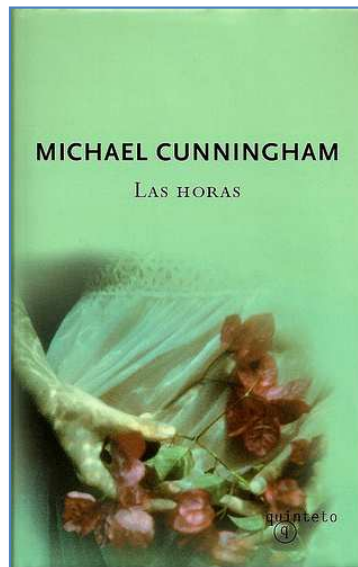


LAS HORAS



MICHAEL CUNNINGHAM

Michael Cunningham

De Wikipedia, la enciclopedia libre
http://es.wikipedia.org/wiki/Michael_Cunningham

Michael Cunningham (nacido el 6 de noviembre de 1952) es un novelista estadounidense ganador del Premio Pulitzer de 1999 por la obra *Las Horas*. (The hours).



Índice

- 1 Vida y carrera
- 2 Bibliografía
 - 2.1 Novelas
 - 2.2 No-Ficción
 - 2.3 Contribuciones
- 3 Premios y logros
- 4 Enlaces externos

Vida y carrera

Cunningham nació en Cincinnati, Ohio, y creció en La Cañada Flintridge, California, en el condado de Los Angeles. Estudió Literatura inglesa en la Universidad de Stanford donde consiguió su licenciatura. Más tarde en la Universidad de Iowa recibió la Michener Fellowship y le fue conferido el título de Maestro en Artes Finas del Iowa Writers' Workshop. Mientras estudiaba en Iowa, tuvo estudios publicados en el *Atlantic Monthly* y el *Paris Review*.

En 1993 recibió la Guggenheim Fellowship y en 1998 una National Endowment for the Arts Fellowship. En 1995 le fue conferido el Whiting Writers' Award. Cunningham enseña en el Centro de Trabajo de Bellas Artes en Provincetown, Massachusetts y en el Brooklyn College.

Aunque Cunningham es gay y ha tenido pareja por 18 años, no le gusta que se refieran a él *sólo* como un "escritor homosexual", de acuerdo con un artículo de PlanetOut[1] debido a que aunque el ser gay ha influido fuertemente su trabajo, siente que no es (y no debería ser) su característica definitoria.

Actualmente, enseña en el programa de Máster de escritura creativa en Brooklyn College.

Cunningham es productor y ha adaptado a guion junto a la autora Susan Minot la novela de ésta *Evening*, cuya versión al cine protagonizan Glenn Close, Toni Collette, Vanessa Redgrave, y Meryl Streep.

Novelas

1984 - Golden States
1990 - A Home At The End Of The World
1995 - Flesh and Blood
1999 - The Hours (*Las horas*)
2005 - Specimen Days (*Días memorables*)
2010 - By Nightfall (*Cuando cae la noche*)

No-Ficción

2002 - Lands End: A Walk in Provincetown

Contribuciones

2000 - Drawn By The Sea (catálogo de exhibición; 110 copias firmadas)
2001 - The Voyage Out de Virginia Woolf (Edición de Modern Library Classics) (Introducción)
2001 - I Am Not This Body: The Pinhole Photographs of Barbara Ess (Texto)
2004 - Washington Square de Henry James (Signet Classics edition) (Epílogo)
2004 - Death In Venice de Thomas Mann (nueva traducción de Michael Henry Heim) (Introducción)
2006 - Laws For Creation, Poems by Walt Whitman (Editor e introducción)

Premios y logros

- "White Angel" fue incluida en la versión de 1989 de *Best American Series*.
- "Mr. Brother" fue incluida en el libro de 1999 *Historias del Premio O. Henry*.

Por *Las Horas*, Cunningham fue galardonado con:

- Premio Pulitzer de Ficción - 1999
- Premio PEN/Faulkner de Ficción - 1999
- Premio al Libro Gay, Lésbico, Bisexual y Transgénero - 1999

Enlaces externos

- <http://www.michaelcunninghamwriter.com/>
- <http://www.imdb.com/name/nm1259728/>
- Metro Weekly interview series
- (en francés) Qu'est-ce que l'herbe à propos de *Le Livre des jours* (*Specimen Days*) (topolivres.com)
- Entrevista en Real Audio con Michael Cunningham por Don Swaim
- Michael Cunningham -- Photos by Mathieu Bourgois
- Entrevista en diario Público (14-03-2011)

Entrevista: Michael Cunningham

"Los subgéneros han dado obras de gran valor literario"

Eduardo Lago 12 NOV 2005

El alma de Walt Whitman está presente en *Días memorables*, la nueva novela del escritor estadounidense. Tras éxitos como *Una casa en el fin del mundo* y *Las horas*, Cunningham fabula sobre el presente, el pasado y el futuro de Manhattan. Recuerda la dignidad y la belleza de los seres insignificantes a través de la reivindicación de géneros literarios considerados como baja literatura.

Desde la publicación a principios de los noventa de *Una casa en el fin del mundo*, crónica sobria y escalofriante de una generación cuyas vidas se vieron destrozadas por el azote del sida, Michael Cunningham (Ohio, 1952) ha vivido a la sombra de un éxito raras veces alcanzado por quien no está dispuesto a comprometer la pureza y radicalidad de su compromiso como creador. El clímax llegaría con *Las horas* (2002), novela protagonizada por Virginia Woolf que, pese a su rigor, complejidad y sutileza, despertó el interés de Hollywood, que hizo una versión cinematográfica que llevó la obra de Cunningham (y por añadidura el mundo de Woolf y el universo de la literatura) al alcance de millones de personas de todo el mundo. Aparece ahora *Días memorables*, una fábula sobre el presente, el pasado y el futuro de Manhattan (entendida como metáfora de la condición humana) que constituye la propuesta narrativa más audaz de toda la trayectoria del norteamericano que habla de esto desde su casa en Nueva York.

PREGUNTA. Tras Virginia Woolf, Walt Whitman, ¿por qué?

