



El azar suele ser caprichoso con las relaciones entre escritores. Hawthorne y Melville, dos de los grandes iniciadores de la tradición novelística norteamericana, vivían a siete millas uno del otro en Massachusetts. Ambos se conocían y se admiraban mutuamente a través de sus libros y de sus críticas literarias; luego, por alguna de esas afortunadas coincidencias del destino, se conocieron personalmente y establecieron una entrañable amistad que fructificó, además, en bien de sus respectivas obras literarias. Olson maneja la relación intelectual que existía entre estos dos autores para hacer una semblanza de la personalidad de Melville, relacionándola con su obra. Así comenta:

Hawthorne tenía razón. Melville no descansaría sin una fe, tenía que tener un dios. En *Moby Dick* tuvo uno... Para lograrlo, era necesario que Melville, puesto que el cristianismo lo rodeaba como nos rodea a nosotros, fuera tan anticristo como Ahab. Cuando rechazó a Ahab perdió la antigüedad. Y el cristianismo ocupó el terreno. Pero Melville había consumado su labor.

De este modo, Olson nos va esbozando algunos aspectos de la intrincada personalidad de Melville, ese hombre que según sus propias palabras no se consideraba ni optimista ni pesimista aunque de inclinarse hacia alguna de estas actividades optaba por la última como reacción a "La esperanza juvenil y superficial de la que tanto se jactan en nuestros días"; el novelista que escribió su obra maestra a la edad de treinta y dos años y que pasó las últimas décadas de su vida en una difusa oscuridad, Melville, el creador de *Moby Dick* y por ende "de Ahab, del (océano) Pacífico y de la Ballena Blanca" resulta en última instancia el personaje central del libro. De esta combinación de ensayo anecdótico, económico, de literatura comparada y biográfico está compuesto el un tanto excéntrico volumen que constituye *Llámenme Ismael* que, como todo libro de crítica importante, se convierte en compañero ineludible tanto de la obra que lo ha inspirado como de los lectores serios de la novela.

Hernán Lara Zavala

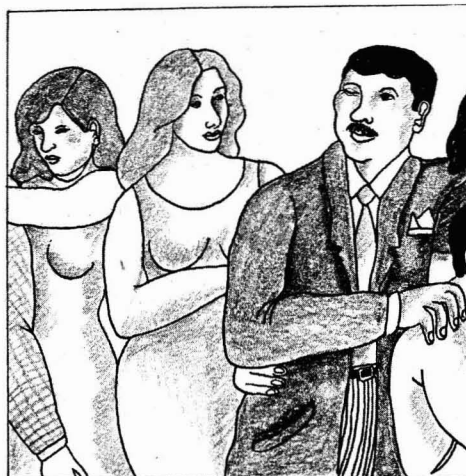
The Proust screenplay: A la recherche du temps perdu

Existen proyectos imposibles. Así como más de un habitante chino debe haberse aterrorizado ante la monstruosa empresa de la construcción de la Gran Muralla, de la misma manera Harold Pinter se enfrentó a la monumentalidad de *En busca del tiempo perdido*.

La adaptación cinematográfica supone una serie de cortapisas, no siempre de resolución fácil, menos aún si se toma en cuenta las dificultades que opone un texto de la naturaleza del de Marcel Proust. Nadie podría dudar de la eficacia de Pinter, un dramaturgo excepcional y un guionista cuya calidad está amparada en sus trabajos en *El sirviente* (*The Servant*, 1963), *Accidente* (*Accident*, 1966), *La mujer maldita* (*Boom* 1968) y *El mensajero* (*The Go Between*, 1970). Sin embargo, *En busca del tiempo perdido* es un libreto magnífico, pero una adaptación deficiente.

Obra maldita para el cinematógrafo, la de Proust, fue codiciada largamente por Luchino Visconti, y posteriormente por Joseph Losey; se llegaron a mencionar en los estelares a Alain Delon (como el narrador), Dirk Bogarde (*Swann*), Silvana Mangano (*Oriane de Germantes*) y Simone Signoret (*Francisca*). El realizador italiano ha muerto y Losey guarda el guión de Pinter en espera de su futura filmación.

Quien conozca la novela gigantesca de



Proust encontrará utópica la síntesis, la condensación, por respeto a una forma narrativa que la literatura asume del todo, pero que el cine, dadas sus características de temporalidad limitada, y, además, en su carácter de arte de representación, requeriría una complejidad casi imposible, por insalvable.

