trayectoria predestinada. La vida del doctor Larch es un plan, y la vida de Homer Wells está concebida para que encaje en el plan de Larch.

Antes de que Wayne Wang interviniera en el proyecto, yo había examinado las extensas notas de Richard en el guión que Phillip Borsos y yo habíamos dejado listo para el rodaje. Ya había revisado gran parte del guión cuando Wayne me presentó sus sugerencias, algunas de las cuales estaban en desacuerdo con las notas anteriores de Richard. Tras un primer intento de incorporar al guión las sugerencias de Wayne, y tras posteriores conversaciones con éste y Richard, me sentí más inclinado a seguir los consejos de Richard que los de Wayne.

No sé si esta generalización es justa, pero Richard y yo actuamos de acuerdo con ella: si el guionista se deja guiar más por el productor que por el director, probablemente debería buscar otro director. Wayne y yo nos separamos muy amistosamente.

Aunque ahora el guión presentaba una considerable influencia de Richard, y el orden de los acontecimientos había sufrido muchas variaciones, en un aspecto seguía siendo el mismo guión que Phillip y yo habíamos concebido. No había un triángulo amoroso entre Homer, Candy y Wally. Richard y yo habíamos proporcionado a Homer una prolongada aventura sexual (con Debra Pettigrew, una de las mujeres del centro de expedición de manzanas), pero de todos modos Homer era un muchacho sin una historia de amor cuando regresó al orfanato de St. Cloud's. Aún era, hasta cierto punto, lo que Phillip y yo habíamos llamado «la versión fría».

Y la película seguía sin director. Recuerdo haberle dicho a Richard que ojalá él pudiera dirigirla, deseaba de veras que lo hiciera. Pero Richard era un buen productor y no quería meterse en camisas de once varas. De ahí que Michael Winterbottom fuese el tercero en la lista de posibles directores de la película.

Winterbottom nos había impresionado tanto a Richard como a mí con su tratamiento de la novela de Thomas Hardy *Jude el oscuro*, que no era precisamente la más fácil de las novelas de Hardy para trasladarla al cine. Con excepción de *Tess*, de Polanski, la mayor parte de las novelas de Hardy llevadas a la pantalla se han revelado poco dúctiles para la forma cinematográfica. El grado de predestinación que hay en *Príncipes de Maine...* le habría parecido tenue a Thomas Hardy.

Hardy insistía en que una novela tenía que ser un relato mejor que cualquier

noticia con la que uno se topara en la prensa. Quería decir «mejor» en todos los sentidos: más grande, más compleja, más interrelacionada y con cierta simetría, como mínimo debía tener una conclusión. En sus novelas campea una falta de equidad que parece inevitable. No sólo las impulsa el argumento, sino que las guía el destino de los personajes.

La película *Jude* de Winterbottom captaba todo eso, y también lograba que el padecimiento intelectual de Jude resultara emotivo. En cuanto a lo que Winterbottom era capaz de extraer de sus actores, no hay más que ver la asombrosa actuación de Kate Winslet, en especial el parto y su reacción ante la muerte de sus hijos. Además, Winterbottom supo captar la atmósfera del Wessex de ficción hardiano, y la película produce una sensación de autenticidad.

La capacidad del director para conjugar el periodo histórico y el detalle ambiental era básica en el caso de *Príncipes de Maine...*, donde la claustrofobia del orfanato de St. Cloud's y la casa de la sidra, la vivienda de los recolectores temporeros, debe verse en yuxtaposición con la belleza de la costa de Maine y las comodidades palpables de los hogares de los que proceden Wally y Candy. Que Winterbottom podría captar el destino que Larch crea para Homer fue algo que acepté en cuanto vi *Jude*. Winterbottom ya había comprendido bien a Thomas Hardy.

Conocí a Michael Winterbottom en Amsterdam, en cuyo barrio chino efectuaba yo investigaciones para *Una mujer difícil*. Pasaba los días con Margot Alvarez, una ex prostituta que por entonces dirigía la organización en pro de los derechos de las prostitutas, y las noches con un policía, Joep de Groot, a quien acompañaba en su ronda por el distrito. Me sentía muy fatigado.

Winterbottom no se encontraba en mejor forma que yo. Había sido difícil reunimos, porque él estaba trabajando en el montaje de su película sobre Sarajevo, y sólo podía pasar una noche en Amsterdam, pues debía regresar a Inglaterra a la mañana siguiente, a fin de asistir a la celebración del cumpleaños de un hijo. Para empeorar las cosas, la única noche en que Winterbottom podía ir a Amsterdam, yo no estaba disponible para cenar. Tenía un compromiso previo con Joep: iba a tomar unas notas sobre el funcionamiento interno de un salón de masaje tailandés.

Ya eran las diez de la noche cuando me reuní con Winterbottom y Richard Gladstein en el bar del Grand. Winterbottom tomaba algo que parecía zumo de naranja, pero, como Janet me informó más tarde, yo estaba medio bebido. Sólo había tomado una modesta cantidad de vino durante la cena, pero luego, en el salón de masaje tailandés, Joep me había persuadido para que tomara un par de cervezas.

Sin duda Michael Winterbottom estaría de acuerdo: nuestro primer encuentro no fue precisamente prometedor. Winterbottom abordó el guión existente planteando la necesidad de volver a la novela. No es fácil que un autor discuta el exceso de cariño del lector hacia una novela, pero lo que más le gustaba a Winterbottom de *Príncipes de Maine...* era una parte del libro que yo había dejado al margen del guión. El triángulo que formaban Homer, Candy y Wally lo significaba todo para él, y me dijo

que no podía hacer la película si faltaba el triángulo.

Argumentó que, sin eso, el abandono de St. Cloud's por parte de Homer y el retorno a sus deberes predestinados en el hospital del orfanato perderían peso. Yo repliqué que, dadas las limitaciones de tiempo que impone una película, la historia amorosa haría desmerecer las relaciones más importantes: la relación distanciada pero cariñosa del doctor Larch con Homer y la decisión posterior que tomó éste de practicar abortos porque descubrió la relación entre Rose Rose y su padre. Pero que Phillip Borsos y yo hubiéramos sustituido la relación amorosa de Homer y Candy por el enamoramiento unilateral de Homer por Rose Rose era insatisfactorio, por lo menos desde el punto de vista de Winterbottom, y ahora creo que él tenía razón.

Es posible que la «versión fría» que hicimos Phillip y yo fuese, en efecto, insatisfactoria. Sin embargo, en nuestro guión estaba claro que las enseñanzas del doctor Larch y el enredo del señor Rose con su hija era lo que ejercía más influencia en la vida de Homer. Yo no quería que, en la película, la importancia de Candy para Homer rivalizara con la de Larch o la del señor Rose.

De haber estado menos fatigado, o más sobrio, podría haber reaccionado con mayor sinceridad a la visión que tenía Winterbottom de *Príncipes de Maine...*, podría habernos ahorrado, tanto a Michael como a mí, un tiempo considerable diciéndole que su enfoque no me servía. La falta de sueño y el exceso de alcohol afecta a la gente de maneras diversas. Conozco a ciertas personas que se vuelven cada vez más discutidoras. Mi caso es distinto: me vuelvo demasiado complaciente para mi propio bien. En vez de aferrarme a la «versión fría» y no admitir jamás en el guión la relación amorosa de Homer y Candy, le dije a Winterbottom que me sentía escéptico pero lo intentaría. Y una vez que esa historia de amor pasara a formar parte del guión, sería imposible deshacerse de ella. Incluso sobreviviría a la participación de Winterbottom en el proyecto, una participación que fue prolongada y rigurosa. Ambos nos esforzamos mucho para lograr que su versión saliera adelante.

Resulta interesante que Richard recuerde mi primer encuentro con Winterbottom en Amsterdam de una manera algo diferente.

—Estabais en total desacuerdo —afirma—. Todo el mundo pensaba que no había nada que hacer y que había que seguir buscando. Pero después de que Winterbottom se marchara a Inglaterra, nos quedamos unos días en Amsterdam. Entramos en una iglesia; miramos a las prostitutas en sus escaparates, y luego tú, Janet y yo fuimos a un bar. Fue allí donde tomaste un par de cervezas (Janet y yo bebimos lo mismo que tú) y, después de que los dos te insistiéramos un poco, aceptaste que Homer tuviera una aventura amorosa en medio del relato. La verdad es que aquel primer encuentro con Winterbottom acabó de una manera tan decepcionante que cuanto le telefoneé para decirle que no te oponías a que Candy figurase en el guión, creyó que me lo estaba inventando.

Así pues, según Richard, él y mi mujer me convencieron para que concediera a Homer una «aventura amorosa». Sobre este extremo, la memoria de Richard es

probablemente más precisa que la mía. (Yo estuve todo el tiempo distraído durante aquella estancia en Amsterdam, porque el motivo principal que me había llevado allí no tenía nada que ver con *Príncipes de Maine...*) En cuanto a Janet, el recuerdo que ella conserva de esa ocasión es más parecido a la versión de Richard que a la mía. Recuerda haber pensado que nunca llegaríamos a ninguna parte con Winterbottom. A su modo de ver, la aventura amorosa, y no Winterbottom, era lo que se merecía una oportunidad.

Hubo problemas desde el principio. Winterbottom quería rodar la película en primavera, por la sencilla razón de que no estaría disponible en otoño. La estación principal en la que transcurre la novela era el otoño, cuando tiene lugar la recolección de la manzana. ¿Cómo solucionaríamos el detalle de que, en vez de tener manzanas, los árboles estarían floridos? (Nadie respondió a esa pregunta). Aun cuando filmáramos los manzanares después de que las flores hubieran caído y las abejas se hubiesen marchado, aun cuando pintáramos de rojo las manzanas verdes, en Nueva Inglaterra la primavera no tiene el mismo aspecto que el otoño. Cuando se recolectan las manzanas, los demás árboles, sobre todo los arces, ya empiezan a cambiar de color. Hacia el final de la recolección, el follaje otoñal ha llegado a su apogeo y desaparecido, los árboles han perdido la mayor parte de sus hojas, y muchas ramas están desnudas. No queda nada del nuevo verdor primaveral. ¿Y de dónde sacaríamos nieve en primavera? Tal vez ni siquiera haría suficiente frío para fabricar nieve artificial.

Me parecía evidente que *Príncipes de Maine...* debía rodarse desde mediados de septiembre a mediados de diciembre, pero esto no encajaba en los planes de Winterbottom. No obstante, el mundo del cine está compartimentado, y la manipulación de las estaciones del año no era asunto mío. Mis problemas con Winterbottom se revelarían más insuperables que el tiempo. Ahora que la aventura amorosa entre Homer, Candy y Wally figuraba en el guión, había menos escenas con el doctor Larch y los huérfanos de St. Cloud's, y muchas menos con el señor Rose, su hija y los demás recolectores temporeros. Temía que la historia de amor llegara a convertirse en el tema principal de la película. (Y cuando se acerca el momento de «comercializarla», todavía lo temo).

En todas las versiones anteriores del guión, Candy y Wally no son más que la joven pareja que acude a St. Cloud's para abortar y que, al marcharse, llevan a Homer en su coche hasta la costa. El papel de Wally era pequeño, y el de Candy todavía más. Mi hijo mayor, Colin, iba a actuar como Wally, pero en la versión de Winterbottom el papel de ese personaje se había ampliado. Por ello no fue sorprendente que Miramax exigiera que un actor con un nombre más conocido que el de Colin interpretara ese papel. Más desolador todavía, para Colin y para mí, fue que Winterbottom considerase a Colin demasiado mayor para ser Wally. (Colin tenía por entonces treinta y dos años, pero parecía más joven. Pensé que tal vez pasaría aún por un muchacho de veinticinco años). Winterbottom no daba con una Candy lo bastante



joven para su gusto, y, a su modo de ver, Wally debía aproximarse a la edad de Candy, veintipocos años.

Las edades de Candy y Wally se convirtieron en un problema enorme para el director y el guionista. (Además, incluir el triángulo formado por Homer, Candy y Wally significaba incluir la segunda guerra mundial). En la novela, Candy no quiere tener un hijo porque todavía va a la universidad y su novio (Wally) está inscrito en la escuela de vuelo. En el guión, una vez admití a Candy y Wally en el relato, quise que Candy hubiera terminado ya sus estudios, de modo que Wally pudiera pertenecer al Cuerpo Aéreo del Ejército. Quería que hubiera finalizado el adiestramiento en la escuela de vuelo y estuviera listo para ir a la guerra.

Winterbottom y yo nunca resolvimos este conflicto. Miramax adujo demasiada escasez de tiempo para encontrar los exteriores apropiados, así como la falta de un actor de suficiente renombre para interpretar al doctor Larch, y pospuso la planeada producción de *Príncipes de Maine...* para abril de 1997. Querían que Winterbottom renunciara a su compromiso anterior y rodara la película aquel otoño. El director se negó.

Entonces Richard me invitó a seleccionar un nuevo director. Mi rechazo nos sorprendió a los dos. A pesar de los problemas surgidos entre nosotros, Winterbottom y yo habíamos recorrido un largo trecho juntos en la preparación del guión, y no soportaba la idea de repetir ese proceso con otra persona. Una vez más, debía de estar cansado o distraído (o ambas cosas), pues de nuevo me mostré demasiado complaciente para mi propio bien.

Cuando se aproximaba la primavera de 1998, Winterbottom admitió que tenía unos problemas irresolubles con el guión y conmigo. Sugirió que sólo una película en tres partes podía hacer justicia a la novela y dijo que sería necesario «introducir» a otro guionista. Tiempo atrás, Tony Richardson me había expuesto la idea de una película en dos partes. ¡Ahora Michael Winterbottom quería hacer una película en tres!

Creo que, desde el punto de vista de Winterbottom, trabajar conmigo era el principal problema. (Cierta vez, hablando con Richard, le dio a entender que trabajar con Thomas Hardy era más fácil). Tal vez Winterbottom había querido desde el principio «introducir» a otro guionista. Francamente, sentí la tentación de concedérselo. En el tiempo que había dedicado al guión de *Príncipes de Maine...* y a tres directores distintos, podría haber escrito otra novela. Pero debido precisamente al esfuerzo que había hecho para que se rodara una película basada en el libro, no podía abandonar y dejar que otro terminara el trabajo.

