

*Así sea, bien llegada, ¡oh vida!, salgo a
buscar por millonésima vez la realidad de
la experiencia y a forjar en la fragua de mi
espíritu la conciencia increada de mi raza.*
JAMES JOYCE, *RETRATO DEL ARTISTA ADOLESCENTE*.

Estrella Asse

Hacia una ruta incierta

Se dice que la literatura es la hermana mayor del cine, mas este rasgo de parentesco no está exento de las polémicas que se desatan cuando una obra literaria se convierte en la materia prima de una adaptación cinematográfica.

Una vez que el lector se convierte en espectador, la sombra del texto sobre la pantalla se asemeja al pie de un elefante a punto de aplastar a una hormiga. Algunos, querrán meterle una zancadilla para salvarla; otros, justificarán su muerte. En el mejor de los casos, habrá quienes apelen por una convivencia pacífica, aun cuando los críticos afirmen que hay textos imposibles de filmar.

Existe una enorme variedad de películas que provienen de fuentes literarias e incluso de escritores menores. Pero, ¿qué sucede cuando se lleva a la pantalla a un autor de la estatura de James Joyce?

Para Edward Murray, la versión fílmica de *Ulises* de Joseph Strick (1967) fue un estruendoso fracaso, mientras que para Harry Lavin la novela de Joyce tenía mucho más en común con el cine que con cualquier otro arte. Considera que lo más relevante de la prosa joyceana es el fluir de conciencia, aspecto afín al incesante flujo de imágenes en el montaje cinematográfico.

Luke Gibbons dio a conocer una carta que Joyce escribió a Harriet Shaw Weaver, en la que lamentaba el rechazo que por muchos años tuvo hacia el cine. Joyce cuenta que obligado a permanecer acostado y con los ojos cerrados —a causa de sus padecimientos oculares— lo único que venía a su mente era la imagen de un proyector que reproducía, una y otra vez, cosas que casi había olvidado.

Si bien la distancia entre el texto y la pantalla parece abismal, y existen igual número de opiniones que películas, el ejercicio crítico siempre encontrará un público,

deseoso de escuchar juicios inteligentes. Gibbons no niega que el cine sea un espectáculo y un vehículo comercial de la modernidad, sin embargo es, al mismo tiempo, un medio de recuperar el pasado, de extraer de la literatura «cosas casi olvidadas», de percibir trazos de palabras que están ausentes en la pantalla.

Los muertos reviven

Durante su prolífica carrera como director, John Huston adaptó varias obras literarias, algunas que son verdaderas joyas cinematográficas como *Moby Dick*, *Bajo el volcán* o *El halcón maltés*, entre otras. Con esta última, inició un largo trayecto en 1941 que culminaba en 1987, al cumplir su sueño de llevar a la pantalla el cuento, “Los muertos” de James Joyce, el último y más largo de *Dublineses*.

James Joyce afirmaba que con *Dublineses* escribía la historia moral de su país, al tiempo de referirse al escenario de su natal Dublín como el centro de la parálisis. Su primera y única colección de 15 cuentos marcaba en 1914 el inicio de su producción literaria y daba un giro determinante a la narrativa del siglo XX. El aviso del genio de Joyce se comenzaba a vislumbrar, aun cuando *Dublineses* fuera una obra rechazada por los círculos ortodoxos irlandeses y obligara al autor a exiliarse lejos de la Irlanda que amó y odió.

Mas no era sólo enfrentar a su público con cuentos que trataban sobre la parálisis de la sociedad dublinense, renuente a una apertura cultural y sumida en las pugnas de su situación política y religiosa, también Joyce inauguraba con el estilo de su prosa una postura radical, desprovista de concesiones para sus lectores.

Es cierto, como suele afirmarse, que en las tramas joyceanas «no pasa nada». Sin embargo, la enorme profundidad temática de sus narraciones alerta sobre los procedimientos narrativos que el autor innovó e incorporó como sello característico de su estilo. Uno de los aspectos más relevantes es la anulación una trama tejida alrededor de la acción para concentrarse en el efecto que producen cada una de las sensaciones que construyen la historia. La facultad para convertir lo abstracto en una prosa poética exacta y cercana al lector recae en un punto cumbre que Joyce bautizó con el nombre de epifanía.

En todos los cuentos la epifanía será un detonador temático que concentra el efecto simultáneo de una exploración interior del personaje, unido a los sucesos que la desencadenan. Como si se tratara de una avalancha incontenible de impresiones que se

desbordan en la honda intimidad de un momento que estalla en sentimientos, lo mismo jubilosos que desdichados.

Joyce prepara el camino para el tema de la muerte que, en su sentido más amplio, se deja sentir en “Los muertos”. La condensación de las epifanías anteriores — en los cuentos que preceden a éste— encontrará un cauce para desahogar, en el final, la epifanía de Gabriel, el protagonista del relato.

La epifanía joyceana comparte en sus orígenes la idea de ser una revelación. Para Joyce, el término va más allá: es una puerta hacia el interior del alma. Esta puerta no se abre frecuentemente, es un hecho único e irrepetible. Lo que se descubre dentro es a veces tan desconocido como fascinante, tan oculto como doloroso.

Si los sentimientos viajan más rápido que las palabras, aun antes que el pensamiento lógico ordene la idea en frases, ¿cómo expresarlo dentro de los límites del lenguaje? Joyce logra superar este problema al comprender que el lenguaje de las emociones no tiene un tiempo ni un orden. Su escritura se dimensiona en las emociones igual que en un caótico viaje anímico.

Si bien para John Huston llevar el cuento de Joyce a la pantalla implicaba saber que el perfil no comercial de la película causaría en muchos espectadores dudas, temores y hasta cierta desconfianza, el reto personal era mayor por la profundidad del texto.

La película, igual que el cuento, va creando una atmósfera adecuada para que se produzca la epifanía de Gabriel, que, pese a toda explicación que se pueda añadir, es un concepto muy abstracto que Huston debió traducir en imágenes.

Huston se concentra en este motivo, seleccionando cada escena al interior de la casa en la que transcurre la velada, creando una sutil intimidad en los diálogos, los brindis, las canciones y los bailes. Todo ello, como en el cuento, sin jerarquizar ningún evento por encima de otro, manteniendo a los actores al margen de la acción, haciendo de cada momento un nuevo descubrimiento, en el que simultáneamente todo acontece porque todo es importante.

Esto provoca en el espectador sensaciones visuales similares a la que Joyce hace en el texto. El director presenta una serie de imágenes evocativas que introducen al espectador en la médula del relato. En la película, se percibe de igual manera la soledad y el dolor espiritual en la epifanía de Gabriel, al tiempo que se ve caer la nieve que esa

noche cubre a Irlanda. Huston reproduce textualmente el final del cuento en la voz en «off» de Gabriel, como si el lenguaje joyceano fuese el único capaz de expresar la insondable soledad humana: *Su alma desfallecía lentamente mientras oía caer la nieve sobre el Universo. Caía suavemente, como si se tratara del advenimiento de la hora final, sobre los vivos y los muertos.*

El alto sentido de musicalidad, presente también en la sintaxis auditiva del texto, es un acierto importante en la película. Huston deja correr íntegras las secuencias con la música. Por ejemplo, la interpretación de “Vestida para la boda”, de Ballini, por la tía Julia, es una de las mejores secuencias: mientras se escucha la deprimente voz de la anciana, la cámara hace un recorrido por los detalles de la casa, las viejas fotografías, los adornos, los cuadros y todo lo que ambienta la desolada vida de las señoritas Morkam, tías de Gabriel y anfitrionas de la cena anual navideña. Sin necesidad de explicar la desdicha de la soltería de las tías o la orfandad de Mary Jane y la propia de Gabriel, el ritmo de la lente se transforma en un narrador capaz de contar sin necesidad de explicar.

La vida irlandesa, su hospitalidad, sus costumbres y tradiciones son, de igual forma, ingredientes que realzan la compleja identidad de los irlandeses. La mezcla de diálogos deja entrever la añoranza por los orígenes celtas y la tensión de su realidad anglosajona, unido todo ello, al sentido de la muerte. La proximidad a la muerte física, real de las ancianas tías de Gabriel, cubre otros matices: los muertos viven en la memoria de quienes mueren a diario sin algo por qué vivir.

La muerte en todos los personajes se implica en la rutina de la vida cotidiana, las costumbres, la renuencia al cambio, la apatía, el prejuicio. En una palabra, las limitaciones que impone una vida sin arte. Gabriel confronta el dilema del artista atrapado en la insularidad física e ideológica de Irlanda y de su entorno familiar. El mundo recreado en el relato lleva al lector a pensar en el dilema personal de Joyce: el artista que rompió con sus raíces para exiliarse en el Continente. El tema de la vida no vivida, la muerte de las ilusiones presente en todos, emana desde los rincones más profundos de su soledad, a través de imágenes poderosamente evocativas.

Si bien “Los muertos” recrea un cuadro de costumbres, «Christmas time», universaliza la experiencia humana. La dualidad del relato: vida-muerte, luz-sombras o los fantasmas del pasado que comparten el presente, se aprecian a lo largo de la película en el juego de imágenes que Huston crea y en la excelente caracterización: la antigua

aristocracia irlandesa de las tías, la clase doméstica de Lily, el racismo del Sr. Brown, la ultranacionalista intolerante Miss Ivors, Freddy, el borrachín despreocupado, el tenor acomplejado o Greta, esposa de Gabriel, extraña a sus ideales, ajena a su mundo, negada a la intimidad, atada al recuerdo de un amor del pasado.

John Huston logra superar el reto que representó “Los muertos” al recrear de manera entrañable una historia que queda viva en la mente del espectador. La explicación del magnífico efecto emocional logrado por Huston en la adaptación de “Los muertos”, se encuentra más allá de la pericia técnica que el director adquirió con los años. Es una obra íntima y personal, una epifanía fílmica de un hombre que llegaba al final de sus días.

Callejones sin salida,

Cine y literatura: dos lenguajes distintos, dos mundos que coexisten en su propuesta estética. Ambos artes del relato, encargados de recrear una historia y, sin embargo, distantes, distintos en sus orígenes y su historia.

La representación visual del lenguaje escrito, la trasfiguración semántica del texto que debe comprimirse al tiempo de una comunicación visual inmediata o dar voz y vida a los personajes, no es tarea fácil.

Habrán quienes insistan que el cine no hará nunca justicia al texto, mas como opina Edwin Jahiel, las comparaciones entre dos medios tan distintos son, en ocasiones, ociosas y e intolerables. En su opinión, es mejor tener en cuenta que el aceite es aceite y el vinagre es vinagre, pero que, juntos, pueden formar un sabroso aderezo.

Además, ¿por qué no pensar que el cine puede rescatar futuros lectores? Cuando Al Pacino llevó a la pantalla *Ricardo III*, demostró que podía adaptar tan sólo un tercio de la obra de Shakespeare y utilizar el resto del tiempo de la película para explicar el trabajo del director y su equipo. La película también trata de otra: la de Pacino como director de la película.

Caminando por las calles de Nueva York, platicando con el productor, con los actores y entrevistando a los transeúntes sobre las ventajas de recuperar la obra de Shakespeare en el cine, logra involucrar al espectador en la complejidad de la adaptación. Asimismo, la intención de Pacino era demostrar que existe un miedo— mal infundado— hacia los textos de autores ya clásicos, sin omitir, en sus giros irónicos, que sí es posible «perder el miedo» a Shakespeare.

Seguramente el tema de las adaptaciones seguirá siendo un problema difícil de abordar, incompleto para satisfacer las demandas académicas, oscuro para el público que desea ir más allá de las reseñas que se publican.

Quizás sea útil atender al consejo que Borges da en su *Antidecálogo del escritor*: *evitar todo aquello que pueda ser ilustrado. Todo lo que pueda sugerir la idea de ser convertido en una película.*

EN LO OCULTO DEL TÉMPANO: LOS ASESINOS DE HEMINGWAY

Estrella Asse

*¿Por qué se mató, papá?
No sé, Nick, supongo que porque
no podía soportar las cosas.
«Campamento indio»,
ERNEST HEMINGWAY*

En la reseña de su biografía, Gabriel García Márquez recuerda que al siguiente día de llegar a México recibió una llamada de Juan García Ponce para avisarle que Hemingway «se había partido la madre de un escopetazo». Era el 2 de julio de 1961 y «esa barbaridad» quedó por siempre en su memoria como el comienzo de una nueva época. Como homenaje, García Márquez escribió «Un hombre ha muerto de muerte natural», «un vibrante y emocionado artículo a su maestro», en el que afirmó que la trascendencia de Hemingway está sustentada en la oculta sabiduría de una obra objetiva, de estructura directa, incluso en su dramatismo.

En voz de Borges, el autor de *El aleph* expresa sus ideas de diversos temas y escritores. Acerca de Hemingway, dice que siente «una gran antipatía» por todo lo que escribió; entre otras razones, porque piensa que una persona que trabaja con tanto desinterés sobre ideas como la brutalidad y la crueldad debe tener algo malo en su personalidad. Piensa que Hemingway se dio cuenta de esa verdad porque se arrepintió de todas sus vivencias entre toreros, boxeadores y gánsters, «hasta el punto que su propio suicidio lo calificó como un juicio póstumo a la temática de su obra».

Entre dos extremos irreconciliables, entre la admiración y el rechazo, el nombre de Ernest Hemingway no pasa desapercibido en la enorme masa de cuentistas que imprimieron en el cuento del siglo XX novedosas formas y temáticas que elevaron el género a niveles nunca antes conocidos en distintos espacios geográficos. El laconismo de Hemingway, su personalidad ruda, viril y desafiante, la parquedad de sus respuestas o la fama de misógino que crearon sus historias alimentaron el mito de un escritor insensible y áspero que usaba como material de escritura las temerarias aventuras a las que se enfrentó, ya fuera como boxeador, torero, aviador o cazador.

Las principales novelas de Hemingway se convirtieron en adaptaciones cinematográficas exitosas, como *Adiós a las armas* (1932), *Por quién doblan las campanas* (1943), *Las nieves del Kilimanjaro* (1952) y *El viejo y el mar* (1958), entre otras. Sin embargo, los novedosos recursos que imprimió en sus cuentos y su particular estilo se convirtieron en una escuela para muchos de sus seguidores

En una entrevista con George Plimpton, Hemingway desmiente que el lenguaje directo y escueto que utiliza en sus cuentos sea producto de la actividad periodística que por años ejerció. Es, más bien, una técnica de su escritura que el autor denominó el principio del «témpano de hielo». El témpano o *iceberg* conserva siete octavas partes de su masa debajo del agua por cada parte que deja ver. Al trasladar esta idea a su estilo, demuestra cómo la anécdota de una historia, en apariencia completa, guarda correspondencia con un significado oculto, con un contenido secreto que para Hemingway era similar a ese pedazo de hielo enterrado en la profundidad del océano. Por medio de esta imagen visual, metáfora que alude el nivel simbólico que subyace en lo no dicho, es el lector quien conjetura y configura el trasfondo de lo que aparece en la superficie.

Hemingway confiesa en esa entrevista que, viviendo en Madrid, una tarde de 1927 y por causa de una fuerte nevada que obligó a cancelar la corrida de toros en la plaza de San Isidro, escribió tres de los cuentos —entre éstos, «The Killers» («Los asesinos») — que después conformaron la colección de catorce, bajo el título de *Men without Women* (*Hombres sin mujeres*).

