

EL DIÁLOGO DE LAS ARTES: A PROPÓSITO DE LAS HORAS

Dra. María del Mar Paúl Arranz

Prfa. Universidad Europea de Madrid

Correo-e: m.paul@uem.es

Resumen:

En la ponencia se presenta un análisis de la película *Las horas* como muestra ejemplar de un diálogo creativo, con obras y autores literarios, que supera los términos que habitualmente se emplean para estudiar las relaciones entre la literatura y el cine. Por su temática nos invita a replantearnos aspectos de la condición humana cuando son las mujeres las que asumen, en cuanto tales, total y absoluto protagonismo. Fruto de ese diálogo, pues, tenemos tres personajes femeninos que cubren todo el siglo XX y que en apariencia se apartan de las representaciones más frecuentes de lo femenino y de ciertas concepciones del amor.

Palabras clave:

Cine-Literatura-Intertextualidad-Mujer-Modelos-Amor-Maternidad-

Las relaciones entre la literatura y el cine están selladas desde el principio. Cuando se reparó en que aquel artificio que registraba imágenes en movimiento, podía ser por eso mismo un medio idóneo para expresar el tiempo y, en consecuencia, para contar historias, la búsqueda de la narratividad llevó a Griffith a tomar la novela del siglo XIX como modelo. La necesidad de satisfacer la demanda de un mercado masivo convirtió, además, a la letra impresa en la principal proveedora de materiales. Así, un arte con varios siglos de historia y otro recién llegado se erigieron en los soportes modernos predilectos para dar forma a la narración y para albergar las ficciones.

Quizá una de las posibles derivaciones de esta relación no siempre bien asumida haya sido la distinción todavía vigente entre guiones originales y guiones adaptados, como si el punto de partida en la gestación del guión fuera absolutamente determinante en la obtención de un resultado [1]. Cabe pensar que tras el aprecio o la reivindicación de los guiones originales, en los que algunos parecen cifrar la medida de la creatividad, está, en el fondo, la voluntad de reafirmar una progresión por la que el cine ha alcanzado unos niveles expresivos y artísticos comparables a los de la literatura, que le permiten por lo demás autoabastecerse. Las historias creadas expresamente para el cine, en cuanto que eliminan la posibilidad de establecer deudas o servidumbres, son en este sentido más “cine”. Paralelamente, manteniendo la etiqueta “guiones adaptados” la literatura se cobra la deuda al hacer casi inexcusable referirse al origen, sobre todo, cuando detrás de una película hay una obra cuyo valor literario cuestiona en sí mismo la adaptación. Es evidente que esto no sucede tanto

cuando la obra se reconoce como menor y el cine elabora una película valiosa, aunque la supuesta operación de traslación sea técnicamente la misma.

Pero llegados aquí, he de confesar, de entrada, que ante una película que declara estar basada en un libro –bueno o malo–, más allá de lo preceptivo, del tributo que hay que rendir a los derechos de autor que están debidamente legislados, siento casi el mismo escepticismo que cuando me advierten que está basada en hechos reales. Ambas declaraciones ponen a prueba de algún modo “la suspensión de la incredulidad” que no es otra cosa que la pretensión de autonomía a que debe aspirar toda ficción. Sin duda, la cuestión terminológica no es banal y el que se hable de “adaptación” “traslación”, “traducción”, “transposición”, “trasvase” implica concepciones distintas de lo que se hace o hay que hacer con el material literario, pero todas por igual escamotean la receta certera para confeccionar buenas películas, que es lo que importa. Los esfuerzos por establecer diferentes tipologías, desde las propuestas por Baldelli, pasando por las de Wagner, Andrew, Bettetini, o los más modernos replanteamientos de Sergio Wolf, creo que tienen un interés ilustrativo y son muy aprovechables para el mejor conocimiento de las estructuras narrativas que les son comunes [2], pero quienes permanentemente, al realizar el análisis de la obra cinematográfica, recurren al cotejo con la obra literaria –muy frecuente en la crítica periodística– le hacen un flaco favor al cine y a la literatura. Se apoyan generalmente en otra dicotomía absolutamente falsa y simplificadora: la que opone un arte de la palabra y un arte de la imagen y en el mejor de los casos, al quedarse en el territorio de frontera que comparten ignoran el placer estético que cada una procura con sus propios recursos, y que nos seduce y emociona también de manera diferente. Porque aunque sean posible determinadas equivalencias de procedimientos narrativos o de fórmulas retóricas entre la literatura y el cine, no por eso habrán de funcionar con el mismo grado de efectividad. Conviene, por tanto, que se utilicen o se rechacen en una búsqueda de sentido orientado más al futuro (la obra cinematográfica que se pretende) que al pasado (la obra literaria de la que se parte).

Si como decía Mitry un guión es sólo una intención habría que juzgar la película, en todo caso, en relación con el guión, no con la obra literaria de la que el guión arranca, porque la intención de la obra literaria ya está cumplida en sí misma. Dicho de otro modo, detrás de un buen guión no debe haber una obra literaria (aunque la haya), debe haber una idea que permita articular una buena historia (aunque sea prestada) y un buen dominio de los procedimientos narrativos (similares y diversos) para contarla.

Pero parte de las discusiones sobre la relación que establece una película con la obra escrita obedecen a que se mezclan constantemente las categorías que a nivel teórico parecen muy claras: las que desde el punto de vista narratológico distinguen *historia* (contenido) y *discurso* (expresión) [3]. Incluso el que hasta cierto punto podamos deslindar, como hace Chatman, la estructura de la transmisión narrativa (forma de la expresión), de su manifestación, es decir, de su presencia en un medio de materialización específico: verbal, filmico, ballet, pantomima, etc. (sustancia de la expresión) no significa precisamente que los medios sean intercambiables, alternativos o sustituibles. Porque además el texto se constituye como un haz de relaciones, equivalencias y recurrencias en las que el todo no es la suma de las partes metodológicamente aislables. En consecuencia, si aceptamos estas categorías convendremos en que el *discurso* (forma y sustancia de la expresión) es imposible de adaptar, trasvasar o de reproducir sino es guardando el principio absoluto de identidad. Una obra artística, sea cual sea, es indisoluble de la esencia formal y técnica que la constituye. Y esa imbricación con el medio de expresión afecta al proceso creativo e incluso imaginativo del que parte el artista para dar forma a esa creación.

