



Del relato breve al cine: *Smoke**

Dra. Mónica Carbajosa Pérez

Centro Universitario Villanueva
(adscrito a la Universidad Complutense de Madrid)
mcarbajosa@villanueva.edu

Resumen: El ensayo parte del análisis de *El cuento de Navidad de Auggie Wren*, relato breve del escritor norteamericano Paul Auster, para indagar a continuación en el proceso de su adaptación cinematográfica a través del estudio comparativo del relato, el guión y el largometraje. La comparación de *Smoke* con otras películas de similar estructura narrativa (“vidas

cruzadas”) resulta reveladora. Son evidentes los elementos comunes aun cuando la significación de éstos sea en muchos casos divergente. **Palabras clave:** Paul Auster, Smoke, Narrador, Literatura y Cine, *Vidas cruzadas*

Abstract: This paper focuses on Auggie Wren’s Christmas Story, a short story by Paul Auster, in order to explore the process of film adaptation through a comparative study of short story, script and film. Comparing Auster’s and Wayne Wang’s *Smoke* with other films endowed with a similar narrative format proves to be revealing. Common features are obvious, even though the meaning of these is in many cases divergent.

Key-words: Paul Auster, Narrator, Literature and Film, *Short Cuts*

El cuento de Navidad de Auggie Wren

El cuento de Navidad de Auggie Wren [1], relato del escritor norteamericano Paul Auster, es el resultado de un encargo para la página especial de Navidad del diario *The New York Times*, donde fue publicado el 25 de diciembre de 1990.

Es bien sabido que el medio aporta veracidad al relato, no hay más que recordar casos como el de Orson Welles reproduciendo teatralmente a través de la radio el libro de ficción *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells. Unido al hecho de que fue publicado en un prestigioso diario, el relato de Auster cuenta con un andamiaje que sostiene la ilusión de verdad. El anzuelo o los anzuelos para el lector son los elementos reales. El primero y más importante, porque es la base sobre la que se apoyan los demás, es la construcción del personaje narrador: Paul. Este yo narrador (extradiegético y homodiegético) está caracterizado con rasgos tomados del autor real, elementos de su realidad cotidiana. El escritor se ficcionaliza como personaje con su nombre [2] y algunos de sus datos biográficos: idéntico oficio de escritor, norteamericano, residente en Brooklyn y adicto a los mismos puritos holandeses (Schimmelpennincks). De esta manera se facilita y propicia la identificación del yo narrador con el autor. Es un mecanismo sencillo mediante el cual el escritor contagia su realidad al personaje. Éste se convierte en alguien que “existe” y, como consecuencia, en un narrador fiable, lo que incrementa la credibilidad del texto, que el lector puede llegar a considerar como realmente acontecido. Paul Auster pasa a ser personaje de su relato. A su vez, y como cabe esperar, el punto de vista es subjetivo.

La identificación del autor real y el narrador, generalmente propiciada por el autor y el texto, es frecuente en los lectores. Partiendo de esta confusión, la ingenuidad del lector tiende a ignorar el carácter de ficción del texto literario y suele estar dispuesto a tomar como real lo que el escritor dice y no como resultado de la aceptación del pacto narrativo que se establece en el momento en que se inicia la ficción (comparado con el instante en que Alicia atraviesa el espejo) sino como realidad práctica, olvidando de esta manera el carácter imaginario de toda literatura. Muchos escritores juegan y utilizan (no siempre con honradez) esta peligrosa y santa ingenuidad.

Forman también parte de este andamiaje la precisión temporal y espacial. Las localizaciones son “reales” y exactas, reconocibles para el lector: Brooklyn, el estanco de la calle Court, la esquina de la Avenida Atlantic y la calle Clinton, o el restaurante Jack’s.

Otro elemento del mismo juego es la ficcionalización de la situación real del encargo de Mikel Levitas, director de la página especial de *The New York Times*, a

Paul Auster: escribir un relato que se publicaría el día de Navidad. El periódico ya no es sólo el medio en el que se publica el relato sino que entra a formar parte de la ficción, del mismo modo que el encargo pasa a ser una situación que vive y cuenta el personaje narrador (y que el lector, con el periódico en sus manos, sabe verdadera).