RESPUESTA. Su presencia se impuso por sí sola. La primera parte del libro está ambientada en el Nueva York de 1860. Investigué a fondo aquella época, y lo que apareció ante mí fue un Manhattan comparable a Calcuta: una metrópolis asfáltica por el ruido, atestada de inmundicia, donde la inmensa mayoría de la población vivía inmersa en la pobreza. Y en medio de la desolación y el caos, un derviche girívago llamado Walt Whitman, nuestro gran poeta, proclamando la dignidad y la belleza de los seres más insignificantes. Cuando me quise dar cuenta, su presencia se había convertido en el alma de mi libro.

P. *Días memorables* consta de tres novelas cortas conectadas entre sí, cada una escrita en una clave correspondiente a un subgénero literario: la primera, una historia de fantasmas; la segunda, un *thriller*, y la tercera, un relato de ciencia-ficción.

R. La radical separación entre "alta" y "baja" literatura es problemática. En ese sentido, la literatura va muy por detrás de la música o las artes visuales, que hace mucho que han eliminado esa barrera. La mal llamada "baja" literatura cuenta con libros que a veces son más profundos, inteligentes y hermosos que los oficialmente consagrados como "alta" literatura. No niego que una enorme proporción de novelas policíacas o de ciencia-ficción, pongamos por caso, sea basura. Pero también es cierto que los llamados subgéneros han dado obras de gran valor literario. Me molesta que los lectores "serios"

hablen con reverencia del último libro de memorias culturales por vacuo e inane que sea y que le nieguen el pan y la sal a autores del mérito y talento de Stanislav Lem o Ursula K. LeGuin.

P. ¿Le costó trabajo volver a escribir después de un éxito de las proporciones de *Las horas*?

R. Muchísimo. Es aterrador volver a escribir después de un reconocimiento así, entre otras cosas porque se tiene la certeza de que tanto críticos como lectores esperan de ti exactamente el mismo producto, y si te apartas de la fórmula, van a odiar tu siguiente trabajo, hagas lo que hagas. Pero conseguí perderle el miedo al éxito. Lo último que puede hacer un artista es no arriesgarse. El peso de la fama puede ser abrumador, pero no hay que permitir que te cambie. En mi caso he procurado que sea así. Mis amigos son los de siempre, vivo donde siempre. Me sigo levantando muy temprano para escribir. Cada mañana, la página en blanco me mira desafiante, como siempre. Y creo que puedo decir que sigo escribiendo como lo habría hecho de no haber tenido ningún éxito.

P. Sus novelas tienden a fragmentarse en distintos planos temporales, generalmente tres. ¿A qué se debe?

R. Me resulta imposible escribir novelas que se ciñan a un plano narrativo único. No está en consonancia con la complejidad del mundo en que vivimos. El escritor no puede limitarse a una sola zona de experiencia y a un pequeño círculo de personajes, como hacían Jane Austen o George Elliot. El plan que concebí inicialmente para *Días memorables* era aún más complejo, quería experimentar con cinco géneros distintos. Pensé en incluir un *western* y una novela rosa. A la novela rosa renuncié porque no encontré una sola que valiera la pena. El *western* lo sacrifiqué por cuestiones de simetría. Por alguna razón necesitaba una estructura impar.

P. Entre la experimentación y el realismo. ¿Dónde se sitúa?

R. Es cuestión de equilibrio. El realismo de corte tradicional es repetitivo, formulístico, y tiene muchas limitaciones. Por otra parte, las acrobacias de la metaficción posmoderna llevaron a despropósitos del tipo "novela protagonizada por escritor que reflexiona acerca del problema que plantea la escritura de una novela, así como la estrategia de lectura con que afrontar la trama", y lindezas semejantes. Sin experimentación no hay creación auténtica, pero es cuestión de grado. Jamás se puede perder de vista que la literatura tiene que conectar con el lector en el plano emotivo y que la primera obligación de toda narrativa es resultar gratificante. A su vez, la crítica tiene su parte de culpa porque, al menos en Estados Unidos, tiende a ser conservadora. Los críticos prefieren un libro perfectito, sin riesgos, a un libro innovador y audaz, que junto a pasajes extraordinarios tenga partes que no respondan a sus expectativas. Para mí se trata de eso. De asumir riesgos. En mi opinión no hay nada más digno que un fracaso honorable.

Cultura

Michael Cunningham «Ante todo soy un escritor y no un escritor gay»

Hablar con Michael Cunningham supone recordar «Las horas», la novela que fue premio PEN/Faulkner Award y Pulitzer, llevada al cine con Nicole Kidman, Meryl Streep y Julianne Moore. Después de «Las horas», Cunningham publicó «Una casa en el fin del mundo», «De carne y hueso» y «Días memorables», pero sabe que aquella historia de desasosiegos sentimentales, con la «woolfiana» señora Dalloway como eje inspirador, le va a dar que hablar hasta que cumpla los ochenta años: «Reconozco que el éxito de “Las horas” sirvió de gancho para mis novelas posteriores y soy consciente de que muchos de mis lectores no me van a perdonar que no vuelva a escribir otra historia similar».

En su última novela, «Cuando cae la noche» (Lumen), el escritor se adentra en un apartamento de la culta bohemia de Manhattan; allí, rodeados de lienzos conceptuales, Rebecca y Peter combinan sus aficiones artísticas con una sosegada vida conyugal... La aparición del hermano veinteañero de Rebecca despertará en Peter una atracción en la que la fascinación por la belleza juvenil se entremezcla con una homosexualidad que había permanecido latente y que acabará minando la relación matrimonial. Un joven cargado de defectos morales que solamente puede presumir de su físico, en el que Peter no va a encontrar la complicidad estética de su esposa.

Una trama que, aunque Cunningham pretenda disimularlo, sigue manteniendo lazos con «Las horas», tal vez porque alguien afirmó que un autor acaba escribiendo siempre sobre un mismo tema. «Yo intento narrar historias distintas», puntualiza, «pero también es cierto que un escritor que no presenta una preocupación que atraviese su obra resulta un tanto sospechoso y poco creíble. Los autores que admiro, como Henry James, William Faulkner o Virginia Woolf, escribieron novelas distintas, pero que comparten un leit motiv inspirador». Sobre la homosexualidad que tiñe tanto su vida como su obra literaria, Cunningham la rechaza como etiqueta de catálogo bibliográfico: «Ante todo soy un escritor y no un escritor gay: lo que cuento en mi novela sobre la fascinación por la belleza juvenil constituye una obsesión humana, más allá de que la experimente un homosexual o un heterosexual».