La dimensión verbal del cine, que es innegable, se integra, sin embargo, junto a otros elementos: la composición del encuadre, la consecución de los planos, los movimientos de cámara, la fotografía o la música, y junto a ellos conforma el discurso específico del cine. Y

todo eso resulta un mero aditamento si convertimos en ineludible la referencia al origen y no digamos ya si establecemos criterios para juzgar una supuesta fidelidad a la obra literaria.

Como sabemos, al margen de tipologías, podemos considerar las relaciones entre el cine y la literatura en el ámbito de ese fenómeno antiquísimo que en los tiempos modernos se ha llamado intertextualidad. En ese rastreo, a menudo inagotable, de las influencias y de las huellas, no siempre explícitas, estaba la constatación evidente de que la creatividad humana, a diferencia de la divina, nunca se hace *ex nihilo* y también, que más allá de señalar interminables precedentes, era posible aportar novedades. El concepto también alcanza a las relaciones que textos de medios técnicos distintos establecen entre sí e incluso al desafío que alguna vez todas las artes han asumido de emular a las otras poniendo a prueba sus propios límites. Por todo ello, yo prefiero hablar precisamente de diálogo de las artes, cosa que no es en absoluto original, pero hacerlo así nos evita valoraciones asociadas a la preeminencia o a lo subsidiario y nos permite considerar cada manifestación artística con independencia y en condiciones de igualdad.

En estos términos todo puede ser *adaptable*, es decir, manipulado, transformado, recreado y reconvertido, pero en cuanto a la literatura y el cine no deja de ser un misterio las razones por las que se escogen unas obras y se desestiman otras. Ya Bazin y Eisenstein se preguntaban por qué los escritores más supuestamente cinematográficos, —aquellos cuyas técnicas parecían estar emparentadas con el montaje filmico, como las de John Dos Passos— no eran los que solían llevarse al cine. Y en este sentido, creer en la existencia de una literatura cinematográfica, ni siquiera cuando haya profusión de diálogos, plasticidad en las descripciones, o una determinada estructuración de la trama, me parece la forma más arriesgada y empobrecedora de encarar la elaboración de un guión. Ahora bien, tampoco podemos perder de vista lo que ya han observado algunos estudiosos de la literatura y muchos lectores, que hay un tipo de libros que cada vez más se parecen a guiones potenciales, que parecen pensados en términos audiovisuales. El cine, la publicidad, el video-clip, los juegos de ordenador pueden estar en la génesis de estas historias que usan las palabras pero sin haberlas sometido al deliberado esfuerzo de estilización que cabe esperar en un arte verbal. Y así las cosas, la literatura puede dejar de serlo también en el territorio mismo de la palabra.

Desde luego, cuando la motivación para “adaptar” es de orden comercial, hay una preferencia por las obras contemporáneas y de actualidad inmediata. Se trata de aprovechar un público de lectores y de posibles espectadores que, ajenos a las distinciones narratológicas, puedan afirmar con absoluto desparpajo: “Yo no he leído el libro pero he visto la película”, comentario típico de los que creen, en efecto, que más allá del argumento, de la *historia* no hay nada y que, por tanto, los *discursos* son sustituibles y alternativos. En estos casos, si yo no me engaño, es necesario reforzar la relación entre la película y la obra impresa, generalmente novelas, que, además suele generar nuevos lectores para ella, de forma que todos salgan ganando.

Cuando hay una motivación de carácter más personal nacida del deslumbramiento, de la sintonía con un mundo ideológico y temático, de la fascinación ante unos personajes, puede entablarse con más facilidad ese diálogo de las artes, que a la postre cuaja en una propuesta de lectura concreta, y en la que el espectador puede participar en mayor o menor medida, si conoce ese mundo de referencias o si se siente estimulado para conocerlas. Pero que, llegado el caso, si las ignora, no deben impedirle aceptar ni apreciar las cualidades del *discurso* filmico que tiene delante.

Desde luego, en ambos casos, se realiza un ejercicio de lectura, y es deseable que el guionista, el director, cada uno de los que participan con alguna responsabilidad en la empresa, sea también un buen lector, pero no porque haya de respetar el espíritu o la letra, sino porque la interpretación tiene sus límites, límites que no impone el autor sino el texto y

que es de rigor no sobrepasar, por ignorancia, porque esa es la forma más flagrante de traición que existe [4].

Un ejemplo magnífico de este diálogo de las artes del que hablo nos la dio en el 2003 *Las horas*. Michel Cunningham ya había hecho lo propio en términos estrictamente literarios con la obra de Virginia Woolf que, según confiesa, supuso a los quince años el descubrimiento de la literatura: “Capté su densidad, la música y la belleza de las palabras hasta llegar a la conclusión de que hacía con el lenguaje lo mismo que Jimmy Hendrix hacía con la guitarra” [5]. Este vínculo afectivo le lleva andando el tiempo a concebir una especie de *remake* de *La señora Dalloway*, pero en la medida en que el discurso, que fue lo que a él lo deslumbró, no es reproducible –so pena de transmutarse en un nuevo e ingenuo Pierre Menard que no ha leído a Borges– [6], desecha la tentación y crea una obra que incorpora a la autora inglesa como personaje –en el proceso de escritura de la novela–, a una señora Dalloway contemporánea (la editora Clarisa Vaughan) y a una lectora en los años cincuenta (Laura Brawn), que de modo transversal se conecta con ambas. Rescata para sí el título que Woolf utilizó en las primeras versiones. La estructura de la novela apenas puede superar la impresión de un tríptico de paralelismos múltiples en el que se van alternando las historias de estas tres mujeres en tres momentos y en tres espacios distintos. Prescinde de alguno de los temas centrales en la obra de Woolf: la ciudad y la multitud en permanente movimiento, el conflicto social o las secuelas de la Primera guerra Mundial. Utiliza a cambio profusamente otros: las inmersiones en la memoria por las que el pasado se hace presente y presencia, o los espejos, para reforzar sin duda la dimensión de seres especulares que tienen todos los personajes.