Por otro lado, Phillip Borsos seguía en mi recuerdo. Si Phillip hubiera vivido para ver los cambios que había sufrido el guión, tal vez se habría sentido anonadado, pues sin duda le habría costado reconocerlo. No obstante, Phillip se habría llevado una decepción si yo hubiera abandonado la empresa. Phillip no era hombre que se diera por vencido.

Así pues, Michael Winterbottom y yo nos separamos, y me encontré de nuevo, junto con Richard Gladstein, en el mismo punto en que había estado antes: a la búsqueda de un director, el que haría el número cuatro. Nunca había visto a Richard tan deprimido. Lo que más me deprimía era un resultado inevitable: cuando se rodara *Príncipes de Maine...*, si por fin llegaba ese momento, mi hijo Colin sería realmente demasiado mayor para interpretar a Wally. Esa oportunidad se había perdido, y con ella yo había perdido una parte considerable del cariño que le tenía al proyecto.

## 16. Wally se va, Candy se queda

Si mi primer encuentro con Michael Winterbottom fue difícil, incluso tormentoso, la primera vez que me reuní con Lasse Hallström todo fue como una seda. Del guión modificado en último lugar por Winterbottom, Lasse dijo que echaba en falta la mayor parte de lo que en la novela tenía una cualidad «épica». Incluso los indicios más leves del paso del tiempo habían sido eliminados.

Como he dicho, Leslie Holleran fue quien tuvo la idea de contar la historia de las adopciones fracasadas de Homer en forma de un montaje sobre el que se deslizarían los títulos de crédito iniciales. De una manera similar, Lasse prefería que Homer permaneciera fuera de St. Cloud's, que no regresara al orfanato, por lo menos durante un año. Sugirió que, entre dos recolecciones de manzanas, podíamos mantener animada la discusión de Larch con Homer, así como la creciente intimidad de éste con Candy, por medio de otro montaje y el uso de las cartas de Homer y Larch, que leerían voces *over*. Confié por completo en el instinto de Lasse con respecto a la voz *over* porque sabía hasta qué punto había empleado ese recurso en *Mi vida como un perro*. También confié en mi propio instinto: ya lo había utilizado en el guión de *Un hijo del circo*.

Desde hace mucho tiempo opino que el desagrado que la voz *over* causa entre los cineastas y críticos de cine norteamericanos se debe por completo a lo mal que suele usarse este recurso. Con frecuencia se agrega, tras el rodaje de la película, para aclarar una historia por lo demás incomprensible. Este uso erróneo de la voz *over*, como una exposición torpe, hace que el sistema tenga mala reputación. Cuando se emplea bien, por ejemplo en *Jules y Jim*, una de mis películas favoritas, la voz *over* es esencial para el conjunto, no se trata en absoluto de un «agregado».

La primera vez que nos vimos, Lasse me ofreció ya una solución radical para el triángulo de Homer, Candy y Wally, es decir, lograr mañosamente que Homer salga del triángulo. A Lasse le parecía que el papel de Wally en el relato debería ser menor. También yo tenía la sensación de que si Homer era amigo de Wally, su aventura con Candy sería indefendible. (En el libro dispuse de casi cuatrocientas páginas, unos dos tercios de la novela, para hacer de Homer Wells un personaje simpático antes de que se acueste con Candy). Lasse tuvo la idea, que aprobé, de que Wally entrara y saliera del relato con la mayor rapidez posible, antes de que pudiera desarrollarse la amistad con Homer. De ese modo Homer es menos culpable por la aventura con Candy, pero ¿a qué coste?

Uno siempre se plantea esa pregunta mientras escribe el guión. La carga constante que supone comprimir una historia significa que algún personaje se verá comprometido. Es cierto que, al reducir el tiempo en pantalla de Wally y disminuir su relación con Homer, le dimos a éste menos responsabilidad por la aventura con

Candy. Pero el personaje que resulta comprometido es Candy. Para salvar a Homer de la condena por parte del público, Lasse y yo hicimos que Candy fuese la culpable.

La narración sigue en los guiones de cine una trayectoria mucho más implacable que en las novelas. Homer es un personaje más importante que Candy, y ambos tienen más importancia que Wally. La solución que encontramos Lasse y yo consistía no sólo en reducir el papel de Wally y convertir a Candy en la agresora sexual en su relación con Homer, sino también en disminuir la simpatía de Candy, de modo que no fuese arrolladora. Teníamos que hacerlo. (La frase que escribí para ella, y que dice tanto para advertir a Homer como en defensa propia es: «No sirvo para estar sola»).

Esta situación (decidir que un personaje quede comprometido a fin de no comprometer a otro) es algo que sucede al escribir un guión, pero no tiene por qué suceder jamás al escribir una novela. En una novela no hay ningún motivo para que los personajes no estén tan plenamente desarrollados, resulten simpáticos, o ambas cosas, como el escritor desee. En el cine, uno siempre está luchando contra las limitaciones de tiempo. Hay personajes a los que se despachará sumariamente. No es una elección que me agrade. (Otro motivo por el que prefiero mi trabajo habitual).

Al restaurar el triángulo entre Homer, Candy y Wally, Winterbottom había inflado el guión, haciendo que estuviera desproporcionado. Lo que dijo Lasse puede resumirse así: «Pierde a Wally, quédate con Candy». Lo que sucede entonces entre Homer y Candy es una aventura amorosa pero no una historia de amor. Candy se equivoca al tener esa relación. Desde el principio, ella es la culpable.

El reparto era esencial. Wally (Paul Rudd) tenía que ser la encarnación del buen chico, pero también necesitaba la sustancia temeraria de la que están hechos los héroes. No posee la gallardía del Wally de la novela, ni siquiera el potencial para convertirse en el mejor amigo de Homer. No obstante, al igual que en la novela, Wally es un joven aristocrático y bondadoso que puede ser condescendiente sin que jamás se proponga ofender. Wally es básicamente un joven simpático, mundano, deseoso de aventuras.

Homer es un muchacho simpático, inocente e introvertido. Para Candy, Homer no representa riesgo alguno, no corre el peligro de enloquecer por él, y sabe que Homer jamás puede poner en peligro su amor por Wally. Candy no es en modo alguno una «zorra» ni una mujer calculadora, pero de todos modos actúa según su conveniencia. Y, por lo menos para Homer, es una mujer mayor, es quien lleva la iniciativa. (Nos sirvió de ayuda encontrar una actriz para interpretar a Candy que no sólo parecía mayor que el actor elegido para el papel de Homer, sino que también era físicamente más corpulenta).

Homer (Tobey Maguire) tenía que parecer un chiquillo comparado con Wally. Al lado de Candy (Charlize Theron), parece un chiquillo zaparrastroso, al que nadie miraría dos veces. Desde el principio, Homer debe parecer un sustituto inverosímil de Wally. (La única persona a la que Homer podría reemplazar es el doctor Larch).

Conocí a Tobey y Paul la noche que nos reunimos para cenar, y mi primera

reacción fue de alarma, pues ambos me parecían unos crios. (Por supuesto, era un problema mío: no tienen ninguna culpa de que algunos de mis hijos sean mayores que ellos).

En cuanto a lo «zaparrastroso», Paul lo parecía más que Tobey. Entonces llevaba el cabello largo y tenía barba. Los técnicos de maquillaje aún no le habían dado el aspecto del teniente (pronto capitán) Worthington. A Tobey le acompañaba su novia, una muchacha atractiva y mundana; él no parecía inocente ni mucho menos, y estaba claro que no era huérfano. Pero en cuanto los vi en sus respectivos papeles, Tobey era Homer, sin ninguna duda, inocente y huérfano, y Paul era exactamente la clase de buen chico que Lasse y yo buscábamos: el piloto atrevido, todo un líder.

Wally no sale mucho en la película, incluso sus actos de heroísmo transcurren fuera de la pantalla. El comandante Winslow (Colin Irving) facilita los detalles del derribo que sufre el avión de Wally y su huida de Birmania, e informa con una incómoda combinación de exactitud militar y preocupación por la familia de Wally. El comandante también aporta los detalles de la encefalitis que contrae Wally y su parálisis posterior, con una combinación no menos incómoda de objetividad médica y sentimiento de culpa. Es posible que el comandante haya intervenido en los combates y salido bien librado, o tal vez su aura de culpabilidad se deba a que su cometido le ha evitado intervenir en los combates y quizá no ha visto ninguna acción bélica. Sea como fuere, el efecto que ejerce en Candy el informe del comandante, dado su propio sentimiento de culpa por su aventura con Homer, es devastador.

El comandante Winslow representa a una especie de Wally adulto, es una visión del héroe que podría haber sido Wally a su regreso. Pero el comandante no sólo es una versión de Wally con más edad, sino que es Wally sin más frivolidades. Es un hombre serio, y tenemos la sensación de que a Candy le gusta esa seriedad. El carácter juvenil de Wally le irrita. Puede que Homer sea más joven que Wally y tenga menos experiencia en muchos aspectos (Homer es, en efecto, un muchacho), pero carece de ese talante juvenil. Homer Wells es también un muchacho muy serio.

En la novela vemos el heroísmo de Wally en Birmania. En la película sólo vemos su regreso, tenemos un atisbo muy breve de él, con un desusado aspecto de fragilidad, en silla de ruedas y con una delgadez sorprendente, pues la ropa le viene grande. Tal era la reducción a que había sido sometido el papel de Wally, que tuve necesidad de crear al comandante Winslow, no sólo para que encarnara la corrección militar, sino también como una voz y una presencia capaces de transmitir la absoluta gravedad del infortunio de Wally. La noticia que les da el comandante significa una brusca vuelta a la realidad para Homer y Candy.

Me había propuesto que el comandante Winslow respondiera a la imagen que podría haberse formado Candy de cómo sería Wally cuando regresara. También Homer podría haber imaginado que, a su regreso, Wally sería como el comandante Winslow. Pero Colin tenía treinta y cuatro años y llevaba una década imaginándose en el papel de Wally. Verse obligado a aceptar el papel, mucho menor, del

comandante Winslow fue una decepción para él y para mí.

A veces, en los guiones que son adaptaciones de novelas, uno debe crear nuevos personajes que representen esos momentos perdidos en las vidas de los personajes originales, y de ahí que Buster (Kieran Culkin), represente a Homer cuando era un niño. También hay que crear nuevos personajes para compensar la pérdida total de ciertos personajes que no tienen cabida en el guión. Por eso Mary Agnes (Paz de la Huerta), representa tanto a Melony, que es una pérdida enorme, como a la enfermera Caroline, quien también falta y que se empareja románticamente con Homer al final de la obra.

Ni que decir tiene, Melony es esencial en la novela *Príncipes de Maine...*, en la que aporta al relato algo más que una agresividad incontrolada. Cuando Homer abandona el orfanato con Wally y Candy, traiciona a Melony, y ésta lo busca durante el resto de la novela. Cuando lo encuentra, le disgusta ver la situación en que se encuentra (es decir, atrapado en el indeseable triángulo entre Wally y Candy).

Melony reconoce al instante que el niño que Homer y Candy han «adoptado» es en realidad su propio hijo, y consigue que Homer se sienta tan avergonzado de sí mismo que ella es también una de las razones que precipitan el regreso de Homer a St. Cloud's. Es Melony quien le hace ver que no se ha convertido en el héroe de su propia vida. «Me había hecho una idea de ti totalmente equivocada», le dice a Homer. «Había creído que acabarías por hacer algo mejor que preñar a la mujer de un pobre inválido y fingir que vuestro propio hijo no es vuestro».

En la película, sin Melony que le haga ver su error, Homer Wells ha de convertirse por sí solo en el héroe de su propia vida. Mary Agnes no puede sustituir a Melony, nadie puede hacer eso. En cambio podría ser más eficaz, y lo es, en efecto, como sustituta de la enfermera Caroline.

La primera vez que vemos a Mary Agnes en la película, quiere que Homer le examine la lengua. Le dice que quizá se la ha mordido al besar a alguien, y Homer no responde a ese señuelo y replica que tal vez se la ha mordido mientras dormía. Mary Agnes le dice que a lo mejor se la mordió cuando soñaba que estaba besando a alguien. Pero ya me referiré más adelante a Mary Agnes. En el reparto, por orden de importancia, después de Homer y Larch viene Candy.

Cuando conocí a Charlize Theron, nuestra infiel Candy, la frase que escribí para ella parecía tan natural como su rojo de labios. Si una desconocida con el aspecto de Charlize se acercara a un joven en una fiesta y le dijera: «No sirvo para estar sola»..., en fin, no hay muchos jóvenes que no se apresurasen a remediar su situación. La mayoría de los que conozco la seguirían tan obedientes como su sombra.

En la película, Candy nunca deja de querer a Wally, no puede dejar de preocuparse por él. Estar en compañía de Homer ayuda a Candy a no pensar en Wally, quien ha ido a la guerra. Lo que Lasse comprendió acerca del triángulo entre Homer, Candy y Wally fue que no sólo debería eclipsar la relación de Homer con el doctor Larch o el descubrimiento por parte de Homer de la relación que tiene el señor

Rose con su hija, sino también que la aventura amorosa de Homer con Candy no es una auténtica historia de amor. Sólo para Homer su relación con Candy tiene un potencial romántico, pero el público debería saber desde el principio que no se va a consolidar.

A primera vista, por lo menos el público masculino lo entenderá: cualquiera podría enamorarse de Charlize Theron. Tampoco le resultará difícil al conjunto del público extraer una conclusión bastante rápida, a saber, la improbabilidad de que Charlize se enamore de veras de Tobey Maguire. Bastará con verlos a los dos juntos para saber que Homer sufrirá. La sencillez de este planteamiento parece excesiva, pero hay que tener en cuenta que entre las novelas y las películas existe otra diferencia enorme: en las películas, el aspecto que tiene la gente es de suma importancia.

## 17. Breve comentario sobre el cartel de la película

Me gusta bromear con Richard diciéndole que si Candy y Homer, o sólo ella, acaban en el cartel de la película basada en *Príncipes de Maine...*, habremos fracasado. La película no se centra en esa aventura, esa «aventura que no cuaja», como la denomino cuando hablo con Richard. Quien debería figurar en el cartel, con o sin Homer, es el doctor Larch. Lo ideal sería que Larch llevara la bata que se ponía para operar. Otra opción aceptable para el cartel sería la imagen de Larch aspirando éter.