En el lenguaje hermético de esos breves relatos se despliega un universo que habitan personajes incompatibles; hombres y mujeres encubiertos por máscaras que sofocan sus íntimos deseos; jóvenes soldados, actores de la guerra en el frente glorioso de la muerte; militares italianos que lloran pérdidas ante los ojos impávidos de otros; indios que son reminiscencia de un pasado colonial *inexistente*; orgullosos matadores que ejecutan el ritual sanguinario, sutil expresión que se extiende en «Los asesinos» al espacio urbano de los barrios de Chicago por los que transitan matones en busca de sus potenciales víctimas.

Los asesinos, gánsters a sueldo, son explícitos en la intención de ejecutar su crimen, matar a Ole Anderson, el sueco, «por hacerle el favor a un amigo», pero queda suspendido, en el abrupto final que cierra el cuento, un silencio que flota entre el asombro y el vacío, que permanece como eco de la sentencia que está por cumplirse.

Robert Siodmak la imaginó, dotó de voz y movimiento a los estáticos personajes que apenas hablan en el transcurso de las dos horas que marca el reloj de pared en el estrecho espacio del restaurante donde transcurre la acción del cuento. Los lectores las asimilan en una lectura que no excede de diez minutos; los espectadores aceptan la propuesta en la pantalla de expandir el compacto nudo de eventos en una gama de incidentes que cubren 105 minutos en matices blanco y negro.

De origen alemán, el director emigró a los Estados Unidos en 1930; trabajó como guionista en distintas compañías productoras hasta que en 1943 firmó un contrato definitivo con Universal. Su inclinación por el género negro —herencia del cine expresionista alemán— lo colocó en la lista de los directores más codiciados por su éxito en películas como *La escalera espiral* (1945) y *A través del espejo* (1946), reconocidas también por contener ingredientes de la corriente psicoanalítica, de moda en el cine estadounidense de los años cuarenta.

The Killers (*Forajidos*), de 1946, fue producto de la fusión —casi literal del cuento— en los primeros diez minutos de la película, junto a una serie de *flashbacks* que hilan la secuencia de acontecimientos y develan las causas por las que el boxeador Swede Anderson pagó con su vida. Es así que la mayoría de la trama, ausente del relato original, corre por cuenta de la pluma del guionista, de la creatividad de los adaptadores y es independiente de su fuente literaria.

El narrador objetivo de «Los asesinos» se limita a presentar los hechos en la veloz secuencia de la conversación que mantienen los personajes. La distancia que marca deja solo al lector frente al relato para imaginarlos, construirlos y adivinar cómo son, qué harán, cómo sienten. Desprovistos de calificativos, de juicios, de cualidades o defectos, Max, Al, George y «el negro» remarcen el único rasgo distintivo que los separa de Nick Adams. La sutil diferencia del apellido de Nick no sólo contrasta con la identidad fragmentaria del compacto grupo; es, a la vez, un destello que ilumina, un motivo esperanzador que moviliza su carrera para darle «al sueco grandote» el mensaje de sus asesinos. La imparcialidad del narrador hace un leve movimiento, introduce su foco en Nick, lo deja al albedrío de su decisión, pero nos acoge en su centro, nos convierte en sus cómplices; por sus ojos vemos, momentáneamente, el panorama desolador de un hombre «con la vista fija en la pared» para quien la proximidad de la muerte es tan cierta como ineludible.

La estrategia narrativa de Hemingway en el cuento da a Nick una perspectiva por la que se filtra la historia y transmite al lector su punto de vista respecto de los acontecimientos que presencia. El narrador lo deja solo al final, quiere irse de ese pueblo, la vivencia ha sido suficiente para expresar lo que siente: «No soporto pensar que él espera en su cuarto y sabe lo que le pasará. Es realmente horrible». El horror se manifiesta, mas no encuentra eco, se sofoca en la impasibilidad de una última sentencia —«mejor deja de pensar en eso»—, con la que comienza un nuevo ciclo de sueños fallidos, de nexos inexistentes, de absurdos deseos.

El traslado textual del cuento como marco de inicio de la película justifica la adaptación aunque lo despoja, como subraya Jack Shadoian, de su esencia. Mientras que el cuento ensancha las posibilidades interpretativas, la película estrecha la visión bajo un punto de vista narrativo demasiado explícito. Al margen de la narración que da vida a la película, se abre una abre una segunda puerta por la cual se conocen múltiples perspectivas narrativas que, no obstante su variedad, se anudan bajo la óptica del investigador de una compañía de seguros que busca a la beneficiaria de la póliza de vida del sueco Anderson. A partir de su encuentro con la anónima camarista de un hotel, su función será la de desenredar una compleja maraña de eventos que envuelven el misterio del crimen, pese a que, en un principio, se trata «de un asunto de poca importancia económica». De un simple investigador, se transforma en una especie de detective que descubre una red de engaños como consecuencia del robo de una nómina —asegurada también por su compañía— por una cuantiosa suma y que implica a varios malhechores. Por partida doble, Reardon resuelve el misterio que dejó una cadena de asesinatos y que lo acercó, en cada secuencia de acontecimientos, a peligrosos encuentros. Al final, se desenmascaran los cruces de engaños, prevalece el castigo al lucro ilícito, a la venganza, al poder y los culpables mueren; la engañosa y seductora mujer, única sobreviviente y principal motivo del trágico desenlace, terminará sus días en la cárcel.

Entre el cuento y la película median veinte años en los que persisten —como dice Ronald Scharz— una «mutua incompreensión» que nace del contacto directo entre el texto literario y el orbe cinematográfico, aunado a los intereses de las grandes compañías productoras de Hollywood que fomentaron la producción de estrenos afines al clima de la posguerra. La creciente aglomeración urbana, sumada al sentimiento de incertidumbre y vacío después de la guerra, infectó las calles de crímenes sórdidos, impredecibles, ejecutados por agresores que habían perdido el carácter *aristócrata* de

las grandes mafias. El refinado detective, representante del orden social, cambia en esta película por el del investigador anónimo que no posee un sentido ético claro y que genera diferentes reacciones en la audiencia. Su meta no es restaurar la justicia, sino recuperar las ganancias de la compañía que representa.

El atractivo *thriller* se sirve del cuento como pieza introductoria de una intrincada explicación del porqué de la muerte de Anderson; no obstante, concluye que «murió por nada». El cuento deja al lector despejado el camino para asomarse, junto con Nick Adams, al abismo de un hombre que se resigna a morir porque «está harto de escapar». La persecución no lo reduce a una víctima que aguarda a sus verdugos, se expande al destino trágico de un exboxeador «de peso pesado», tendido en una pequeña cama, exiliado en una pensión, ajeno a su entorno. La visión del héroe de antaño queda en el recuerdo de dos puños deformes que se posan «a las seis en punto» en la barra del restaurante del pueblo; «el negro» prepara los platillos en ese escenario por el que deambulan, «el camionero», «el cliente», «el conductor de tranvías». Al término de otra jornada de trabajo, los mudos huéspedes, testigos cosificados en un brutal entorno social, comparten el sinsentido de su existencia vacua: drama humano que se alimenta en la soledad.

Nick Adams, conocido personaje de Hemingway, es como una conciencia mutante que se desplaza en gran parte de los relatos del autor; cada trayecto es inesperado, pero convergen en una ruta de inacabados fragmentos, piezas diseminadas que reconstruyen instantes que se alojan en la memoria y que se disuelven en la siguiente historia. Nick llega a los «Los asesinos», pero su estancia es breve. Está ahí para presenciar la inerte espera de la muerte, para dimensionar el mensaje desolador que se oculta detrás de los concisos diálogos, para hablar entre las líneas que se sumergen en la fría profundidad donde habitan seres inmersos en el oscuro fondo.

UNA MIRADA DE INFINITAS NOCHES

Estrella Asse

*Si regresa el sol, si cae la tarde,
si la noche tiene un sabor de noches futuras,
si una siesta de lluvia parece regresar
de tiempos demasiado amados y jamás poseídos del todo,
ya no encuentro felicidad ni en gozar ni en sufrir por ello:
ya no siento delante de mí toda la vida...*

PIER PAOLO PASOLINI

Diseminadas como piezas heterogéneas de un enorme rompecabezas, fábulas, leyendas, parábolas, anécdotas y aventuras exóticas conforman una de las colecciones orientales que más repercusión han tenido en la historia literaria de Occidente. Tan enigmático como su origen, el contenido de *Las mil y una noches* arrastra siglos en los que, de manera lenta y progresiva, incorporaron cuentos de distintos periodos y procedencias geográficas, como un conjunto de voces anónimas que prolongaron la memoria de antiguos pueblos en imágenes colmadas de magia, encanto, misterio.

El nexo de la obra al carácter popular, producto de una elaboración colectiva de siglos, combina relatos que se contaron, se repitieron y posteriormente se inscribieron en formatos que circularon en varios territorios y ámbitos sociales. Es por ello que en el transcurso del tiempo existieron infinidad de versiones que circularon de manera independiente hasta constituirse después en un cuerpo definitivo. La agrupación de cuentos de diversos periodos se distingue en la actualidad gracias a los estudios de las fuentes originales que hicieron posible diferenciarlas en categorías narrativas.

Robert Mack comenta que el primer grupo de cuentos se consolidó alrededor del siglo X; son de origen persa e incluyen el relato de Sherezada —figura central del compendio—, cuya historia sirve como marco a las demás. Se divulgaron tanto de manera oral como por medio de manuscritos en lengua árabe, aunque se habla de un pasado aún más remoto que se vincula a la tradición de los cuentos populares hindúes.

El título de *Las mil y una noches* descende de una colección de cuentos persas que se tradujo al árabe, titulada *Los mil y un cuentos* para indicar que *mil* se refiere únicamente a una gran cantidad o, en sentido figurado, a un número infinito. Esa compilación primitiva se transformó cuando se insertó, más adelante, el relato de Sherezada, víctima potencial del rey Schahriar, quien logra que su ejecución se aplaze, mediante las más variadas historias que le cuenta y que interrumpe cada noche, en la cual iniciará otra para concluir la en la próxima y, así, durante «mil noches». En el transcurso de los años, Sherezada logra convencer al monarca de su fidelidad por su elocuencia para narrar y por el conocimiento de «libros que había leído, anales, leyendas de los reyes antiguos, historias de los pueblos pasados y sus poetas».

Entre los siglos X y XI surgió otro grupo de relatos originarios de Bagdad, cuna del califato Abbasí, considerado el centro económico e intelectual del mundo islámico durante el medievo europeo. Los viajes de Simbad el Marino pertenecen a este conjunto de cuentos que tienen raíces en la intensa actividad comercial por mar que tuvieron los árabes durante esa etapa.

Por último, el tercer grupo es el más numeroso y corresponde a cuentos procedentes de El Cairo; se dieron a conocer en los siglos XIII y XIV e incluye historias que anexan símbolos y elementos que se remontan a los relatos de tipo folclórico del antiguo Egipto, como estafadores, talismanes, demonios, genios, sortijas y otros objetos mágicos.

El rango temporal que transcurrió hasta la recopilación total de la obra en la primera versión europea del arqueólogo y orientalista francés, Antoine Galland, arrojó una monumental colección en doce volúmenes que se publicaron entre 1704 y 1711. En Inglaterra, algunas traducciones se apoyaron en la compilación de Galland, entre las que destacaron la versión anotada de los tres tomos de Edward William Lane (1840), la de John Payne (1882) y, en nueve volúmenes, la de Richard Francis Burton (1886), que gozó de extraordinaria difusión.

Dada la mezcla de fuentes, se llegó a pensar que algunas historias —como la de «Aladino»— eran de origen occidental; inclusive, antes de engarzarlas dentro del mismo marco narrativo, se pensó que eran fragmentos de antiguas narraciones que, inexplicablemente, fusionaron la tradición arábiga con la europea. Por ejemplo, el tercer viaje de Simbad cuenta la historia del encuentro de un legendario marinero con un cíclope

que guarda similitudes con las aventuras de Odiseo y el gigante Polifemo en el libro IX de la *Odisea* de Homero. Fue común que tal inclusión diera pie a conjeturar si Galland recurrió a la fuente griega para completar el ciclo de esas historias, pero lo cierto es que antes de su trabajo no existió ninguna edición sistemática o fidedigna en lengua árabe hasta el inicio del siglo XIX.

En medio de suposiciones, prejuicios e incluso sanciones que se impusieron a la colección por considerarla inmoral, su vigencia perduró como modelo para otros escritores que vieron no sólo la figura de Sherezada como punto de cohesión entre el arte de narrar por medio de un extenso repertorio de cuentos indios, persas o árabes, sino, también, como referencia que instruye acerca de culturas distintas a la occidental.

La amplitud temática de *Las mil y una noches* se prestó a un sinnúmero de relecturas, apreciaciones que sugirieron nuevas ideas, múltiples criterios que abordaron la obra en su contexto histórico, social, mítico o religioso. Frente a una colección de dimensiones inmensas, que incluye un panorama de temas quizás tan extenso como el bíblico, fue lógico que admitiera diversas interpretaciones, al igual que adaptaciones a las costumbres locales. No obstante, como afirma Mack, los temas fundamentales — transgresión y castigo, perseverancia y recompensa o culpa y penitencia— permanecen intactos como modelos míticos universales.

De mano en mano y en un continuo trayecto, la antigua compilación concentró en su fuerza expresiva imágenes que llegaron al presente; inspiró las notas que hoy escuchamos en «Scheherazade» de Rimski-Kórsakov, se transformó en guiones que impulsaron la realización de películas en todos los rincones del mundo, moldeó el gusto de diversos públicos en los dibujos animados de las series de cuentos de *Aladino y la lámpara maravillosa*, *Alí Babá y los cuarenta ladrones* o *Simbad el marino* que, en una suerte de estructura movable, pueden separarse del cuerpo de la obra y completar un ciclo en sí mismos.

Sultanes, genios y lámparas maravillosas, ritos mágicos, costumbres y leyes conforman el universo narrativo que, más allá del mero entretenimiento y los aspectos humorísticos de las anécdotas, han nutrido la imaginación de lectores y narradores, especialistas y legos que aún escuchan en la voz de Sherezada el cuento de nunca acabar.

El eco de sus historias se extiende en innumerables formas de contar, disuelve la frontera entre el pasado nostálgico de viejos relatos y la realidad actual, teje imágenes de antaño con el presente, donde el tiempo se colapsa y el mundo que creó la fantasía se hace visible. En pasajes de la vida cotidiana o en la sucesión de escenas insólitas, *Las mil y una noches* presta sus páginas al cine, se convierte en un caleidoscopio que permite armar figuras de infinitas combinaciones: una ventana por la que la invención escapa para resignificar símbolos, formas que diluyen las palabras en montajes de sueños.

Los de Pier Paolo Pasolini se reconocen por la complejidad que caracterizó la obra del controvertido poeta, escritor y cineasta italiano. Su carrera como director inició en los años sesenta y culminó en 1975, dejando una filmografía que cubre casi una treintena de películas, algunas ya célebres como *El evangelio según San Mateo* (1964) y *Teorema* (1968). Pero Pasolini también revistió historias milenarias a través de una perspectiva moderna, siguió las huellas de colecciones primitivas que llegaron a la época medieval y resurgieron por el ingenio de Giovanni Boccaccio y Geoffrey Chaucer, de las voces populares que fomentaron la transmisión de *miles* de cuentos, imprimiendo en ellas el sello característico de una producción autónoma.