Cunningham nos presenta tres mujeres que siendo representativas del trecho que se ha cubierto en el siglo XX en la lucha por la liberación femenina, no son exactamente prototípicas. Cada una a su modo se aparta sustancialmente de los modelos imperantes, de ciertas imágenes de lo femenino y de ciertas visiones del amor, que en ninguno de los casos sirve para colmar la vida, ni siquiera para darle sentido. A simple vista no son mujeres sojuzgadas ni oprimidas, antes bien sus vidas reúnen las condiciones *a priori* idóneas para que puedan ser felices. Aman y son amadas, pero a veces eso no basta.

Por su parte, David Hare declara que no concibió la realización del guión como una mera traslación sino como un proyecto personal, que resultaba a la postre compartido: “He pasado toda la vida esperando ver la vida de las mujeres dándole la misma importancia que a la de los hombres”, dice. Y con ese propósito la película recoge el diálogo con la obra de Woolf que había hecho Cunningham e incluso lo incrementa con una sutileza que no puede alcanzar, por las limitaciones del lenguaje literario, la novela del norteamericano. Basten dos ejemplos: la imagen del suicidio en el río es el inicio de la novela y de la película y está tomada evidentemente de la propia biografía de Woolf. En la obra de Cunningham el agua se convierte en un elemento recurrente muy en consonancia con la progresiva presencia de lo acuático en la obra de Virginia Woolf. En la película, sin embargo, asistimos al viaje de su cuerpo sumergido y este matiz, como se manifiesta en *Las olas*, es importante o al menos no es casual. Ese viaje sin retorno halla su correlato en el que luego emprende Laura Brown y que cristaliza en uno de los mejores planos de la película: Laura Brown tendida en la cama de un hotel resistiendo el envite de una inundación que es la propia tentación suicida que finalmente logra vencerse. En paralelo, tenemos la imagen Clarisa Vaughan, desmoronándose en la cocina, sobrepasada hasta por un grifo que no consigue controlar. Veamos otro ejemplo: los magníficos picados y contrapicados que recogen el ascenso y el descenso de Clarisa en el ascensor de la casa de Richard. Como nos advierte María Lozano: “Esta dualidad ascenso/caída constituye la retórica básica implícita en *La señora Dalloway*; continuamente Clarisa <<sube>> y reacciona ante la explosión de la vida, la calle y el momento presente, a la vez <<que cae>>, [en la] introspección y la esterilidad emocional y vital”(p.149). En la película ese ánimo oscilante viene marcado por su relación con Richard,

que como Septimus, el poeta loco de *La Señora Dalloway*, acabará arrojándose por la ventana. Hare (y obviamente Daldry) utiliza la idea como no lo hace Cunningham, pues en la imposibilidad de lograr el impacto visual de esos planos, hace subir a Clarisa por la escalera y luego realiza una elipsis de la caída final de Richard.

Stephen Daldry resalta, por su parte, cómo su formación en el teatro le proporciona un método y un lenguaje de investigación de un texto. Esto le hace explotar hasta la perfección las posibilidades expresivas de sus actores, sin recurrir a los que se serían procedimientos cinematográficos fáciles: la voz en *off*, *flash-backs* o ensoñaciones de diferentes tipos, para descubrirnos lo que les pasa por dentro a los personajes. Justo lo que hizo profusamente Marleen Gorris en su *Señora Dalloway. El retrato de una dama* (1997) con muy poca fortuna. Aquí todo lo que sucede, sucede en presente y está expresado con palabras, pero, sobre todo, en el estar, en el decir sin decir, en las acciones dramáticas en las que esos personajes se relacionan.

Todo ello propicia que ese diálogo intertextual, como decía, se plasme muy especialmente en la estructura narrativa de la película. Si la búsqueda emprendida por Virginia Woolf para hallar otras formas de narrar la subjetividad o para modelar el tiempo alcanza su madurez en *La señora Dalloway*, la obra de Hare-Daldry es modélica por la utilización de los recursos filmicos para lograr las oportunas transiciones tanto temáticas como visuales. Los sucesivos *leit-motiv* que enhebran las tres historias y el entrecruzamiento de escenas (la alternancia y el encadenamiento de planos y secuencias, la repetición de elementos, la combinación de imágenes y voces, así como la música) crea en diferentes niveles un tejido verdaderamente complejo de alusiones simbólicas y recurrencias que, por un lado, las unifica desde el primer momento hasta fundirlas, y, por otro, logra abolir el tiempo, la sucesión misma, en una convergencia constante.

En definitiva, cada uno ha tratado de penetrar en el universo virginiano empapándose de sus novelas, sus ensayos, sus diarios, sus cartas y utilizando lo que mejor servía a sus intereses, sin exhibir pedantemente las conexiones. Cada uno ha ido más allá de similitudes en los nombres, de las equivalencias en los personajes, de la reproducción mimética de episodios que en la mayor parte de los casos se trastocan y reactualizan como guiños, en ocasiones, humorísticos, para espectadores que hayan sido a su vez atentos lectores de la autora inglesa. Así sucede con el misterioso coche con el que se tropieza Clarisa Dalloway en su paseo por Londres y en cuyo interior se oculta un miembro de la familia real. En la obra de Cunningham en ese coche se alcanza a entrever a una famosa actriz, tal vez Vanesa Redgrave, tal vez la propia Meryl Streep, los dos rostros que una vez llevada al cine esta novela ha tenido la señora Dalloway. Nada tiene de particular puesto que los derechos de *Las horas* fueron adquiridos por el productor Scott Rudin, antes incluso de ser editada, con lo que la inclusión de Meryl Streep pudo ser una propuesta para el *casting* o una broma autorreferencial. Obviamente en la película se omite este episodio.