De su faceta como guionista cinematográfico Cunningham aclara que en Hollywood «uno se reúne con un productor y le entrega guiones que en su mayoría no llegan a buen puerto». Un ejemplo es el que escribió sobre el cantante Freddy Mercury: «Le quitaron la droga y la homosexualidad y quedó poca cosa». En estos momentos lo único seguro para la gran pantalla es su adaptación de «Otra vuelta de tuerca» de Henry James (con Anne Hathaway) y un proyecto que no quiere desvelar.

Las horas

De Wikipedia, la enciclopedia libre
[http://es.wikipedia.org/wiki/Las_Horas_\(novela\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Las_Horas_(novela))

Las horas es una novela escrita por Michael Cunningham. Ganó en 1999 el Premio Pulitzer de ficción, y fue adaptada en una película ganadora de un Oscar del mismo nombre protagonizada por Nicole Kidman, Meryl Streep y Julianne Moore.

Introducción del argumento

El libro trata con mujeres de tres generaciones afectadas por una novela de Virginia Woolf.

La primera es la misma Woolf escribiendo *La señora Dalloway* en 1923 y luchando con su propia enfermedad mental. La segunda es la Señora Brown, esposa de un veterano de la Segunda Guerra Mundial, quien está leyendo *La Señora Dalloway* en 1949 mientras planea la fiesta de cumpleaños de su esposo. La tercera es Clarissa Vaughn, una mujer lesbiana, que planea una fiesta en el 2001 para celebrar un importante premio literario recibido por su bien amigo y ex-amante, el poeta Richard, quien está muriendo de sida.

Las situaciones de los tres personajes reflejan situaciones experimentadas por Clarissa Dalloway en 'La Señora Dalloway' de Woolf, con Clarissa Vaughn siendo una versión moderna y literal del personaje de Woolf. Como la Señora Dalloway, Clarissa Vaughn va en un viaje a comprar flores mientras reflexiona en la minuta del día alrededor de ella y más tarde se prepara para ofrecer una fiesta. Clarissa Dalloway y Clarissa Vaughn también reflexionan en sus historias y amores pasados en relación a sus vidas presentes, que ambas perciben como triviales. Un buen número de personajes en la historia de Clarissa Vaughn también van en paralelo a los personajes de 'La Señora Dalloway' de Woolf.

La novela de Cunningham también refleja el estilo de narrativa de 'La Señora Dalloway' de flujo de conciencia (un estilo en el que escritores como Woolf y James Joyce fueron pioneros]] en el que el flujo de pensamientos y percepciones de los personajes son descritos como si estuvieran pasando en la vida real, sin filtros, cambiando de una cosa a otra, y a menudo de manera impredecible. En términos del tiempo, esto significa que los personajes interactúan no solo con el momento en el tiempo en el que están viviendo, sino también actúan en el pasado en sus memorias, y al hacerlo crean una profundidad en la historia y en el fondo de la historia que pesa en sus momentos presentes, que de otra manera parecería trivial; comprando flores, horneando un pastel y cosas vacías.

La novela de Cunningham también usa el recurso de poner la acción de la novela dentro del espacio de un día, al igual que en 'La Señora Dalloway' de Woolf. En la novela de Woolf es un día en la vida del personaje central Clarissa Dalloway. En el libro de Cunningham es un día en la vida de cada uno de los tres personajes; Clarissa Vaughn, Laura Brown y la misma Virginia Woolf. A través de este prisma, Cunningham intenta, como Woolf, mostrar la belleza y profundidad de cada día -aún el más ordinario- en la vida de cada persona y al mismo tiempo como toda la vida de una persona puede ser examinada a través del prisma de un sólo día.

La novela *Las horas*, publicada por Michael Cunningham en 1998, es una recreación y a la vez un homenaje a *La señora Dalloway* de Virginia Woolf (1925). Una recreación pues su autor toma del original, entre otros aspectos, el personaje protagónico y algunos de los secundarios, ciertos temas que lo componen y el estilo narrativo. Un homenaje, pues en su recreación Cunningham ha sabido reconocer y apropiarse de los rasgos más significativos de la obra y del estilo de Virginia Woolf, que nos recuerdan, con frecuencia, a qué se debió la grandeza de la escritora británica en los inicios del siglo XX y a qué se debe la vigencia de su obra a comienzos del siglo XXI.

Las horas de Cunningham es una obra en diálogo permanente con *La señora Dalloway*, y, a su vez, es el texto que da origen a la película con el mismo nombre que Stephen Daldry estrenó en 2002. Diálogo a tres voces sobre la base de un mismo personaje y de una serie de situaciones que desembocan en problemáticas similares en tres épocas diferentes: inicio del siglo XX, finales del siglo XX e inicios del XXI. Es evidente que, en lo que concierne a la temática, la película de Daldry está mucho más cerca de la novela de Cunningham que de la de Woolf, pues de ella coge la historia o historias que componen el relato; sin embargo, es igualmente evidente que la película soluciona algunos problemas de planteamiento (propriadamente cinematográficos) recurriendo directamente al texto de Woolf, y establece, de esta manera, un diálogo directo con él que excluye en cierta forma al texto de Cunningham. Tal vez la justificación de ello sea que, efectivamente, la novela de Woolf se encuentra mucho más cerca de un planteamiento (temática y estructuralmente) de tipo cinematográfico que la novela de Cunningham pues, como se sabe, Virginia Woolf acogió con entusiasmo las nuevas y distintas posibilidades que la técnica narrativa cinematográfica emergente proponía en aquellos años y las incorporó a sus novelas.

1. *Las horas* de Michael Cunningham

La novela narra un día cualquiera en la vida de tres mujeres que pertenecen a distintos momentos históricos:

1. La primera de ellas es Virginia Woolf, escritora inglesa que en 1923 se encuentra escribiendo *La señora Dalloway* y en 1941 se suicida. Entre ambas fechas se desarrolla su historia.

La caracterización física del personaje es escasa, al menos la que proviene del narrador extradiegético puesto que éste utiliza la focalización interna para narrar la historia de su personaje. Sus rasgos, indumentaria, apariencia, los obtenemos por medio de otros personajes, por ejemplo de su marido Leonard Woolf. Por él sabemos, por ejemplo, que, a sus 41 años, está envejecida, demacrada; sabemos que es alta y elegante y que pesa el mínimo recomendado por sus médicos (alrededor de 60 kilos).