En los años setenta inició la llamada *Trilogía de la vida* que integra el *Decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974), películas que tienen en común una propuesta libre de adaptación a partir de los guiones que el director escribió. Pasolini reconfiguró la temática de algunos cuentos y ofrece un novedoso panorama que bien podría resultar desconcertante para el espectador deseoso de conocer más de los textos literarios. En tal sentido, acercarse a los procedimientos de adaptación de la *Trilogía* invita a reflexionar acerca del entorno ideológico que propició su creación.

En el estudio que hace Geoffrey Nowell-Smith de la obra de Pasolini, subraya el interés del escritor desde los años sesenta por aproximarse al cine desde la perspectiva semiológica, la cual se fundamenta, entre otros aspectos, en su teoría del «Cine de poesía». Señala que, para Pasolini, la base del lenguaje cinematográfico se hunde en la realidad y se dota de significados cuando el realizador de la película la transforma en símbolos. Agrega que Pasolini se abstiene de mostrar una narrativa continua y se concentra en crear imágenes impactantes que, a primera vista, no se relacionan con el realismo ordinario. Lo que

subyace es la búsqueda desesperada por una verdad simbólica, casi mítica, una realidad emocional que, en palabras del director, «el hombre moderno ya no puede comprender».

Como rasgo común que comparte la *Trilogía*, pero que recorre en general su obra, Pasolini explica en una entrevista de Jean Dufлот que su visión del cine como lengua es difusa, «una reproducción de la realidad continua y fluida como es la propia realidad». En cuanto a la realización y al estilo de sus películas, dice que en ellas casi no existe el plano-secuencia, pues no dura más allá de una simple acción que sustituye completamente con el montaje. Afirma que en términos lingüísticos su cine es una réplica espontánea de la realidad que, al traducirla en la cinta, la fija en diversos aspectos: una cara, un paisaje, un gesto, un objeto, «como si estuvieran inmóviles y asilados en el transcurrir del tiempo». El cine, según Pasolini, es un sistema de signos vivos, de signos-objeto que traslada también la poesía y la expresión literaria, que le permite «agarrar» la vida de manera más completa, apropiársela, vivirla al recrearla, mantener un contacto físico, carnal, «incluso de orden sensual». Vista como una celebración al «paraíso perdido» que rescata una sexualidad alegre e inocente, la *Trilogía* concentra un evidente erotismo que, de forma parcial, deviene de su fuente literaria, pero que el director llevó al extremo, aun cuando tuviera que enfrentar las acusaciones de exagerarlo a grados pornográficos.

La trama que recrea *Las mil y una noches*, última de la *Trilogía*, enmarca la historia de un joven enamorado de una esclava, de quien se separa al ser víctima de un engaño. Pero Pasolini encubre la anécdota original, desprende hilos narrativos que confluyen y se bifurcan en direcciones impredecibles, en un muestreo de escenas inconexas. En ellas resalta la sexualidad y la revela en rituales de iniciación, a través de juegos de identidades en los que el amor es efímero e intercambiable: el deseo y las pasiones afloran y se comparten entre doncellas y esclavos. En exóticos escenarios o en callejuelas sombrías, se desplazan hombres y mujeres que enfrentan aventuras fantásticas, entreveradas a sucesos de la vida cotidiana, en vivencias opuestas que alternan entre lo diurno y lo nocturno, la vigilia y el sueño, la alucinación y la conciencia.

A más de treinta años de distancia de *Las mil y una noches*, queda aún la incógnita que puso punto final a su prolífica carrera. En 1975, tras la proyección de su último film, *Salò o los 120 días de Sodoma*, un crudo retrato que compara el bestial sadismo de la obra del marqués de Sade con el fascismo de Italia en épocas de Mussolini, transgrediendo todos

los límites, la película se calificó como «un documento aterrador, no apto para todos los estómagos». Al poco tiempo, el cuerpo de Pasolini se encontró brutalmente golpeado, junto a otros desperdicios, cerca del balneario de Ostia en las afueras de Roma.

Provocador y, para muchos, obsceno, prevalece en ese orbe fílmico la personalidad irreverente que Pasolini plasmó en las constantes de su cine, en los enigmas que permanecen como mensajes codificados que se resisten a ser descifrados. Pero más allá del intento por asomarse a lo que por momentos parece impenetrable, se dibuja un contorno luminoso que alumbra las miles de noches en un instante visual, en símbolos fugaces que oculta el día, en infinitos recuentos donde la oscuridad encuentra su plenitud.

CORTÁZAR Y ANTONIONI: UN JUEGO DE PERSPECTIVAS

Estrella Asse

*Si pudiera contarlo con palabras,
no me sería necesario cargar con
una cámara.*

LEWIS W. HINE

En el prólogo de *Biblioteca personal*, Jorge Luis Borges expresa el deseo de compartir una lista de libros que a lo largo del tiempo formaron en su memoria una biblioteca íntima, una colección de preferencias. En esos «palacios de la memoria», en esas galerías que se componen de distintos lenguajes y literaturas, Borges eligió sesenta y cuatro autores que consideró esenciales en su experiencia como lector. Sin incurrir en ningún tipo de análisis crítico, su intención era transmitir el goce estético de la lectura, al margen de las habituales nociones teóricas, e inducir a otros lectores a descubrir que el arte simplemente existe, como recuerda en las palabras de Angelus Silesius.

Así, rasgos, matices y fragmentos que prevalecen en la evocación de cada uno de los autores que reseña se entretajan en contextos filosóficos, históricos o literarios, igual que en el inventario anecdótico que da inicio al largo itinerario. En éste, el nombre de Julio Cortázar es punto de partida y esbozo de un encuentro que desde mediados del siglo pasado trazó un eje inseparable de la cuentística argentina.

Son los años de un Cortázar joven que apenas se iniciaba como escritor y acudía a la redacción de la revista *Los Anales de Buenos Aires* con el manuscrito del cuento «Casa tomada» como su única carta de presentación. Honrado por haber sido entonces el receptor de esa primera publicación, Borges subraya algunas características que más adelante se convertirían en constantes de la narrativa cortazariana. La rutina en apariencia trivial que envuelve a los personajes, la topografía intercambiable entre París y Buenos Aires que juega a imitar el estilo de una crónica o la configuración de tramas que se bifurcan en complejos tejidos temporales, son tan sólo algunos de los aspectos que determinaron un estilo propio que dio a Cortázar un lugar prominente entre los escritores latinoamericanos de su época.

Tras la publicación de «Casa tomada», que después se anexó al volumen de *Bestiario* (1951), una vasta producción de cuentos daría título a distintas colecciones que en poco tiempo tuvieron impacto a nivel internacional y fueron materia prima de exitosas adaptaciones cinematográficas. Entre otras, figuran las versiones libres de «La autopista del sur» —*Week End*, 1967— del director francés Jean-Luc Godard y la interpretación italiana de Luigi Comencini —*L'ingorgo: una storia impossibile*, 1978—. Por su parte, Claude Chabrol adaptó para la televisión francesa *Monsieur Bébé* (1974) inspirada en «Los buenos servicios» que, junto con «El perseguidor» y «Las babas del diablo», forman el conjunto de los cinco relatos de *Las armas secretas* (1959). De los últimos, *Bird* (1988), de Clint Eastwood, recuerda el núcleo argumental en torno a la vida del saxofonista Charlie Parker, evocación de Johnny Carter, personaje de «El perseguidor», en tanto que Michelangelo Antonioni esboza en *Blow Up* (1966) la trama de «Las babas del diablo», si bien afín a la idea de un fotógrafo que intenta reconstruir los hechos a partir de la toma que casualmente capta, las motivaciones que desencadenan las historias contienen matices distintos.

En los comienzos de su largo exilio en Europa, Cortázar incursionó en campos artísticos en los que se buscó una franca renovación respecto de los postulados convencionales. Coincidente con el movimiento surrealista, Cortázar abogó por la ruptura de supuestos lógicos en el afán por reinterpretar la realidad a través de caminos alternos, vías por las que se escapa el estricto escrutinio de la razón. Mediante el humor y la ironía creó en su narrativa novedosos procedimientos que relativizaron el orden lineal del relato, planteando significados ambiguos, en ocasiones, dudas que parecen insondables.

De igual modo, las innovaciones estéticas en los ámbitos literarios, pictóricos y otros se manifestaron en la escena de la cinematografía europea. El llamado cine de arte se definió como género a la par de las tendencias vanguardistas que tenían en común presentar temas abstractos por medio de imágenes metafóricas. A diferencia de los géneros tradicionales enfocados a la descripción literal de la acción, el cine de arte trajo a un primer plano la anexión de símbolos visuales que libremente podían descontextualizarse de una estructura narrativa fija y alternar entre aspectos reales o no sin más explicación para los espectadores. Aunado a la complejidad de los contenidos, los finales felices, típicos del cine de entretenimiento, cambiaron en favor de finales abiertos propensos a diversas interpretaciones e incluso indescifrables en algunos casos.

Después de su famosa trilogía, *La aventura*, *La noche* y *El eclipse* (1960-1963), Antonioni continuó en la línea que definió su cine dentro de una nueva concepción a la que el director se refirió como «neorrealismo, pero sin bicicleta»; con ésta, aludía las características que lo diferenciaban de sus contemporáneos, en especial, de una de las figuras más emblemáticas del periodo neorrealista, Vittorio de Sica, y su célebre *Ladrón de bicicletas* (1947). David Cook explica que con ese término Antonioni marcó una distancia con el inicio de su carrera, con realizaciones que tuvieron por principio la recreación del ambiente sórdido de la posguerra en rodajes cuyos escenarios mostraban el efecto de la devastación bélica y su impacto en las condiciones de vida. La desesperanza, la frustración y la pobreza fueron el talón de fondo en cortometrajes, como *Gente del Po* (1943) y de importantes producciones que retrataron la situación económica y moral de la Italia de esa época.

Tiempo después, el objetivo de Antonioni de trasladar a la pantalla la realidad del entorno se transformó en un nuevo realismo que, lejos de ser una representación figurativa, se desdibuja en momentos inconexos, en acontecimientos aislados, que lo mismo prefiguran un nudo argumental de aparentes conflictos como de pronto se difuminan del eje central de la historia en significados que no tienen causa o consecuencia. No en vano, en la rueda de prensa posterior a la entrega de la Palma de Oro en el festival de Cannes, Antonioni afirmó: «Necesitaré al menos otro film para explicar *Blow Up*».

En una entrevista con Pietro Ferrua, Antonioni declaró que el guion de la película se basó en el cuento de Cortázar, aunque no en el interés por referir la trama textual. La reformulación que el director propuso de la fuente original fue, sobre todo, conservar la idea de los motivos que se ocultan detrás de la ampliación de una fotografía. De ahí a que en continuos *blow ups* los puntos de semejanza entre los distintos modos de contar las historias o los componentes del discurso fílmico y literario puedan confrontarse en una relación de equivalencias. Pero, ¿cómo acercarse a ellos sin menoscabo de ninguno de los dos medios de expresión?, ¿cómo conciliar sus diferencias si por caminos alternos se rozan mundos contiguos en los que toda realidad parece objetable?

Desde la primera frase del narrador, Cortázar alude al relativismo, el *qué* contar se subordina al *cómo* contarlo —«Nunca se sabrá cómo hay contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera forma del plural o inventando continuamente formas que no servirán para nada»—. La elección plantea la duda. El punto de vista que el narrador, Ro-

berto Michel, desea dar a su historia nos condiciona para conocer la realidad que percibe; la probabilidad es tan incierta, como el «uno de todos nosotros» que se despliega múltiples perspectivas, identidades compartidas que juegan a ser yo y otro y se diluyen en esa alternancia subjetiva. Mas su mirada se independiza del narrador, se posa escéptica en la Remington que acciona la escritura, que transforma en lenguaje la imagen estática que guarda una máquina de otra especie; la Contax 1.1.2. objetiva los sucesos, es mirilla y «agujero» que también narra, atraviesa y magnifica, como en una triple simulación, los minúsculos fragmentos ceñidos en el tiempo y el espacio de una fotografía.

Las deliberaciones ontológicas del personaje —si vivir o morir es indistinto— se extienden al hondo cuestionamiento del sentido de existir, a la imposibilidad de concretar el inicio y el final de su historia entre interminables disquisiciones que lo mismo distraen su atención al vuelo de las aves, al igual que son conciencia en busca por combatir, mediante la actividad de sacar fotografías, la nada. El solitario paseo dominical rompe con su rutina, el espacio cotidiano a orillas del Sena lo convierte en testigo de la posible extorsión que sufre un adolescente, pero el acoso no reduce la perplejidad de Michel a condenar el hecho: el *clic* de la cámara paraliza la escena, será material estático, pieza de arte susceptible a la interpretación que, en diferentes ángulos, amplía el instante capturado en reflejos de perspectivas cambiantes.

Antonioni transforma el móvil de la toma en un crimen donde la supuesta víctima es un hombre maduro, cuyo cuerpo, antes visible en la ampliación de la fotografía, desaparece de la escena que atrajo la atención del fotógrafo. Detrás del encuadre perfecto que hace Thomas del sensual abrazo de una pareja en el apacible parque londinense, se oculta un segundo plano que lo lleva a descubrir el hecho y al nudo de conjeturas que intenta deshacer una y otra vez mediante la reconstrucción de diminutas fracciones magnificadas en la realidad inanimada de las figuras. Expuesto a la intriga, los sucesos son tan sólo la revelación de un engaño entre lo que fue y pudo haber sido, semejante al frágil contorno de la imagen estática que desdibuja la realidad y da cabida a toda duda. La necesidad por descubrir *la verdad* lo lleva a deambular por sitios y calles que entrecruzan otros acontecimientos; el espacio urbano se desarticula en secuencias que corren paralelas a su intento por dilucidar el incidente en sucesiones de encuentros fallidos que lo sustraen del entorno para después acercarlo a un final aún más incierto.

Pero Antonioni no buscó hacer concesiones a sus espectadores: mantiene intacto el dilema siempre desafiante para los lectores de Cortázar. La representación libre de condicionamientos los une, por caminos alternos, en la propuesta de un desarrollo y un desenlace sin principio ni fin.

El tiempo para Michel no es progresivo, fluye más allá del «domingo 7 del año en curso»; elige contar su historia destejendo la cronología por «esa punta, la de atrás, la del comienzo» y plasmarla en espacios de papel. Palabras e imágenes se graban en artefactos mecánicos, la escritura presta su voz al mudo lente, convergen en el intercambio de un lenguaje que incita a la reinterpretación, se distienden hacia el cielo y son «nubes y palomas», génesis de una trama urdida por el fino hilo que flota en el aire: metáfora de un sueño que plasma el fugaz encuentro, realidad que se esfuma en evanescentes filamentos.

En el recorte del visor, el ojo de Thomas es mirada que se ajusta a la temporalidad de las 24 horas de un amanecer a otro; en el despunte del día, la bruma se cierne sobre el desértico parque; la reaparición del extraño grupo de jóvenes de rostros pintados de blanco es la «punta» que revierte la sucesión final al inicio de la película. Como fantasmal presencia, la máscara que encubre su identidad es conciencia de una realidad oculta en el golpeteo del ir y venir de la pelota invisible que induce al protagonista a ser partícipe del juego de tenis imaginario. El ilusorio efecto de lo visible envuelve la escena en el silencio de una instantánea de ampliaciones infinitas, en la existencia tangible que se disuelve bajo el manto de un nuevo espejismo.

Bibliografía:

Cortázar, Julio, *Cuentos completos* vol. 1, Editorial Alfaguara, Madrid, 1994.

Borges, Jorge Luis, *Biblioteca personal. Prólogos*, Alianza Editorial, México, 1998.