Pero aún podemos ir más lejos. Al poner en paralelo la vida de estas tres mujeres que encarnan las tres facetas del hecho literario (Clarisa y Laura son a su vez personajes de otra novela escrita por Richard, el poeta), Cunningham primero y Hare después están haciendo algo más que un brillante juego metaficcional: están reflejando en sus respectivas creaciones las ideas de Virginia Woolf al considerar la escritura y la lectura como partes del mismo proceso creador. En muchos de sus ensayos y con antelación a algunas corrientes críticas del siglo XX, Woolf se rebelaba contra quienes habían desvinculado al texto del lector o lo relegaban a un mero accidente. Para ella, el lector no sólo es indispensable, sino que requiere de su complicidad. Eso explica la obsesión que manifiesta en su *Diario* respecto a la recepción y a la repercusión de cada uno de sus libros. En la medida en que el texto puede proporcionar respuestas, se revitaliza, y de este modo la literatura se integra en la vida como antes la vida se ha integrado en la escritura.

Magníficos ejemplos de buenas lecturas. De tal suerte que tanto la obra de Woolf como la de Cunningham se transforman así en un *cañamazo* sobre el que se trabaja hasta hacerlo desaparecer. Traigo aquí este término, explotando la metáfora del texto como tejido, para completar el sentido de lo que pretendo decir. Según el Diccionario de María Moliner, la palabra *cañamazo* designa, aparte de telas de cáñamo, un tejido con los hilos muy separados que se aplica sobre la tela en que ha de quedar hecho el bordado para que sirva de pauta y hacerlo desaparecer después sacando los hilos. Creo, en efecto, que eso es de lo que se trata: dar forma a una idea que cada uno ha hecho suya a su manera: toda la vida humana está contenida en un solo día de nuestras vidas. Lo más trascendente y lo más nimio confluye en ese discurrir de las horas.

El máximo afán que ocupará las próximas horas de Clarisa y de Laura, al igual que antes ocupó las de Clarisa Dalloway, será realizar una fiesta. Y como en esa novela, ese motivo trivial de celebración de la vida, se convierte al cabo en un duelo o en la prueba que enfrentará a cada personaje consigo mismo. En la vida de Virginia también habrá otra fiesta, la que organiza su hermana y a la que no será invitada, pues el amor que le profesa no será suficiente para vencer el miedo de incluir entre sus comensales a una mente inestable.

Virginia Woolf poseía, en la década de los veinte, la habitación y las quinientas libras al año que le permitían dedicarse a encontrar una voz propia con la que socavar algunos de los preceptos de la sociedad androcéntrica, burguesa y victoriana de la que formaba parte. En la película se recoge apenas el periodo en que Woolf fue recluida en una tranquila casa en los suburbios de Londres. La vemos rehuyendo las responsabilidades domésticas y zafándose de los severos guardianes de su salud, a cuyo frente está su marido, Leonard, que en una prueba de amor que merecería gratitud ha construido un férreo andamiaje para protegerla de sus crisis mentales y tentaciones suicidas [7] (“Todo se hizo por ti, por amor –le dice–. Si no te conociera, pensaría que eres una desagradecida”). En consecuencia, Virginia vive presa de las obligaciones rutinarias bajo las que se simula el equilibrio: comer, dormir, trabajar, etc., que a duras penas le permiten salir de la esterilidad creativa que a veces la embarga. Ahora se propone contar “la vida entera de una mujer en un solo día, un día y en ese día toda su vida”; una mujer a quien darle voz cuando a ella se le niega porque todo ha sido hecho contra su voluntad: “Mi vida me ha sido arrebatada. Vivo en una ciudad en la que no deseo vivir. Llevo una vida que no deseo llevar. ¿Cómo ha ocurrido?”. (En este juego de entrecruzamientos todos los protagonistas, incluido Richard, podría decir lo mismo). Es ahora su propia voz la que escuchamos, no la de la enfermedad ni la del desvarío esquizoide, una voz que reclama su derecho a elegir, que es precisamente lo que define la “humanidad”. Virginia, a quien su hermana considera afortunada porque la creación le permite llevar dos vidas, siente que no tiene ninguna. Su escisión interior proviene de la imposibilidad de satisfacer, aceptando su protección, a los que quieren salvarla de sí misma: “Desearía por ti ser feliz en medio de tanta tranquilidad –le dice a su marido–. Pero si debo elegir entre Richmond y la muerte, elijo la muerte”. La frase final de esa conversación (mucho más diluida en la novela de Cunningham) en la estación de trenes que comunica a Virginia con la vida deseada de Londres, aunque resulte letal, concentra, porque es aplicable al resto de las historias, la esencia de la película: “No se puede hallar la paz evitando la vida”, dice; ni así, ni esquivando sus encrucijadas, ni poniéndole trampas, ni aplazando la muerte misma cuando es la única salida ambicionada, como veremos.

Laura Brown, el ama de casa de los años cincuenta, habita un hogar apacible, ordenado, con un marido atento y un hijo –el futuro poeta– que observa y absorbe cada paso y movimiento que su madre da. El gran desafío creativo que se le presenta a Laura Brown es la elaboración de una tarta de cumpleaños. En esta escenografía un tanto irreal –por la puesta en escena– en la que no encaja sólo dispone del refugio que le proporciona la lectura. *La señora Dalloway* parece darle alguna de las respuestas que está buscando. “Trata –le dice a su

vecina Kitty— de una anfitriona tan segura de sí misma que todo el mundo cree que es feliz” [8]. A diferencia de Madame Bovary o de la protagonista de *La abadía de Northanger* los libros, para Laura, no son sólo espacios de ensoñación, sino medios con los que indagar en los conflictos íntimos e invitaciones a imaginarse de otra manera, como se deduce de las decisiones que toma. (El plano de Laura, sola, en la cama matrimonial con un ejemplar al lado de la novela de Woolf así lo apunta). La lectura libraría a Laura Brown de ser una señora Dalloway cualquiera como antes la escritura había desviado a Virginia de un destino similar. En realidad, Laura cristaliza el sueño del marido durante la guerra. Parece, por tanto, estar pagando con su presencia en ese hogar la deuda de toda una sociedad: “Después de la guerra se merecían tener mujeres como nosotras y hogares como estos”, viene a decirle a Kitty en la única escena en que deja entrever con palabras lo que le sucede.