Muchos otros autores han utilizado con éxito parecido andamiaje. Tal es el caso de Javier Cercas en la novela *Soldados de Salamina* [3], presentada por el narrador como un relato real. Esta artimaña narrativa, la ficcionalización del autor, tiene orígenes remotos y continuidad a lo largo de la historia de la literatura. Citemos sólo dos nombres, de la novela al relato breve: Miguel de Cervantes y, utilizada con “sutilísima travesura”, que dijera Francisco Ayala, Jorge Luis Borges.

La realidad de Auggie Wren

Desmontado parte del andamio conviene una matización o advertencia: éste está construido principalmente para sostener la veracidad del relato de Paul (el narrador) y no la del relato de Auggie. Dicho de otro modo: su función es mantener la realidad del personaje de Auggie, no la veracidad de lo que Auggie cuenta.

Si atendemos a las palabras iniciales del narrador, él no dice que la historia que le contó Auggie y que él reproduce sea cierta o verdadera, no, lo que dice es que “es exactamente como él me la contó”. En el momento en que Auggie es considerado por el lector un personaje real, su historia puede, sólo puede, también serlo. Si Auggie no es real, su relato no tiene ninguna posibilidad. Para poder sembrar la duda sobre el cuento de Auggie había que conseguir primero, condición indispensable, que el lector creyera en la realidad de Auggie. Este es el juego. Concluido el relato, el lector debía tener dudas acerca de la autenticidad de la historia de Auggie, pero no debía tener ninguna respecto al personaje.

El narrador extradiegético, Paul, sólo se responsabiliza de la veracidad de su relato. No asume responsabilidades que no le corresponden. Será Auggie el que afirme: “te garantizo que hasta la última palabra es verdad”. El relato de Auggie está reproducido íntegramente, en estilo directo, en primera persona y entrecomillado. El título ya indica la autoría de Auggie (autor implícito representado): *El cuento de Navidad de Auggie Wren*.

El lector, que inmediatamente ha llevado a cabo la identificación del autor con el narrador, trasladará a continuación, contagiándolo, la realidad del narrador al personaje de Auggie. El narrador es una persona real, Paul Auster, por lo tanto Auggie también pertenece al mundo real.

La existencia de Auggie es el blanco al que apunta la flecha desde el inicio del relato:

“Le oí este cuento a Auggie Wren. Dado que Auggie no queda demasiado bien en él, por lo menos no todo lo bien que a él le habría gustado, me pidió que no utilizara su verdadero nombre.”

Paul emplea el verbo “oír” [4], elección del autor para construir la realidad de Auggie. Si el cuento se lo ha oído a Auggie, es que Auggie existe, también es real: “le oí” a Auggie, Auggie “me contó”, Auggie “me pidió”. Le pidió, ya que es amigo del escritor hace casi once años, que no utilizara su verdadero nombre.

Manteniendo el juego con el medio de publicación, se diría que en ocasiones el narrador procede como un periodista, subrayando de esta forma el carácter auténtico de lo narrado: garantiza que la historia es exactamente como Auggie se la contó, reproduce íntegramente el relato de Auggie, sólo se responsabiliza de la veracidad de sus palabras y respeta la petición de su “fuente” de no utilizar su verdadero nombre.

Todo este entramado, necesario para el buen funcionamiento del relato, es mucho más que un mero marco o preámbulo al cuento de Auggie Wren. ¿Qué se nos ha contado hasta ahora? Simplemente la historia de cómo Auggie llegó a contarle el cuento a Paul, podría llegar a pensar un lector apresurado. No le faltará razón. Sin embargo, en este recorrido de la flecha hacia su blanco, el autor no ha desperdiciado el tiempo: la relación de amistad de los dos personajes es ejemplo de las curiosas relaciones que pueden llegar a establecerse entre personas que se cruzan todos los días en el pequeño mundo de un barrio y no se conocen realmente. Podemos cruzarnos con ellas un día y otro día, infinitos días y no saber nunca nada sobre ellas o, por el contrario, cierto día, “tropezamos” casualmente y entonces dejan de ser anónimas para pasar a ser algo más. Algo más que un “extraño hombrecito” de sudadera azul con capucha que vende puros y revistas. O algo más que un cliente que compra puros en el estanco. Y todo ello porque Auggie tropieza casualmente con la reseña de un libro de Paul. Y a partir de ese momento las cosas cambian entre ellos. Auggie quiere ahora mostrarle sus fotografías (él también se considera un artista; el lector podrá comprobarlo cuando muestre sus excepcionales cualidades de narrador) y hacerle comprender (también al lector) que si no se toma tiempo para mirar, nunca conseguirá ver nada, no entenderá nada si va demasiado deprisa. Porque las fotografías de Auggie (realizadas cada mañana a las siete en punto en la esquina de la Avenida Atlantic y la calle Clinton) hay que observarlas despacio para entender que ha fotografiado el tiempo, el natural y el humano.