Harrison, Stephanie, *From Short Story to Big Screen*, Random House, Inc., New York, 2005.

Nowell-Smith, Geoffrey, *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, UK, 1997.

Estrella Asse (México D.F.) obtuvo el título de licenciada en Letras Inglesas por la Universidad Nacional Autónoma de México, el grado de doctora en Arte y Humanidades en Atlantic International University y el de doctora en Literatura Comparada por la UNAM. Se ha desempeñado como docente e investigadora en distintas universidades y otras instituciones. De manera continua sus ensayos sobre literatura, poesía, cuento y cine se han publicado en revistas nacionales e internacionales. De reciente publicación es su libro *Cuento, antología y canon rutas paralelas en el tiempo* (Ed. Praxis, 2013).

WASHINGTON IRVING Y FLORIÁN REY: CUENTOS DE LA ALHAMBRA

Estrella Asse

*Grata la voz del agua
a quien abrumaron negras arenas,
grato a la mano cóncava
el mármol circular de la columna,
gratos los finos laberintos del agua
entre los limoneros,
grata la música del zéjel,
grato el amor y grata la plegaria
dirigida a un Dios que está solo,
grato el jazmín.
«Alhambra»
JORGE LUIS BORGES*

Es común identificar a Washington Irving como uno de los pioneros de las letras estadounidenses. La peculiaridad de sus relatos, la sobria escritura de sus ensayos y las anécdotas que contienen sus biografías, lo colocaron a la cabeza de la nueva generación de escritores que sobresalieron en el panorama literario del siglo XIX. Predecesor de Edgar Allan Poe y Nathaniel Hawthorne, muy pronto esta típica triada de cuentistas habrían de impulsar el género más allá de su frontera geográfica, logrando así su plena autonomía.

Con la publicación de *The Sketch Book of Geoffrey Crayon* (1820), traducido al español como *Libro de apuntes*, Irving popularizó el género del *sketch* en esta colección, mezcla de cuentos y ensayos. Bajo el seudónimo de Geoffrey Crayon, el autor imprimió un original estilo en los cuentos más famosos que incluye, como «The Legend of Sleepy Hollow», («La leyenda del jinete sin cabeza»), versión que Tim Burton adaptó a la pantalla en 1999 o «Rip Van Winkle», que se inspiró en la antigua leyenda de los durmientes de Éfeso.

El *sketch* se distinguió de otros géneros narrativos breves por su naturaleza anecdótica, analítica y descriptiva; se incorporó con éxito en los periódicos y revistas inglesas desde el siglo XVIII para dar a conocer sucesos o aspectos culturales; por ejemplo, experiencias de viajes. Descendiente directo del ensayo, el *sketch* se nutrió también del periodismo, aunque, al paso del tiempo, se combinó con recursos imaginativos y no sólo documentales, al estilo de cuentistas que lo cultivaron, como Prosper Mérimée, Ernest Theodor Hoffmann y Poe.

A tono con el espíritu romántico de su época, Irving siguió alimentando ese género a través de los largos viajes que emprendió por distintas partes del mundo, que fueron ingredientes fundamentales de otras colecciones; en ocasiones, con base en su diario personal (*Extracto de las notas del diario de Washington Irving*, 1928) o fruto de los países que visitó (*Cuentos de un viajero*, 1824). Su permanencia en Europa por más de quince años y el prestigio literario que adquirió lo acercaron al núcleo diplomático de los Estados Unidos en el extranjero. En su larga estancia en España, recibió la oferta del embajador de su país para ocupar el puesto de investigador residente y con ello la tarea de profundizar en el pasado del descubrimiento de América.

Estudioso incansable de la historia y la literatura española, Irving se convirtió en un hispanista reconocido, hecho que aumentó su prolífica carrera con publicaciones que le merecieron el cargo de embajador de su país en España. Tras la aparición de *Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón* (1828) y de *Crónica de la conquista de Granada* (1929), cuyas ediciones circularon de manera continua en múltiples traducciones, con *Cuentos de la Alhambra* (*Tales of the Alhambra*, 1832) consolidó el curso de publicaciones en las que puso de relieve el trasfondo histórico de la cultura árabe en su larga estadía en la península ibérica.

De su etimología *Al-Hamrā*, diminutivo que se adaptó del nombre completo, *Qal' al-hamrā*, (fortaleza roja), el imponente conjunto del palacio, ciudadela y fortaleza, enclavados en las colinas que rodean Granada —capital en otros tiempos del emirato islámico en España— la Alhambra es el legendario reducto oriental que se edificó entre los siglos IX y XIV y que transformó parte de su fisonomía, luego de la unificación religiosa impuesta por los reyes católicos, Fernando e Isabel, en 1492: coyuntura que plasma Irving en su escritura, «Tal es la Alhambra; una roca musulmana en medio de tierra cristiana; un

elegante recuerdo de un pueblo valeroso, inteligente y artista, que conquistó, gobernó, floreció y desapareció».

Pero el deseo de Irving traspasó las altas murallas de la fortaleza morisca; en su texto anidan relatos que evocan un legado que no sólo remite a su esencia histórica, también, cohabitan en una suerte de arquitectura poética que traza una guía a los íntimos rincones de la imaginación. Afín a los orígenes de los cuentos orales, los *tales* preservan sus recursos folclóricos, su naturaleza híbrida que fluctúa entre los episodios inverosímiles de las leyendas y la realidad que los circunda, entre el contenido objetivo y la presencia de un nuevo narrador que reactiva la expresión popular que perpetúa el sentido de su conservación: valor de un rico bagaje que rejuvenece al liberarlo de las ataduras del pasado, tradición que cruza los tiempos y se resignifica en el encuentro de Oriente y Occidente.

En ese universo narrativo, que se compone de casi cuarenta relatos, Irving es historiador y hombre de letras, conjuga la magia orientalista de antiguas historias, como «La leyenda del príncipe Ahmed», «El astrólogo árabe» o «La leyenda del soldado encantado», igual que anima habitaciones, salones y patios que el autor recorrió: reminiscencia de los antiguos fundadores nazaríes y anexión de crónicas de hostiles recuentos de destrucción y muerte que se leen en «Mohamed Ibn Alahmar, el fundador de la Alhambra» y en «Yasuf Abul Hagig, el finalizador de la Alhambra».

El azar que impulsó el paso del viajero grabó en sus palabras el inicio de la aventura que lo aguardaba, «para el viajero imbuido de sentimiento por lo histórico y lo poético, tan inseparablemente unidos en los anales de la romántica España, es la Alhambra objeto de devoción como lo es la Caaba para todos los creyentes musulmanes»; descanso o regocijo que alimentó su fantasía «con dulces quimeras y gozando esa mezcla de sueño y realidad que consume la existencia...murmullo de las cascadas de agua en la fuente de Lindaraja», matices melancólicos que vislumbran el punto final de su trayecto, «Un poco más, y Granada, la vega y la Alhambra desaparecieron de mi vista. Así terminó uno de los más deliciosos sueños de una vida que tal vez piense el lector estuvo demasiado tejida de ellos».

Después de Irving, vendrían oleadas de visitantes de otras nacionalidades, escritores que abreviarían de sus páginas las emotivas vivencias del autor entrelazadas en la secuencia de sus historias, amoldables en su forma y contenido; de igual manera, accesibles como piezas independientes que se extraen sin afectar la totalidad que unifica el marco que las

encuadra. Tal estructura elástica existe como célula de un trabajo extenso que se desgaja de su unidad central y puede ser expandible en el fluir de imágenes que fueron materia prima de adaptaciones cinematográficas.

Entre otras, la película homónima del libro de Irving, *Cuentos de la Alhambra* (1950) del director español, Antonio Martínez Castillo, mejor conocido como Florián Rey, que había consolidado su carrera con una producción importante que incluye títulos como *La aldea maldita* (1930), la cual marcó la transición del cine mudo al cine sonoro en España. Con la idea de crear un cine nacional comercial que recreara temas populares, el director realizó la trilogía, *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza Baturra* (1935) y *Morena Clara* (1935), como señala Agustín Sánchez Vidal, afín a su idea de hacer un cine costumbrista que reflejara el folclore y el arraigo a la música tradicional española.

La compleja transformación técnica del audio y las innovaciones tecnológicas provocadas por el desarrollo de la industria filmica, sobre todo en los Estados Unidos, fueron determinantes para Florián Rey, quien viajó a Francia para familiarizarse con novedosos sistemas en auge en aquella época; su estancia en ese país durante tres años le valió una contratación como director de doblajes en la cede francesa de los estudios Paramount.

El ascenso de su carrera disminuyó en el transcurso de la Guerra Civil y buscó en Alemania estudios cinematográficos con la idea continuar los éxitos hasta entonces obtenidos. Sin embargo, a su regreso a España, enfrentó un público muy distinto al de la preguerra. Hacia finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, las películas de Rey tuvieron poca aceptación y marcaron un declive definitivo en su trayectoria.

A pesar de que *Cuentos de la Alhambra* fue calificada por algunos críticos de «fantasía exótica», su realizador conservó en la película elementos estéticos que habían emparentado trabajos anteriores. Rey siguió la línea de los musicales folclóricos —o *españoladas*— un género, según Marvin D'Lugo, que alcanzó en la primera mitad de los años cincuenta su mayor expresión. La presencia de artistas de la canción andaluza y una trama de carácter cómico o melodramático lograron películas que impactaron principalmente en públicos de bajo nivel cultural. Los nombres de Juanita Reina, Lola Flores, Carmen Sevilla y otros fueron recurrentes en escenas que se reprodujeron en más de ochenta películas de ese periodo. No en vano Rey dijo que el cine español tenía la

obligación de orientarse hacia América y mostrar a su audiencia un cine apegado a sus raíces folclóricas, donde hubiera «mujeres morenas y música española».

Siguiendo el esquema común de otras películas —rodaje en locaciones andaluzas, aparición de gitanos y delincuentes anónimos, ambientaciones regionales y personajes de rangos o ámbitos sociales opuestos— la adaptación de *Cuentos de la Alhambra* significó la recuperación de un libro entrañable que divulgó la cultura hispana en el resto de Europa y en América.

A modo de preámbulo, Rey caracteriza a Irving en su natal Nueva York en 1830 y lo convierte en el narrador que desarrolla la trama en retrospectiva. Asimismo, interviene en algunas escenas como consejero que ayuda a los personajes a resolver intrincadas situaciones, pues fue su pluma la que les dio «cuerpo y alma». Aunque el título de la película sugiere una adaptación global respecto de su origen literario, el hilo conductor se apoya especialmente en el cuento «Leyenda del gobernador y el escribano», una recreación completa de las esferas sociales en pugna constante. Los núcleos de poder se dividen entre un gobernador militar que defiende la autonomía de la Alhambra y el corregidor de Granada, quien busca incrementar su dominio en esa región. Alrededor de ese conflicto, se añaden los incidentes de una pareja de enamorados que desafían la autoridad; las pericias de la astuta joven, que protagoniza Carmen Sevilla, se enlazan a una intriga en la que no falta el tono festivo de canciones y bailes que relajan la tensión y anticipan la conclusión de un final feliz.

Florián Rey y Washington Irving interactúan desde ángulos distintos. El director reconstruye una parte del microcosmos en los sitios que el escritor conoció, reproduce en los diálogos el acento que emana de la tierra que le dio cobijo, aprovecha el talento de una figura que supo proyectar el encanto de longevas historias que irradian en sus páginas. El escritor enriquece la perspectiva historicista, absorbe de los monumentos ruinosos una España que fue puente de comunicación entre dos mundos apartados entre sí, un testimonio que perdurará inscrito en los muros de la Alhambra, el sentimiento de una voz que se mantiene intacta.

Robin Hood: la génesis de una leyenda

Estrella Asse

*No, el cuerno ya no suena más
ni la cuerda del arco al soltarla tampoco;
el silencio es el agudo marfil
que pasa por el brezal subiendo la colina;
no hay risas en medio del bosque
donde el solitario eco asusta
a algún tipo, asombrado de oír
bromas en lo profundo y tenebroso del bosque.*

JOHN KEATS

En la espesura del bosque, al cobijo de frondosos árboles y altas malezas, se dibuja la silueta del valiente arquero que dio nombre a una de las más famosas leyendas medievales inglesas. La historia de Robert Fitzwalter, Robert de Locksley, Robyne Hood o Robin Hood sigue vigente en incontables ediciones, comedias musicales, series televisivas y películas que muestran el alcance que ha tenido su difusión en distintos países.

Su popularidad debe mucho al contexto que le dio vida y al apego de tradiciones que han sido materia de estudio para la crítica especializada, así como de interés y entretenimiento para niños y adultos. Los incidentes de una historia que enfrentan al héroe ante entornos hostiles, en medio de las pugnas entre gobernantes, invasiones y guerras, también incluyen el atractivo de proezas que destacan su superioridad moral por encima de las injusticias sociales que imperaron en su época.

Las fuentes que documentan la historia de Robin Hood contienen variantes, incluso alteraciones que entre un texto y otro que se han tenido que reconstruir a partir de crónicas que recogieron las leyendas que se transmitieron oralmente de generación en generación y años más tarde quedaron impresas en las primeras formas manuscritas. No obstante, sus antecedentes también inspiraron algunas de las baladas inglesas que datan del siglo XII, las cuales ambientaron los escenarios de pasajes históricos lo mismo que de situaciones cotidianas. Las baladas eran canciones populares anónimas en las que predominaban las cualidades narrativas de los intérpretes para dar a conocer brevemente anécdotas contenidas

en antiguas leyendas mediante recursos líricos, como el uso de frases cortas, por lo general, rimadas. La idea de cantar estas baladas era, como asegura Maurice Keen, dar a conocer hechos históricos relevantes y actos dignos de recordarse, memorizarse y difundirse no sólo por la documentación que contenían, también, porque estimulaban la imaginación colectiva en una época marcada por la represión que impuso la Iglesia en el medievo. Las baladas combinaban elementos didácticos con otros de carácter folclórico que cantaban las hazañas de héroes que podían desafiar la ley e incluso cuestionaban la creencia generalizada de una sanción divina.

En etapas sucesivas, una gran cantidad de baladas conservaron el estilo impersonal del típico *había una vez* que daba entrada a brujas, príncipes y princesas y que concluían con un desenlace feliz, mientras que otras adquirieron un estilo individualizado, más sofisticado, cuyo principio fue condensar una trama a través de un marco narrativo específico. En esa transformación, la sucesión de incidentes desordenados cambió por la voz de un narrador capaz de cubrir los vacíos existentes y dar continuidad a la profusión de detalles en el ámbito histórico y en el desarrollo de los incidentes en torno al héroe.

Al paso del tiempo, el conjunto de más de treinta baladas acerca de las hazañas de Robin Hood se unificó en un solo texto, subdividido inicialmente en cuatro grandes apartados que más adelante se conformó en una serie de relatos que se imprimieron en folios durante los siglos XV y XVI; en ellos se mantuvo gran parte del trasfondo sociohistórico y de las cualidades que lo convirtieron en un héroe perdurable.

Fueron esas baladas las que dieron la pauta para comprender la idiosincrasia, las creencias o aspiraciones de los narradores que contaron su historia y determinaron la futura inclusión dentro del cuerpo de leyendas de la literatura inglesa. Como fiel arquero al servicio del rey Ricardo Corazón de León, Robin Hood lo acompañó en la tercera Cruzada a Jerusalén. Luego de presenciar la captura y muerte del rey, regresó a Inglaterra, sitiada en esa época por los normandos. Su valentía lo enfrentó al enemigo extranjero, su origen al intento por recuperar el honor que, por causa de las confabulaciones en la Corte y la usurpación del trono de Ricardo por su hermano Juan, provocaron que se impusieran nuevos impuestos que aumentaron el descontento del pueblo y el resentimiento generalizado por las injusticias de un sistema legal inoperante.