Clarisa Vaughan, por su parte, es el prototipo de la mujer “del siglo XXI”: trabajadora, libre, independiente, tan libre y tan independiente que vive abiertamente su relación lésbica, si bien en un refinado y exquisito círculo intelectual (en el que su amigo Richard, también homosexual y enfermo de SIDA, acaba de ganar el más importante premio de poesía aunque tiene perdida su guerra contra la enfermedad). Su ámbito doméstico nos da un buen mapa del trayecto vital que ha cubierto, pero vamos sabiendo a medida que transcurre la película que Clarisa nunca ha estado plenamente allí, sino que eligió quedarse en una mañana de verano, en una playa junto a Richard y en un instante que recogió toda la intensidad de la vida porque sintió todas sus posibilidades. Entonces pensó: “Éste es el principio de la felicidad. Aquí es donde empieza. Y claro, siempre habrá más. No se me ocurrió —le cuenta a su hija— que no fuera el principio. Era la propia felicidad. Era el momento, el instante mismo”. Toda su vida ha sido la huella permanente de una de las vidas que no vivió, y todo, hasta su relación de pareja —y quién sabe si hasta la hija tan deseada que tuvo después— no ha sido más que un “falso consuelo”. Su anhelo de eternizar el instante se lo proporciona la vida literaria prestada que le ha dado Richard en su novela *The Goodness of Time*, al convertirla en personaje. Nada tiene que objetar a la apropiación o a la distorsión que el creador ha operado sobre el relato al que está incorporada porque es ahí, y junto a él, donde se salva de la trivialidad de la propia vida. Su escisión interior es de otra índole, quizá más incapacitante, con menos posibilidades de rebelión y quizá por eso ha de llegar la muerte real de Richard para que pueda reconciliarse consigo misma, y una vez roto el espejo perder su condición de ser reflejado. El beso que al final da a su pareja, Sally, es una señal de llegada y, acaso, una petición de perdón.

El vínculo de Richard con Virginia se hace explícito en muchas ocasiones: en los propósitos que persiguen en la creación o en el empleo de frases idénticas, como las de despedida. También, cuando Virginia decide que quien habrá de morir en su novela es el poeta, sabemos que la decisión alcanza a ambos. En este mismo sentido, no debemos marginar el hecho de que Louis, el ex novio de Richard, —que en el fondo está molesto por la poca relevancia que le otorga Richard en su obra— nos obsequia con unas frases de crítica literaria de claro sentido paródico, en otra manifestación del diálogo intertextual (por cierto, la novela de Woolf y la novela de Richard comparten el mismo estante en la casa de Clarisa). Louis, cuestiona el carácter ficcional y el ritmo de la novela: “Un capítulo dudando si comprarse esmalte. Cincuenta páginas para decidir que no. Se hace todo eterno. No pasa nada. Y de repente, sin razón alguna, ella [la madre] se suicida”. Esto, así como la matización que Clarisa le hace a la dueña de la floristería sobre la utilización libérrima de lo biográfico remite a otro de los temas predilectos de la autora inglesa, cuya práctica narrativa era muy difícil encajar en las denominaciones genéricas heredadas: “Tengo el presentimiento de que inventaré un nombre que dar a mis libros, en sustitución del de <<novela>>. Un nuevo ————— de Virginia Woolf. Pero ¿qué nombre? ¿Elegía?” (*Diario*, 108).

Estas mujeres aquejadas de melancolía comparten tres formas de encierro y una tranquilidad impostada junto a personas a las que aman sin pasión. Tres mujeres enfrentadas a

sí mismas en la soledad de un paseo furtivo o encerradas llorando en el baño mientras se finge que no pasa nada o en la sala confortable de una casa que en realidad no se habita. Seres humanos que sufren y que no hallan un discurso propio con el que relacionarse con el mundo.

Porque para retratar el deambular de una mujer un día cualquiera, como sucede en *La señora Dalloway*, hay que remitir a los cuentos y a las historias sobre las que se construye una vida. Bernard –la voz de quien encarna la figura del escritor en *Las olas*– lo expresará con nitidez años después:

Para que entiendas, para darte mi vida, tengo que contarte un cuento; y hay tantos y tantos cuentos: cuentos de la infancia, cuentos de la escuela, amor, matrimonio, muerte, y ninguno de ellos es verdad. Pero, como niños, nos contamos cuentos, y para embellecerlos construimos esas frases hermosas, floridas, ridículas. ¡Qué cansado estoy de los cuentos!, ¡qué cansado estoy de esas frases que descienden con hermosura y posan los pies sobre la tierra! Y también, qué desconfianza me inspiran los pulcros argumentos biográficos que se anotan en cuartillas de papel de notas. Comienzo a desear algún lenguaje elemental como el que utilizan los enamorados, palabras sueltas, palabras inarticuladas, como el arrastrar de los pies sobre las aceras. Comienzo a buscar algún argumento más acorde con aquellos momentos de humillación y triunfo que innegablemente vienen de vez en cuando. (p. 324-325).

De algún modo hay que reinventar el lenguaje. Pero eso que es un desafío para la creadora en cuanto tal, es una necesidad para las demás, que sienten la misma imposibilidad de comunicación, apesadas por el propio código, que nos da los nombres antes que la experiencia de las emociones y los sentimientos que esos nombres designan, y también antes que la conciencia, a veces desgarrada, de los valores que como un faro orientan nuestro estar en el mundo. De algún modo Laura y Clarisa transfieren a los dos escritores de *Las horas* (Richard y Virginia) la responsabilidad del decir. Y estos, a su vez, como creadores en sus respectivas obras y como personajes dentro de la película repiten de diferentes modos que “no se puede hallar la paz evitando la vida”, esto es, que ni las decisiones ni la responsabilidad del actuar, pueden ser transferidas.