Su caracterización psicológica, en cambio, se desprende de lo que el mismo personaje piensa y hace (nuevamente la focalización interna del narrador, aun cuando en otro personaje, posibilita que el mundo sea descrito a través de un punto de vista personal). Es

escritora y está obsesionada con la novela que por entonces escribe y con sus personajes. Es fumadora compulsiva y anoréxica (datos que nos dan una primera idea aproximada de su mundo psíquico). El narrador dice que en época de crisis sufre fuertes jaquecas y que oye a los pájaros cantar en griego. Por su actuación (acciones), en cambio, sabemos que es una mujer insegura, sobre todo, en su trato con la servidumbre.

Como personaje Virginia Woolf posee distintos móviles dependiendo de la época en la que se encuentre: en 1923 su objeto es terminar de escribir su novela y regresar a Londres (pues interpreta su vida en Richmond como un exilio al que la han condenado sus médicos y su marido); en 1941, en cambio, no posee objeto ni se explican las razones inmediatas de su suicidio. El personaje de 1941 tiene poco espacio en el texto (y es meramente simbólico) y su historia se desarrolla de manera aislada del resto de las historias. Existen algunos antecedentes de su suicidio en el personaje de 1923 (la reflexión sobre la muerte en la historia del pájaro muerto, por ejemplo, o las referencias constantes a su enfermedad mental) pero no son suficientes para dar una explicación de los acontecimientos elididos (durante 18 años), lo cual subraya el carácter simbólico de su muerte.

Su presencia justifica la aparición del tema de la bisexualidad aunque de manera tangencial, más bien por referencias a la novela que escribe y sus personajes: Clarissa Dalloway y Sally.

De los tres personajes protagónicos es el que tiene menor libertad de acción y, como se ha dicho, menor espacio en general en la disposición del texto, tal vez por ser el único que cuenta con un referente real y porque cumple, sobre todo, con la función de ser el hilo conector entre las demás historias.

2. La segunda mujer es Laura Brown, ama de casa. Su historia se desarrolla en un día del año 1949. Brown es una mujer joven que vive en la relativa opulencia de la clase media estadounidense posterior a la guerra (su marido es un excombatiente). Al igual que Woolf posee una doble vida, con la diferencia de que sólo muestra una de ellas a los personajes con los que convive.

Es un personaje extremadamente sensible e inestable (pasa de la felicidad absoluta a la mayor infelicidad en segundos), inadaptado, y tiene una vida interior compleja y muy rica (más que las otras dos protagonistas). Todas estas características la convierten en un personaje claramente esférico y, en consecuencia, poco predecible. Su frustración proviene del hecho de ser un ama de casa, pues, como se insiste a lo largo de todo el texto, su pasado y su presente están marcados por la imaginación y la fantasía que encuentra en sus lecturas. En su situación actual intenta adaptarse a la vida matrimonial y a su maternidad (prepara junto a su pequeño hijo una tarta de cumpleaños para su marido) pero fracasa constantemente (por ejemplo, con el beso que da a su amiga Kitty en los labios).

El narrador nos dice que es una mujer de unos 30 años, de espalda ancha y angulosa, morena, de aspecto extranjero y ojos de rata; algo mayor que su esposo (que fue amigo de su hermano) y extremadamente tímida.

3. La tercera mujer es Clarissa Vaughan, editora de éxito, independiente, que vive hacia finales del siglo XX. Es, claramente, el único personaje dinámico de la novela (y también lo será en la película). Se trata de una mujer madura, de 51 años, que es descrita, fundamentalmente, por el resto de los personajes que comparten su mundo (Hardy, Mary Krull). Fue una mujer hermosa, hippie y todavía conserva algo de todo ello; es elegante y mantiene cierto atractivo erótico. También por los demás personajes sabemos que su mundo es superfluo y que su vida no es plena: su mejor amigo, Richard, el poeta, la llama señora Dalloway, en referencia al personaje de Woolf, que da fiestas «para disimular el silencio». Es lesbiana y mantiene una relación tradicional, estable y armoniosa, con su pareja Sally.

De las tres protagonistas es la única que ha alcanzado el éxito social, sin embargo es temerosa. Tiene una hija adolescente que no puede controlar como quisiera, y un círculo de amigos “importantes”; dentro de su sociedad. Teme envejecer y ser olvidada por todos. Características todas estas que la vinculan directamente con la señora Dalloway de Woolf.

Clarissa vive sus días pendiente de su amigo Richard; tanto del Richard actual y su enfermedad (SIDA en fase terminal), como del Richard que conoció en su juventud y que amó un verano en Wellfleet. Richard controla, por tanto, sus acciones en el presente y sus recuerdos del pasado, y Clarissa llega incluso a preguntarse más de una vez en la novela cómo habría sido su vida si hubiese decidido continuar siendo la pareja de Richard. Es ella quien lo mantiene vivo e incluso, como el propio Richard dice, quien le impide morir.

Como Laura Brown Clarissa Vaughan anhela su vida pasada porque en ella ve su libertad (libertad en la promiscuidad, en la locura). El pasado es, pues, idealizado por ambas protagonistas, representa la libertad, lo que fueron en algún momento y que todavía son de alguna manera. Ambas también dudan de si la elección hecha fue la correcta e intentan justificarse; sin embargo, llegan a distintas conclusiones y, por tanto, emprenden acciones divergentes. Pese a todo, como personajes, ambas cuentan con una libertad de elección mucho mayor que Woolf.

Cuando muere Richard (y, por ende, el móvil que impulsa a Clarissa) su vida y ella misma se transforman: todas las reflexiones esparcidas en el texto van dirigidas hacia este momento final de la novela.

Existe un cuarto personaje en la novela que, sin llegar a ser protagonista, es esencial en las tres historias pues funciona como hilo invisible que une estas tres vidas: Richard. En la historia de Clarissa Vaughan es el amigo, ex amante, el móvil que obliga a moverse a la protagonista; en la historia de Laura Brown es el pequeño hijo que prepara la tarta con su madre, es quien la ata a su vida estática y la repele al mismo tiempo. Con la historia de Virginia Woolf no tiene una relación directa, sin embargo es el poeta, el visionario que

muere, el que nombra a Clarissa y canta (o llora) a su madre; pero, sobre todo, es trasunto de Virginia Woolf y de Septimus Warren Smith (de *La señora Dalloway*): como ella es un escritor de talento, inteligente y sensible; como ellos, padece una enfermedad que lo debilita y le impide vivir, es asediado por los médicos y los medicamentos que lo trastornan, oye voces que le hablan en griego, y sobrevive gracias a un carcelero que lo ama y lo une a la realidad. Como ella, es bisexual y como ellos, acaba su vida suicidándose.