Pero Robin Hood representó a los hombres que no tuvieron el valor de enfrentarse abiertamente y manifestar su descontento; en compañía de su fiel amigo John y unos cuantos seguidores, se convirtió en el combatiente de las causas justas, asumió el apodo de *príncipe de los ladrones*, un prófugo que al cobijo del bosque Sherwood acechaba las rutas por las que transitaban nobles y caballeros, burlaba a las autoridades y distribuía las riquezas entre campesinos, leñadores y aldeanos empobrecidos.

Como historia o leyenda, el constante traslado de los relatos que envuelven la mítica figura del arquero traspasó las rígidas fronteras de la Edad Media y permaneció como modelo del idealismo implacable en pugna por la repartición equitativa entre los sectores sociales, del mismo modo que dividía la colindancia entre el bosque y el castillo. Dos escenarios que representaban la polaridad social: la tiranía que se ejercía desde la alta fortaleza y los hombres que vivían a la intemperie, desprotegidos del beneficio de las leyes.

La herencia ancestral que atraviesa esta historia admite interpretarla a la luz de símbolos que renuevan su vitalidad; la elevación del palacio real, morada sólida de torres que se alzan en la cumbre de las montañas y el bosque como emblema del santuario en estado natural son imágenes que quedaron en la memoria como expresión del poder que encubren las altas murallas y sofoca las voces que en la oscuridad de los parajes cantan al anhelo de un mundo ideal. Un abismo que traza la última flecha que Robin Hood dispara antes de morir en dirección del bosque, haciendo sonar por última vez su cuerno de cazador en señal del sepulcro que guardará sus restos y con ellos el presagio de una leyenda que revivió sus proezas.

Seguir sus pasos, escucharlo o verlo a través de distintos ojos en perspectivas cambiantes, es el resultado de los desplazamientos continuos en los que cada autor reinventó un Robin Hood, valiéndose de fuentes que guardan una larga trayectoria y, en ocasiones, una información inconsistente. Como reivindicación de la cultura y la historia anglosajona, por el interés de los nexos históricos y literarios y por la fascinación de conocer a un personaje que es incitador del orden público, son sólo algunos rasgos que han motivado la intención por entenderlo como un héroe moderno, un mortal capaz de justificar sus actos, una antigua épica que se desgaja en fracciones amoldables en distintos terrenos y bajo distintas ópticas.

En el plano cinematográfico, las adaptaciones de la historia de Robin Hood cubren un lapso de tiempo considerable, el cual dio inicio en las primeras décadas del siglo pasado y llegaron al actual en numerosas películas que han ido a la par del crecimiento acelerado de la industria fílmica. Durante ese periodo, se rodaron en Inglaterra y en los Estados Unidos una serie de breves episodios secuenciados que fueron un antecedente importante para el desarrollo de proyectos más ambiciosos. El atractivo de las películas mudas, que apenas excedían unos cuantos minutos, creció en los largometrajes que paralelamente acaparaban las pantallas a nivel mundial y cubrían las demandas de un público cada vez mayor. Sobresale la versión *Robin de los bosques* de 1922 como pionera de producciones más extensas y su director, Allan Dwan, por el trabajo que realizó al lado del productor y actor Douglas Fairbanks. Junto con Charlie Chaplin y su esposa, Mary Pickford, entre otros propietarios de la empresa productora, United Artists, Fairbanks arriesgó un presupuesto que al final de la filmación excedió en cifras millonarias. Para el decorado de los escenarios el productor no escatimó en crear un paisaje al estilo medieval que incluía un castillo y la más sofisticada utilería, en un intento, según Richard Stapleford, «de llenar el silencio mediante un esplendor artificioso», aunque efectivo, pues dio la pauta decisiva que en adelante impusieron las grandes productoras estadounidenses en otras partes del mundo.

Esta constante definió el carácter tecnológico del cine y aceleró el proceso de convertirlo en una nueva forma de arte, si bien al principio primitivo, en adelante consolidado como un medio visualmente narrativo. Aunado al perfeccionamiento del sonido, la introducción del color a mediados de los años treinta añadió un atractivo adicional en varias películas de dibujos animados y en algunos largometrajes de tipo épico como en *Las aventuras de Robin Hood* de 1938. El título se orienta a una época que fue determinante en la producción de las películas de aventuras, un género que aseguraba el éxito taquillero y un acierto en cuanto al rescate de fuentes históricas y literarias que podían turnarse con la magia de una ambientación que también incluyera las pericias del caballero por conquistar a su dama.

Si bien la película se apoya en algunas líneas temáticas del contexto original, añade ingredientes a tono con el sentido de espectáculo que mantiene a lo largo de 102 minutos, en los que *buenos* y *malos* alternan en contiendas de espadachines o arquería que reafirman la destreza de Robin Hood, caracterizado Errol Flynn. La combinación de actores afamados

con la recreación de una trama llena de acción y, al mismo tiempo de humor, propiciaron una atmósfera relajante que deja entrever el futuro prometedor de Robin y *lady* Marian (Olivia de Havilland). En la sucesión de escenas, la creación de cada sector se percibe en la atractiva fotografía que capta la vista natural del bosque Sherwood, el frío panorama del castillo de Nottingham o la calidez del fuego en el interior de la taberna. Nominada como mejor película en 1939 y ganadora de dos Óscar por mejor dirección artística y música, su fama no excluye el talento del director húngaro, Mihály Kertész, —alias Michael Curtiz— quien se exilió en los Estados Unidos luego de enfrentar en su país las restricciones que afectaron la industria fílmica; al poco tiempo, su éxito definitivo lo obtuvo por la dirección de *Casablanca* (1942), un clásico entrañable. De igual manera, figura el nombre del austriaco, Erich Wolfgang Korngold, que a su llegada a los estudios Warner Brothers ya había consolidado su reputación en Europa, por la composición de óperas y otras obras. Los arreglos musicales para *Las aventuras de Robin Hood* armonizan con la fuerza emotiva de algunas escenas, acentúan los detalles en tonos melodiosos que, entre otros matices, como el toque de trompetas y fanfarreas, eran desconocidos en el cine de esos años.

En esa conjunción de imágenes, el pasado distante del ídolo legendario no es tan sólo un recuerdo archivado en los anales medievales, sino las voces que forjaron desde tiempos inmemoriales su identidad permutable. Robin Hood es uno y todos, simboliza el culto al personaje temerario que vive al margen de la escoria, el que aún estimula a reflexionar sobre los contrastes de las sociedades modernas, en la encarnación de la expresión popular que cantó a su gran pasión por la vida: una historia de sucesos quizás tan sólo aparentes que enmarcaron el sueño de un héroe invencible.

CHEJOV Y MIKHALKOV: UN ENCUENTRO FORTUITO

Estrella Asse

*Eran como el macho y la hembra de
esos pájaros errabundos a los que,
una vez apresados, se obliga a vivir
en distinta jaula.*

ANTON CHEJOV

El nombre de Anton Chejov es inseparable de la floreciente producción de cuentos que caracterizó al siglo XIX en gran parte de las naciones occidentales. El impulso definitivo que el cuento alcanzó en ese siglo fue posible gracias a la circulación constante que tuvo en diarios y revistas, así como por el interés de definirlo como un género literario con atributos propios. Por medio de preceptos, teorías o decálogos, los cuentistas decimonónicos fijaron los rasgos que distinguieron al cuento de otras formas narrativas y divulgaron un sinnúmero de definiciones como producto de las reflexiones acerca del ejercicio de su arte.

Los principios que estableció Chejov para la escritura de sus cuentos se leen en el presente en los prólogos que enmarcan una enorme cantidad de colecciones y antologías o como material de estudio para los especialistas en el tema. Si bien su obra dramática se considera como una pieza clave del teatro ruso y europeo, sus cuentos ofrecen un panorama que refleja la Rusia de su época en un amplio rango de personajes que, de forma simultánea, proyectan facetas psicológicas e ideológicas y remiten a un determinado entorno social; no en vano se dice que son una especie de «enciclopedia de la vida rusa».

Pero la obra de Chejov es inseparable de las vicisitudes de una infancia marcada por la violencia del ambiente adverso a sus ideales de prosperidad y armonía. Muy joven tuvo que enfrentar el desmembramiento familiar en su natal Taganrog y emigrar a la capital. Una vez en Moscú, decidió estudiar medicina, actividad que alternó con las primeras colaboraciones de cuentos humorísticos en revistas; su conocida frase, «la medicina es mi esposa legítima y la literatura mi amante», forjó la mística de una biografía urdida en las

tramas de sus relatos, como si cada etapa de su vida fuese el talón de fondo para la ficción que desbordó, bien en el eco irónico que recorre la delgada línea entre el humor y la tragedia de sus personajes o en la sutil intensidad con que conduce sus historias, evitando el dramatismo superfluo de finales acabados: «el mejor efecto consiste en evitar los efectos», decía; una constante de sus cuentos en que se llega a un desenlace que flota suspendido en el tono melancólico de nuevas interrogantes.

El trasfondo sociohistórico que testimonia las condiciones lamentables de la transición de la Rusia zarista, la aparente libertad que se otorgó al campesinado— los *siervos* de esa época, que eran otra modalidad de esclavitud— las estancias en presidios, donde el autor experimentó la más cruda miseria, los retratos morales de hombres y mujeres de estratos económicos desiguales, arrojaron un número abrumador de títulos en los que Chejov completó un ciclo, donde prevalecen cavilaciones agudas que excluyen el dogma de la *denuncia* a cambio de matices que disimulan hechos sobrecogedores y por ello tan hondamente sublimes y significativos. Las historias que relata se impregnan de sentidos que se revierten al interior de la conciencia del lector, en un diálogo que no queda en la mera descripción, sino que invita, acoge y enseña a descubrir, aun en las cosas simples, en los sucesos cotidianos, la sencillez de una poética congruente con los objetivos que buscó: la experiencia unida al don creador de una figura que permaneció como modelo para muchos de sus seguidores.

Los últimos años de la vida de Chejov fueron sombríos, más aún, porque su conocimiento médico no minimizó la gravedad de su afección tuberculosa, incurable en esa época. En 1904, la proximidad de la muerte lo hizo confesar en una carta, «sentir que se debe morir es penoso, pero saber que se va a morir joven resulta totalmente absurdo», consciente que a sus 44 años pondría el punto final a su carrera. Pocos años antes, el escenario de Yalta—una ciudad cercana al Mar Negro, cuyo clima más cálido era recomendado para los enfermos tuberculosos— ambientó en 1899 uno de sus más célebres cuentos, «La dama del perrito», que desató el sinfín de especulaciones acerca de las coincidencias con las vivencias del autor.

Sin embargo, los recursos estéticos que utiliza Chejov trascienden el sentido convencional de los relatos autobiográficos y las posibles analogías que puedan existir. Hay autores que lo han analizado a la luz de algunas constantes de la literatura europea del siglo XIX que, con muy distintas variantes entre autores, trataron el tema del adulterio. Pero

Chejov, como señala Vladimir Nabokov, no buscó transmitir en su cuento algún propósito definido, sino romper con las reglas tradicionales, dejar al lector solo frente a un texto que no tiene *climax* o resolución, «ante una historia que en realidad no termina». La temática, así, no se reduce únicamente a los incidentes del romance que viven los protagonistas, Dmitry Gúrov y Anna Serguévna, ideal para sustraerlos momentáneamente de la realidad de sus vidas conyugales infelices, asimismo, los confronta a la angustia de dilemas existenciales que conllevan otras consideraciones.

El carácter localista de nombres y espacios típicamente rusos en el cuento no limitan los temas a una ideología particular: recaen dentro de una categoría universal, susceptible a interpretarlos en el equilibrio de los recursos narrativos que sostienen el argumento. Nada sobra en las descripciones precisas, sobrias, concisas, que el autor sintetiza, ceñidas dentro de un marco que asemeja un cuadro de proporciones perfectas. Chejov insistía que en un cuento no debía de haber nada superfluo —«si en el primer capítulo cuelga un arma de la pared, en el segundo o tercero debe descolgarse necesariamente»— un mensaje siempre intencionado a proyectar una impresión general sobre un paisaje, un estado de ánimo, un fragmento del comportamiento humano impregnados de un profundo sentido interior.

Gúrov tacha con cinismo de *raza inferior* a las mujeres, pero esconde en el escudo de la supuesta ventaja masculina la fragilidad que después lo desarma frente a su sensibilidad; indefenso, no puede ser el amante que se lanza con arrojo al romance y a enfrentar las consecuencias: la apatía, el aburrimiento, la vacuidad del diario vivir anulan el deseo de romper con la monotonía que lo sofoca. El perrito individualiza a Anna y, al mismo tiempo, realza el prototipo de la mujer falsamente mundana, deseosa de infringir las convenciones a que está sujeta; se hace explícito que el núcleo social opresivo, renuente al cambio y desesperanzador para las mujeres que anhelan el tipo de libertad que el matrimonio—único recurso en la mentalidad provincial de su época como vehículo para su *realización*— tampoco soluciona. Ambos personajes muestran una actitud ambivalente al futuro, tan sólo es la esperanza fugaz que el pasado se disuelva en un presente promisorio, aunque las «intolerables ataduras» no los liberan y el desenlace de su azarosa aventura es el drama que apenas comienza.

Con un siglo de distancia de la primera edición, la adaptación cinematográfica de 1987 tomó como soporte literario partes de ése y otros cuentos. El director ruso, Nikita Mikhalkov, colaboró también en el guión con la intención de anudar en una sola trama una

serie de secuencias de diversas fuentes que se funden en un único núcleo argumental que da el título a la película, «Oci ciornie» —«Ojos negros»—. Mikhalkov orquestó una filmación en la que combinó los escenarios del rodaje, así como un reparto de actores rusos e italianos, utilizando como eje principal «La dama del perrito».

En algunas reseñas de la película, se destacan las transformaciones que el director incorporó con el deseo de dar una lectura distinta a los textos de Chejov y separarse de las adaptaciones que se hicieron con anterioridad. Hay autores que contrastan el trabajo de Mikhalkov con el de su antecesor, Josef Heifitz, quien en 1960 trasladó el cuento a una lectura visual, fiel a los principios de adaptarlo con la mayor veracidad posible, inclusive en lo que toca a la estructura de las cuatro partes que lo componen. Para tal efecto, el director se valió de los escenarios originales que se recrean en la historia —Moscú, Yalta, Oreanda— y de actores que, según Julie Salmon, «son en esencia tan rusos como Chejov».

No obstante, la trayectoria de Mikhalkov ha ido a la par de los cambios sociopolíticos de su país y de la profesión que, como actor y director —desde los años sesenta a la fecha— se ha adecuado a una gama multifacética de películas. Dichas variantes se desprenden del clima ideológico que prevaleció anterior a la política de la *glasnost* que encabezó a mediados de los años ochenta, Mijail Gorbachov, la cual promovió, junto con la reestructuración económica, que los medios de comunicación y la difusión del arte encontraran una vía hacia una mayor apertura y libertad de expresión. En el estudio que dedica Ludmila Bulavka a la trayectoria fílmica de Mikhalkov, analiza los episodios históricos que transformaron la industria cinematográfica rusa desde la época de Lenin y el actual estado de producciones independientes que se apoyan en compañías e inversiones extranjeras, impensable bajo el control que impuso la época comunista.