Laura Brown enfrenta una de las grandes palabras, uno de los cuentos que han regido la vida de las mujeres a lo largo de los siglos: el de la maternidad, sobre todo asociada al modelo patriarcal de la familia, del que la película ofrece variantes. Y es en el tratamiento de su historia, donde *Las horas* se distancia más de la representación que el cine ha dado a la maternidad (el único territorio, no lo olvidemos, exclusivo de la mujer).

Abundan en el cine, desde luego, madres dominantes y posesivas (*La extraña pasajera*, *La loba*, *Mesas separadas*, etc.), que en algunas ocasiones eran finalmente desafiadas y vencidas, sobre todo por hijas rebeldes. (Este tipo femenino lo encontramos todavía en obras recientes como *Las mujeres de verdad tienen curvas*.) Junto a todas esas muestras que pueden tener implícita la censura de una maternidad opresiva encontramos, por supuesto, muchas mujeres abnegadas que renunciaron a cualquier proyecto personal para cumplir mejor su cometido de madres y esposas, sin que eso les supusiera ninguna mutilación aparente. Y es que el cine rara vez ha presentado a mujeres en conflicto íntimo con el concepto de la maternidad, no por lo que implica como sostén de la institución familiar y de la estructura social, sino sencillamente por lo que es: una posibilidad, una prerrogativa de la mujer a la que también se puede renunciar o de la que se puede abdicar sin que por eso tenga que sentirse íntimamente incompleta o sea absolutamente demonizada. Tal idea, expresada por Kitty, que no puede satisfacer el único deseo verdadero que tiene y que como mujer supuestamente le corresponde (“No eres del todo una mujer hasta que eres madre”, dice), choca con el conflicto que adivinamos en Laura mientras la escucha, pues ella es madre pero no se siente del todo mujer, es decir, ser humano con derecho a elegir sin coacciones y acaso ni siquiera libre para no desear sin culpas. Por eso, cuando después se encuentra con Clarisa, que ha construido una familia homoparental y ha tenido una hija por medios artificiales, le

pregunta: “¿Tanto lo deseaba?”. Y añade, ante la respuesta afirmativa: “Es usted muy afortunada” (que es lo mismo que a ella le había dicho Kitty en aquella conversación), lo que nos deja entrever una vez más parte del que fue su debate interior [9].

Clarisa ocupa así un punto equidistante entre Laura, a quien se le impone la maternidad como parte del papel social adjudicado, y Virginia, a quien sus guardianes le niegan esa posibilidad [10]. El simbolismo de la escena en la que entierran en el jardín a un pájaro muerto es significativo, aunque no se sepa que “la muerte en el jardín” es un lugar común en el imaginario virginiano asociado a la pérdida de la inocencia y a la esterilidad.

Porque Laura no se enfrenta a un dilema que oponga la familia al amor extramatrimonial, como sucede en *Ana Karenina*, *Breve encuentro* o *Los puentes de Madison*, ni se le plantea abiertamente el interrogante de una identidad sexual no asumida, aunque podemos pensar, en efecto, que parte de su insatisfacción proviene de una cierta ambigüedad, apuntada en la escena que comparte con la vecina y en el beso que intercambian. Sin embargo esta idea no tendrá luego desarrollo en la vida posterior del personaje, que se nos oculta por completo. En cualquier caso esa escena ha de ponerse una vez más en conexión con otras, pues también forma parte del diálogo intertextual con la obra de Woolf, y al respecto puede verse sin ir más lejos *Una habitación propia* [11]. Hacer recaer en esa ambigüedad toda la justificación del comportamiento del personaje sería, en mi opinión, simplificar su complejidad. Lo único que vamos a saber de ella es que ha cambiado la soleada California por el frío Toronto y que ha cumplido en el oficio al que se ha dedicado (el de bibliotecaria) la única pasión que parecía tener en la vida: la lectura. Ni siquiera podemos estar seguros de que su marcha persiga un proyecto personal con el que recuperar la autoestima, como en el caso de Joanna en *Kramer contra Kramer* (Robert Benton, 1979). La diferencia, por tanto, con todas ellas es que lleva hasta sus últimas consecuencias una elección cuando en el otro platillo de la balanza no hay nada, salvo más vida, otra vida, nada más. Ignoramos si ha sido feliz, si sus anhelos adquirieron nombre y realidad; sabemos, sin embargo, que nunca volvió (aunque se afirma cierto contacto en la lejanía). Ni la culpa que se correspondería con “el mayor pecado que, según dicen, puede cometer una madre” la hizo volver, aunque se sienta indigna porque ha sobrevivido finalmente a la familia a la que renunció. Regresa para enterrar al hijo, aparentemente en paz. No demanda perdón: “Sería maravilloso decir que lo lamentas. Sería fácil. Pero ¿qué significa? –se pregunta– ¿Qué significa lamentarlo si no había elección? Depende de lo que puedas soportar. Ahí lo tiene. Nadie me perdonará. Era la muerte. Yo escogí la vida”.

Con su marcha incumple un deber –que como todos los deberes pertenece al ámbito de la cultura– y puede merecer la condena social, pero sobre todo ha de afrontar íntimamente la responsabilidad del dolor que provoca y que deja en quien se siente abandonado la huella dolorosa (dolorosa por incomprendida) de una ausencia no deseada.