Ahora que he visto la película unas veinte veces, creo que el rostro de Tobey Maguire refleja tanto el abandono como la testarudez de Homer Wells. También el rostro de Tobey sería adecuado para el cartel. Pero le insisto a Richard en que no se trata de la aventura amorosa de Homer y Candy... cualquier cosa menos eso. (Y tampoco la imagen aislada de Candy).

En última instancia, esas cuestiones son propias del marketing. De mí dependía la aprobación del guión, el director y el reparto, unos derechos que no suelen concederle al novelista ni al guionista, pero Miramax comercializará la película, y lo que termina por aparecer en el cartel depende del departamento publicitario, donde no tengo la menor posibilidad de intervenir. Confío en que Miramax aborde frontalmente la cuestión del aborto y que los expertos en marketing no intenten recubrir con una capa azucarada el tema principal de la película. Ver *Príncipes de Maine...* anunciada como una historia de amor sería decepcionante, tanto para mí como para los lectores del libro.

Richard bromea conmigo sobre este particular. No me presenté cuando rodaban en los exteriores de Maine las escenas costeras y el vivero de langostas. Richard me dijo que allí hicieron numerosas fotografías ideales para el cartel: «Desnudos y abrazados con profundo anhelo, sexo en cueros y escenas similares», me resumió. (Prácticamente lo único que rodaron en Maine fue la aventura entre Homer y Candy).

No quise ver ninguna de las escenas de amor entre Homer y Candy. Yo las había escrito y me gustaban, pero me ponía muy nervioso la posibilidad de que exagerasen esa relación hasta que quedara desproporcionada con respecto al conjunto del relato. (Y en el momento en que escribo estas líneas, mi nerviosismo todavía es extremo). Sólo asistí a la filmación de una escena con Homer y Candy, en la que tenían una de sus discusiones, cuando la relación se está rompiendo; ésa y aquella otra en la que el comandante Winslow les da la noticia del derribo del avión de Wally, la enfermedad de éste y los efectos que ha tenido. En una palabra, el final de la historia de amor, aunque en ese momento Homer no lo sabe.

Las observaciones que le hice a Lasse tras ver el primer montaje provisional de la película demuestran también hasta qué punto no quería que la relación entre Homer y Candy eclipsara los papeles del doctor Larch y el señor Rose en el desarrollo del



personaje de Homer. Si bien le decía a Lasse que lamentaba la pérdida del útero de Dorothy, por razones que ya he delineado, y aportaba argumentos para incorporar de nuevo la información de que, aun cuando Wally está paralizado de cintura para abajo, puede llevar una vida sexual normal y tener hijos, el resto de mis notas se referían a lo que era posible cortar.

Sólo dos de esas notas sugerían cortes ajenos a la relación entre Homer y Candy. Me parecía que era posible eliminar la escena de Mary Agnes en la estación de tren, cuando Buster le pregunta a Homer si nunca piensa en ver a sus padres, y la escena en que las niñas del orfanato hablan de la adopción de Hazel, cuyo *quid* era que los aspirantes a padres se verían obligados a adoptar primero a los niños mayores, cosa que nunca hacen. (En este segundo montaje de la película, Lasse acertó la escena en la estación de ferrocarril y eliminó la conversación de las niñas sobre la adopción de Hazel).

El primer montaje me encantó. Duraba dos horas, diecisiete minutos y cuarenta segundos. La larga duración no era ningún problema para mí. El texto que incluyo seguidamente contiene casi todas las notas sobre el primer montaje que tomé para Lasse:

«Reduce el diálogo de Candy mientras sube al coche para abandonar el orfanato tras su aborto. Elimina el chiste sobre la langosta que Wally les cuenta a Candy y a Homer cuando abandonan St. Cloud's. Pule la interacción entre Homer, Candy y Wally en la playa. Pule el diálogo de Candy, y sobre todo esas travesuras de tipo sexual (¡acaba de sufrir un aborto!) cuando habla con Homer y Wally en el centro de expedición de manzanas. Acorta la toma prolongada de Homer, Candy y Wally paseando por el huerto. Suaviza la risa de Candy en la escena de la primera vez que Homer come langosta. Pule la escena amorosa de Homer con Candy y su prelude en la playa, o bien una de las dos cosas (¡es demasiado larga!). De manera similar, cuando Homer y Candy están desnudos en la casa de la sidra y él le dice: "Mirarte es doloroso", corta la escena antes de que Candy le diga: "Ven aquí", y le veamos los senos. (Por lo menos elimina el "ven aquí"). Corta la escena en que Homer y Candy juegan a los palitos chinos, porque tiene exactamente el mismo tono que la escena en que la langosta pellizca a Homer y Candy se ríe. No necesitamos las dos escenas. En esa misma vena, cuando Candy y Homer están sentados en el muelle, después de que se hayan enterado de la parálisis de Wally, elimina la repetición por parte de Candy de que no quiere hacer nada ("Sólo quiero quedarme aquí sentada y no hacer nada"). Después de que Homer practique el aborto a Rose Rose, elimina la mayor parte del diálogo entre Homer y Candy en el área de servicio; basta con verlos para saber que es una despedida, pero el exceso de diálogo hace que la escena posterior en el centro de expedición de manzanas parezca redundante, o nos proporciona dos escenas de despedida. Finalmente, cuando Homer tiene ese único atisbo de Wally que regresa de la guerra en silla de ruedas, reduce el contacto visual entre Homer y Candy, los cuales

ya se han despedido».

Tales fueron mis críticas al primer montaje de la película que vi. Son breves momentos (eliminar el diálogo, omitir una mirada, pulir esto, reducir aquello, cortar un poco) y son principalmente momentos entre Homer y Candy o entre Homer, Candy y Wally.

En esencia, le decía a Lasse que eliminara todo lo posible de la aventura amorosa y conservara el resto. También le dije que no perdiera uno solo de los momentos con el doctor Larch ni con el señor Rose ni cualquiera de los demás recolectores de manzanas. En la siguiente revisión de la película, Lasse únicamente cortó una pequeña escena introductora con el señor Rose y los recolectores, y ni un solo momento con el doctor Larch. Aceptó muchas de mis sugerencias para reducir el papel de Candy en la película, pero aun así el personaje aparece más de lo que me habría gustado, aunque sólo un poco más: una mirada aquí, una frase allá.

No quiero que se me entienda mal. Instintivamente deseaba eliminar cuanto pudiera de Candy, pero eso no significa en absoluto que me desagradara la actuación de Charlize Theron, que me parecía excelente. Representaba su personaje a la perfección, y la verdad es que Candy resulta abrumadora para Homer. Pero el equilibrio de *Príncipes de Maine...* depende del doctor Larch y el señor Rose. Homer puede enamorarse de Candy (¿y quién no?), pero el doctor Larch y el señor Rose alteran el rumbo de su vida. El doctor Larch y el señor Rose son el destino de Homer.

Pero volvamos al cartel de la película... Es más razonable que el señor Rose figure en él que lo haga Candy. Aunque preferiría que Larch apareciera en el cartel, o sencillamente esa expresión de huérfano en el semblante de Homer, o bien éste con los demás huérfanos, también me satisfaría que apareciera el señor Rose. Pero todavía no he visto el cartel de la película, y es posible que Candy acabe en él. Ni sería una tragedia ni me sorprendería.

En el mundo editorial, entrego una novela a mi editor, quien sugiere cortes, añadidos y correcciones..., nada de lo cual estoy obligado a aceptar. El corrector de textos me indica lo que es correcto decir al señalar dónde puedo haberme desviado del uso aceptado, pero si lo deseo me permiten mantener la incorrección. Luego están los textos del material publicitario y de las solapas: en todos ellos me conceden la última palabra.

También someten a mi aprobación el diseño de la cubierta. Por supuesto, en la de *Príncipes de Maine...* había una manzana, y en la de *Oración por Owen* un armadillo sobre lo que parecía una lápida sepulcral. Con la considerable ayuda del artista (el mismo en todos estos casos), diseñé la pila con los grifos en forma de colmillos de elefante que aparece en la cubierta de *Un hijo del circo* y el gancho para colgar un cuadro en una pared desnuda en *Una mujer difícil*.

Lo que quiero decir es que muy posiblemente Miramax acertará, que comercializarán *Príncipes de Maine...* de una manera brillante y esmerada. Pero,

como novelista, participo en todos los aspectos del proceso de publicación del libro, mejor dicho, participo tanto como lo desee. Incluso someten los anuncios a mi aprobación. No sucede así con la película basada en *Príncipes de Maine...*, la mayor parte de cuyos aspectos creativos, durante casi catorce años, han estado sometidos a mi aprobación. Ahora bien, la manera de comercializar la película, que en gran parte significa la manera de venderla al público, está fuera de mis manos.

Cuesta imaginar que uno escriba una novela y otro, sin su consentimiento, diseñe la cubierta, pero así son las cosas en la industria del cine. Refunfuñar por ello es una pérdida de tiempo.

## 18. Solos en su mesa

Si, como antes he dicho, en una película el aspecto que uno tiene importa de veras, la persona cuyo aspecto posee más significado en *Príncipes de Maine...* es el señor Rose. Creo que ése es el papel más difícil de la película. Empezando por su aspecto, el señor Rose ha de ser perfecto. Controla al equipo de recolectores con una suavidad aparente, pero en realidad los amenaza con su violencia. Hace el amor con su hija y la deja embarazada. Sin embargo, no debe perder en ningún momento su condición de personaje simpático. Cuando su hija lo acuchilla, el señor Rose se desangra hasta morir sin hacer nada, a fin de que ella pueda alejarse.

La cultura cinematográfica norteamericana está llena de malos simpáticos, pero no son padres que tienen relaciones sexuales con sus hijos. Aunque, al final, el señor Rose realice un acto de heroísmo (se sacrifica para salvar a su hija), es un papel que requiere gran valor y confianza por parte del actor que lo acepta.

Yo había tenido la ventaja de ver a Delroy Lindo leyendo el papel del señor Rose, durante aquella lectura del guión que tuvo lugar años atrás en la sala de estar de Paul Newman. Tanto Phillip Borsos como yo pensamos que Delroy lo hacía de maravilla. El paso del tiempo no ha hecho más que mejorar el aspecto de Delroy. Aún se mantiene esbelto, pero hay más madurez en su rostro, más simpatía.

Cuando habla con los suspicaces recolectores sobre la posibilidad de que Homer duerma en la casa de la sidra con los temporeros negros, el señor Rose dice:

—Supongo que, al permitir que se quede con nosotros, estamos haciendo historia.

A Homer le encanta el señor Rose. (Durante algún tiempo nos encanta a todos).

—Este chico de aspecto sensible es Muddy —le dice el señor Rose a Homer—.

Cuanto menos te diga de él, tanto mejor.

Muddy no tuvo siempre un «aspecto sensible». En las primeras versiones del guión, era enorme y amenazador. Pero Richard estaba tan entusiasmado por lo atractivo que tanto a él como a Lasse les resultaba Kenny Todd Freeman en el papel de Muddy, que revisé al personaje para adecuarlo al actor. Kenny Freeman es menudo y delgado. Estos rasgos se adaptaban mejor a la inteligencia de Muddy, porque, después del señor Rose, Muddy es el más listo de los recolectores, y Kenny Freeman es un magnífico actor.

Por ello hice que Peaches, antes de baja estatura, fuese alto y robusto. El actor que lo interpreta es Heavy D., fornido pero de maneras suaves. Peaches es de Georgia, donde el señor Rose le conoció cuando recolectaba melocotones.

—Es todavía mejor con los melocotones que con las manzanas —le dice el señor Rose a Homer.

Lonnie R. Farmer, juicioso y reservado, es Héroe («porque cierta vez fue un héroe de una u otra clase», es todo lo que dirá el señor Rose). Héroe, que no hace nada,

debe dar la impresión de que podría hacer algo... si fuese necesario. Todos ellos han de tener cierto grado de misterio, y desde luego éste no le falta a Jack (Evan Dexter Parke), quien sencillamente da miedo.

—Jack es nuevo aquí —advierte el señor Rose a Homer, con lo cual da a entender que no sabemos lo suficiente acerca de Jack.

Nunca lo sabremos. Jack amenaza al señor Rose con un cuchillo. Esto es una necesidad, pero no vemos que el señor Rose le haga daño: se limita a desgarrarle la ropa, haciéndole saber que, de haber querido, podría haberle hecho daño. Pero Jack no vuelve con los recolectores para la segunda cosecha.

—No estaba preparado para el viaje —dice Muddy evasivamente.

—Ese Jack nunca sabía lo que era de su incumbencia —añade el señor Rose, en un tono bastante concluyente.

Más adelante, cuando Muddy advierte a Homer que no se meta con el señor Rose, le dice: «¡No querrás acabar como Jack!». Esta frase forma parte de la escena en que Muddy entrega a Homer su navaja, pidiéndole que se la dé a Rose Rose. Lasse cortó esta frase en la primera revisión, porque le gustaba más que ni siquiera supiéramos que Rose Rose tiene una navaja hasta después de que ha atacado a su padre. Lasse cortó toda la escena. Creo que fue un corte muy inteligente, pues refuerza el «nivel de misterio» que antes he mencionado sobre los recolectores y el mundo de los temporeros.

Tanto la violencia real como la amenaza de violencia que rodea a los recolectores están envueltas en misterio, ensombrecidas por la duda. «Esto no es asunto tuyo», le dice Rose Rose a Homer cuando éste intenta ayudarla a librarse de su embarazo no deseado. Pero antes, cuando Homer se enamora de Candy, Rose Rose le advierte que se está metiendo en un lío.

—No me estoy metiendo en ningún lío —insiste Homer.

—Ya lo creo que sí —replica Rose Rose—. Sé cuándo alguien está en apuros, y tú lo estás.

El aspecto que tiene Rose Rose es esencial, sólo superado en importancia por el de su padre. Fue el último de los personajes principales cuyo papel se adjudicó. Tenía que parecer joven, aunque no demasiado, en ese punto en que se adivina que no tardará en dejar de serlo. Y puesto que realmente ama y odia a su padre, puesto que depende de él pero, al mismo tiempo, es absolutamente necesario que lo abandone, quien interpretara el papel de Rose Rose también debía saber actuar.