Y a su vez se relatan las dificultades de un escritor que no ha sabido negarse a un difícil encargo: escribir un cuento de Navidad (¿qué es un cuento de Navidad?) y que pretende huir en él del sentimentalismo y la sensiblería generalizada. Dificilísimo encargo. Pero para eso están los amigos, para descargar en ellos las preocupaciones y para ayudar o, por lo menos, para intentarlo, porque Auggie le contará “el mejor cuento de Navidad que hayas oído nunca.” Y el cuento -no hay puntada sin hilo- nos revelará cómo había Auggie conseguido su cámara y cómo había empezado a hacer fotografías, a la par que Auster escribe un sorprendente relato de Navidad.

La sonrisa de Auggie Wren

Y “Auggie se lanzó a contarme su historia.” Auggie pasa a ser narrador (intradiegético) y Paul cumple las funciones de un narratario. El andamiaje es el mismo: narrador autodiegético, punto de vista subjetivo, precisión temporal (verano del setenta y dos) y espacial (Avenida Atlantic, Boerum Hill). Seguimos en el mismo escenario, no hay transposición geográfica y sí una transposición temporal de unos años.

El relato de Auggie, como el de Paul, parte también de un tropiezo fortuito: “Una mañana entró un chico y empezó a robar cosas en la tienda.” Es el inicio de un buen cuento de Navidad cargado de temas y paradojas: el azar, el destino, robar a un ladrón, mentir para hacer felices a los demás, fingir para ahuyentar la soledad.

Paul ya tiene su cuento de Navidad, pero lo más interesante (el blanco de la diana) es ese momento en el que una sonrisa malévola se extiende por la cara de Auggie y su

mirada revela un placer interior. Entonces, Paul se pregunta si Auggie no se habrá inventado toda la historia y la duda ilumina de inmediato todo el relato.

De esta manera, una narración que comienza con el vicio realista de la exactitud se transforma en un homenaje al arte de narrar, al placer de contar historias, un homenaje a la mentira como arte y entretenimiento social. Auggie es un magnífico mentiroso, un artista con un don natural. “La verdad es entera y absolutamente cuestión de estilo”, escribió Wilde [5]. El relato de Auster nace cosido a la realidad para, finalmente, emanciparse.

Adaptar una página del periódico: *Smoke* (1995)

La adaptación cinematográfica de un relato breve plantea una problemática que es de signo contrario a la que se presenta a la hora de adaptar una novela. Ante una novela hay que restar, la labor es una labor de síntesis, selección y condensación ya que muestra un mundo más amplio, complejo y diverso. Por el contrario, la esencia del relato breve (concentración en los elementos básicos de la acción) impone al adaptador la operación de la suma.

En el caso de *Smoke* esta tarea la llevó a cabo Paul Auster. El realizador Wayne Wang, seducido por el relato, logró convencer al autor para que escribiera el guión. A pesar de la inexperiencia de Auster en este género [6], el escritor era el más indicado no sólo para multiplicar y dilatar el relato, sino también para exprimirlo y extraer todo su sentido. Se trataba a su vez de un autor que conocía y compartía las preferencias narrativas y estéticas del director.

Ahora bien, además de la suma, el proceso de traducción intersemiótica entraña un ejercicio de conversión narrativa para adaptar el relato literario al soporte audiovisual. La historia, la estructura, las técnicas narrativas, los personajes, los diálogos, deben ser repensados en términos cinematográficos. Para un escritor cuyas novelas se caracterizan por la escasez de diálogos, supone un reto multiplicar las voces, pensar en términos dramáticos en vez de narrativos.