Estas cuatro historias son contadas a través de una narración ulterior por un narrador omnisciente que focaliza constantemente en sus personajes (focalización interna variable y múltiple), los sigue y los abandona, pasa de uno a otro (dejando marcas en el texto –como los espacios en blanco o los cambios de capítulo– o sin ellas) hasta crear un ambiente descriptivo de estructura coral similar al utilizado por Virginia Woolf en *La señora Dalloway*. Conocemos el mundo a través de las reflexiones y las miradas (adjetivación) de los personajes protagonistas y secundarios, incluso incidentales; y conocemos a todos los personajes por medio de los ojos de otros personajes. Para lograr todo esto el narrador presenta los pensamientos y las percepciones de los personajes mediante el discurso traspuesto, con lo cual los personajes protagónicos no llegan a transformarse realmente en narradores, ni existe corriente de conciencia, pero sí son ellos claramente los verdaderos portadores de las interioridades, juicios, y visiones de mundo transmitidas (con bastante fidelidad) por el narrador.

–No– dice Nelly. Coge un nabo del bol y le corta la punta con un diestro tajo del cuchillo. Así le gustaría rebanarme el cuello, piensa Virginia; así, con ese corte descuidado, como si matarme fuese otro de los quehaceres domésticos que la separan de la hora de acostarse. De ese modo competente y preciso la asesinaría Nelly, lo mismo que cocina, siguiendo recetas aprendidas hace tanto tiempo que no las considera en absoluto una ciencia. En este momento degollaría de buena gana a Virginia como corta ese nabo, porque la señora de la casa descuida sus obligaciones y ahora a ella, Nelly Boxall, una mujer adulta, la castigan por elegir peras. ¿Por qué es tan difícil tratar con los criados? La madre de Virginia lo hacía de maravilla [pág. 85].

A este hecho debe sumarse que el narrador utiliza con frecuencia la segunda persona, lo que indudablemente acerca aún más las reflexiones de los personajes a su propio discurso. Sin embargo, no abandona nunca el patrocinio narrativo y estas reflexiones de los personajes, aun cuando fundamentales, completan la imagen de mundo presentada y descrita por el narrador.

Respetas a Mary Krull, ella no te deja otra alternativa, viviendo como vive al borde de la pobreza, y dando conferencias apasionadas en la universidad de Nueva York sobre esa penosa mascarada conocida como los sexos. Quieres apreciarla, así como su lucha, pero a la postre es demasiado despótica en su intensidad intelectual y moral, en su infatigable demostración de probidad agresiva y chaqueta de cuero [pág. 27].

Narrador extradiegético-heterodiegético por tanto, que relata la mayor parte de las veces, salvo cuando aparece, en relación intertextual, una carta de Virginia Woolf a

Leonard en la que le comunica su suicidio y se despide; y cuando aparece, también en relación intertextual, la voz del narrador de *La señora Dalloway* (algunos párrafos de la novela de Woolf) integrados en el texto.

En el aspecto temporal la novela mantiene cierta linealidad (pautada por el transcurso del día) en prácticamente todo el relato. Existen, sin embargo, múltiples analepsis de mayor o menor importancia que subrayan el carácter reflexivo del texto. Las más importantes son las que hacen alusión al verano en Wellfleet (el acontecimiento más importante en la historia de Clarissa Vaughan y que hace posible que sus personajes vivan del recuerdo) y al día en que Clarissa terminó su relación sentimental con Richard. Analepsis de menor importancia son las que explican hechos que interfieren tangencialmente en la historia: el padre de Julia (hija de Clarissa), los amigos de las protagonistas, etc.

Las historias de Laura Brown y Clarissa Vaughan confluyen en el capítulo final cuando, tras producirse la muerte de Richard, una Laura Brown anciana llega a casa de Clarissa para despedir a su hijo muerto. La historia de Virginia Woolf no confluye con las otras dos (o tres), sin embargo, está presente en gran parte de los diálogos, acciones y reflexiones de los personajes de la novela.

Dentro del mismo plano temporal, la novela comienza con una prolepsis de una de las tres historias: el suicidio de Virginia Woolf que servirá para mantener el nexo de unión entre las distintas historias a lo largo del texto. No obstante, como se ha dicho, los acontecimientos se presentan, por lo general, de manera sucesiva y en orden cronológico, aunque el hecho de estar expuestos de manera alternada reste inevitablemente linealidad a la sucesión.

En cuanto al ritmo, al tratarse de tres historias que ocurren en un solo día, la novela posee un ritmo pausado, subrayado, sobre todo, por el carácter reflexivo del contenido narrativo. No existen, por tanto, demasiadas situaciones de diálogo, salvo en el último capítulo cuando confluyen dos de las tres historias. Por otra parte, este mismo carácter reflexivo (introspectivo) obliga a que los fragmentos en los que los personajes piensan correspondan a largas pausas en el discurso pues su tiempo se expande visiblemente. No aparecen elipsis de largo alcance, a lo sumo de minutos u horas, y, por lo general, las que se presentan son implícitas y aparecen al final de cada capítulo; mientras que los sumarios se utilizan cuando el narrador cuenta lo que hacen sus personajes e inmediatamente son abandonados para dar cabida a la pausa, es decir, al mundo interior del personaje.

Un aspecto importante en la estructuración del contenido narrativo es la frecuencia con la que se narran acontecimientos pasados o presentes. Pese a que *Las horas* desarrolla un relato de tipo singulativo, se insiste en acciones frecuentes, iterativas, que ayudan a reconocer los rasgos más importantes que definen a los personajes: Clarissa Vaughan compra y comprará flores toda su vida, Virginia Woolf fuma constantemente, Laura Brown escudriña en los cajones de la alacena como si estuviera en un mundo ajeno, Richard oye cantar en griego y ve fantasmas, etc. Acciones iterativas que comparten las

tres mujeres y otros personajes (poner flores en un florero, mirarse al espejo), y sobre todo, iteraciones que entran en diálogo con las acciones de Clarissa Dalloway y el resto de personajes de la novela de Virginia Woolf.