Y es que el amor materno-filial, como supuestamente obedece a un instinto, se cumple con la llegada del hijo. Es incondicional e imperecedero. No está sometido al deterioro o a la muerte, es decir, al desamor. Como no se construye, no evoluciona. Cualquier conducta que contravenga alguno de esos principios rompe el vínculo “sagrado”, es actuar “contra natura”. Por eso, antes de la película de Robert Benton, cuando alguna mujer se rebela contra el modelo de familia que perpetua la sumisión y la dependencia, y por añadidura contra el sentimiento o al menos el ejercicio de la maternidad, como sucede en *Al este del Edén* (1955), puede ser brutalmente tratada [12]. Es también insólito que se atreva a formular, aunque sea tímidamente, alguna forma de rechazo como hace ese personaje secundario de *La loba*, una mujer absolutamente frustrada y menospreciada por su familia: “No me gusta mi hijo”. Pero ni Joanna ni Laura podrían expresar lo mismo. Su conflicto va más allá.

No obstante, se vislumbra en el abrazo que recibe de la hija de Clarisa la nostalgia de otros abrazos o la satisfacción de un pequeño reconocimiento, o la gratitud por una calidez exenta de desprecio. Siente, en fin, una solidaridad de quien, si no comprende, tampoco juzga.

Laura entiende que su hijo le diera muerte en la novela. Una particular venganza por la que acaso declaraba que hubiera preferido la orfandad al abandono. Pero Laura no sabe que antes del salto al vacío de algún modo se reconcilió con ella. Dos secuencias, que el montaje cinematográfico muestra consecutivas, así lo indican. En la primera, Laura se reencuentra con su hijo después de su suicidio frustrado y, el niño, que parece saberlo todo, le dice que la quiere. Laura resiente en su rostro el peso de ese amor. El siguiente plano es el rostro lloroso de Richard con la foto de novia de su madre en las manos. Su cara mirando por la ventana enlaza con la imagen de aquel niño que la llamaba con desesperación, cuando presagiaba la pérdida. Aquel grito es tanto un grito en el pasado como en el presente, los instantes vuelven a fundirse, los sentimientos también, pero ahora es él quien quiere irse de esta vida de la que sólo cabe esperar días buenos y quien reclama a Clarisa (que reproduce a otro nivel los lazos de dependencia que a él lo ligaban a la madre) que lo deje marchar: “Creo que sólo sigo con vida para satisfacerte a ti”. Tal vez comprende en ese momento final que su madre tampoco podía con las horas y en su última decisión acepta, entiende y perdona.

En fin, acostumbrados a esa imagen del amor arrebatador, alienante y efímero que en su faceta más pasional siempre ha entrañado transgresión y es capaz de compensar otras carencias, *Las horas* nos muestra cómo el amor, ninguna forma de amor, puede salvar a estas mujeres –ni tal vez a nadie– de ciertas formas de insatisfacción y de vacío.

Por lo demás, el amor se manifiesta en señales convenidas o en comportamientos que a menudo se convierten en pruebas de ese amor, aunque ni siquiera hayan sido pedidas, como en el caso de Virginia; o no sean apreciadas porque van incluidas en el papel adjudicado, como le ocurre a Laura; o se realicen como ofrendas a quien asociamos a la plenitud de la vida, como le sucede a Clarisa. El amor que tanto se ansía experimentar y el que nos profesan, también tienen su reverso. Y entonces, el plato favorito que elaboramos como agasajo puede ser una forma de presión, una tarta de cumpleaños un tributo heroico que jamás será reconocido; y el cerco construido para salvar al otro de sí mismo un mecanismo de autoprotección. Vivir por y para alguien, o mantenerse vivo, como hacen todos en esta película o se les pide que hagan (al cabo: “Eso hacen las personas, se mantienen vivas las unas para las otras”) puede ser una forma egoísta de llenar el vacío que a todos en algún momento alcanza; y puede ser un sacrificio, una prueba de amor, que no se le debe pedir a nadie, si el precio es enfrentarse a las horas, siempre el amor, siempre las horas.

Por todo esto *Las horas* nos plantea, como hizo antes la autora inglesa, aspectos de la condición humana (la insatisfacción, el deseo innominado, las ataduras afectivas) cuando son las mujeres las que asumen, en cuanto tales, total y absoluto protagonismo, algo que en el cine es prácticamente excepcional porque las hemos visto como vampiresas, criaturas fatales, oscuros objetos de deseo, iconos sexuales, piezas de una inagotable guerra de sexos, pero rara vez simplemente mujeres, como las de carne y hueso, enfrentadas a una cotidianidad anodina de la que no había salida airosa ni huida, salvo en una dimensión clandestina e íntima, casi nunca explorada. En general se ha considerado que las vidas confinadas al espacio doméstico carecían de sorpresa, emoción o misterio, ingredientes necesarios, al parecer, para la creación potencial de historias atractivas (desde *La Odisea*, la aventura siempre ha estado fuera de casa). En fin, entre el melodrama y la alta comedia, la verdadera vida de las mujeres, al menos de las que no han de resolver dilemas amorosos cuando azarosamente la aventura por fin entra en casa (como sucede en *Una jornada particular* o en *Los puentes de Madison*), ha quedado silenciada. No sólo eso. Hace algunos años Maruja Torres observaba en un artículo periodístico que Hollywood no había sabido ni siquiera contar historias de amistad entre mujeres con la maestría con la que lo había hecho al hablar del mundo de los hombres, y a

este respecto cualquier película de Howard Hawks y bastantes de John Ford nos servirían de ejemplo. Incluso podría decirse que se les ha atribuido cierta incapacidad para la amistad, más allá de complicidades maliciosas e interesadas. (Tenemos que venir a tiempos más recientes para encontrarnos alguna muestra significativa como en *Julia, Thelma y Louis* o *Tomates verdes fritos*.) En esto, el cine era perfectamente coherente con la tradición cultural de Occidente como la propia Virginia se encargó de señalar a propósito de la literatura en *Una habitación propia*. Y ese fue el reto verdaderamente innovador que ella enfrentó y que ahora encara una película que la toma como inspiración. Aunque sus artífices, en los diferentes niveles de creación de la obra, son hombres no creo que estemos ante una elaboración masculina, una de tantas, sobre “lo femenino”, sino en un intento –ya era hora– de superar las fracturas de género. Y en ese caso la propuesta final de Woolf vertida en ese libro antes citado se habrá visto cumplida. No cabe mayor homenaje.