Recuerdo que hablé con Delroy antes de que se adjudicara el papel de Rose Rose. Estaba preocupado. Si Rose Rose parecía tan joven como queríamos que pareciera, tal vez no tendría suficiente experiencia como actriz. Y si actuaba bien, probablemente parecería demasiado mayor.

—Ha de ser una chica con cualidades —dijo Delroy.

Tuvimos suerte al encontrar a Erykah Badu, con el aspecto apropiado de mujer que aún tiene los rasgos juveniles y, además, con cualidades. Ella y Delroy tenían que

demostrar un afecto entre padre e hija totalmente natural antes de que su relación se ensombreciera y se volviese sexual. Delroy no podía hacer eso por sí solo.

Hay tres escenas especialmente emocionantes que dependen de una relación realista entre padre e hija. La primera es cuando Homer practica el aborto a Rose Rose, con la ayuda de su padre; la tercera y última, cuando el señor Rose muere. Pero era la segunda de esas escenas entre padre e hija, la lectura de las reglas que rigen en la casa de la sidra, tras el aborto de Rose Rose, la que nos inquietaba a Lasse y a mí. En una versión, la lectura de las reglas tenía lugar la primera noche que Homer se aloja en la casa de la sidra, más de un año antes del aborto de Rose Rose. En otra versión, cuando el señor Rose estaba en su lecho de muerte, le pedía a Homer que se las leyera. (El señor Rose escucha las reglas, reacciona y entonces muere. Era una idea idiota, exclusivamente mía).

Delroy propuso la alternativa más interesante, a saber, que, para sorpresa de todo el mundo, el señor Rose sabe leer. Es él quien lee las reglas, en vez de Homer. Durante todos esos años el señor Rose sólo ha fingido que no podía leer las reglas. Por supuesto, su hija se indigna. «¡Sabes leer!», exclama. «¡Maldito seas, papá! ¿Por qué no me enseñaste jamás?».

Pero a Lasse le preocupaba que eso hiciera parecer al señor Rose demasiado cruel, mientras que mi preocupación se centraba más en el realismo: si éramos fieles a la historia de los recolectores de manzanas temporeros, gentes de raza negra, procedentes del sur, en los años cuarenta, el señor Rose probablemente no sabría leer, sería tan iletrado como su hija y los demás.

En la novela, el señor Rose sabe leer y escribir, pero dispuse de numerosas escenas, y muchísimas páginas, para hacer de él un personaje único, especial. El cine, por sus mismos condicionamientos, sigue una trayectoria más documental. No obstante, Delroy estaba en lo cierto. En el libro, el señor Rose sabe leer. ¿Por qué no había de ser así en la película?

A Lasse y a mí nos gustaba más que Homer fuese el único del grupo que supiera leer. En la novela, Homer nunca se queda en la casa de la sidra, nunca duerme allí, sino que lo hace en la habitación de Wally, en la casa de los Worthington. Pero en la película, Lasse y yo habíamos decidido no permitir que Homer esté tan cerca de Wally o de la madre de éste. Nos gustaba la idea de que Homer viviera con los recolectores. De ahí que Homer sea quien lee las reglas.

Tanto si es el señor Rose como Homer quien lee las reglas, el punto clave es el mismo: las reglas son inaplicables, inútiles. «No fumar en la cama»: los recolectores fuman constantemente y en todas partes. «No subir al tejado de noche», pero los recolectores suben al tejado cuando les da la gana, como siempre lo han hecho. ¿Dónde están la mañana después de que Rose Rose acuchille a su padre y huya? En el tejado. ¿Dónde están cuando acude la policía para llevarse el cadáver del señor Rose? Se hallan mirando desde el tejado. Las reglas no les importan, no son sus reglas.

En ambas versiones de la escena, tanto si es Homer como el señor Rose quien lee las reglas, la escena se reduce a esto:

PEACHES: ¡Esas reglas son indignantes!

SEÑOR ROSE: ¿Quién vive aquí, en esta casa de la sidra, Peaches? ¿Quién tritura las manzanas, quién las prensa para obtener la sidra, quién limpia el estropicio, y quién vive aquí, sencillamente, respirando el vinagre? (*Hace una pausa*). Alguien que no vive aquí hizo las reglas. Estas reglas no son para nosotros. Somos nosotros los que hacemos las reglas. Hacemos nuestras propias reglas, cada día. ¿No es eso cierto, Homer?

HOMER: Sí, es cierto.

En medio de este discurso del señor Rose, padre e hija intercambian una mirada de inquietud, antes de que Homer quemase las reglas en la estufa de leña. Al final de la escena la cámara enfoca a Candy, quien también está inquieta. El señor Rose está quebrantando las reglas, pero lo mismo hacen Homer, Candy y el doctor Larch. (Esto recuerda los sentimientos que Larch expresa a Angela, acerca de que ésta no es una «santa» que respeta la ley).

Hay un axioma de la narración que es aplicable tanto a la novela como al cine: la atmósfera apropiada puede justificar, o por lo menos hacer creíble, cualquier acción. Cuanto más insufrible o increíble sea la acción, tanto más vivido y exacto deberá ser el detalle. Tomemos, por ejemplo, los exteriores del manzanar en el caso de la película, la granja Scott en Dummerston, Vermont. Ofrecía un ambiente de época perfecto, precisamente el que necesitábamos. El dormitorio de la casa de la sidra, la dependencia donde se trituran las manzanas y el tejado... todo ello requería una atmósfera correcta, y allí la tenía. Pero en la elección de los recolectores es en donde radica la verdadera credibilidad del detalle. Delroy Lindo era la pieza clave en esta parte de la odisea de Homer Wells, pero los actores negros que apoyaban a Delroy también tenían que ser excelentes, y lo fueron.

Un día, cuando rodábamos en Dummerston, tuve la sensación de que mi odisea de casi catorce años para ver *Príncipes de Maine*... convertida en una película casi había terminado. Ni siquiera fue una escena concreta lo que me produjo esa sensación. Era la hora del almuerzo y estaba en la gran tienda donde comía el personal. Hice cola para que me sirvieran una ensalada y eché un vistazo, en busca de un sitio donde sentarme. Vi a Richard en una mesa, con alguien de Miramax. En otra mesa estaba Lasse con su esposa e hijos. Y entonces los vi: el señor Rose y su equipo de recolectores, solos en una mesa, únicamente los hombres. Nadie más comía con ellos. Había mucho espacio en su mesa, y empecé a ir hacia allí.

Pero daban una sensación de plenitud, de que se bastaban a sí mismos. Por supuesto, estaban vestidos para el rodaje, con los harapos de temporeros que les había facilitado el departamento de vestuario, y Delroy llevaba puesto el peluquín. Eran, en efecto, un equipo de peones negros, recolectores temporeros de manzanas de los años

cuarenta, y sentí lo que Homer Wells debió de sentir la primera vez que los vio (y también cuando se despidió de ellos), a saber, que jamás estaría más cerca de ellos de lo que estaba en aquel instante.

Yo los había creado, pero allí estaban, solos en su mesa, como si sus vidas hubieran preexistido y sobrevivido a mi acto de creación. En aquel momento era mucho lo que quería decirles, aparte de expresarles mi admiración por lo perfectos que eran. Y, en cambio, no había nada especial que necesitara decirles a Lasse o Richard, pero fui a sentarme con uno de los dos. (Ahora no recuerdo cuál de ellos; estaba demasiado aturdido).

Una y otra vez dirigía la mirada a la mesa de los recolectores de manzanas temporeros. Al cabo de unos minutos todas las mesas estarían llenas, otros actores y miembros del equipo de filmación se reunirían con los actores negros en su mesa, y se esfumaría aquella visión singular que tenía de ellos. Pero, de momento, era como si los recolectores existieran sólo en *Príncipes de Maine*... Nadie más podría sentarse con ellos, de la misma manera que yo no podía penetrar en la novela o el guión de cine que había escrito ni alterar una sola palabra del libro que publiqué allá por 1985.

Ese es posiblemente el momento más memorable en toda mi experiencia de ver (y no ver) mis novelas convertidas en películas, y no había sucedido en la pantalla. Había sucedido, como la misma novela *Príncipes de Maine*..., en mi imaginación.



## 19. El jefe de estación reprobador

En la película sólo aparece en un par de escenas, y no dice ni una palabra. Se le describe sencillamente como «el jefe de estación reprobador», pero en la novela es un personaje secundario lunático y lamentable, de una estupidez que alcanza proporciones míticas. Inicié el capítulo quinto de la novela con su descripción:

«El jefe de estación de St. Cloud's era un hombre solitario y poco atractivo... víctima de los catálogos de venta por correo y de una orden religiosa —también postal— especialmente estafalaria, cuya publicación mensual parecía un tebeo; la portada del último número, por ejemplo, estaba ilustrada con un esqueleto vestido de soldado, que volaba en una cebra alada sobre un campo de batalla que recordaba vagamente las trincheras de la primera guerra mundial. Los catálogos de pedidos postales eran de una variedad más corriente, pero el jefe de estación era hasta tal punto víctima de sus supersticiones que recientemente confundía en sueños las imágenes del material postal religioso con los utensilios domésticos, sujetadores para lactancia, sillas plegables y gigantescos calabacines anunciados en los catálogos.

»Por tanto, no era raro que despertara en medio de un terror nocturno con la visión de unos ataúdes levitando desde la foto de un huerto modelo... las verduras premiadas alzando el vuelo con los cadáveres. Había un catálogo totalmente dedicado a equipos de pesca; a menudo los cadáveres del jefe de estación llevaban botas altas impermeables o cañas y redes. También había catálogos de ropa interior que anunciaban sujetadores y fajas; el jefe de estación temía, sobre todo, a los muertos volantes con fajas y sujetadores».

En la novela, el jefe de estación encarna una categoría de apocamiento irremediable, y de hecho el temor será la causa de su muerte. «Para el jefe de estación, la noción de “día del Juicio Final” era tan tangible como el tiempo..., el día del Juicio Final estaba a la vuelta de la esquina (siempre antes de lo esperado y cada vez con bríos más aterradores). El jefe de estación no ganaba para sustos».

Todo le da miedo. Teme sobre todo los cadáveres empapados en líquido de embalsamar... El doctor Larch los encarga a fin de que Homer Wells pueda avanzar en sus estudios de anatomía. Pero al jefe de estación le aterran también las frutas y las verduras. «Un agujero en un tomate podía intensificar sus ataques prematinales de febril oración».

Una noche ve las sombras alargadas del doctor Larch y Homer Wells que se extienden por el bosque e incluso se alzan al cielo. Imagina que son brujos o murciélagos gigantes y sufre un ataque cardíaco. (Lo único que sucede es que Larch y Homer están iluminados desde atrás por la luz que brilla en una ventana del orfanato).

En la película, sin embargo, nunca vemos el temor del jefe de estación, sino tan sólo su tenaz reprobación. En una de las dos escenas, el jefe de estación está presente cuando Homer regresa a St. Cloud's. Es un día invernal, y la nieve acumulada en el andén de la estación llega hasta los tobillos. Puede que el jefe de estación reconozca al joven bien vestido que baja del tren, puede que no. Tal vez sepa que es un huérfano que abandonó St. Cloud's cuando era un muchacho y ahora regresa convertido en un joven médico, el sustituto del doctor Larch, porque éste ha muerto, o tal vez no sepa nada de esto. Lo único que sabemos es que cuando el jefe de estación mira a Homer, lo reprueba.

El primer viernes de octubre empezó soleado y se fue nublando. Era un fresco día otoñal en Bellows Falls, Vermont, donde se rodaban los exteriores de la estación de ferrocarril de St. Cloud's. Las vías solitarias indicaban el necesario abandono del orfanato. Ciertamente, la estación de Bellows Falls y los edificios anexos mostraban todos los signos habituales de descuido. Sólo hicieron falta algunos automóviles de época y, por supuesto, la locomotora de vapor y los vagones anticuados, para que pareciera la localidad de St. Cloud's, Maine, en los años cuarenta. (Bastó cambiar los automóviles para el único atisbo de la estación que tenemos en los títulos de crédito iniciales, cuando el periodo es la década de los veinte).

Llegué al plató por la mañana, temprano, y ya llevaban dos horas fabricando nieve artificial, y los troncos en los vagones de plataforma estaban cubiertos de nieve. Cargaban el hogar de la locomotora de vapor. A corta distancia de la destartada estación, servían el desayuno a los extras, que en su mayoría serían los pasajeros del tren, mujeres con niños, hombres demasiado mayores para ir a la guerra y soldados.

La primera toma de la mañana sería la de Homer Wells regresando a St. Cloud's, con un aspecto inequívoco de médico. Cuando Homer baja del tren, sólo el jefe de estación que lo reprueba está ahí para saludarle malhumoradamente. Se supone que estamos a principios de noviembre de 1944, poco después de Todos los Santos, pero ya hay nieve en St. Cloud's. En la novela, un nuevo jefe de estación saluda a Homer Wells cuando regresa a St. Cloud's: es el «hermano idiota» del antiguo jefe de estación, y por un instante cree reconocer a Homer, pero el maletín de médico le engaña. En la película, el jefe de estación original no muere.

Lasse filmó la escena como media docena de veces, y la nieve artificial se fundió y convirtió en aguanieve en el andén de la estación, mientras el vapor de la locomotora se arremolinaba a los pies de Homer y el jefe de estación.

Yo era el jefe de estación. Había pedido ese papel. Durante casi veinte años, había imaginado a Homer bajando del tren, al llegar «a casa». Le dije a Richard que quería ver esa escena desde la perspectiva del jefe de estación, quien ha visto a tantas mujeres embarazadas llegar a St. Cloud's y marcharse sin sus bebés. Richard y Lasse, acostumbrados a mi crítica casi constante de todo, confiaban en que estaría bastante convincente en ese papel de reprobador.