Tampoco es infrecuente la utilización del relato repetitivo, que cobra gran importancia cuando desarrolla los momentos más significativos de la historia pasada de los personajes (Wellfleet, Clarissa abandona a Richard en una esquina de alguna calle). Frases y hechos se repiten sin cesar en distintos contextos («La señora Dalloway dijo que ella misma compraría las flores»), como si los personajes de las distintas historias se los pasaran unos a otros, con el fin de crear una atmósfera homogénea y común a todos ellos. Por esta razón, tanto iteraciones como repeticiones son fundamentales para comprensión cabal del texto pues, al tratarse de una novela en diálogo consigo misma y con La señora Dalloway, cada detalle cobra una significación especial, se sobresignifica, dentro de su contexto particular; de ahí emergen los distintos leitmotiv que, como se verá, serán fundamentales en las exposiciones de las imágenes en la película de Daldry.

2. *Las horas* de Stephen Daldry

La película de Daldry pertenece al tipo de adaptación por transposición o adaptación activa pues alcanza un alto nivel de fidelidad a la novela de Cunningham (tanto en letra como en espíritu), a la vez que evidencia una búsqueda constante de los medios propiamente cinematográficos para transcribir lo que en la novela se halla en palabras. En este sentido, el mayor escollo al que se enfrenta esta adaptación es, indudablemente, el carácter reflexivo del texto literario y, por tanto, los pseudo-monólogos interiores de los personajes que, la mayor parte de las veces, son integrados en el relato cinematográfico en forma de diálogos de los personajes (por ejemplo, la escena en la que Virginia Woolf está en la estación de Richmond y explica a Leonard lo que en la novela sólo piensa para sí misma). También hay variación en la exposición o presentación de los personajes o de las situaciones, como por ejemplo, la introducción que desarrolla por medio del montaje alternado la historia de las tres protagonistas, introducción que no aparece en la novela pero que reproduce fielmente su estructura alternada y sucesiva (en lo que al tiempo respecta). Estos cambios, y algunos más igualmente significativos, pertenecen, sin embargo, a la ya mencionada búsqueda por representar de la mejor manera posible (en este caso, más fiel) a través de la imagen fílmica las cualidades estéticas, ideológicas, culturales del texto precedente, sin que se produzca por ello una interpretación particular o paráfrasis del mismo. Salvo casos concretos y de importancia relativa (por ejemplo, el giro que experimentan algunos personajes como Mary Krull, o los cambios debidos a la necesaria reducción de episodios, acontecimientos y personajes de menor importancia), la película de Daldry mantiene tanto la forma y como el contenido original del texto de Cunningham y no se producen digresiones o cometarios significativos en el relato que afecten a su esencia.

En lo que a los personajes se refiere, la película se apropia de la mínima caracterización física presente en el texto literario y la incorpora a la imagen a través de la vestimenta y del maquillaje de los actores que los interpretan, de sus movimientos y gestos faciales. Este último aspecto es de suma importancia pues la clara tendencia del texto de

Cunningham a la focalización interna priva la mayor parte de las veces al lector de la captación del aspecto físico y de los movimientos de los personajes mientras hablan o reflexionan.

Es lo que ocurre, por ejemplo, con el personaje de Virginia Woolf, interpretado por la actriz Nicole Kidman, cuyos movimientos rápidos y neuróticos no pueden ser percibidos en la lectura de la novela (puesto que casi no se hace referencia a ellos) pero sí pueden ser deducidos o imaginados gracias al cuadro psicológico que se ha ido trazando del personaje. En este caso la imagen reemplaza lo que en el texto literario es explicación o descripción más o menos indirecta del personaje.

Para la definición de Woolf se ha recurrido, además, a la ampliación de uno de los personajes incidentales: su hermana Vanessa, puesto que en el texto filmico este personaje cobra mayor importancia al funcionar como contrapunto de Virginia Woolf en la oposición libertad-encierro, Londres-Richmond. También se ha introducido en la relación entre ambas hermanas una tensión inexistente en la novela, y algunos de los comentarios sobre el estado mental de Woolf que en el texto literario emite el narrador extradiegético aquí es Vanessa quien los hace (como, por ejemplo, gran parte de la secuencia en que va con sus hijos a casa de su hermana y explica a su hija que Virginia es rica porque habita dos mundos; o cuando los chicos ríen porque su tía habla sola). Pese a todo, el personaje de la película es menos rico y menos complejo que el personaje literario, pues, pese a que se han seleccionado buenos fragmentos (y gestos) para describirlo, es imposible reproducir muchas de las reflexiones del personaje presentes en el texto (en la película se ha optado por no incluir una voz en over que, posiblemente, habría interrumpido el ritmo del relato). Se pierde, por tanto, parte de la grandeza de las reflexiones del personaje, así como la tensión permanente entre su lado oscuro y su lado luminoso, como, por ejemplo, en su relación con Leonard cuya afabilidad desaparece en el texto filmico al elidirse los momentos felices y claramente distendidos que viven ambos personajes, lo que, a la larga, quita relieve a la configuración del personaje.

El caso de Laura Brown es aún más extremo. El personaje tiene poco desarrollo en la película y se ha omitido la historia de su pasado que, en la novela, explica el origen de su insatisfacción presente. Algo, sin embargo, sabemos de su forma de ser (o, más bien, de su forma de ser en el pasado) por boca de su marido en la secuencia del cumpleaños (Laura fue la típica estudiante de película hollywoodense solitaria y retraída, que se queda sin bailar en las fiestas escolares), pero no es suficiente para identificar sus móviles actuales. Por esta razón, la película insiste, sobre todo, en su deseo de suicidarse que, en la novela, se plantea de forma mucho más ambigua y es tratado por el propio personaje de manera más lúdica (Laura es capaz de ironizar o de hacer parodia de sí misma cuando reflexiona sobre la muerte). Pese a todo, este personaje continúa siendo en la película el que explica el comportamiento y gran parte de los procesos vitales de los demás personajes, además de ser el nexa que los une: por un lado, está presente en la relación entre Richard (sus obsesiones y su actuación) y Clarissa; por otro, es quien une, con su lectura de *La señora Dalloway*, la vida de las tres mujeres protagonistas). También es fundamental en la película para justificar la pulsión de muerte (suicidio) de algunos de los personajes, y, en este sentido, se justifica la insistencia en el tema cada vez que

aparece en pantalla (y la secuencia del hotel, cuando vive una ensoñación en la que su cuerpo es inundado por las aguas que emergen de los lados de su cama).