El financiamiento que el Estado daba al Sindicato de Cineastas Rusos cambió por la flexibilidad del autofinanciamiento que productores y directores aprovecharon en las coproducciones con varios países. Estas innovaciones favorecieron el acceso a nuevas tecnologías, por lo que el cine ruso se difundió con más facilidad a otros lugares y a un mayor número de espectadores. El gusto por las adaptaciones literarias propició la alternancia de películas de corte nacionalista con otras que buscaron temas de la literatura clásica, memorables por el genio de directores como Grigory Kozintsev; en particular, de la obra dramática de Shakespeare, *Hamlet* (1964) y el *Rey Lear* (1971). De igual manera, existieron grandes producciones, como las del propio Mikhalkov que dieron un nuevo

aliento histórico al tratamiento de la revolución bolchevique: *Quemado por el sol* (1994) impactó en Rusia y en el mundo occidental por ahondar en dicho tema, al margen de la función propagandística de antaño; éste, entre muchos otros aciertos cinematográficos, lo hicieron merecedor de distintos premios dentro y fuera de su país, como el Óscar a la mejor película extranjera y el Gran Premio en el Festival de Cannes el mismo año.

Los relatos de Chejov se popularizaron entre otros cineastas rusos que habrían de potenciar la magia de su prosa más allá de las fronteras, además del éxito seguro que tendrían en otras partes del mundo. La versión de Mikhalkov buscó, en palabras del director, «no un tema específico, sino distintos motivos literarios de Chejov, como si fuera una tonada musical particular que lo evoca». La atmósfera íntima que logra crear se genera por medio de la conversación que resume los sucesos que cuenta en retrospectiva Romano— la versión italiana del Gurov original— que encarnó el inolvidable Marcello Mastroianni. Luego de su nominación al premio como mejor actor en el Festival de Cannes, Mastroianni, confesó en una rueda de prensa que «deseaba hacer una película sobre Chejov, pero a condición de que la dirigiese Mikhalkov», y éste aceptó con el requisito de que la interpretase Mastroianni. Como dato adicional, se dice que durante el rodaje se comunicaron por medio de un lenguaje que sólo un actor de la talla de Mastroianni podía entender. A la muerte del actor en 1996, el director comentó: «Marcello tenía el alma de un niño y cuando lo dirigí era como una hoja en blanco sobre la cual se podía escribir cualquier cosa».

Otra presencia capaz de estar a la altura de Mastroianni fue la elección de la actriz rusa, Elena Sofonova para interpretar el papel de Anna. La ausencia de diálogos entre los dos actores —ya que ninguno de los dos hablaba el idioma del otro— la resolvió Mikhalkov con el recurso de los *flashback* que cargan con el contenido del tema y posibilitan extraer, de manera autónoma, distintos pasajes narrativos en diferentes momentos de la historia. A ello añade el recurso de las cartas que Anna escribe y que a su vez Romano da a un traductor para escucharlas en italiano. La reconstrucción del recuerdo de su relación condensa ocho años desde el último encuentro y son relatados a un desconocido interlocutor ruso que casualmente conoce en un barco; entre ellos, se establece una comunicación más anímica que verbal, la cual se acentúa por la enorme capacidad expresiva en cada gesto que Mastroianni devuelve a la cámara. El velo del olvido se interpone entre las escenas pasionales que enmarcaron la figura de Anna y que se topan con

la realidad de un hombre maduro, anclado en el hábito de su rutina, conforme con «vivir una vida tranquila y serena».

Otras secciones dan a conocer el pasado de Romano; la lujosa mansión donde vive con su esposa Elisa (Silvana Mangano), un refugio seguro que le proporcionó la suficiente holgura económica a cambio de una vida familiar infeliz; él es tan sólo un personaje solitario que deambula entre el lujoso decorado de habitaciones, suntuosos jardines o reuniones sociales, como si fuera un visitante que no encaja en ningún lado. Ajeno a todo, huye al balneario termal, cuyos paisajes entonan con la placidez del esparcimiento, óptimo como fondo para la aparición de la dama del perrito. En el transcurso de los eventos, las escenas mezclan otros contrastes: una carrera en silla de ruedas, los coros de una ópera que de pronto irrumpen en el silencio de los jardines y alteran el equilibrio lineal del segmento; un quiebre inesperado que prepara el terreno para la progresión igualmente sorpresiva de otros incidentes.

Tras el malogrado viaje de Romano para decirle a Anna que está dispuesto a sacrificar todo por ella, la barrera del idioma de nuevo se interpone entre ellos; Mikhalkov lleva al borde la crisis, mas su finalidad no es resolverla: el obstáculo infranqueable de la comunicación es más bien un diálogo de sordos en el que nadie escucha al otro, una consigna que determina afrontar para sí una soledad insalvable. Romano se refugia en las memorias de su infancia, admite frente a su oyente que nunca hizo nada en su vida, ni bueno ni malo, a fin de cuentas, dice, «nadie se acuerda de nadie»; una confesión que, por partida doble, lentamente precipita una avalancha de sentimientos que guían hacia el final insospechado.

En el último plano de la película, el reflejo del sol en el rostro de Anna deja entrever que la convivencia matrimonial del viajero ruso se restringe a la promesa de fidelidad que ella le ofrece a costa de aceptar que no lo ame. Una paradoja que, si acaso resulta inverosímil, se teje en el engaño que encubre los deseos insatisfechos y aflora en la evocación de las ilusiones rotas.

LAS MÁSCARAS DE HOFFMANN

ESTRELLA ASSE

*Soñamos con viajes por todo el universo:
¿el universo no está dentro de nosotros?*

Novalis

Aproximarse a la obra de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann es penetrar en un universo de ilimitadas posibilidades. Se expande más allá de los límites de la palabra, colinda en espacios que la interpretan a través de lenguajes que dan nuevos significados, la dotan de elementos que invitan a reflexionar desde otras perspectivas.

La personalidad multifacética de Hoffmann — incluso en el intercambio de su nombre original de nacimiento, Wilhelm, en honor a Wolfgang Amadeus Mozart—encauzó las distintas artes en las que el autor incursionó; además de poeta, dibujante y pintor, tenor, director de orquesta y compositor, sus cuentos dejaron la herencia de una poética que fue modelo para muchos seguidores.

Nació en Prusia, antiguo reino germano en 1776; alternó sus actividades entre el mundo artístico y musical de su natal Königsberg con la carrera de leyes que ejerció como magistrado del ejército prusiano. Tal circunstancia perfiló la ruta de continuos traslados a ciudades en cuyos frentes se combatía la invasión de Napoleón y su posterior ocupación sobre los estados de principados independientes. No obstante a la victoria inicial del emperador francés, la guerra franco-prusiana dio por resultado el triunfo de la milicia prusiana y con ello el nacimiento y consolidación del imperio alemán en 1871. En medio de las turbas políticas y sociales de esa época, Hoffmann enfrentó las contradicciones impuestas por el belicismo, que incluso le valieron un arresto provisional en la ciudad de Plock por ridiculizar en sus dibujos a ciudadanos eminentes o celebridades del gobierno. No es de extrañar que su actitud satírica evidenciara el choque de las condiciones de vida de esos años que finalmente revelaron su verdadera pasión por la música, la filosofía y la literatura.

Forzado a abandonar su cargo militar, comenzó la intensa actividad que lo llevaría a viajar, alternando su lugar de residencia entre Bamberg y Berlín, donde su vocación de músico dio los primeros frutos; en pocos años consolidó su carrera como compositor con el estreno de la ópera *Undine*, considerado su mayor logro musical. Adaptada por el propio Hoffmann en 1814 de la novela de su contemporáneo, Friedrich de la Motte Fouqué, la historia se remonta al personaje mítico de Ondina, el ser fantástico que habita en aguas profundas, extremo de los mundos humano y mágico en los que se debate la traición amorosa de un caballero que la condenará a vivir por siempre como espíritu acuático.

Sin embargo, Hoffmann encontró el camino al quehacer literario con su primera colección de cuentos, *Piezas fantásticas* que se publicaron en dos volúmenes en 1814 y 1816; a éstos sucedió un tercero, que incluía «La olla de oro». El mismo año se publicó la novela, *Los elixires del diablo* que trata el tema del *doppelgänger*, o del doble que convive dentro de una misma persona; conciencia dividida que lucha entre el bien y el mal, simultaneidad de recato y lujuria, claridad y sombra, que se remite a la tradición gótica inglesa, en particular, por la fascinación de Hoffmann de la novela de Matthew Gregory Lewis, *El monje* (1796), la historia de un sacerdote que comete fechorías.

La colección, *Piezas Nocturnas* (1817) fue momento clave por la inclusión del cuento, «El hombre de arena», raíz de la ópera de Offenbach, así como columna vertebral

de estudios especializados; entre otros, el de las teorías que Sigmund Freud expuso en su ensayo, «Lo ominoso» (o «Lo siniestro»). Freud ilustra a través del lenguaje la connotación de la palabra alemana *heimlich* (traducida como familiar, reconocible, íntimo) en oposición al significado de *ulheimlich* (desorientación, extrañamiento, repugnancia). El paso de un vocablo al otro se da en la delgada línea entre la razón y el instinto; el estado involuntario que desdibuja la realidad frente a la amenaza de lo siniestro que acecha y da salida a los deseos reprimidos; válvula de escape que una vez abierta mantiene en constante pugna el orden y el desequilibrio.

Similar al miedo que siente Nataniel, personaje central del cuento de Hoffmann, por la posible aparición macabra del hombre de arena (el ogro que arranca los ojos a los niños que se rehúsan a dormir) la mayoría de los hombres, dice Freud, experimentan la angustia no superada por completo de la infancia; la soledad, el silencio y la oscuridad son componentes de ese estado primario que incita visiones imaginarias que causan o inhiben el sentimiento ominoso. Según Freud, el temor por la pérdida de la visión se encuentra en el mito de Edipo, se asocia al castigo que se inflige sacándose los ojos por dormir en el lecho de su madre y es por ello ansiedad manifiesta, síntoma de castración, instinto que se desfasa de la razón. Añade que los alcances de la ficción y las libertades que otorgan los creadores literarios permiten evocar experiencias que en ocasiones superan las vivencias reales.

Otras colecciones de Hoffmann se sumaron a la lista de ediciones; entre las últimas, se encuentran las del círculo cercano de sus amigos, producto de las veladas literarias donde se compartía y discutía el trabajo de cada uno; Fouqué, Julius E. Hitzig, Karl W. Contesa y Adelbert von Chamisso formaron la cofradía de escritores que se reunió durante dos años en Berlín en 1818. El grupo se conoce con el nombre de «Los hermanos de San Serapión», título que el mismo Hoffmann aprovechó para la compilación que se recogió tres años después en cuatro tomos. Más de 30 cuentos de su autoría que incluye, «Serapión el hermitaño», «El consejero de Krespel», «El cascanueces y el rey de los ratones», así como novelas cortas, ensayos críticos sobre música, teatro y literatura ocupan el índice que alterna la obra de los escritores. Poco antes de su muerte en 1822, el manuscrito de su último cuento, «Maestro Pulga» (1906), se confiscó y fue censurado por contener pasajes alusivos a la corrupción del gobierno.

Al paso del tiempo su obra traspasó la frontera de su país natal, llegó con fuerza a Francia, Inglaterra, Rusia y los Estados Unidos; despertó el interés por traducirla, analizarla y reseñarla desde todos sus ángulos. La inmensa cantidad de estudios críticos desgaja las capas que cubren el itinerario del músico, profesional en el arte de la composición y conducción, que de igual manera, se conformó con trabajos secundarios para ganarse la vida dando clases de canto, el del jurista en defensa de los círculos liberales que se oponían al franco nacionalismo en puerta, el del poeta refugiado en su mundo privado que admitía separar los hechos tangibles y abstraerse en la fantasía que dio a sus relatos la particularidad de enigmas desentrañables. Fantástico, romántico o gótico, en Hoffman las clasificaciones se bifurcan en vías interminables que rebasan más de dos siglos con la época actual, que continúan imprimiendo el carácter atemporal de su literatura.

Así, para Italo Calvino, Hoffmann es pieza fundamental en la rigurosa selección de su antología *Cuentos fantásticos del XIX*; cita a Tzvetan Todorov para definir primeramente, en boca de uno de los principales estudiosos del tema, el término fantástico: «es la perplejidad frente a un hecho increíble, la indecisión entre una explicación racional y realista, y una aceptación de lo sobrenatural». La complejidad de este género acuña por encima de muchos escritores el nombre de Hoffmann; fue el máximo exponente durante el siglo XIX, y «El hombre de arena» el cuento más representativo, «el más rico en sugestión»,

pues «el descubrimiento del inconsciente acontece aquí, en la literatura romántica fantástica, cien años antes de que aparezca su primera definición teórica».

Con el desarrollo del romanticismo durante el siglo XIX, los artistas se rebelaron contra la rigidez de los postulados del siglo anterior; negaron la idea aceptada de un mundo comprensible, actitud que provocó la ruptura con el racionalismo de esa época. Al pensamiento lineal, clasificador, didáctico, en constante examen de la razón que caracterizó al iluminismo, se opuso la percepción de una realidad hermética, cambiante y la necesidad de experimentarla a través de la exaltación de la imaginación. Contemporáneo y maestro cercano a Hoffmann, el filósofo Emmanuel Kant (1724-1804) revolucionó las teorías filosóficas; expresó que el ser humano es intuitivo por naturaleza, destacó que los métodos racionales de la ciencia no eran siempre la forma más segura de acceder a la realidad como pensaban los empiristas y racionalistas.

El romanticismo fue terreno fértil para otras corrientes literarias que convivieron entre los siglos XVIII y XIX. El arte gótico se enclava en el romanticismo; invade el campo de la literatura, engloba el rechazo a lo clásico, se mezcla con la fantasía y el misterio, confronta a pensar por caminos alternos tramas cargadas de símbolos y metáforas. Douglass H. Thompson identifica algunos cuentos de Hoffmann dentro de la tradición gótica. En «El hombre de arena» por la sombría figura, temida por Nataniel, que reaparece en Coppelius, el amigo de su padre, ambos aficionados a los experimentos alquímicos; luego en Coppola, el vendedor de anteojos que induce a Nataniel a enamorarse de la maniquí Olimpia y provoca el rompimiento del compromiso con Clara, su prometida. La única solución ante la división interna que sufre el personaje es el suicidio. La barrera entre lo estable y lo extraño se colapsa, la sinrazón se impone a la imposibilidad de reconciliar su ser escindido. En el cuento, «El mayorazgo», Hoffmann recurre a símbolos góticos que utilizaron autores ingleses que lo precedieron (Horace Walpole, Clara Reeve, Mathew G. Lewis, Ann Radcliffe, William Godwin), afines a la creencia de descifrar enigmas de las ciencias ocultas. La atmósfera inquietante de este relato envuelve el misterioso castillo del Barón Roderich, asediado constantemente por el fantasma de un sirviente vengativo que había asesinado a su anterior patrón. Pasadizos secretos, fórmulas alquímicas, corredores laberínticos, crímenes ilícitos y la presencia persecutoria del villano con poderes diabólicos son algunos de los ingredientes que conspiran para producir efectos de terror.