En fin, hemos de acostumbrarnos a que la literatura y el cine se relacionen en términos de igualdad pues ambas, no nos engañemos, se enfrentan hoy a los mismos peligros: una banalización de las historias, una escasa ambición artística, una propensión al efectismo y, tal vez, cierta falta de imaginación. Si a ello añadimos un escaso índice de lectores y unos espectadores que se sienten mayoritariamente atraídos por un tipo de productos muy concretos corremos el riesgo de que unos y otros se alejen por igual de la buena literatura y del buen cine. En definitiva podemos considerar genial lo que apenas alcanza la categoría de digno, y original, lo que solo nuestra ignorancia nos impide poner en relación con otras cosas, y arte, lo que no es más que un producto de consumo de digestión rápida. No es el caso de la película que estamos comentando ni de las obras literarias con las que entabla ese diálogo creativo en el que se nos invita a participar, porque, al cabo, se nos habla de lo esencial, de la vida misma, de la fiesta perversa del vivir y del morir, y ése como había dicho Virginia Woolf, es, llevado al arte, “lisa y llanamente el más extraño asunto”, pero ése asunto, llevado al terreno de lo personal, es el único que no podemos soslayar.

NOTAS

[1] Y tal vez lo sea, pues como observa Pere Gimferrer “ninguno de los grandes clásicos de la novela ha llegado a ser un gran clásico del cine, y un hecho de esta naturaleza no puede considerarse casual, sino indicativo de los límites de la adaptación” (p. 77).

[2] En esta dirección de la moderna narratología se inscriben los trabajos de Seymour Chatman, de José Luis Sánchez Noriega o Carmen Peña Ardid. Sánchez Noriega o Celia Romea Castro (“De la literatura al cine. Una lectura interpretativa”) proponen algunos modelos de análisis comparativos de las adaptaciones que, desde luego, son muy útiles para conocer los fundamentos técnicos del arte de narrar y, por tanto, para acercarse a la literatura y al cine.

[3] Esta distinción del estructuralismo es equivalente, como es sabido, a la de *story/plot* de la crítica anglosajona, y a la de *fábula/sjuzet* (trama) en el formalismo ruso. Remito para mayor abundamiento en estos conceptos a la obra de Chatman, pp 19 y ss.

[4] Al respecto pueden verse los ensayos de Umberto Eco incluidos en *Interpretación y sobrinterpretación* (1995).

[5] Pueden verse sus declaraciones y las todos los artífices que mencione en adelante en el DVD *Las horas*, Universal Pictures Internacional, 2003.

[6] Y Cunningham sí lo ha leído, puesto que un fragmento de un poema suyo encabeza la novela y su sombra planea sobre toda ella. Quizá no está de más recordar que Borges, a su vez, fue traductor del *Orlando* y de *Una habitación propia*.

[7] El periodo de Richmond que se recoge en la película transcurre veinte años antes de su muerte (1941) pero, al presentar el suicidio en la secuencia inicial de la película, se perciben como consecutivos. Esta sensación de continuidad se refuerza porque la muerte planea sobre todas las historias y casi todos personajes y el montaje, como decíamos, propicia esa abolición del tiempo.

[8] La evolución de su cara cuando Laura se lo cuenta es más que significativa: se reconoce en la trama y suelta el libro con un gesto compulsivo de rechazo. Está viviendo, también sola, su drama particular.

[9] Esta escena tampoco se da con esta contundencia en la obra de Cunningham, pero sí está presente en la literatura de Woolf.

[10] En la película hay apenas un atisbo de ello con la presencia bulliciosa de la hermana y su prole, trasunto de la vida que ella no tiene. En la novela de Cunningham, sin embargo, sí se establece esta conexión: “En un momento hay dos jóvenes hermanas, fieles una a otra, pecho contra pecho, los labios preparados, y al momento siguiente, al parecer, hay dos mujeres adultas y casadas, juntas sobre un humilde pedazo de césped frente a un trío de niños (de Vanesa, por supuesto, todos son de Vanesa; ninguno es hijo de Virginia, que no tendrá hijos” (p. 112).

[11] Como señala María Lozano en su estudio de *La señora Dalloway*: “Hay una sexualidad latente y dispersa por toda la novela que se resiste a fijarse únicamente en la relación recibida hombre-mujer. Y en esta subversión del discurso magistral recibido en torno a la iniciación y madurez femenina, Virginia Woolf no puede menos que distorsionar mínimamente el discurso recibido” (p. 63). Como sabemos, el tema de la inestabilidad de la identidad sexual hallará más completa novelización en *Orlando: una biografía*.

[12] Por supuesto, aun así está muy alejada de la protagonista de *Que el cielo la juzgue*, donde el rechazo al hijo por nacer (“Odio a esta criatura”) es la consecuencia más abyecta de los celos obsesivos de esta mujer por quien siente que es un intruso que puede disputarle el amor del marido.

BIBLIOGRAFÍA

- Cunningham, Michael, *Las horas*, Barcelona, El Aleph Editores, 2003.
- Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- Eco, Umberto, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, 1995.
- Gimferrer, Pere, *Cine y Literatura*, Barcelona, Seix-Barral, 2000.
- Las horas*, Dirigida por Stephen Dauldry, en formato DVD, *Universal Pictures Internacional*, 2003.
- Mínguez Arranz, N., *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998.
- Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Wolf, Sergio, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Woolf, Virginia, *Al faro*, Barcelona, Edhasa, 2003.
- , *Diario de una escritora*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa

Fuentetaja, 2003

-----, *La señora Dalloway*. Edición de María Lozano. Madrid, Cátedra, 2003.

-----, *Las olas*. Edición de María Lozano. Madrid Cátedra, 1994.

-----, *Orlando*, Madrid, Ediciones de *El país*, 2002.

-----, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix-Barral, 1995.