En el trabajo realizado por Auster lo que más llama la atención es la inteligencia con la que ha sabido nutrir y nutrirse del propio relato. El autor mantiene como motor de la trama (incluso en la construcción del pasado) el encuentro fortuito. Este recurso es subrayado en el guión, se insiste en él y se hace más visible. El azar, tema recurrente en la obra de Auster, considerado, no como algo excepcional o mágico sino como parte de nuestra vida cotidiana, va cruzando las trayectorias vitales de los personajes. Hablamos, por lo tanto, de la tan transitada composición de vidas cruzadas. Y dicho esto, luego serán necesarias una gran cantidad de precisiones.

En primer lugar hay que entender que en el caso de *Smoke* esta composición deriva directamente de uno de los significados fundamentales de la película: las relaciones que pueden llegar a establecerse en el pequeño mundo de un barrio. No es una estructura a la que se recurre como solución para ensamblar diferentes historias (como en el caso del largometraje *Shorts Cuts* [7]) o para subrayar algo distinto a ella misma (la película *Crash* [8] serviría tal vez como ejemplo).

La fórmula “vidas cruzadas” presenta múltiples historias paralelas que se encuentran en un determinado momento. Este cruce produce inevitablemente una refracción más o menos pronunciada o brusca (ninguna existencia, afirma Auster, sigue una línea recta). En ocasiones el contacto inaugura una vida en común, en otros

casos las vidas afectadas se mantienen distanciadas e incluso los personajes no llegan a ser conscientes nunca del efecto que han provocado.

En *El cuento de Navidad de Auggie Wren* se producen dos cruces casuales:

1- Paul-Auggie

“Pero luego, un día, hace varios años, él estaba leyendo una revista en la tienda cuando casualmente tropezó con la reseña de un libro mío. Supo que era yo porque la reseña iba acompañada de una fotografía, y a partir de entonces las cosas cambiaron entre nosotros.”

Este primer cruce origina (refracción) la amistad entre Paul y Auggie y el intercambio mutuo: Paul observa las fotografías de Auggie y Auggie le ofrece un cuento de Navidad.

2- Auggie-Robert Goodwin (temporalmente anterior a la primera)

Consecuencias: * un nuevo encuentro: Auggie-Abuela Ethel

* refracción: robo de la cámara de fotos

fotografías de Auggie

En el guión, el número de personajes se multiplica por lo que los cruces (no en todos los casos fruto de la casualidad) y las refracciones aumentan. El tropiezo de Auggie con la reseña del libro de Paul se omite, es anterior al inicio de la historia. Auggie ya sabe que Paul es un reconocido escritor y está al tanto de su amarga situación personal.

1- Ellen (mujer de Paul, embarazada)-Bala

“AUGGIE: A veces pienso que si ella no me hubiese dado el cambio exacto aquel día, o si hubiese habido más gente en la tienda, habría tardado unos segundos más en salir de aquí y quizá no se habría puesto en el camino de aquella bala. Estaría viva todavía, el niño habría nacido y Paul estaría sentado en casa escribiendo otro libro en vez de vagabundear por las calles con resaca.”

Pertenece al pasado elíptico de la historia. Produce una brusca refracción en la vida de Paul, y como consecuencia, solo, sin familia y en plena crisis creativa, es más sensible a la hora de establecer otros lazos que sustituyan a los perdidos.

En parecida situación, y por lo tanto predispuestos a establecer nuevos vínculos, se encuentran también Rashid (su madre murió en un trágico accidente de automóvil y su padre le abandonó hace doce años, creando una nueva familia de la que Rashid no forma parte) y Auggie (desengañado tras su relación con Ruby).

Esta actitud receptiva derivada de las circunstancias personales se encuentra ya en *El Cuento de Navidad de Auggie Wren*. Dos desconocidos pasan juntos el día de Navidad fingiendo un vínculo del que carecen. Auggie está solo y también la abuela Ethel, vieja y ciega, lo que facilita (y explica) el lazo familiar ficticio que establecen durante unas horas.