En cuanto a la combinación de la mañana soleada, que se cubre y vuelve gris, y el

gris más gradual de la nieve artificial, el tiempo en Bellows Falls era exactamente tal como lo había descrito para el regreso de Homer al final de la novela: «En el aire anunciador de tormenta flotaba a veces la plomiza sensación de muerte en el alma que era la esencia de la atmósfera de St. Cloud's».

Cuando Tobey bajó al andén de la estación, mostraba una sonrisa comedida y solapada. Pensé que aquél era el aspecto que habría tenido Homer, el impostor que regresa. En cuanto a mí, no sé cuál sería mi aspecto..., confié en que fuese reprobador. Lo cierto era que me sentía alborozado. En la película, Homer Wells ha estado ausente de St. Cloud's durante quince meses; en la novela, quince años. Pero el muchacho que pertenecía a St. Cloud's había permanecido en mi imaginación durante dieciocho años. Había tardado largo tiempo en regresar a casa.

En el departamento de maquillaje me habían cortado el pelo para adaptar mi imagen a la de un jefe de estación de los años cuarenta. También me empolvieron la frente y la nariz. En el vestuario me habían equipado con el uniforme y la gorra que tan poco familiares me resultaban, así como los zapatos negros con puntera metálica. Me vestí a solas en mi remolque, sintiéndome como cierta vez en que me puse un esmoquin alquilado para mi primer baile formal.

El lector no me reconocerá, pues no aparezco en ningún primer plano. Tal vez ni siquiera perciba la censura del jefe de estación. Tan sólo quería estar allí, metido en el desdichado personaje del jefe de estación, para ver a Homer apearse del tren.

Oscurecía cuando subí al coche para regresar a casa. (Vivo más o menos a una hora de Bellows Falls). Las hojas ya caían, aunque era sólo el segundo día de octubre. Al día siguiente mi hijo Everett cumpliría siete años. No tenía siquiera la mitad de los años que *Príncipes de Maine...* La primera vez que Homer Wells intentó marcharse pero volvió a St. Cloud's, yo ni siquiera conocía aún a la madre de Everett.

## 20. Fuzzy

Su nombre completo es Fuzzy Stone. En el libro tiene nueve años y en la película seis. Vive prácticamente encarcelado en una tienda humidificada, y su aparato de respiración es un artefacto que el doctor Larch ha construido con una rueda hidráulica y un ventilador, y que funciona por medio de una batería de coche. Fuzzy ha nacido prematuramente y sus pulmones no se han desarrollado de una manera adecuada. Lo único «desarrollado» en él son sus continuas infecciones bronquiales. Según Larch, Fuzzy es «susceptible a todo puñetero bicho que se presente».

En la novela escribí: «A la luz del día, Fuzzy parecía casi transparente, como si, colocándolo ante una fuente luminosa lo bastante brillante, pudieras ver a su través, ver todos sus frágiles órganos funcionando para salvarlo».

Pero Fuzzy no puede salvarse, y el doctor Larch lo sabe. En la novela, Fuzzy muere mientras Homer está todavía en el orfanato, y éste se queda anonadado. En la película, Fuzzy muere después de que Homer se haya marchado de St. Cloud's. Quise que fuese Larch quien se sintiera anonadado.

La noche del fallecimiento, Larch está proyectando a Fuzzy la película *King Kong*, un pase privado en el comedor del orfanato. La película se rompe en el lugar predecible, donde siempre se rompe, lo cual suele provocar una discusión entre Homer y el doctor Larch. (Homer considera que Larch debe empalmar la cinta rota, mientras el doctor es de la opinión contraria). Pero esta vez no hay ninguna discusión. Homer se ha ido. Larch está a solas con Fuzzy, a quien le encanta *King Kong* porque cree que el simio gigante toma a Fay Wray por su madre.

Cuando la cinta se rompe, vemos el rostro del doctor Larch a la luz áspera y oscilante del proyector. Vemos que el respirador de Fuzzy está inmóvil, y Larch lo ve también.

—¿Fuzzy? —pregunta Larch. Mira el interior de la tienda—. ¿Fuzz?

Cuando Michael Caine, que interpreta al doctor Larch, hizo esa escena en el plató del hospital estatal abandonado en Northampton, Massachusetts, hasta los tramoyistas y electricistas lloraban. Sí, lloraban por lo buena que era la actuación de Michael, pero también por Fuzzy (Erik Per Sullivan). En cada escena en la que aparecía, Erik era más Fuzzy que el propio Fuzzy.

Un domingo, durante el almuerzo en Vermont, Michael comentó: «Ese chico es un tesoro». Era cierto. No podía estar mejor dotado para la película.

Al día siguiente, tras la toma de la muerte de Fuzzy, vi a Erik con su madre junto al camión de suministros en el viejo hospital.

—¡Señor Irving! —me llamó—. ¿Me ha visto morir?

—¡Sí! Has muerto muy bien, Erik. —Él sonrió.

Así es como interpretó a Fuzzy, el niño moribundo: sonriendo.

En la novela, escribí: «Hasta que Homer Wells tuvo cierta experiencia con la dilatación y el curetaje, no supo a qué se parecía Fuzzy Stone: a un embrión. Fuzzy Stone parecía un feto ambulante y hablante. Eso era lo peculiar de él, la transparencia de la piel que casi permitía ver su interior, y su forma ligeramente hundida; eso era lo que le hacía parecer tan vulnerable. Daba la impresión de que aún no estaba formado del todo, sino que seguía en alguna etapa de desarrollo que tendría en la matriz el lugar más idóneo para realizarse».

Es curiosa la similitud de esta descripción con la que hice de un personaje distinto de otra novela, cinco años después. En *Oración por Owen*, describí así al protagonista:

«Tenía el color de una lápida sepulcral; su piel absorbía y reflejaba la luz al mismo tiempo, como ocurre con las perlas, de modo que a veces parecía traslúcido, sobre todo en las sienes, donde las venas azules se veían a través de la piel (como si, además de su tamaño anormal, hubiera otra prueba de que había nacido demasiado pronto)».

Todos los escritores se repiten. La repetición es el acompañamiento necesario de tener algo que valga la pena decir. En otra vida, Fuzzy Stone se convirtió en Owen Meany. Así pues, cuando vi a Fuzzy morir en la tienda que le permitía respirar, me sentí doblemente conmovido, pues también la muerte de Owen Meany es prematura.

Para la película, escribí una escena entre Fuzzy y el doctor Larch cuyo motivo inicial era el acento de Michael Caine. El doctor Larch ha nacido en Maine, se ha educado en Bowdoin y Harvard, y ha trabajado como médico interno residente en un hospital de Boston. Michael es londinense. Aunque no era necesario que Larch tuviera un acento de Maine (su educación podría haberlo disipado fácilmente), existía el peligro de que a veces el habla de Michael sonara a británica. (Cuando conversa, el señor Caine pronuncia «Maine» como «Mine»).

En la novela, Larch ha crecido en Portland, en las dependencias para los criados de la mansión del alcalde, donde su madre forma parte del personal de cocineros y amas de llaves. El padre de Larch es tornero y borracho.

En el guión hago que Homer lea a los niños en el dormitorio, mientras el doctor Larch ajusta la tienda respiradora de Fuzzy. Este oye que Homer está leyendo la parte de *David Copperfield* en la que revela que no tiene padre.

HOMER (*sigue leyendo*): «Fui un hijo póstumo. Los ojos de mi padre llevaban seis meses cerrados a la luz de este mundo, cuando los míos se abrieron».

FUZZY (*susurra a Larch*): Su padre está muerto, ¿verdad?

LARCH (*susurra a su vez*): Así es, Fuzz.

*La cámara se acerca a Fuzzy*

HOMER (*en off, sigue leyendo*): «Incluso ahora me resulta extraño pensar que nunca me vio...».

*Cuando Larch se inclina sobre Fuzzy para ajustar el aparato de respiración, el niño susurra:*

FUZZY: ¿Tu padre está muerto?

LARCH (*asiente, susurra*): Cirrosis... es una enfermedad del hígado.

FUZZY: ¿El hígado lo mató?

LARCH: El alcohol lo mató..., bebió hasta reventar.

FUZZY: ¿Pero le conociste?

LARCH: Casi nada. No habría importado que lo conociera.

FUZZY: ¿Conociste mejor a tu madre?

LARCH (*asiente, todavía susurra*): También ella está muerta. Era institutriz.

FUZZY: ¿Qué hace una institutriz?

LARCH: Cuida de los hijos de otras personas.

FUZZY: ¿Creciste cerca de aquí?

LARCH: No. Ella era inmigrante.

FUZZY: ¿Qué es un inmigrante?

LARCH: Alguien que no es de Maine.

Lo que Lasse y yo habíamos querido hacer con esta escena era establecer el motivo más sencillo de que el doctor Larch tal vez no tuviera siempre acento norteamericano. Nos parecía que, si en una toma determinada de una escena, Michael era excelente en todos los demás aspectos, sería una pena tener que repetir la toma sólo para captar el acento apropiado. Al principio, Michael se negó en redondo a la filmación de esa escena. Con el loable arrojo del actor profesional, quería tener un acento norteamericano correcto... sin ninguna excusa. Trabajó arduamente con Jess Platt, adiestrador dialectal, para que la escena fuese superflua.

Sin embargo, Lasse y yo queríamos rodar la escena para estar seguros; en caso de que se presentara un problema con el acento, estaría solucionado. Y si el acento de Michael era satisfactoriamente norteamericano, más adelante cortaríamos la escena.

Pero esa escena tiene otros méritos. Cuando la rodamos, Michael le había tomado un cariño especial. Es el único momento del doctor Larch a solas con Fuzzy antes de que el niño muera. No sólo consolida, emocionalmente, la escena de la muerte, sino que también es lógico que Fuzzy (o cualquier huérfano) pregunte al doctor Larch (o a cualquier adulto) si ha conocido a sus padres. Cuando rodamos la escena, parecía esencial para el relato por motivos que no tenían nada que ver con el acento de Michael.

Cuando vi el montaje provisional de la cinta, me alegré de que lo hubiéramos hecho. En el contexto general de la película, la escena no hará pensar al público en el acento de Michael, sino que más bien hará pensar en que el doctor Larch tiene también algo de huérfano.

Al recordar aquellos días, recuerdo haber pensado que Michael tenía un acento estupendo, más que suficientemente norteamericano. Hasta en el gangueo sarcástico

de su voz había algo muy propio de Nueva Inglaterra. En ningún otro lugar es esto más evidente que en sus intervenciones en voz *over*, que tanto deleitan a Michael... Al señor Caine le encanta ese recurso. He aquí un ejemplo de voz *over*, mientras Larch escribe una carta dirigida, por supuesto, a Homer.

LARCH (*voz over*): ¿Me entremeto? Cuando unas mujeres totalmente desvalidas me dicen que no pueden abortar, que han de seguir hasta el fin y tener otro huérfano, y otro más... ¿me entremeto? ¿Es así? No, no lo es. Ni siquiera les recomiendo nada. Tan sólo les doy lo que quieren: un huérfano o un aborto.

En el segundo montaje de Lasse, la versión de dos horas, ocho minutos y veinte segundos, la voz *over* de Larch terminaba diciendo: «Sólo les doy lo que quieren». Me mostré contrario, aunque de una manera suave, a que suprimiera «un huérfano o un aborto». Si bien esto había quedado claro anteriormente, me parecía lo bastante importante para que mereciera la repetición.

No obstante, ése es, en esencia, el motivo de que Lasse y yo nos lleváramos tan bien en el trabajo: me gusta golpear el clavo en la cabeza, mientras que a Lasse le gusta desviar el martillo.

A pesar de sus numerosas discusiones, sabemos que Larch y Homer se profesan mutuo afecto. En el caso de Fuzzy, no hay ninguna discusión: tanto Larch como Homer sólo tratan de protegerlo. ¿Qué importancia tiene que, en el libro, la muerte de Fuzzy anonade a Homer y en la película a Larch? Tanto en uno como en otro caso, Fuzzy es indispensable para romperles el corazón. Esa es la *raison d'être* de Fuzzy.

—¿Por qué sólo hay calabazas una vez al año? —le pregunta Fuzzy a Homer—. ¿Por qué no podemos tener calabazas también en Navidad? De todos modos, en Navidad no recibimos ningún buen regalo.

Fuzzy muere antes del regreso de Homer, y también antes de Todos los Santos. Cuando Homer Wells regresa a St. Cloud's, los demás huérfanos aún van por ahí con las calabazas ahuecadas y convertidas en linternas... tan sólo para recordarnos a Fuzzy.

Los pequeños no llegan a saber que Fuzzy ha muerto. Creen que ha sido adoptado, por muy improbable que eso pueda parecerles.

—¿Por qué habrían de creer los pequeños que alguien lo adoptaría? —le pregunta Buster al doctor Larch.

—Lo creerán porque quieren creerlo —replica Larch.

En el dormitorio, la noche siguiente a la muerte de Fuzzy, es Buster quien convence a los más pequeños para que lo crean.

#### **151A INTERIOR ST. CLOUD'S. CORREDOR. NOCHE**

*Larch se apoya en la pared, se cubre los ojos mientras le llegan las voces de los niños.*

BUSTER (*en off*): La familia que ha adoptado a Fuzzy son los inventores

de la máquina de respirar. Ese es su negocio: máquinas de respirar.

*Larch se detiene. Espera a ver si los niños se lo creen.*

CURLY (*en off*): ¡Qué suerte tiene Fuzzy!

*Larch exhala un suspiro y está a punto de perder el dominio de sí mismo.*

TODOS LOS NIÑOS (*en off*): ¡Buenas noches, Fuzzy! ¡Buenas noches, Fuzzy!  
¡Buenas noches, Fuzzy Stone!

En la novela es Homer, con casi dieciséis años, quien convence a los más pequeños de que Fuzzy ha sido adoptado por una familia dedicada al negocio de los respiradores artificiales. Una vez más, creé a Buster a fin de compensar la pérdida en la película de Homer en la adolescencia. Pero el mismo Fuzzy es un elemento esencial tanto en la novela como en el guión. El niño que muere es el que más recordaremos.

El doctor Larch y sus enfermeras son héroes, y el regreso de Homer al orfanato también lo convierte en héroe. Pero Fuzzy está ahí para recordarnos que St. Cloud's no es un lugar feliz.