El hecho mismo de una versión inglesa, que no logra sustituir los giros lingüísticos del francés, crea un desgaste en la intención e intensidad de las palabras. Las traducciones, o interpretaciones de Proust, pueden ser admirables, logradas o atinadas, no obstante es improbable reconocer la cadencia y el ritmo de la prosa del escritor de Auteuil en los diálogos (hermosos, por otra parte) de Harold Pinter.

La configuración misma de los personajes no podría ser válida, el psicologismo y la delectación en las acciones y en las cosas, en los sonidos musicales o naturales, era una condición obligada en la adaptación cinematográfica; los obstáculos eran múltiples: seleccionar episodios de la novela y conservar la anécdota.

Gilles Deleuze en *Proust y los signos* comenta acerca de *En busca del tiempo perdido*: "No se trata de una exposición de la memoria involuntaria, sino de la narración de un aprendizaje. Precizando más, del aprendizaje de un hombre de letras".

Ese aprendizaje lo supo captar Pinter, incluso lo reitera porque la memoria con sus implicaciones en el plano del conocimiento sirven para que Marcel (el narrador) obtenga la voluntad de satisfacer la necesidad de aprisionar los recuerdos no con un ánimo meramente evocativo, sino por el contrario con la premeditación de un raciocinio que le permita descifrar su vida posterior o futura.

Pinter descubre los motores del drama del narrador, secciona la temporalidad y puede remitirse al pasado, de un lugar a otro, de París a Venecia, o a Combray, de la residencia de Guermantes, a la Opera de París, a la calle La Pérouse y a muchos otros recintos, a muchos otros tiempos. Lo lamentable es que las acciones son demasiado abruptas, pierden la fuerza psicológica proustiana. Los esfuerzos del dramaturgo son notables, busca encadenar las sensaciones de los personajes a través de encontrar un puente que medie entre todos y cada uno de ellos, ese acto mínimo es el abrir o cerrar las ventanas. Ese hecho nimio, cotidiano, es parte de la sabiduría de Pinter, que debe haber estudiado a fondo los docu-

* Charles Olson: *Llámenme Ismael*, Trad. de Héctor Manjarrez, Ed. Era, México. 1977.



mentos de Marcel Proust, como aquella misiva que le envió a Antoine Bibesco, donde se lee: "Yo he tratado de aislar la sustancia invisible del tiempo. Pero para esto es necesario que la experiencia se prolongue. Espero que al final de mi libro se comprenda qué he querido hacer... No serán sólo los mismos personajes los que reaparecerán bajo distintos aspectos en el transcurso de esta obra, como sucede en algunos ciclos de Balzac, sino un único personaje".

En la adaptación el dinamismo (lógico) de la estructura cinematográfica choca con la densidad analítica de Proust. Los subterfugios inteligentísimos de Pinter hacen por momentos creer en que la imposibilidad de adaptar semejante texto se ha roto; la petición de los colores que identifiquen ciudades, por ejemplo, dejar la pantalla en amarillo para dar idea del transcurso del tiempo, a la vez que algunas escenas se repiten en más de una ocasión. Entonces, la búsqueda de un tiempo cíclico y renovador quedará preservada por la reiteración y el subrayado de algunos pasajes. Por desgracia, el manejo del tiempo cinematográfico, que salvo casos excepcionales, es un tiempo con una lógica propia, con una síntesis propia, le resta posibilidades a una narración que se sustenta justamente en lo contrario: una experiencia que se prolonga infinitamente.

En su adaptación, Harold Pinter no ha escatimado los juegos de ambivalencias; las oposiciones amorosas entre personajes heterosexuales que entran en conflicto ante la homosexualidad de sus seres amados. El descubrimiento de ese erotismo sujeto a las condiciones de igualdad y la persistencia emocional de un tiempo que no cesa de fluir. Este punto era de suma importancia en términos proustianos, pues *La prisionera* (Tomo Sexto de *En busca del tiempo perdido*) es la constatación de cómo el personaje (el narrador) asume las contradicciones que implica someter a un cautiverio voluntario a su amante Albertine, él encuentra ahí la persistencia del tiempo *real* al detener las vivencias de ella, al darle permanencia a una situación que de pronto se termina. El dramatismo de esa relación asfixiada entre Marcel (el narrador) y Albertine apenas están esbozados en *The Proust Screenplay*. Incluso, escenas magistralmente concebidas como la reclamación del narrador a Albertine, por sus amoríos con la lesbiana Lea (p-133), quedan inconclusos, no adquieren la hondura suficiente para ser proustianos.