Curiosamente, los acontecimientos trágicos forman parte de los antecedentes de los personajes, lo que convierte a *Smoke* en una historia de curaciones, de compensaciones que se producen de un modo u otro. Responsables o no de sus heridas, los personajes sanarán a través de su relación con los otros [9].

Por otro lado, el personaje de Ellen y su trágico accidente suponen, respecto a *El Cuento de Navidad*, una clara voluntad de desviación de la ficcionalización del autor, por más que el personaje se llame Paul Benjamin. Es evidente que la identificación y confusión del autor real con el narrador es un mecanismo que no tenía razón de ser en el largometraje, en el que por otro lado desaparece la figura del narrador y el punto de vista (la mirada) pasa a ser omnisciente. El cine tiene sus propios mecanismos para construir realidades y no es en absoluto necesario apuntalar la de Auggie.

2- Rashid-atracadores-dinero.

“RASHID: Yo pasaba por allí por casualidad... De repente el Rastrero y otro tío salen corriendo de uno de esos sitios donde se cobran cheques, con máscaras en la cara y pistolas en mano... Estuvieron a punto de chocar conmigo. El Rastrero me reconoció, y sé que él sabe que yo también le reconocí... Si el tipo del sitio de los cheques no llega a salir corriendo en ese momento gritando insultos, me habría pegado un tiro. Se lo aseguro, el Rastrero me habría matado allí mismo, en la acera. Pero el ruido le distrajo, y cuando se volvió para ver qué pasaba, yo salí pitando... Un segundo más y ahora estaría muerto.”

Frente al caso de Ellen, este nuevo cruce fruto del azar tendrá consecuencias positivas.

Más tarde sabremos que Rashid no ha contado la historia completa. A los ladrones se les cayó al suelo el paquete con el dinero y él lo cogió. De nuevo Auster multiplica el relato nutriéndose del relato mismo: robar a un ladrón y hacer buen uso de lo robado.

El dinero, elemento de cohesión narrativa, se convertirá en un objeto símbolo que atraviesa todo el largometraje [10]. Producto de un encuentro fortuito cambiará el curso de la vida de varios personajes. El paquete con el dinero pasa del banco a los ladrones, de éstos a Rashid, de Rashid a Auggie para finalmente acabar en manos de Ruby, quien lo empleará en la desintoxicación de Felicity. En todos los casos se hace buen uso del dinero, invirtiéndolo (queda así “blanqueado”) en reparar el daño causado, en la felicidad del otro. La generosidad produce una reacción en cadena y esto tiene algo de “efecto mariposa” trasladado a las relaciones personales (el largometraje *Babel* [11] sería una buena comparación) aunque en un breve espacio de tiempo, sin salir del entorno reducido de Brooklyn y de efectos beneficiosos.

En *Crash* también se origina una reacción positiva en cadena: el director de televisión, Cameron, no denuncia al chico negro que intenta robarle el coche a punta de pistola, y éste, insuflado de un espíritu similar, libera a los camboyanos en vez de traficar con sus vidas.

3- Paul-Rashid.

“PAUL vuelve a salir un momento después, llevando en la mano una lata de puros Schimmelpenninck. Se detiene, saca un puro de la lata y lo enciende. Sigue andando, evidentemente distraído. Se detiene brevemente en una esquina y luego baja el bordillo sin prestar atención al tráfico. Un camión grúa viene a mucha velocidad hacia el cruce. En el último

segundo una mano negra agarra a PAUL por el brazo y le sube a la acera de un tirón. De no haber sido por este oportuno movimiento, PAUL habría sido atropellado.”

Este encuentro es el desencadenante de la mayor parte de la trama y tendrá impacto en todos los personajes. De nuevo el azar interviene articulando su existencia.

Como consecuencia de este cruce, Paul establece nuevos vínculos (se vuelca con Rashid como un padre, se enamora de April y estrecha su amistad con Auggie) y retoma la escritura; Rashid se libra de la venganza de los atracadores, reencuentra a su padre y se incorpora a la familia, a la par que consigue una “familia” de amigos (Paul y Auggie); Cyrus se reconcilia con su hijo y consigo mismo. También, como ya hemos mencionado, Auggie, Ruby y Felicity se ven afectados por este cruce casual.