## 21. Escenas perdidas

La última vez que las conté, había 64 escenas omitidas de las 234 que contenía el guión técnico, es decir, antes del rodaje. Esto significa que entre la primera versión del guión, en marzo de 1998 (la primera versión que Lasse y yo hicimos juntos), y el día en que se iniciaron los trabajos fotográficos principales, convinimos en omitir 64 escenas. En ese mismo periodo de seis meses, Lasse y yo añadimos 21 escenas, una de las cuales más adelante omitimos. (No conté el número de borradores del guión, algo que podría haber sido desalentador).

Las matemáticas nunca han sido mi fuerte, no es difícil determinar el número de escenas que nos proponíamos rodar: 234 más 21 menos 65 es igual a 190, pero en realidad sólo se rodaron 184 escenas. Las seis que no rodamos fueron víctimas de la constante premura de tiempo. Miramax nos había designado un plan de rodaje que duraba cincuenta y nueve días. Más adelante nos concedieron otros tres días. A pesar de que contábamos con sesenta y dos días, nos quedamos cortos de tiempo y perdimos seis escenas.

¿Eran importantes? Bueno..., una de las realidades del cine es que has de perder algo que te habría gustado filmar. Ya he explicado que, en la novela, cuatro familias adoptan a Homer antes de que el doctor Larch se dé por vencido y no siga intentando su adopción. En el guión, debido sobre todo a que esas adopciones tienen lugar mientras aparecen los títulos de crédito iniciales, supuse que con tres adopciones fallidas bastaría, pero se nos agotó el tiempo sin que pudiéramos haber filmado a la tercera familia. Merece la pena mostrar aquí las tres escenas que comprenden la tercera adopción fallida de Homer.

### 14 EXTERIOR. CASA DE LA PAREJA 3. DÍA

*Se abre la puerta y una TERCERA PAREJA nos sonríe, da la bienvenida y abraza al Homer de dieciséis años. Detrás de ellos aguarda la candidata a hermanastra, una chica atractiva, algo mayor que Homer.*

LARCH (voz over): Dije a la tercera familia que lo cuidaran bien... era un muchacho especial.

### 15 INTERIOR. DORMITORIO DE LA HERMANASTRA. NOCHE

*Homer y la hermanastra están juntos en la cama. Los padres entran de repente... el padre persigue a Homer alrededor de la cama, la madre golpea a la hija, que se protege con una almohada.*

LARCH (voz over): Fue Homer quien cuidó demasiado bien de sí mismo.

### 15A EXTERIOR. CASA DE LA PAREJA 3. NOCHE

*Desde la ventana, la hermanastra contempla a Homer, que se marcha de la casa con una maleta en la mano. Homer alza la vista y la mira mientras se dirige rápidamente a la calle.*

Las escenas no son muy importantes, pero el guión, en especial si se tiene en cuenta que es la adaptación que hice de una de mis novelas, carece de humor, y estas escenas eran un interludio cómico que podría haber animado los títulos de crédito iniciales y recordado a mis lectores el tono de mis novelas. Lamenté un poco perderlas.

La cuarta escena que no llegamos a rodar es una pérdida más grave. Sucedió entre Homer y la madre de Wally, Olive (Kate Nelligan), mientras cenaban en la casa de los Worthington. Wally todavía está en la guerra. Sin que Olive lo sepa, Homer y Candy han iniciado su relación amorosa. La cosecha de la manzana casi ha terminado, y los recolectores temporeros no tardarán en marcharse. Homer está pensando en la posibilidad de quedarse en la casa de la sidra. (Debido a Candy, por supuesto).

#### **158 INTERIOR. CASA DE WORTHINGTON. COMEDOR. NOCHE**

*Olive y Homer se sientan a la mesa, los restos de una tarta de manzana ante ellos. Homer aún está comiendo. De la pared cuelgan fotos de Wally.*

OLIVE: Cuando Wally regresaba a la universidad, no me gustaba nada ¡Y eso que era sólo la universidad y su padre aún vivía!... Incluso entonces no me hacía ninguna gracia que se marchara. Como es natural, esto me gusta menos.

*Homer asiente, mostrándole su comprensión. Tiene la boca llena de tarta de manzana.*

OLIVE (cont.): Lo que quiero decir es... que estaría muy contenta si pensaras que aquí podrías ser feliz, Homer.

HOMER (limpiándose la boca): Creo que soy muy afortunado por estar aquí, señora Worthington.

OLIVE: En invierno no hay mucho trabajo, y tendrás que tolerar a Vernon... hasta Wally lo desprecia, y a Wally le gusta todo el mundo.

*Olive se queda pensativa; alza la mirada hacia una fotografía de Wally.*

HOMER: Creo que Wally estará bien, señora Worthington... me parece indestructible.

OLIVE (aturdida): No lo sé. (mira fijamente a Homer). Prométeme tan sólo una cosa.

*Homer está tenso. ¿Sospecha Olive su relación con Candy?*

HOMER: Sí... claro.

OLIVE: Prométeme tan sólo que, si hay una tormenta de nieve, te alojarás en la habitación de Wally hasta que haya pasado.

*Ambos se ríen, pero Homer lo pasa mal mientras la mira a los ojos.*

Esta escena es innecesaria para el desarrollo del argumento. Veremos a Homer cuando se despida de los recolectores, y también veremos a Candy cuando vaya a la casa de la sidra y le diga a Homer: «Olive me lo ha dicho. Podrías habérmelo dicho tú mismo». Sabemos que se queda. Pero la escena es un buen momento para Olive, un personaje complejo y simpático, y Kate Nelligan estaba soberbia en el papel. Sólo quería que saliera más en la película.

Diez escenas después, perdemos al doctor Larch sentado ante la máquina de escribir. En el programa de rodaje, a esa escena le tocó el turno en los últimos días febriles, y la cortamos, pues en aquel momento parecía bastante superflua. Además confiábamos en que encontraríamos, como así fue, alguna otra escena en la que podríamos usar la voz *over* de Larch.

### 168 INTERIOR. DESPACHO DE LARCH. NOCHE

*Edna y Angela le miran inquietas desde el umbral mientras Larch teclea briosamente.*

LARCH (voz *over*): Mi querido Homer, creía que habías superado la adolescencia, ese periodo que definiría como la primera vez en nuestras vidas en que imaginamos que tenemos algo terrible que ocultar a quienes nos quieren.

Ahora lamento más de lo que creía haber perdido esa escena. Es la única en la que vemos a Larch escribiendo a máquina. En la novela, parece pasarse la mitad del tiempo escribiendo a máquina su *Breve historia de St. Cloud's*. (Naturalmente, no es breve). Así pues, es una lástima que en la película no tengamos un solo atisbo de él mientras mecanografía.

La sexta, y última, escena que no pudimos rodar por falta de tiempo habría estado cerca del final de la película. No es una pérdida abrumadora, y no me molestaré en reproducirla aquí. La escena de la muerte de Larch, a causa de una sobredosis de éter, estaba previamente agrupada con otras dos escenas en el orfanato. Una es de Buster, quien entra con la leña. Incluso en el pasillo, huele el éter derramado y, husmeando, se dirige al dispensario. Rodamos esa escena, que era imprescindible. Buster es quien encuentra a Larch muerto.

La otra escena es de la enfermera Edna preparando a las niñas para acostarse. En la película vemos mucho a Edna (Jane Alexander), y su oración nocturna, que recita a las niñas en su dormitorio, se oye cerca del comienzo de la película y también cerca del final, durante el entierro del doctor Larch. En el momento de la muerte de Larch no teníamos verdadera necesidad de otra toma de Edna con las niñas, aunque Jane Alexander era una magnífica enfermera Edna y lamento haber perdido cualquier escena con los huérfanos. Los huérfanos son el tema principal de *Príncipes de Maine*.... Aunque no sepamos sus nombres, a menudo son los personajes más importantes.

Tales fueron las escenas perdidas. En cuanto a las demás escenas que escribí, es

decir, las 184 restantes, las rodamos todas. Ahora bien, cuántas de ellas sobrevivirán en el proceso de montaje es otra cuestión. En el montaje provisional que Lasse me mostró, quedaban 154 escenas. (Era la versión de dos horas, diecisiete minutos, cuarenta segundos). Sin ánimo de buscarle los tres pies al gato, lo cierto es que en marzo de 1999 Lasse ya había cortado treinta escenas de la película.

Cuando escribo estas líneas, en mayo de 1999, quedan 151 escenas de *Príncipes de Maine...*, y el tiempo de proyección es de dos horas, nueve minutos y un segundo. (Incluidos unos cuatro minutos de títulos de crédito al final). Le he dicho a Lasse que, a mi modo de ver, sería beneficioso perder parte de una escena y otra en su totalidad. También estoy cabildeando en favor de una tercera escena, en la que creo que deberíamos introducir de nuevo dos líneas de diálogo. Pase lo que pase, supongo que la película «terminada» constará de unas 150 escenas y un tiempo de proyección aproximado de dos horas y cinco minutos, sin contar los títulos de crédito al final.

El montaje definitivo será decisión de Lasse, y confío en él. Puedo estar en desacuerdo con una o dos de sus opciones, pero confío en su instinto. Mi tarea consiste en darle notas (siempre le digo lo que debería conservar y perder), pero, en última instancia, sólo puede haber un director. Lasse es el director.

Cuando me apetece ser director, escribo una novela.

## 22. La niña de doce años

En un guión cinematográfico no hay lenguaje. (Para mí, el diálogo no cuenta como lenguaje). Lo que pasa por lenguaje en un guión es rudimentario, como las instrucciones para montar un juguete complicado. La única estética es la claridad. Incluso el acto de leer un guión de cine es incompleto. El guión, en su aspecto textual, no es más que el andamio para levantar un edificio que construirá otro. El director es quien lo construye.

El novelista controla el ritmo del libro. En parte, el ritmo también es una función del lenguaje, pero tanto en una novela como en una película las emociones que los personajes susciten en el lector o el espectador pueden ayudar a establecer el ritmo. Sin embargo, en una película el guionista no controla el ritmo. Esa clase de control no se ejerce hasta el proceso de montaje.

En cuanto a lo que los novelistas llaman «tono», la cinematografía puede aportar un equivalente bastante exacto del tono de una novela, pero por muy evocadora que sea la cámara de la voz narradora de un libro, el lenguaje es diferente.

Dediqué muchos meses a escribir el guión, pero nunca tuve la sensación de que estaba escribiendo. Es cierto que he construido una historia, pero sin lenguaje. Es como crear un castillo, y los personajes que lo habitan, lo atacan o todos ellos, con bloques de construcción. Las escenas son los bloques. Cuando trabajo en un guión de cine, siempre escribo muchas cartas, sin duda porque añoro el uso del lenguaje. Cuando escribo una novela, las cartas son mínimas: la creación literaria requiere todo mi lenguaje.

Los momentos que más me importan en una novela se relacionan todos con el lenguaje. He aquí dos ejemplos de *Príncipes de Maine...* que no tienen equivalentes en el guión. (Si existen, en la película terminada, se deberán únicamente a la magia de Oliver Stapleton con su cámara. Yo no tuve nada que ver con ellos).

El primer momento es una descripción de Senior Worthington, el padre de Wally, «sólo una víctima tangencial del alcoholismo y una víctima casi completa de la enfermedad de Alzheimer». Senior padece esa dolencia antes de que nadie la haya identificado.

«En las pequeñas poblaciones, hay cosas que la gente sabe de ti, y otras que desconoce. A Senior Worthington le desconcertaba su propio deterioro, que achacaba también a los males de la bebida. Cuando bebía menos... y tampoco podía recordar por la mañana lo que había dicho o hecho la víspera, aún no veía que se redujera su envejecimiento notablemente acelerado, todavía saltaba de una actividad a la siguiente, dejando una chaqueta en un lugar, un sombrero en otro, las llaves del coche en la chaqueta perdida... cuando bebía menos, y aun así seguía portándose como un

necio, el fenómeno le causaba tal perplejidad que empezó a beber más. Al final sería víctima tanto de la enfermedad de Alzheimer como del alcoholismo, un borracho feliz, con inexplicables cambios de humor. En un mundo mejor y más informado habrían cuidado de él como el paciente acabado que era.

»En este único aspecto Heart's Haven y Heart's Rock se parecían a St. Cloud's: no había manera de salvar a Senior Worthington de lo que le aquejaba, con tanta seguridad como que no había habido salvación para Fuzzy Stone».

El segundo momento es una descripción de la casa de la sidra, después de la muerte del señor Rose, cuando los hombres recogen sus escasas pertenencias y se preparan para marcharse.

«Al final de la cosecha, una mañana gris de viento inclemente que soplaba desde el mar, la bombilla que colgaba del techo de la cocina de la casa de la sidra parpadeó dos veces y se fundió. La salpicadura de pulpa de manzana en la otra pared, cerca de la prensa y la trituradora, arrojaba manchas tan sombrías que los oscuros grumos parecían hojas negras arrojadas al interior y pegadas contra la pared por una tempestad».

La mayoría de mis amigos novelistas me han dicho que nunca saben cómo terminarán sus novelas cuando empiezan a escribirlas. Les parece peculiar que yo necesite saber no sólo el final, sino todos los acontecimientos importantes en las vidas de los personajes principales. Cuando por fin escribo la primera frase, quiero saber cuanto sucede, de manera que no invento el relato a medida que escribo, sino que más bien recuerdo una historia que ya ha sucedido. Cuando empiezo, la invención ya ha terminado. En lo único que quiero pensar es en el lenguaje, en la frase que estoy escribiendo y la que seguirá. Sólo el lenguaje.

Cuando se adapta una novela para la pantalla, el guionista suele escribir con esa clase de conocimiento previo. Uno ya conoce el final y hace que el relato avance hacia él. Para mí, éste es el único aspecto de la escritura de un guión que se parece a la de una novela. Conozco el final antes de que empiece, sé dónde han de ir los bloques. Por lo menos esa parte del proceso narrativo me resulta familiar.

Tanto si escribo una novela como un guión de cine, debo conocer la estructura del relato que cuento. Pero ahí empieza y acaba la comparación.

El guión de *Príncipes de Maine...* es una obra en tres actos. El acto I, que detalla la relación de Homer con el doctor Larch y su vida atrapada en el hospital del orfanato, termina cuando Homer abandona St. Cloud's con Wally y Candy. Homer se libera del orfanato y, momentáneamente, de la autoridad moral de Larch.