La utopía de Visconti, de Losey y de

Pinter es la de Lope de Aguirre tratando de descubrir El Dorado, porque es la aventura inconclusa e imposible de filmar *En busca del tiempo perdido*.

El trabajo de Pinter no se ha perdido, queda un guión bellísimo que podría dar origen a una obra cinematográfica digna de un artista como Losey (si es que algún día se decide a filmarlo), aunque sus ligas con Proust no sean lo suficientemente profundas y el trabajo de adaptación sea deficiente. Por todas esas razones: It was time to begin.

Andrés de Luna Olivo

Harold Pinter: *The Proust Screenplay: A la Recherche du Temps; Perdu*, Grove Press, New York, 1977, 177 pp.

Sólo palabras las que hablan

Reivindiquemos con Jorge Aguilar Mora y su poesía el retorno de nuestra poesía "joven" del peligro, del riesgo, del fear in a handful of dust. *No hay otro cuerpo*: no hay otro lenguaje.* Es este un libro emocionante porque naturalmente se aleja de toda seguridad sancionada por la moda; su certeza crítica indica cauces importantísimos que deberán ignorar los poetas evaporados y asepticos que nunca asumirán la inestabilidad esencial ante las cosas, los inoculados contra toda crisis, los desdenosos y fingidos inscritos en la helada artificiosidad de lo que la ideología poética al uso cándidamente llama "la pureza". La subjetividad está en juego e implica grandes riesgos: confiesa su derrota, retoma y reescribe su corrosivo fracaso, tolera su sublimación, se abre y se deja hendir, no le importa andar a tientas por el lodo. En este tenor, Aguilar Mora corre el riesgo y no se trata de juzgar si lo salva. La terminología heroica debe ceder el sitio a lo operante, y este es un libro operante: la primera parte es sinuosa, desconsoladora y molesta porque evidencia a la menor provocación la voluntad de ser poética, es decir, eufemística. Hay en ella todos esos procederes que años después (esa primera parte es de 1965) formarán los códigos de esa neorretórica epatante de los poetas de candelero: proliferas antropomorfizaciones y metonimias animistas sobre todo

("lágrimas sin bocas", "muerte horizontal de la memoria", "duele la noche en la boca del polvo", "piel soñada hasta la lluvia"), requiebros sintácticos en el uso de las cópulas y otros procederes que irritantemente distraen con sus señas de querer ser poesía —junto a todo ello hay, de pronto, líneas memorables, de esas que lo hacen a uno pensar que uno mismo las podría haber columbrado, sobre todo algunas sinestesias: "fuego monocorde", por ejemplo. Lo considerable es que Aguilar Mora haya aceptado incluir esos viejos poemas que ya en contrapunto con el resto del libro adquieren un sentido que va a tono con él: parecería que ante ellos Aguilar Mora parte de la premisa ¿quién escribió esto? que, ciertamente, es uno de los asuntos en cuestión. Si bien en esos poemas (esas imágenes) se obliga seguidamente al lector a sacrificar los signos en aras del efecto ("frente al sueño", "con el asombro por las venas", "construyendo los atriles de los sueños"), a revolver la realidad con lo que la nombra, será en los dos últimos libros (los dos de 1976) cuando adquieran los signos otra vez su densidad y su maravillosa operatividad: lo que antes se forzaba y se solicitaba con violencia ahora se da, simplemente, en la palabra: las piernas poetizadas de 1965 —"en tus piernas tiemblan los frutos" (!!)— se resuelven en las piernas carnales de diez años después, ávidas, ciertísimas, poéticas, "cuando son sólo palabras las que hablan".

Nada azarosa, la distribución en el libro es paralela a la distribución que la poesía toma ante el ejecutante: la parte central "Cuando conocí a Roland Barthes" (1970), el "libro impublicable" del que solía hablar Aguilar Mora desde la solapa de *Cadáver lleno de mundo*, cauteriza los desbarres de