No podemos pasar por alto el hecho de que este cruce se produzca entre personas de distinta raza, Paul (blanco) y Rashid (negro), que incluso llegan a establecer una estrecha relación. A su vez, en la primera escena de la película vemos a hombres de distinta raza charlar amigablemente en el interior de la Compañía Cigarrera de Brooklyn. Estas muestras de buena convivencia interracial (mitigadas por la intervención de Rashid, “no nos pongamos demasiado idealistas”, y por otros elementos que en la película se muestran más cercanos a la realidad de estas relaciones) responden al optimismo general del largometraje y al convencimiento de Auster de residir en “uno de los lugares más democráticos y tolerantes del planeta. Allí vive todo el mundo, de todas las razas, religiones y clases sociales, y todos se llevan bastante bien. Dado el clima existente en el país hoy en día, yo diría que eso se puede calificar de milagro [12].”

4- Ruby-Auggie

Aunque no es un encuentro fruto de la casualidad lo anotamos aquí dado su carácter de inesperado, inesperado para Auggie. Tras dieciocho años y medio, Ruby reaparece en su vida para contarle que tienen una hija en común (hay un cincuenta por ciento de posibilidades de que sea el padre). Las consecuencias de este encuentro también serán inesperadas: Auggie (en precaria situación económica) ofrece su dinero a Ruby, de esta forma ella podrá pagar un centro de desintoxicación a su hija Felicity (nombre que revela las esperanzas de felicidad que Ruby depositó en ella y que sin embargo se han visto frustradas). Así, el encuentro de los padres beneficia a la hija.

El azar no es por lo tanto el único responsable o no es el único elemento aglutinador de lo que va sucediendo en el largometraje. Azar y causalidad justifican la paradoja que Auggie expresa: “Nunca se sabe lo que va a pasar a continuación, y justo cuando crees que lo sabes es cuando no tienes ni puta idea.”

5- Paul-April

Encuentro forzado por Rashid. April, como su nombre indica, colaborará también en el renacimiento de Paul.

6- Rashid-Cyrus

Rashid reaparece en la vida de Cyrus. Como el encuentro de Ruby y Auggie, éste tampoco es un cruce fortuito. Rashid, aunque abierto a otros vínculos, no se resigna y sigue intentando recuperar los perdidos. La búsqueda del padre, tema muy austero por otro lado, es a la vez una búsqueda de la propia identidad, de la que Rashid carece

(como bien indica su continuo cambio de nombre) más por sus circunstancias personales que debido a su edad.

7- Auggie-Robert Goodwin (temporalmente anterior al primer cruce)

La estructura narrativa de “vidas cruzadas” [13] fue muy empleada en la década de los noventa siguiendo la estela del largometraje *Short Cuts* (1993), dirigido por Robert Altman. *Smoke* se estrenó dos años después, *Magnolia* [14] en 1999, y, continuando el camino, *Vidas Contadas* [15] (2002), *Crash* (2006) o *Babel* (2006).

La comparación de *Smoke* con estas películas resulta reveladora. Son evidentes los elementos comunes aun cuando la significación de éstos sea en muchos casos divergente.

En todos los largometrajes mencionados, a los que podríamos añadir otros muchos títulos, múltiples historias paralelas se cruzan en un corto tramo de tiempo (36 horas en el caso de *Crash*, o 24 en *Magnolia*). El azar es el desencadenante de la mayoría de los acontecimientos y relaciones. La protagonización es colectiva, coral, pasando de unos personajes a otros sin que destaque un protagonista en torno al cual puedan ordenarse los hechos. Las distintas historias son contemporáneas y se desarrollan en un entorno urbano.

Más interesantes son, sin embargo, las divergencias. En *Smoke*, los personajes y las tramas se multiplican respecto al relato, aún así, su número sigue siendo menor o considerablemente inferior, según los casos, si lo comparamos con las películas citadas. En *Short Cuts* se relatan tramos de vida de al menos nueve familias; *Magnolia* va entrelazando nueve historias paralelas y en *Crash* se cruzan las vidas de doce personajes. La reducción de los protagonistas y la ampliación del tramo temporal que se abarca (verano de 1990) permiten a *Smoke* un mayor detenimiento en sus vidas. Se trata, por lo tanto, de una película mucho más detenida, menos precipitada, con más desarrollo y definición argumental, una película sostenida por los personajes más que por las situaciones, por los diálogos y las historias más que por la acción.