El acto II presenta la nueva vida de Homer en los manzanares de Ocean View: su aceptación por parte del equipo de recolectores negros temporeros (y de Olive, la madre de Wally); su enamoramiento de Candy y su negativa posterior a regresar a St. Cloud's y convertirse en el sustituto del doctor Larch.

El acto III comienza con las noticias concurrentes de que el señor Rose ha dejado a su hija embarazada (Rose Rose quiere abortar) y de que Wally regresa de la guerra, parálítico. Simultáneamente, Candy prefiere a Wally en lugar de Homer y éste acepta que, como consecuencia de su formación médica, está obligado a practicar un aborto a Rose Rose. Una vez que Homer reconoce la necesidad que ella tiene de la intervención, debe resignarse a un papel más amplio: regresa al hospital del orfanato en St. Cloud's, exactamente como pretendía el doctor Larch.

La última escena del guión tenía que mostrar a Homer Wells no sólo en el acto de aceptar el papel del doctor Larch, sino también de entregarse por entero a él. A lo largo de la película, vemos a Larch y Homer leyendo a los chicos en el dormitorio, siempre algo de Dickens y, por lo menos en una ocasión, de *David Copperfield*, cuya primera frase («Si he de resultar yo el héroe de mi propia vida...»). Homer finalmente hace suya.

Estaba seguro de que deseaba que al final Homer leyera a los chicos unos párrafos de *David Copperfield*, pero había algo más importante, peculiar del doctor Larch. Quería que Homer imitara la bendición nocturna de Larch a los niños. Ésa era la última escena, y brillaba como un faro en una costa lejana. Adondequiera que el relato llevara a Homer, yo sabía dónde iba a terminar. En ese sentido, es la escena más importante de la película, y por lo tanto es la que sufrió el mayor número de revisiones. (En su mayor parte relativas al pasaje de *David Copperfield* que Homer debía leer).

Pero había dos escenas anteriores que recalcan el afecto posesivo de Larch por Homer y que, para mí, eran igualmente importantes. Requerían muy poca revisión, pero si, por los motivos que fuesen, no había podido estar presente en el plato durante el rodaje de la mayor parte de la película, por lo menos haría lo imposible a fin de estar presente en el de aquellas dos escenas.

Hasta que presencié el rodaje de esas escenas, tal como yo las había escrito, no tuve la certeza de que la película era fiel en esencia a la novela.

Una mañana, en el orfanato, uno de los huérfanos encuentra a una chica de doce años durmiendo en el suelo, cerca del incinerador. No se trata de ninguna huérfana. Cuando volvemos a verla, está en el quirófano, y Edna, Homer y el doctor Larch se ocupan de ella. Es demasiado tarde. La niña va a morir. Pero antes de que fallezca, provocará el enfrentamiento más directo entre Homer y el doctor Larch por la cuestión del aborto.

Jane Alexander (Edna) me dijo que las leyes sobre el aborto de *Príncipes de Maine...* era lo que le había hecho desear su participación en la película. Y ésta es la escena más política de la película.

## **71 INTERIOR. QUIRÓFANO. MAÑANA**

*Edna sostiene la cabeza de la muchacha asustada. La niña tiene fiebre alta y gime. Mira continuamente sus pies en los estribos como si fuese un animal atrapado. Larch y Homer están a cada lado de ella.*

EDNA: Está a cuarenta de fiebre.

LARCH (*con mucha suavidad*): ¿Qué edad tienes, cariño? ¿Trece?

*La muchacha sacude la cabeza. Vuelve a sentir punzadas de dolor.*

LARCH (*cont.*): ¿Doce? ¿Tienes doce años, cariño? (*la chica asiente*) Tienes que decirme desde cuándo estás embarazada (*la chica se queda inmóvil*). ¿Tres meses?

*Otra punzada de dolor hace que se contorsione.*

LARCH (*cont.*): ¿Estás embarazada desde hace cuatro meses?

*La muchacha retiene el aliento mientras él le examina el abdomen. Homer también se lo examina.*

HOMER (*susurra a Larch*): Por lo menos está de cinco meses.

*La chica se pone rígida cuando Larch se inclina para explorar.*

LARCH: Cuando mire no te dolerá, cariño. Sólo voy a mirar.

*Homer le ayuda con el espéculo.*

LARCH (*cont.*): Dime, no te has hecho nada tú misma, ¿verdad?

NIÑA: ¡No he sido yo!

LARCH: ¿Fuiste con alguien?

NIÑA: Dijo que era médico. ¡Yo nunca me habría metido eso ahí!

HOMER: Metido ¿qué?

NIÑA: ¡No he sido yo!

*Homer inmoviliza a la niña, que no cesa de parlotear mientras Larch la examina.*

NIÑA (*cont.*): ¡No he sido yo! ¡Nunca habría hecho eso! ¡No me habría metido dentro esa cosa! ¡No he sido yo!

*Larch mira a través del espéculo y ahoga un grito, conmocionado ante lo que ve en el interior de la niña. Le dice a Homer que mire. Mientras Homer se inclina hacia el espéculo, Larch susurra algo a Edna. Esta se apresura a traer el frasco de éter y el cono. Pone el cono en su lugar, sobre la nariz y la boca de la asustada muchacha. Larch vierte las gotas de éter en el cono.*

LARCH (*a la niña*): Oye, has sido muy valiente. Voy a hacerte dormir... ya no sentirás nada. Has sido muy valiente.

*Homer mira a través del espéculo y cierra los ojos. La niña opone resistencia al éter, pero parpadea y acaba por cerrar los ojos.*

EDNA: Es una sedación fuerte.

LARCH: ¡Pues claro que es una sedación fuerte! No ha expulsado el feto, tiene el útero perforado, sufre una peritonitis aguda y hay un objeto extraño. Creo que es una aguja para hacer ganchillo.

*Homer se ha quitado la mascarilla quirúrgica. Se inclina sobre la pila y se lava la cara con agua fría.*

LARCH (*cont., a Homer*): Si hubiera acudido a ti hace cuatro meses y te



hubiera pedido un simple D y C, ¿qué habrías hecho? ¿Nada? A esto es a lo que te conduce no hacer nada, Homer. Significa que otro hará el trabajo... ¡algún idiota que no tiene ni idea!

*Homer, furioso, abandona el quirófano. Edna abre los párpados de la niña para que Larch compruebe hasta qué punto el éter ha surtido efecto.*

LARCH (*cont.*): Ojalá hubieras acudido a mí, cariño. Deberías haber venido a verme.

En la jerga cinematográfica norteamericana el término «pellizcar» es importante. Continuamente se «pellizcan» escenas, es decir, se reducen, y lo más «pellizcado» de todo es el diálogo. En esta escena, como en la mayor parte de ellas, cambiamos un poco el diálogo. Edna y Larch no se refieren a una «fuerte sedación», y el médico dice en cambio «que sea profunda». Durante el montaje, Lasse también prefirió prescindir del diálogo al comienzo de la escena (acerca de la edad exacta de la niña y de cuántos meses está embarazada), porque quería llegar a las frases «cuando mire no te dolerá» y «sólo voy a mirar» lo antes posible.

Por supuesto, las frases más importantes de Larch son: «A eso es a lo que te conduce no hacer nada, Homer. Significa que otro hará el trabajo... ¡algún idiota que no tiene ni idea!». Yo creía que la cámara debería enfocar a Larch cuando dice eso, pero Lasse quería que enfocase el rostro de Homer, su reacción. Era una alternativa más acertada.

La niña que interpretaba a la muchacha de doce años tenía realmente esa edad, y su madre estaba en el plató. Hablé con la madre entre una y otra toma. Si el doctor Larch en persona hubiera hablado con la niña, apenas se habría diferenciado del Michael que lo interpretaba. La madre de la niña me dijo que su hija «lo entendía absolutamente todo» acerca de la escena. Sin embargo, uno de los aspirantes a productores que intervinieron en la preparación de *Príncipes de Maine*... cuando Phillip Borsos aún vivía insistió en la necesidad de suprimir esa escena, aduciendo que la muchacha debía tener por lo menos la «edad legal». Resulta difícil imaginar cómo una persona que opina de esa manera pudo convencerse alguna vez de que quería producir *Príncipes de Maine*...

Desde un punto de vista político, si tuviera que hacer una lista de las personas que deberían ver *Príncipes de Maine*..., dos grupos ocuparían los primeros puestos de la lista: los políticos que se consideran partidarios de la vida (lo cual significa que están en contra del aborto) y las niñas de doce años.

## 23. Fundido en negro

La segunda escena más importante para mí, sobre todo con respecto al cariño que Larch siente por Homer Wells, es ese momento en que Homer ha comunicado al doctor que se marcha y Larch acaba de dar la noticia a Angela y Edna. En la película (no en la novela, como he dicho), doy a entender que la enfermera Angela (Kathy Baker) podría tener una relación romántica con Larch, o que tal vez la ha tenido. Su relación es mucho más física que la de Larch con la enfermera Edna, que no es física en absoluto. Por lo menos hay momentos de afecto físico entre Larch y Angela (sobre todo en un momento en que aspira éter), y Angela, como sólo le sucede a un amante o un ex amante, no teme criticar a Larch. Kathy Baker interpretó a la perfección el misterio sexual no desvelado de la relación de Angela con Larch.

Pero ésta es la escena del doctor Larch. Homer es su chico, y su chico se marcha.

### 90 INTERIOR. COCINA. ATARDECER

*Buster y Mary Agnes están sirviendo una cena temprana, mientras Larch riñe a Angela y Edna, quienes están ayudando a Buster y Mary Agnes. El ruido que arman los niños en el comedor es intermitente y caótico.*

EDNA: ¿Adónde va? ¿Tiene algún plan?

ANGELA: ¿Volverá pronto?

LARCH: ¡No lo sé! Tan sólo se marcha... (a Angela) ¡eres tú quien dice que necesita ver el mundo! (a Edna): Eso es lo que hará... ¡verá el mundo!

EDNA (aturdida): Se marcha...

ANGELA: Necesitará ropa, algún dinero...

LARCH: ¡Dejémosle que intente ganarse la vida! Eso forma parte de «ver el mundo», ¿no es cierto?

ANGELA (irritadamente): ¡Bueno, basta ya! Sabías que ocurriría esto. Es joven.

LARCH (casi perdiendo el dominio de sí mismo): Todavía es un muchacho, ahí fuera, en el mundo, todavía es un muchacho.

ANGELA (con simpatía): Búscales algo de ropa, Wilbur. Le hará falta.

*La cámara se centra en Larch, quien se esfuerza por contener las lágrimas.*

Esa escena no fue «pellizcada» en absoluto, y sobrevivió intacta a los tres primeros montajes de Lasse.

Larch tiene razón cuando dice de Homer: «ahí fuera, en el mundo, todavía es un muchacho».

En cuanto al final, no recuerdo las horas que me pasé pedaleando en mi bicicleta estática y buscando el pasaje perfecto de *David Copperfield*: había muchísimos, y cualquiera de ellos nos habría sido útil. Queríamos demostrar que Homer está donde

debe estar. Sin embargo, también queríamos que, en el pasaje de *Copperfield* que lee Homer, hubiera algo que correspondiera a su propia vida, cuyo transcurso había estado marcado por momentos de aflicción ineludible, de anhelo y tristeza.

—Pero que no sea demasiado melancólico —me advirtió Richard.

Y yo pensé que tampoco debía ser algo que levantara demasiado el ánimo.

—Algo que tenga conclusión —dijo Lasse.

El primer pasaje que elegí fue la visión que tiene Copperfield de Steerforth ahogado, cuyo cuerpo ha llegado a la orilla y está tendido en la playa («en el punto en que habían quedado diseminados algunos fragmentos más ligeros de la vieja barca, destruida por el viento durante la noche, entre las ruinas del hogar que él tanto dañó, lo vi tendido con la cabeza descansando en el brazo, como tantas veces lo vi dormir en el colegio»).

Uno de los huérfanos pregunta:

—¿Está Steerforth muerto?

—Parece muerto —replica Curly.

—¡Claro que está muerto! —dice uno de los chicos mayores.

—¡Sí, sí... está muerto, está muerto! —concluye Buster.

(Quería ver la cara de Buster al final... la cara inocente de Homer niño). Pero Lasse opinó que la insistencia en la muerte nos hacía pensar demasiado en Larch y no lo suficiente en Homer. Estuve de acuerdo con él.

Pensé en el final del capítulo sesenta («Agnes»), sobre todo por lo bonito que es, aunque el amor romántico difícilmente habría impresionado a los niños reunidos en el dormitorio.

«Mientras regresaba a caballo en la noche solitaria, envuelto en el viento que era como un inquieto recuerdo, pensé en aquello, con el temor de que ella no fuese feliz. Yo no lo era; mas, hasta la fecha, había sellado firmemente el pasado, y recordándola en actitud de señalar a lo alto, me pareció que señalaba a ese firmamento que se extendía sobre mí, donde, en el misterio venidero, podría yo aún amarla con un amor desconocido en la tierra, y decirle cuánto luché en mi interior cuando la amaba aquí abajo».

Pero hacer que Homer lea este pasaje mientras reflexiona sobre su propia vida da a entender vivamente que todavía suspira por Candy. Es un error.

A Richard le gustaba un pasaje que planteaba un problema similar. «¿Puedo decir de su rostro... que ha desaparecido, cuando aparece ante mí en este mismo instante, tan nítido como cualquier rostro al que mire en una calle llena de gente?». (Este pasaje también planteaba el problema de que es a su madre a quien Copperfield recuerda. No servía).

Me gustaba el capítulo once («Empiezo a vivir por mi propia cuenta y no me gusta»), y el pasaje inicial de ese capítulo: «Conozco ahora lo bastante del mundo

para haber casi perdido la capacidad de asombrarme mucho por nada, pero sí es motivo de sorpresa para mí, incluso hoy, que tan fácilmente me arrojaran de casa a esa edad». Sin embargo, hacer que Homer pareciera sentir lástima de sí mismo porque era huérfano tendría cabida en la categoría «demasiado melancólica» de Richard. ¿Y cómo responderían a eso los demás huérfanos que le escuchaban en el dormitorio? ¿No sacudirían la cabeza y su expresión sería de tristeza?