La desventura de estos relatos impregnados de muerte contrasta con el tono alentador de la trama de «La olla de oro». Su escenario es la vida cotidiana en la ciudad de Dresden, mas la recreación de la trama dimensiona la fantasía en combinación con personajes, que lo mismo son reconocibles, así como transmutación en seres etéreos o animales. Como hace notar Ritchie Robertson, es un relato que asemeja la unión de un círculo que encierra el nivel más elevado de la conciencia. El autor se basa en la imagen del lirio que crece en el fondo de la olla dorada y asciende en espiral; simboliza el conocimiento profundo en armonía con la naturaleza que obtiene Anselmo, estudiante joven y protagonista de la historia. No obstante, primero deberá superar el obstáculo que se le impone como castigo (el encierro temporal dentro de un frasco de cristal) por manchar un valioso manuscrito. Su recompensa será la entrada al reino de Atlántida, paraíso de la poesía con su amada Serpentina; antes que mujer, serpiente seductora de ojos azules.

Este episodio servirá como Prólogo de la obra teatral, *Les contes d'Hoffmann* (Los cuentos de Hoffmann), inicialmente puesta en el escenario parisino en 1851 por Jules Barbier y Michel Carré. Pasaron treinta años antes del estreno de la ópera homónima del compositor franco-alemán, Jacques Offenbach (1819-1880). Dividida en prólogo, tres actos

y epílogo, en cada segmento se despliegan los incidentes de algunos cuentos de Hoffmann, además de colocarlo como actor en el centro de las escenas.

El ingreso de Hoffmann a la taberna es el recuento desventurado de los amores del poeta. Si bien el Prólogo hace alusión a la buena suerte que corre Anselmo por ganar el amor de Serpentina, los actos sucesivos refieren los tres amores fallidos que prefigura Stella, faceta del amor inalcanzable, alma de todas unida en ella: el deseo obsesivo por Olimpia, la muñeca mecánica de inanimada vida, creada por el científico Spalanzani, en «El hombre de arena»; Antonia, inspiración que nace del «El violín de Cremona», la historia una joven cantante que muere a temprana edad, o Giuletta, voluptuosa amante de «La aventura de la noche de San Silvestre», tan sólo el ilusorio reflejo que le devuelve el espejo. Al cierre del Epílogo, el círculo se completa; de regreso a la taberna en Nuremberg, el itinerario de los tres actos por París, Munich y Venecia son el lapso que culmina con el rencuentro de la Musa, revelación poética que insta a Hoffmann a olvidar sus amores pasados, a renovar su pasión por la poesía. La síntesis que deja ver la memoria del poeta evoca las paradojas ceñidas al recuerdo, quedarán enmarcadas en la médula de su ser. Hundido en la desilusión, cae ebrio sobre una mesa, el sueño perturbador le devuelve la imagen de su vida hecha de pasión.

Las distintas expresiones del arte crearon los medios para aproximarse a la obra de Hoffmann; son ópticas heterogéneas de temas similares, variaciones que acogen las experiencias plasmadas en la escritura que ensanchó su rumbo hacia ámbitos teatrales, musicales, plásticos o cinematográficos.

La adaptación a la pantalla de la ópera de Offenbach en 1951 probó ser un proceso complejo de transformación. Se tradujo al inglés por Dennis Arundell y dio título a la película, *The Tales of Hoffmann* (*Los cuentos de Hoffmann*). Bajo la dirección de Michael Powell (1905-1990) y Emeric Pressburger (1902-1988), el elenco de bailarines, cantantes y actores, animan la ambiciosa producción que se condensa en 127 minutos.

Accesible en formatos modernos, la película es un deleite visual, en el que predominan lugares exóticos, vestuarios exuberantes en una gama de tonalidades intensas y deslumbrantes coreografías que exalta la música de la Orquesta Filarmónica Real de Londres, conducida por Sir Thomas Beecham. Del orden original dispuesto por Offenbach (Prólogo–Olympia–Antonia–Giuletta–Epílogo), los directores invirtieron los actos 2 y 3 (Giuletta–Antonia) y sustituyeron en el tercero Venecia por una remota isla griega.

Pero la libertad de los directores en esta adaptación no era la primera. Fue común en su carrera acudir a fuentes literarias que dieron voz autónoma a películas como el *thriller* de Joseph Storer Clouston, *El espía negro* (*The Spy in Black*, 1939), *Un cuento de Canterbury*, (*A Canterbury Tale*, 1944), basada en los cuentos de Geoffrey Chaucer, *Narciso negro* (*Black Narcissus*, 1947), novela homónima de Margaret Runner Godden o *Las zapatillas rojas*, (*Red Shoes*, 1948), del cuento de Hans Christian Andersen.

El dúo Powell-Pressburger se formó en los estudios del cineasta húngaro, Alexander Korda en 1930. Dirigió más de 50 películas en varios países europeos y en Hollywood antes de establecerse en Inglaterra, donde fundó London Film Productions. Doce años más tarde nacería la productora, The Archers (Los Arqueros), que desde entonces identificó la sociedad de los directores bajo este rubro.

Según Joe McElhaney, la unión Powell-Pressburger ha sido una de las más fructíferas en la historia del cine. El primero incursionó en películas de bajo presupuesto, mientras que el segundo era un refugiado húngaro que había trabajado en Alemania y Austria como guionista. Dicha fusión les permitió establecerse al margen de las grandes productoras británicas como cineastas independientes, pese a que utilizaron todos los

recursos tecnológicos de la época, y se valieron de actores prominentes y grandes estrellas de la pantalla. Los arqueros, vistos en ocasiones como disidentes, se apartaron de la corriente del cine británico en el que predominaba el tratamiento de temas realistas de moda en esos años. Más aún, porque en los años 50 prevalecía en Europa el clima desolador e incierto provocado por los efectos de la posguerra.

Se aventuraron en vertientes temáticas que iban en sentido opuesto al gusto promedio del público. Indagaron en la naturaleza del cine, profundizaron en sus vínculos con el teatro, la pintura, la música y el folclor. El tratamiento formal y la sofisticación visual de sus películas hacían explícita la evocación de los orígenes narrativos: el mito, la fábula y los cuentos de tradición oral que dotaron sus películas de atmósferas mágicas. Como característica importante de estos directores, es la tensión que existe en muchas de sus películas entre el afán de documentar aspectos socioculturales y el anhelo de sustraerse dentro de su mundo privado en defensa del arte por el arte mismo.

Quizás por ello enfrentaron los ataques de la crítica, lo cual limitó en aquellos años la distribución de sus películas fuera del continente europeo. Sin embargo, el tiempo hizo su labor y la recepción de sus obras ganó el reconocimiento esperado; la influencia de Powell-Pressburger en nuevas generaciones de directores de la talla de Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Derek Jarman y Aki Kaurismaki revitaliza la huella de una flecha que lanzaron al infinito.

Los cuentos de Hoffmann es prueba de un trabajo autosuficiente. La ópera impulsó el talento de los directores que no minimizaron su esfuerzo por transmitir las características individuales de los personajes y el sentido dramático de las escenas. Cada detalle apunta a realzar a Hoffmann en el núcleo central de sus emociones. El poeta sufre por la indiferencia de las mujeres que ama, son fragmentos de rostros distorsionados que lo persiguen. Atrapado en la búsqueda de la belleza y el amor auténtico, surge de las tinieblas el mago de múltiples disfraces; está ahí, en todo momento a sus espaldas como presagio siniestro del ineludible destino que hunde al poeta en el ahogo de su tristeza.

Hoffmann gestó en su escritura mundos posibles en la imaginación, vuelo de palabras que desatan los sentidos entre la bruma de la alucinación. Magnificó las dimensiones de la realidad bajo el manto del engaño. Su mano hábil forjó el laberinto que nos pierde en el sueño de las apariencias, disfrazó los dramas humanos con el candor de la fantasía, máscara del encubrimiento sutil de la conciencia.

CARVER Y ALTMAN: VIDAS CRUZADAS

ESTRELLA ASSE

*La escritura, una luz cuyo
resplandor es persistente y firme.*
Raymond Carver

En *Birdman*, ganadora del Óscar 2015 a la mejor película, aparece Raymond Carver como referencia temática que sostiene el desarrollo de la trama. El director Alejandro González Iñárritu crea un tejido multifacético de montajes con los rasgos característicos de la prosa de Carver e intercala los episodios que corren paralelos a la vida de un actor fracasado que renace con una nueva identidad. A manera de epígrafe, el poema de Carver «Último fragmento» da inicio a la historia que se conecta más adelante con el argumento de su cuento «De qué hablamos cuando hablamos de amor», un intento por descifrar el amor en distintas facetas.

La popularidad de la obra de Carver como fuente inspiradora de cineastas no sólo refrendó su vigencia en la interpretación más reciente, sino que cubre un lapso temporal amplio de adaptaciones que revelan la capacidad de una narrativa amoldable en diversos escenarios. Si bien la producción literaria de Carver dominó gran parte del panorama estadounidense de los años ochenta, no es de extrañar la atención que recibió de dramaturgos, guionistas o directores que pusieron en práctica el desplazamiento de su obra a otros ámbitos.

Robert Altman había consolidado su carrera años antes de filmar la película *Vidas cruzadas* (*Short Cuts*, 1993), una adaptación libre de los cuentos de Carver. Ambientada en el espacio urbano de la ciudad de Los Ángeles, el director diseña el cruce simultáneo de diversas historias que enlazan la acción de más de veinte actores al estilo de un collage formado de pequeñas piezas.

La experiencia del rodaje le permitió prologar el libro que póstumamente se publicó con el mismo título; en él se encuentran los nueve relatos y un poema que llevó a la pantalla. No obstante, su intención no era hacer una adaptación literal, mucho menos ceñirse a los nombres de los cuentos o disponerlos de manera ordenada, sino acortar la

distancia que existe entre el medio narrativo y el cinematográfico, explotar la esencia de prosa carveriana, romper con la cronología lineal y crear un tiempo flexible para todas las historias en secuencias yuxtapuestas.

Vidas Cruzadas se deja escuchar en la polifonía de voces que remite a la diversidad de enfoques que no tienen y principio ni fin, visualizar un escenario común o múltiples rincones por donde deambulan los personajes en la totalidad de retratos que son espejo de una realidad caótica. De una escena a la otra, en el relevo de acontecimientos fugaces, Altman no pasa por alto amoldar la naturaleza intrínseca de la prosa de Carver o ir al fondo de su construcción minimalista. Consideraba que la obra de Carver es un solo cuento, pues sus cuentos son todos incidentes, cosas que ocurren a la gente y que provocan que sus vidas tomen un nuevo cariz. «Y he tratado de hacer lo mismo: ofrecer al público una visión. La película podría seguir eternamente, porque es como la vida misma. Quizá estas vidas se derrumben. Quizá vivan un traspíe que acaba en desastre. Tratan más de aquello que no sabemos que de lo que sabemos, y el lector va llenando las lagunas, mientras reconoce un murmullo subterráneo».

Altman rescata en su película los murmullos que se hallan ocultos en los relatos de Carver; son eco de un lenguaje compuesto de enunciados breves que crean silencios y obligan a ser descifrados, como si el vigor de las palabras estableciera un significado secreto que es tan sólo aludido. Con ello, el lector se convierte en espectador activo de momentos, actitudes o estados de ánimo y configura diferentes acepciones a lo largo del texto.

Limitar la narración a los recursos básicos fue inherente al movimiento minimalista literario que surgió en los años setenta en los Estados Unidos. Escritores como Ernest Hemingway ya habían implantado la modalidad de combinar únicamente unas cuantas pistas dentro de sus cuentos por medio de la selección minuciosa de registros descriptivos para crear una atmósfera y delimitar los personajes en situaciones triviales, aunque decisivas como sostén de temáticas profundas. Como prueba del empleo radical de estos recursos, afirmaba: «La prosa es arquitectura, no decoración interior y el barroco está pasado de moda. Cualquier cosa que se diga de manera extensa de todas maneras no expresa nada».

Herederio de las nuevas corrientes narrativas, Carver dio sus primeros pasos como escritor con el volumen de cuentos, *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* (1976). En ellos desarrolla el extremo minimalista, imprime viveza al realismo en boga, exalta el

cuento como género dominante de fin de siglo en su país. El ritmo conversacional de sus historias, aparentemente transparente y fácil de seguir, esconde la crítica penetrante que aflora en el trazo social que dibuja del sistema de vida estadounidense. Aborda la realidad con el novedoso tratamiento de anécdotas que reproducen el habla de seres comunes y ordinarios, sujetos a los hábitos de sus oficios diarios, encarnados en personajes que se precipitan hacia abismos existenciales que los atrapan en situaciones absurdas. Van a la deriva, se aprisionan en trampas emocionales de las que no pueden escapar ni tampoco entender, beben en exceso, no encuentran trabajo, son incapaces de mantener relaciones sentimentales duraderas, luchan por cambiar y se pierden en sueños irrealizables. El apego a esta narrativa cargada de crudeza identificó a otros escritores como Charles Bukowski, Richard Ford o Tobias Wolff con la corriente hiperrealista, conocida también como «realismo sucio» (*dirty realism*) o realismo sórdido.

Recreó en sus historias experiencias del entorno que conoció, del mismo modo que compartió con sus personajes algunos rasgos de su vida azarosa. Nació en 1938 en Clatskanie (Oregon), un pueblo a orillas del río Columbia y vivió su infancia en Yakima, al este de Washington. Durante su adolescencia, desempeñó distintos empleos —peón de aserradero, repartidor en una farmacia, velador de un hospital y otros— actividades que lo alejaban día a día del deseo de convertirse en escritor. A los 19 años, casado y con dos hijos, enfrentaba la precaria situación económica que tampoco le daba la suficiente holgura para dedicarse a estudiar de lleno.

Sin embargo, se inscribió en cursos de escritura por correspondencia y años más tarde participó activamente en los talleres literarios que dirigía el escritor John Gardner, quien le abrió la puerta al mundo literario y a la obra de los grandes maestros del cuento. Gardner intuyó las aptitudes de su alumno para el relato breve y le aconsejaba «limitarse a quince palabras en vez de treinta».

A su primera colección de cuentos, siguieron otras: *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (1981), *Catedral* (1983) y *Tres rosas amarillas* (1988), que fueron en principio relatos aislados que se dieron a conocer en periódicos y en revistas de gran circulación como *Esquire* y *New Yorker*. Asimismo, en incontables antologías que favorecieron el traslado continuo de sus cuentos a la par de estudios especializados. Recibió los premios de la Academia Norteamericana y del Instituto de Arte y Literatura en reconocimiento por su obra narrativa y poética, la cual comprende los títulos: *Donde el*

agua se une con otra agua (1985), *Ultramarina* (1986), *Bajo la luz marina* (1990) y *Un sendero nuevo a la cascada* (1993).

Carver adopta en su poesía el tono de sus relatos en la unión de versos libres al ritmo de las sensaciones que quiere expresar, en la holgura de una sintaxis coloquial y en el acomodo de frases precisas. Creía que cualquier objeto, por habitual que fuera —«una silla, un tenedor, una piedra, un anillo— poseía un inmenso, incluso asombroso poder. Es posible escribir una línea y transmitir un escalofrío a lo largo de la columna vertebral del lector».

Su muerte en 1988, a los 50 años, dejaría inconclusos otros proyectos que apenas despuntaban en pleno apogeo de su carrera dentro y fuera de los Estados Unidos. En ediciones póstumas —*La vida de mi padre*, *Si necesitas, llámame*, *Sin heroísmos*, *por favor*— se recopilaron cuentos, poemas y ensayos inéditos que posteriormente se editaron en español entre 2001 y 2005.