El problema que plantea la enorme simplificación del personaje en el guión (la más importante del filme) lo salva la extraordinaria actuación de una silente Julianne Moore que logra representar por medio de su gestualidad y de sus movimientos corporales, decididamente teatrales, el mundo interior de Laura Brown, integrando, de esta manera, parte del mundo interior que define al personaje literario al silencio que define al personaje fílmico. Existen, sin embargo, algunos datos añadidos (ausentes en la novela por innecesarios) que se utilizan para explicar el comportamiento de Laura (como su dependencia de las pastillas que llevará consigo al hotel cuando intenta suicidarse). Tanto en el texto literario como en el fílmico el móvil de este personaje es encontrar la calma, “la vida”, que ha perdido con su vida matrimonial y su maternidad. En la novela no es tan dramática su aceptación de la muerte pero sí aparece el tema del abandono de su familia con la misma intensidad. En el filme, muerte y abandono son los dos caminos para que el personaje pueda lograr su objeto.

Clarissa Vaughan es también, como ocurre en la novela, el personaje más dinámico de la película. Su definición y desarrollo son bastante similares en ambos textos, aunque en el filme se han dejado fuera datos importantes que explican sus dudas y contradicciones (el tema de la vejez, la historia del abandono de Richard, sus ansias de libertad, y su pasado, que ella misma define como promiscuo). En la película es un personaje más débil y menos feliz (como en las otras dos protagonistas, se han elidido los pasajes que muestran los momentos más distendidos y lúdicos). A diferencia de la novela, su relación con Sally es conflictiva (como ocurre también con la de Virginia y Leonard), con la diferencia de que en el caso de Clarissa no se representa sólo en algunos momentos sino que la tensión se hace extensiva a todo el relato.

Una de las mayores pérdidas de la película es la supresión de Mary Krull (pareja de la hija de Clarissa, Julia Vaughan) pues en el libro este personaje no sólo entrega una descripción exacta del tipo de lesbianismo de Clarissa (que aquí menciona Richard de manera insuficiente) sino que desarrolla en profundidad el tema de la homosexualidad. Su omisión es incomprensible y deja al texto fílmico sin uno de los hilos principales de la novela, además de provocar que el personaje de Clarissa sea mucho más plano que su original. La consecuencia directa de esta transformación es un cambio fundamental de los rasgos del personaje: en la novela es Clarissa quien abandonó en el pasado a Richard, es decir, quien decidió no continuar con su relación amorosa (como Clarissa Dalloway y Peter, en la novela de Woolf); en la película es ella la abandonada. La secuencia de Clarissa y Louis (ex-pareja de Richard) en la cocina mientras ella prepara la cena de celebración de Richard es clara muestra de ello; vemos a una Clarissa llorosa, descontrolada, débil que no aparece en la novela (no, al menos, en lo que respecta a este tema).

Richard Brown adquiere en la película de Daldry un protagonismo que no posee en la novela. En la película es uno más entre los personajes más importantes de la historia e incluso se representan recuerdos y situaciones que explican parte del contenido diegético

que la falta de reflexiones de los personajes ha convertido en lagunas en el texto fílmico (como por ejemplo, la focalización en sus recuerdos de infancia, o la secuencia de enlace en la que Richard observa un retrato de su madre vestida de novia). Su importancia, por tanto, es mayor (o se hace más explícita), puesto que él mismo es quien explica lo que en la novela perciben los demás personajes o comenta directamente el narrador.

El narrador extradiegético-heterodiegético en la película es silente, y, en consecuencia, son únicamente las imágenes las que presentan los hechos a través de una narración simultánea. Se suman a él dos narradores diegéticos, como en la novela: la carta de Virginia Woolf a Leonard (vemos la carta y oímos la voz en off del personaje que la lee), y la voz en off del narrador de *La señora Dalloway*. Por esta razón, su mayor intervención en el texto fílmico la percibimos gracias a una fuerte perspectivización (concretamente, auricularización) del contenido diegético, similar a la utilizada por Cunningham en su novela en lo que atañe al punto de vista cognitivo y divergente en lo visual. Ocularizaciones como las antes mencionadas (Richard niño y adulto que recuerda) o como una de las primera secuencias, cuando Virginia Woolf observa desde el segundo piso la entrevista de su marido con el médico a través de los barrotes de la barandilla, aparecen con frecuencia en las imágenes (además de algunos raccords significativos), pero no son parte esencial en el relato, ni están presentes en sus momentos más significativos. De esta manera, la focalización interna (visual) que es fundamental en la novela, se transforma en el filme en acciones representadas (escenas) y diálogos que dan cuenta del mundo interior y reflexivo de los personajes.

Más importantes, o productivas son las auricularizaciones internas (variable) que nos representan la percepción del mundo que poseen los personajes. Una de las auricularizaciones más importantes en el filme es la voz en off de Virginia Woolf en algunas de las secuencias de lectura de Laura Brown que sirve para explicar sus pensamientos y dar consistencia a su caracterización. Otro caso es, nuevamente, el de Richard y sus recuerdos de infancia, pues no sólo vemos sus recuerdos del día en que su madre lo deja en la casa de la señora Latch, sino también los oímos. La focalización fílmica de tipo interno es, por tanto, importante en la estructuración del filme (aun cuando predomine, como es lógico, una focalización de tipo externo o espectadorial) pues gracias a ella el espectador vive los acontecimientos de la misma manera en que los vive el personaje (incluso en su cabeza) y sabe básicamente lo mismo.

El espacio escénico, por otra parte, describe a los personajes a través del contraste entre luces y sombras, de sus acciones, posturas, del cromatismo de la imagen, etcétera, pero no entrega más información de la que ellos mismo poseen. Un ejemplo claro es el suicidio de Richard, para llegar al cual se han dejado una serie de pistas a lo largo del texto que describen lo que siente el personaje, y que preparan y conducen al desenlace sorpresivo (pero sin suspense ni enigma).

Un aspecto de gran importancia dentro del discurso del narrador es la utilización de la música extradiegética que funciona en el filme como un elemento más de la narración y cuya presencia, por tanto, no es meramente incidental. En tanto elemento de la narración, la música organiza el contenido diegético desde la extradiégesis a lo largo de

todo el relato y, especialmente, en secuencias de presentación (en forma de sumario) de personajes y acciones, como es el caso de la ya comentada segunda secuencia del filme.

En cuanto al aspecto temporal la película mantiene la estructuración cronológico sucesiva de tipo lineal de la novela y la música funciona aquí como elemento de unificación temporal (cubre las elipsis temporales y los saltos del montaje alterno), y produce un diálogo ineludible entre las historias de las tres mujeres que emprenden las mismas acciones o reproducen los mismos gestos.