El final del mismo capítulo tiene un encanto de distinto matiz. («Hoy, cuando mi memoria vuelve a aquella lenta agonía de mi infancia... ¡Cuando piso el antiguo suelo, no me asombra que me parezca ver y compadecer, marchando ante mí, a un chiquillo inocente y romántico, forjándose para sí un mundo imaginativo de tan singulares experiencias y de cosas tan sórdidas!»). Pero a Lasse no le gustaba lo de «compadecer» y a Richard le consternaban las «cosas tan sórdidas».

—¡Conclusión! —repetía Lasse.

—Ya ha habido suficiente dolor, ¿no crees? —me preguntó Richard.

Teníamos otras opciones, demasiado numerosas para mencionarlas aquí. Por último elegimos el final del capítulo catorce («Mi tía toma una decisión acerca de mí»).

Lasse rodó tantas tomas de la escena 234 (me refiero sólo a la parte en que Tobey lee a los chicos) que uno de los más pequeños se quedó dormido.

## 234 INTERIOR SECCIÓN DE LOS MUCHACHOS. NOCHE

*Homer lee a los chicos unas líneas de David Copperfield. Aunque su voz es fuerte (positiva, optimista, ciertamente tranquilizadora para los chicos) al final del capítulo hay algo que le perturba. Da la impresión de que titubea, pierde una o dos líneas y parece como si se saltara una o dos más a propósito. (Es posible que los ojos de Homer se hayan adelantado hasta el título del capítulo siguiente, «Comienzo de nuevo»).*

HOMER: «Así comencé una nueva vida, con un nombre nuevo y con todo nuevo sobre mi persona... me sentí... como en un sueño... El recuerdo de aquella vida está tan lleno de aflicción... y desesperanza... Si duró un año, o más, o menos, no lo sé. Sólo sé que fue, y que dejó de ser; y... en eso acaba».

*Homer se interrumpe y mira a los niños.*

CURLY: ¿Qué pasa entonces?

*Homer sonríe.*

HOMER: Mañana lo sabremos, Curly. No vamos a revelar la historia.

*Homer apaga las luces y deja a los niños en la acostumbrada semioscuridad. Al cabo de unos instantes, la puerta cerrada que da al pasillo se abre bruscamente y Homer hace la mejor imitación posible de la popular bendición de Larch.*

HOMER: ¡Buenas noches, príncipes de Maine, reyes de Nueva Inglaterra!

*Sobre Copperfield, Steerforth y Curly, mientras la puerta se cierra y vuelve a reinar la penumbra en la estancia. Se oyen risitas y risas nerviosas. Copperfield, sonriente, cierra los ojos. Al cabo de un momento, Steerforth cierra también sus ojos que estaban muy*

*abiertos. Curly los imita. El último en cerrar los ojos es Buster. (Fundido en negro).*

«Pellizcamos» la frase de Curly: «¡Qué pasa entonces?», que se convirtió en «¿Eso es todo?» (o algo por el estilo). Prescindimos de la imagen de Homer cerrando la puerta y abriéndola de nuevo (se limita a dar su bendición antes de marcharse) y añadimos un ángulo de Homer en el pasillo, tras haber cerrado la puerta. Al principio intentamos que la última imagen fuese la de Buster con los ojos abiertos en vez de cerrados. (He visto el final tantas veces que la decisión de que Buster tenga los ojos abiertos o cerrados carece de importancia). Por supuesto, mantuvimos el «fundido en negro».

El último día del rodaje estuve en el plato hasta después de que oscureciera, pero aquella noche regresé en coche a mi casa en Vermont. No me quedé para participar en la fiesta de clausura. No parecía que fuesen a terminar hasta medianoche, y Richard me dijo que el grupo estaría en un bar de Northampton, un lugar, según Leslie, popular entre los estudiantes de Smith. No me gusta trasnochar y, sobre todo porque soy sordo de un oído, las fiestas con mucho ruido me irritan.

Ya estaba durmiendo cuando sonó el teléfono, a la una y media de la madrugada. Me llegó el sonido de la música y el jolgorio. Contaron hasta tres, y un coro de voces gritó mi nombre. «¡Las reglas de Irving!», gritó alguien. Hubo más algazara y entonces, misericordiosamente, quienquiera que fuese colgó el teléfono. Yo no había dicho una sola palabra.

Mi mujer se dio la vuelta.

—¿Quién era? —quiso saber.

Yo estaba a punto de volver a dormirme, pero logré decirle a Janet:

—Han terminado la película.

Fundido en negro.



1. John Irving en el papel de jefe de estación reprobador. (Todas las imágenes: Stephen Vaughan / © Miramax Films).



2. El director Lasse Hallström dirige a John Irving, el jefe de estación reprobador, en los exteriores donde se rodó *Las normas de la casa de la sidra*, en Bellow Falls, Vermont.



3. El productor Richard Gladstein con el jefe de estación reprobador.



4. Un doctor Wilbur Larch más joven (Michael Caine) con la enfermera Angela (Kath\ Baker) y la enfermera Edna (Jane Alexander) contemplan la partida de Homer cuando éste es adoptado por segunda vez. Saben que volverá.



5. Homer Wells (Tobey Maguire), el huérfano inadoptable.





6. El doctor Larch (Michael Caine), médico del orfanato, obstetra, ginecólogo, practicante de abortos.



7. Homer en su etapa de formación médica, cuando aprende a practicar abortos.



8. Larch y Homer ponen nombre a los bebés.



9. El diagnóstico del útero en desintegración de Dorothy. La escena con Dorothy fue eliminada de la película.



10. Lasse da instrucciones a los niños en el comedor de St. Cloud's. Spencer Diamond es Curly.



11. Larch lee unas páginas de Dickens a los niños en el dormitorio.



12. La enfermera Edna (Jane Alexander) en el dormitorio de las niñas.



13. Buster (Kieran Culkin).



14. Homer, seguido por Buster, lleva el cubo del quirófano al incinerador.



15. La enfermera Angela (Kathy Baker) sostiene la mascarilla y el doctor Larch el frasco de éter.



16. Larch se administra éter. Una sobredosis accidental acabará matándole.



17. La enfermera Angela despierta a Larch del sueño inducido por el éter.



18. Mary Agnes (Paz de la Huerta).



19. La enfermera Edna descubre a la niña de doce años junto al incinerador.



20. La niña de doce años (Kasey Berry). Muere a causa de un aborto chapucero. Llega a St. Cloud's demasiado tarde para que Larch pueda salvarla.



21. Lasse da instrucciones a Michael, Tobey y Jane en el quirófano, con la niña de doce años.





22-23. Lasse da instrucciones a Erik Sullivan en el papel de Fuzzy. Michael Caine llamó a Erik un «tesoro», un regalo para la película.



24. Fuzzy en la tienda de respiración.



25. Lasse con Charliz Theron (Candy) y Paul Rudd (Wally).



26. Cuando Candy llega al orfanato de St. Cloud's, los huérfanos rodean el coche en el que viaja con Wally.



27. Candy durante la entrevista en el consultorio de Larch antes del aborto. («¿De cuántos meses está?», le pregunta Homer).



28. Fuzzy contempla la partida de Homer Wells de St. Cloud's.



29. El productor (Richard Gladstein) y el guionista (John Irving) durante el rodaje en el manzanar y la casa de la sidra en Dummerston, Vermont.



30. Wally lleva a Homer a la casa de la sidra por primera vez.



31. El señor Rose (Delroy Lindo) con su hija, Rose Rose (Erykah Badu).



32. Rose Rose. («Sé cuándo alguien está en apuros, Homer, y tú lo estás»),



33. Muddy (K. Todd Freeman). «Este chico de aspecto sensible», dice de él el señor Rose.



34. Peaches (Heavy D) y Héroe (Lonnie R. Farmer) se ríen cuando Homer lee la primera regla de la casa de la sidra: «No fumar en la cama».



35. Wally lleva a Homer entre los huertos. («Cierra los ojos», le dice Wally. «Esto es como el vuelo instrumental de los aviones»).





36. Homer Wells, recogedor de manzanas.



37. El enfrentamiento, navaja en mano, entre el señor Rose y Jack (Evan Dexter Parke, en primer término de la escena).



38. Tras la pelea con navajas (el señor Rose ha vencido pero se ha hecho un corte), Rose Rose sutura la mano de su padre. Homer critica su método. («Supongo que eres médico, Homer», dice Rose Rose. «Casi», responde él).



39. El final de la primera cosecha. Los recolectores se marchan en su camión, de nuevo en la carretera.



40. Lasse en la playa de Maine, preparando la escena de amor entre Homer y Candy.



41. Homer y Candy en la playa.



42. Candy con Homer en la casa de la sidra. Wally está en la guerra y los recolectores se han ido. No es la temporada de las manzanas.



43. Candy se oculta. Olive (la madre de Wally) acaba de llevarle a Homer unas mantas adicionales para el invierno.



44. Candy se viste apresuradamente. Ella y Homer han oído el camión del señor Rose. Los recolectores han llegado para la segunda cosecha.



45. Larch le pasa a Fuzzy *King Kong*, una proyección privada. La película se rompe (Larch lo llama «el empalme de Homer») y Fuzzy muere.



46. Larch y Buster entierran a Fuzzy. («Les diremos a los pequeños que lo han adoptado», le dice Larch a Buster. Éste pregunta por qué piensa que los pequeños van a creérselo. «Se lo creerán porque quieren creérselo», replica Larch).



47. Edna y Angela con el doctor Larch en su consultorio. Larch ha falsificado la titulación universitaria de Homer Wells. Angela se queja de que la titulación de Homer es ilegal. «No me vengas con esa santurronería acerca de la ley», le dice Larch. «¿Qué ha hecho la ley por cualquiera de nosotros?».



48. Larch lee una carta de Homer, quien le dice que no regresa a St. Cloud's. («Me temo que lo hemos perdido», le dirá Larch a Angela).



49. El comandante Winslow (Colin Irving) comunica la noticia de lo ocurrido a Wally a la madre de éste, a Candy y Homer. Han herido a Wally en Birmania, padece encefalitis B. («El capitán Worthington está paralizado... de cintura para abajo. No volverá a caminar»).



50. Homer y Candy en el embarcadero junto a las langostas, tras haberse enterado de lo ocurrido a Wally. Homer le ha dicho a Candy que Wally aún puede engendrar hijos, que puede tener «una vida sexual normal». También le dice que hará lo que ella quiera, pero Candy responde que no quiere hacer «nada».



51. Homer prepara el instrumental quirúrgico antes de practicar el aborto a Rose Rose





52-53. Lasse da instrucciones a Tobey antes de la escena del aborto en la casa de la sidra.



54. Tras el aborto de su hija, el señor Rose se enfrenta a Homer a causa de las reglas, que están en una hoja de papel, clavadas en la pared entre ellos. («Esas reglas no son para nosotros», le dice el señor Rose a Homer. «Nosotros hacemos cada día nuestras propias reglas. ¿No es cierto, Homer?»).



55. El entierro de Larch en el cementerio de St. Cloud's, al lado de Fuzzy y la niña de doce años.



56. Lasse da instrucciones a Tobey sobre la manera de leer el pasaje de *David Copperfield* a los niños.



57. Homer, al igual que Larch, lee a Dickens a los niños en el dormitorio.



**JOHN IRVING.** (Nacido el 2 de marzo de 1942 como John Wallace Blunt, Jr.). Es escritor de numerosos *bestsellers*. Estudió literatura inglesa en la Universidad de New Hampshire y en 1963 se trasladó a Viena, donde pasó dos años en el Instituto de Estudios Europeos. Entre 1965 y 1967 escribió su primera novela, *Libertad para los osos*, a la que seguiría *La epopeya del bebedor de agua*, pero con la aparición de *El mundo según Garp*, en 1976, consiguió por el fin el éxito y la fama tanto en Estados Unidos como en las múltiples lenguas a las que fue traducida. Desde entonces crítica y público han aclamado al unísono cada una de sus siguientes obras: *El Hotel New Hampshire*; *Príncipes de Maine*, *Reyes de Nueva Inglaterra*; *Oración por Owen*; *Un hijo del circo* y, en especial, *Una mujer difícil*. Irving ha recreado asimismo sus experiencias personales con la escritura y el cine en dos jugosos volúmenes, *La novia imaginaria* y *Mis líos con el cine*. Autor de *La cuarta mano* y *Doble pareja* (2002).

Varios libros de Irving, así como muchas historias cortas que ha escrito han tenido como escenario a la Phillips Exeter Academy en Exeter, New Hampshire donde Irving creció como el hijo de un profesor de la Exeter, Colin F. N. Irving (1941), y sobrino de otro, H. Hamilton «Hammy» Bissell (1929). (Tanto Irving como Bissell, y otros miembros de la comunidad de Exeter, aparecen de manera algo disfrazada en varias de sus novelas). Irving estuvo en el programa de lucha de Exeter bajo el entrenador Ted Seabrooke. La lucha tiene un lugar prominente en muchos de sus libros.

También ganó el Óscar en el año 2000 por «Mejor Guion Adaptado» por su guion de *The Cider House Rules* (*Príncipes de Maine, reyes de Nueva Inglaterra - Las normas*

*de la casa de sidra).*

# Notas

[1] En un piso alto de Chambers Street, / a punto de que rompiera aguas, / desnudaron a la embarazada Rose / sin decirle una sola palabra. / Pusieron su cabeza de través en la cama, / tuvieron que doblarle las piernas. / Con manos esterilizadas exigieron / la apertura de sus partes pudendas. / «La entrada admite mi puño / sin el menor apremio. / Así pues, creo», dijo Charlie Green, / «que Rose no es virgen. / Y casi me atrevería a afirmar / que ha practicado el coito, / lo cual sería, en general, la mejor explicación / de su triste estado actual». (N. del T.) <<

[2] La distinción entre voz *over* y voz en *off* consiste en que, en el primer caso, la voz pertenece a alguien que no está presente en la escena (voz narrativa, voces interiores, etcétera), mientras que en el segundo la persona que habla está en la escena pero fuera de cuadro. (*N. del T.*). <<