Robert Altman encontró el medio ideal para revivir en *Vidas cruzadas* escenas que quedaron impresas entre las páginas de Carver. Logra transmitir su particular óptica en el proceso de conciliar el discurso cinematográfico y el literario. Decía que «escribir y dirigir constituyen, ambos, actos de descubrimiento. Al final la película está ahí y las historias están ahí y uno tiene la esperanza de que la mutua influencia haya sido fructífera». Se distinguió por incorporar innovaciones técnicas en su cine y dirigir a sus actores con una naturalidad extrema. Su filmografía cubre treinta años de actividad ininterrumpida con igual número de películas que le valieron diversos premios. *Mash* (1970), *Las reglas del juego* (1992), *Vincent y Theo* (1996), *El parque Gosford* (2001), *El último adiós* (2006), que filmó meses antes de su muerte, son algunas de la larga lista.

Vidas cruzadas fue un proyecto personal largamente concebido y por fin realizado luego de tres años de intensa lectura y planeación. El director sabía de antemano el reto de interpretar la prosa críptica de Carver y crear un marco contextual adecuado para insertar los encuentros casuales que dan coherencia a cada una de las historias. Aunado a ello, la intención de Altman era hacer una película apegada al modelo del cine modernista internacional y tejer una red de varias locaciones que pudiesen hacer tangible la realidad física de la vida diaria de los personajes al tiempo de explorarla en sus matices discontinuos, incoherentes o efímeros.

La fragmentación de la trama en cuadros aislados permite ver de cerca las contradicciones de las relaciones humanas, dilata la mirada que ilustra las vicisitudes del

mundo actual y rompe la escala de valores que sujeta el orden social. Mas no por ello lanza mensajes moralizantes ni repara en las conductas escandalosas de sus personajes; deja que el espectador norme su juicio a partir de la presentación de sucesos aleatorios. Si para Altman «el arte no debía buscar la razón definitiva del comportamiento de las personas», para el público dicha actitud ampliará la expectativa interpretativa, lejos de perseguir verdades contundentes o lógicas estrictas.

En la escena que abre la película, el director utiliza la panorámica de un helicóptero que sobrevuela la ciudad y riega veneno para combatir una plaga de insectos; hacia el final, un terremoto sacude repentinamente la gran urbe. Son dos acontecimientos externos que recluyen a los personajes en una zona afín e incierta que fractura la estabilidad cotidiana. Sujeta entre estos extremos, la evolución de las historias aclara la idea de individualizarlos, ya sea en lugares exteriores o al interior de sus casas.

Por ahí circulan el matrimonio perfecto que se derrumba, los reproches constantes entre padres e hijos, el ama de casa que trabaja de manera clandestina como receptora de sexo telefónico, la música altisonante que contrasta con los acordes solemnes de un funeral que augura el suicidio de una mujer, el ensueño que pierde a otros en el erotismo del deseo sexual insatisfecho, la constelación de soledades en que anida la banalidad, la fuerza de una realidad descarnada que obsesiona, invade y se resume en la tranquilidad fingida de días y noches que repiten el ciclo fatigoso de la monotonía.

La flexibilidad de la adaptación de Altman reafirma la libertad autoral que vinculó dos esquemas narrativos en la pluralidad de voces que viajan de la palabra a la imagen. Como creador de nuevos sentidos, su trabajo es fruto que nace del ingenio y la sensibilidad; transformó la fuente literaria original con la certeza que «Carver habría comprendido que tuviera que ir más allá del hecho de rendir tributo. Algo nuevo ocurrió en la película y quizás sea esta la manifestación más verdadera de respeto».

«EL COLLAR»: DE MAUPASSANT A CHABROL

ESTRELLA ASSE

*Una obra de arte es superior
sólo si es a la vez un símbolo
y la expresión precisa de una
realidad concreta.*

Guy de Maupassant

En 2012, la editorial española Páginas de Espuma lanzó *Cuentos completos* en dos volúmenes que suman casi tres mil páginas al cuidado de Mauro Armillo, traductor y estudioso de la obra Guy de Maupassant. Anteriormente dispersos en más de quince antologías y varias ediciones —en su gran mayoría incompletas o con traducciones caducas— Armillo reunió más de 300 cuentos, además de incluir un ambicioso recorrido del contexto sociocultural y político de la literatura francesa de finales del siglo XIX. A ello añade una útil clasificación temática, resúmenes de las tramas, adaptaciones teatrales y televisivas, así como más de un centenar de adaptaciones cinematográficas en un rico panorama de películas de distintos años, países y directores.

A más de un siglo de la muerte de Maupassant, esta reciente edición refrenda el interés por uno de los mejores cuentistas de todos los tiempos, capaz de mantener en constantes relevos una obra que abarca narraciones costumbristas hasta oscuros relatos de atmósferas fantasmales plagadas de incertidumbre en escenarios opresivos.

Si bien Maupassant debe más su fama al cuento, fue la novela, *Una vida* la que marcó el éxito de su carrera como escritor. Las entregas seriadas en los periódicos de su época dieron también a conocer artículos, crónicas y obras de teatro que incrementaron la circulación de géneros en continuo crecimiento. No obstante, el pleno dominio que se requiere para dar consistencia, vitalidad y tensión, mediante la conocida economía de recursos que demanda el cuento, el nombre de Maupassant creció a la par del gusto de los lectores y de la expansión que tuvo en Francia y otros países europeos.

Durante su adolescencia en Normandía, y tras la separación de sus padres, quedó al cuidado de su maestro, Gustave Flaubert, quien encaminó los primeros pasos de su joven alumno hacia el arte de contar historias. Luego de una época de inestabilidad familiar, Maupassant se mudó a Ruen, escenario del cuento «Bola de sebo» y pieza clave para entender los estragos sociales provocados por la guerra franco-prusiana, en el que se funden ficción y realidad para ofrecer un cuadro de las profundas secuelas que dejó dicha contienda. Publicado por vez primera en 1880, pasó a formar parte de la antología *Las veladas de Médan* de Émile Zola. No es de extrañar que el llamado «padre del naturalismo» compartiera con Maupassant la intención de hacer una crítica incisiva a la sociedad de su tiempo. El pensamiento determinista que proyectó la corriente naturalista derivó de la escuela del realismo, cuya meta era plasmar en las obras literarias de manera imparcial las causas y efectos que determinan las condiciones de vida de los estratos sociales marginales. Las protagonistas de la novela *Nana* de Zola y «Bola de sebo» ejercen la prostitución como la forma de vida, opuesta a los beneficios económicos de la burguesía, la aristocracia o el clero.

A pesar de su muerte prematura a los 43 años, Maupassant consagró su popularidad como resultado del quehacer continuo que de manera simultánea alimentaba con los principios teóricos que dio a conocer en «El objetivo del escritor», originalmente parte del prefacio de su novela *Pedro y Juan*. En éstos advierte acerca del riguroso trabajo, de la minuciosidad que se requiere para que el escritor logre imitar los hechos reales de la vida, no sólo a través del pleno dominio del lenguaje como materia prima del relato ficcional sino también por la habilidad de hacer patente en los personajes la influencia que ejercen las condiciones sociales en que se desenvuelven. Así, «la inteligencia del escritor en la creación de su trama residirá en la combinación ingeniosa de pequeños detalles constantes de los que el lector habrá de comprender un sentido definitivo de la obra».

Afin con las ideas de sus teorías, Maupassant escribió numerosos cuentos que hacen de la sociedad una suerte de musa que ambienta el trasfondo sociocultural y político como factor determinante de las costumbres de sus personajes. Los pequeños burgueses que habitan sus historias son burócratas que desempeñan cargos mal remunerados; en ocasiones empleados que aspiran escalar y no caer en el rango proletario, mujeres provincianas que

buscan compensar restricciones económicas y sueñan con ser admiradas en núcleos sociales ajenos a su realidad.

Nadie mejor que Flaubert para crear en Emma Bovary el personaje trágico que es víctima del desenfreno material, de los caprichos extravagantes que llevan a su esposo a la bancarrota y a ella al suicidio por no poder pagar sus deudas. Madame Bovary busca escalar a la alta burguesía, adoptar la moda parisina y liberarse de las ataduras de los pequeños pueblos: «¡París!, un nombre titánico... En sus sueños confundía el placer del lujo con la alegría de su corazón, trajes elegantes junto con sentimientos refinados». En otro ejemplo, la novela de Zola, *El paraíso de las damas*, expone a las mujeres como blanco potencial del mercado de consumo que las aprisiona en el mundo de las ventas y la acumulación de mercancías a costa de adornar su persona «como si fueran un ícono sagrado».

Maupassant plantea un enfoque similar en la protagonista de «Las joyas», quien gasta de manera compulsiva en joyería aparentemente falsa para lucirla en sitios concurridos; el viraje inesperado de su muerte propicia que los escasos fondos del marido aumenten de manera considerable al venderlas y enterarse que en realidad son verdaderas. En sentido inverso, la paradoja se despliega en toda su magnitud en «El collar», a través de una trama ingeniosa y en apariencia sencilla que conduce al final sorpresivo con la objetividad típica e impersonal de un narrador que no se detiene en giros innecesarios y apunta directo al cierre decisivo de un trágico absurdo.

También conocido como «El collar de diamantes», «El aderezo» — o «La parure», en francés— el cuento se publicó por primera vez en 1884 en el periódico parisino *Le Galois* de amplia divulgación en ese momento. Maupassant recrea el ambiente doméstico e inserta historia de Matilde Loisel, un ama de casa que vive resentida por la situación económica precaria a causa del modesto salario de su marido. La repentina invitación que recibe la pareja a una fiesta del ministerio de educación aumenta la desdicha de Matilde, ya que no tiene un vestido apropiado para la ocasión. No conforme con el sacrificio que realiza su esposo por complacerla y derrochar sus ahorros, pide prestado a una amiga de la infancia un supuesto collar de diamantes para completar el atuendo. Pero al salir de la fiesta precipitadamente —ya que no quiere que los invitados noten lo desgastado de su abrigo— lo pierde. En adelante, los Loisel se fuerzan a trabajar durante más de diez años para juntar

la cuantiosa suma y reponer el collar sin que se entere la propietaria. El dramatismo de su sacrificio surge tiempo después, cuando Matilde encuentra de casualidad a su amiga y ella le confiesa que el collar era falso, una imitación barata que pudo haber pagado desde el inicio. La revelación deja a flote el sinsentido de una existencia desgraciada a cambio de unas cuantas horas de placer materializadas en la elegancia simulada que encubrió el engaño.

Con el estilo característico de Maupassant, «El collar» cumple con el propósito de otorgar al lector la libertad de configurar los temas que se vislumbran bajo la fachada de una prosa económica y llana que no exalta ningún tipo de sentimentalismo ni lleva a conclusiones moralistas. Por el contrario, transmite el eco que entre líneas combina con suficientes matices la complejidad de los vicios humanos, los dilemas y contradicciones que atentan contra los valores necesarios para una convivencia social digna.

A su muerte en 1893, Maupassant no conocería el nuevo arte que nació dos años después ni la fama que consagró sus cuentos y novelas en infinidad de películas; como bien dice Armillo «ningún escritor decimonónico ha sido más socorrido como suministrador de libretos teatrales y guiones cinematográficos», incluso de la popularidad que tendrían posteriormente en la televisión. Basta con ver el listado para conocer el largo trayecto de adaptaciones iniciaron en 1908 y llegaron al siglo XXI con las variantes de adecuar los argumentos y transformarlos según la óptica de guionistas y directores.

Claude Chabrol figura en la lista de una decena de películas que hicieron de «El collar» una obra adaptable al gusto de audiencias en muchas partes del mundo. El director ya había llevado a la pantalla clásicos de la literatura francesa, entre otros, *Madame Bovary*, realización que quedó en la memoria de la cinematografía de los noventa. Más aún, porque su carrera abarcó más de cincuenta años de actividad ininterrumpida en etapas que abarcan la conocida «Nueva Ola», movimiento experimental que junto con Francois Truffaut y Jean-Luc Godard encauzó el cine francés hacia propuestas estéticas novedosas que rompieron los moldes del cine comercial.

Asimismo, por su contribución al estudio de la filmografía de Alfred Hitchcock que detalló en su ensayo *Hitchcock ante el mal*. De la genialidad del cineasta británico, Chabrol conoció los ingredientes del suspenso, la fatalidad y el patetismo que utilizó en varias películas por las que ganó el sobrenombre de «el Hitchcock francés». Como pionero de las

series televisivas en los Estados Unidos desde los años cincuenta, Hitchcock había vislumbrado el potencial de difusión masiva del cine a través de la televisión que pronto se convertiría en una nueva vía que explotaron directores europeos y estadounidenses de talla internacional. El telefilm o telepelícula estableció el formato que dio la flexibilidad necesaria para transmitir temas y géneros tan diversos como en las obras cinematográficas.

A sus casi ochenta años y con más de cien películas en su acervo como director y actor, Chabrol rindió el tributo final a la obra de Maupassant. Si en la pantalla grande sus adaptaciones habían conseguido el impacto esperado, fue el telefilm el incentivo último que Chabrol encontró como medio para lanzar en 2007 las tres temporadas de 24 episodios que concentran la síntesis de algunas novelas y de los cuentos más famosos de Maupassant para ser apreciados por el público en la intimidad de sus hogares. Con el título de *Chez Maupassant (En la casa de Maupassant)* la serie es una invitación abierta para acercarse al universo de pequeñas historias que dieron a «El collar» un lugar definitivo.

Al hablar de las técnicas empleadas en sus películas, Chabrol menciona la importancia de la estructura fílmica, pues las imágenes no son únicamente una mera reproducción de la realidad, sino un complejo traslado que la reinterpreta desde ángulos que tienen que demarcar con claridad la secuencia de acciones unidas al trabajo de los actores. Sus objetivos dejan en «El collar» el sello del equilibrio que mantiene por la veracidad que transmiten los personajes principales: la experiencia teatral de Thomas Chabrol, hijo del director, y de Cecile de France muestran sus dotes actorales en la personificación del matrimonio Loisel que comunican, aun por medio del lenguaje no verbal, la intensidad dramática que se ajusta al ritmo creciente del desarrollo argumental. Su autonomía refuerza la capacidad de Chabrol para adueñarse de ellos y presentarlos al espectador de manera íntegra, como si estuvieran interactuando directamente con los rasgos esenciales de la descripción literaria y cada suceso animara el estado de incertidumbre, anticipación y curiosidad en relación con el desenlace.

Los retrocesos construyen el tejido temporal del antes y el después; la más clara evidencia que contrasta la belleza con el deterioro físico, el recuerdo de una noche espléndida en la que el brillo del collar dejó el saldo que precipitó la ruina económica. Entre ensueños, la imagen del espejo le devuelve a Matilde el rostro ajado, el vestido

harapiento, los ojos hundidos que chocan con la mirada desconsolada del esposo frente a la montaña de papeles de deudas acumuladas.

El momento culminante libera la tensión contenida, el peso de la ironía se siente en el poder visual de los actores que dejan al descubierto el juego entre el engaño y la realidad, en la alternancia de los encuadres que transmiten el ritmo progresivo del estado anímico que se funde con los escenarios desolados que el director combina. La cámara simula narrar con la autonomía de la fuente literaria que la alimenta: la pluma de Maupassant dibuja en los extremos el contorno de un sistema social que establece jerarquías, marca el paulatino deterioro de la conducta humana dentro de los límites más íntimos, expone sin disimulo las causas de su miseria.

Artículo en proceso de publicación en la revista *El puro cuento* (Editorial Praxis). Sección «Cinescritura». Titular desde 2007.