En la película se suprimen casi todas las analepsis de la novela, como por ejemplo la que explica el abandono de Clarissa, la que narra el pasado de Laura (y su amor desmedido por los libros), la historia de Wellfleet, etcétera. Hay algunas otras que se integran de manera lineal en la diégesis, como por ejemplo, cuando en el capítulo 13 Laura va en el coche hacia el hotel y el narrador cuenta lo que ha hecho justo antes; o bien se integran en los diálogos de los personajes (ya no es el narrador quien las presenta), se eliminan, se comprimen o han sido trasladadas de lugar para seguir la sucesión cronológica de los acontecimientos. Son escasas las veces, por tanto, en que el filme utiliza un flashback para integrar una breve historia, como ocurre cuando Richard adulto recuerda el día en casa de la señora Latch (y que añade dramatismo a la situación). La supresión de estos potenciales flashbacks, sin embargo, no daña la disposición del contenido diegético tal cual aparece en el filme, pero sí produce pequeñas lagunas que, como se ha comentado en los personajes, quitan relieve a sus caracterizaciones (salvo en el caso de Richard). Se simplifica, así, el contenido diegético, y, en consecuencia, se diluyen de alguna manera los grandes temas planteados en el libro.

Al igual que la novela, el filme comienza con el flashforward del suicidio de Virginia Woolf, pero añade una segunda aparición de esta misma secuencia como cierre de la historia, esta vez, de manera lineal y sucesiva respecto al devenir temporal de los hechos. En ambos textos, sin embargo, la secuencia del suicidio de Woolf es una imagen autónoma (escena), independiente del resto del contenido diegético. A grandes rasgos la película mantiene la disposición sucesiva de acontecimientos puesto que la presentación intercalada de los mismos así lo permite, sin embargo, al estructurarse el contenido diegético en secuencias breves y alternas, se crea un efecto mayor de simultaneidad propio de la imagen fílmica que facilita el diálogo entre las tres (cuatro) historias (escenas cortas, tipo sumario y de ritmo acelerado) dotándolas de una agilidad que no posee el texto literario.

Es, pues, en el ritmo del discurso donde más diverge (en tanto estructura) el texto fílmico del literario puesto que las breves secuencias alternadas que describen la situación de los personajes están en directa oposición a las pausas (reflexivas) que constituyen la disposición básica de la novela. La música extradiegética es, en este contexto, un elemento discursivo que contribuye claramente a la desaceleración del contenido de la imagen, alargando el tiempo del discurso a favor del tiempo de la historia (pausas). También son importantes en esta desaceleración del discurso los primeros planos de los personajes que, en el caso paradigmático de Laura Brown, aproximan la forma de narración al carácter reflexivo de la novela. El contenido de las analepsis, por otra parte,

al hallarse integrado dentro de los diálogos da cabida a la aparición de un número mucho mayor de escenas de distinta duración en el filme. Al tratarse de la historia de unos personajes en un solo día las elipsis temporales que aparecen en el filme tienen escasa importancia a nivel narrativo. El tiempo es continuo y la estructura cronológica similar.

Como consecuencia de todas las supresiones antes mencionadas la película presenta una carencia de acciones iterativas de mayor o menor importancia dentro de la configuración de los personajes. En lugar de la acción representada (o descrita por el narrador, las reflexiones, etcétera) el espectador cuenta con la información que le entregan los diálogos sobre las costumbres u obsesiones de los personajes. Por otra parte, debido a la estructura del relato fílmico antes descrita abundan en él las repeticiones de acciones, aun cuando no son realizadas por los mismos personajes (levantarse, tomar desayuno, poner las flores en el florero) y la repetición de frases (Richard –Woolf: «No creo que haya dos personas que hayan sido más felices que nosotros»).

Las horas de Stephen Daldry corresponde, en consecuencia, a una adaptación por transposición pese a las reducciones y ampliaciones que sufre el texto original, pues se mantienen los temas, personajes y acciones esenciales del relato, así como la estructura básica y el estilo que lo definen, mientras que la búsqueda de equivalencias responde a la necesidad de traducir de la mejor manera posible el contenido diegético de un texto a otro equivalente con distinto soporte. Ésta es la razón fundamental de la conservación del título de la novela, que Cunningham eligió sabiendo que fue el título que Virginia Woolf pensó dar en un primer momento a *La señora Dalloway* (nuevamente el homenaje). El resultado de la adaptación es una obra con entidad propia, cuya intelección es independiente de la novela que le ha dado origen, aunque, como se ha dicho, ésta desarrolla en profundidad aspectos que en la película sólo tienen una elaboración embrionaria, suficiente, no obstante, para su comprensión. Lo mismo podría decirse sobre *Las horas* de Cunningham y *La señora Dalloway*, puesto que, pese a que la primera es una actualización en toda regla de la novela de Woolf, es igualmente una obra independiente y acabada cuyo desentrañamiento no exige que el lector conozca necesariamente el texto precedente, aun cuando, como es obvio, su conocimiento previo le permite dotar a texto final de una significación que, por sí sólo, no posee.

Tres obras en diálogo, pese a que las dos últimas no alcanzan la calidad estética de la primera, y tal vez ésta sea la razón de su dependencia simbólica. La ruptura estilística y temática que produce la publicación de *La señora Dalloway* en la sociedad de 1925 no tiene el mismo valor cultural que la ruptura que plantea *Las horas* (en sus dos versiones) a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, ya que pese a la actualidad de los temas y problemas que ambas plantean (la homosexualidad, el SIDA) no llegan a transformarse en obras que vayan a marcar el devenir de sus respectivos géneros. Ni creo que lo pretendan.

Michael Cunningham en la Red Municipal de Bibliotecas de Murcia (RMBM)

Cuando cae la noche en la Biblioteca de Puente Tocinos

Días memorables en las bibliotecas *Río Segura* y Puente Tocinos

Las horas en la biblioteca *Río Segura* y Jefatura RMBM

Las horas [DVD] en las bibliotecas de Cabezo de Torres, Espinardo, Guadalupe, La Alberca, La Ñora, *El Carmen*, *Escritor José Saramago*, Puente Tocinos y Sangonera la Verde



<http://catalogobrmu.carm.es/cgi-bin4/abnetopac/O7030/IDc5a06274?ACC=101>

Fecha de actualización: noviembre 2013