Paul Auster ha mostrado siempre interés por aquellos realizadores que se detienen en la historia y que permiten el desarrollo de los personajes: “Me atraen especialmente los directores que dan más importancia a las historias que a la técnica, que se toman su tiempo para permitir que sus personajes se desarrollen ante sus ojos, que existan como seres humanos completos. Renoir, por ejemplo. Ozu sería otro. Bresson... Satyajit Ray... Hay bastantes. Esos directores no te bombardean con imágenes, no se enamoran de la imagen por sí misma. Cuentan sus historias con todo el cuidado y la paciencia de los mejores novelistas. Wayne pertenece a esa clase de director. Siente simpatía por la vida interior de sus personajes, no se precipita [16].”

De esta forma, Auster se mantiene fiel al principio del detenimiento [17] que se propone en el relato. “Vas demasiado deprisa. Nunca lo entenderás si no vas más despacio”, le dice Auggie a Paul mientras éste observa sus fotografías. Este detenimiento es el que preside el trabajo de Auster y de Wayne Wang a la hora de mostrar a los personajes y sus diferentes historias.

En *Smoke*, el detenimiento quiere ser a la vez reflejo (y homenaje) de un modo y un ritmo de vida que se consideran posibles en el distrito neoyorquino de Brooklyn, y más específicamente en el barrio de Park Slope, lugar en el que reside Paul Auster y que desempeña un papel protagonista en su universo literario. En este caso hay una clara voluntad de mostrar la otra cara de una ciudad que en múltiples ocasiones se ha considerado responsable del desequilibrio de sus habitantes:

“Llevo quince años viviendo allí, y debo decir que le tengo cariño a mi barrio, Park Slope. (...) Ya sé que también ocurren cosas terribles en Brooklyn, por no hablar de Nueva York en general, cosas desgarradoras, cosas insoportables, pero en conjunto la ciudad funciona. A pesar de todo, a pesar del potencial de odio y violencia, la mayoría de la gente hace un esfuerzo por llevarse bien con los demás la mayor parte del tiempo. El resto del país percibe Nueva York como un infierno, pero eso es solamente una parte de la historia. Yo quería explorar la otra cara en *Smoke*, ir contra algunos de los estereotipos que tiene la gente respecto a esta ciudad.” [18]

Todo ello contrasta con la ausencia de detenimiento en los largometrajes mencionados. Lo que se muestra y los procedimientos empleados para mostrarlo pretenden ser traducción y expresión (denuncia) de la velocidad y la alienación de la vida en las grandes ciudades: Los Ángeles, en *Short Cuts* y en *Crash*, Nueva York en *Vidas Contadas* o El Valle de San Fernando (California) en *Magnolia*. *Babel* sería en este caso la excepción pues las diversas historias se desarrollan en extremos opuestos del mundo (“el aleteo de las alas de una mariposa se puede sentir al otro lado del mundo”). La película *Crash* comienza con la voz de Graham (personaje interpretado por Don Cheadle) que pronuncia las siguientes palabras: “Es la sensación de contacto. En cualquier ciudad por donde camines, pasas muy cerca de la gente y ésta tropieza contigo. En Los Ángeles nadie te toca. Estamos siempre tras este metal de cristal y añoramos tanto ese contacto que chocamos contra otros sólo para poder sentir algo.” En *Vidas contadas* hay una reflexión similar en boca de Patricia (Amy Irving), la mujer del profesor: “Estaba pensando, a la vuelta del trabajo, lo extraño que es vivir en una ciudad tan llena de gente, todos esforzándose en no mirarse unos a otros.”

Frente a la presentación del espacio urbano contemporáneo como propiciador de modos de vida que generan soledad, violencia, miedo o desconfianza; estilos de vida frenéticos, representados en dramas atroces e interpretados por personajes obsesionados por el dinero, el éxito o el sexo; frente a todo ello, *Smoke* muestra una urbe a la medida del hombre y apuesta por valores permanentes y trascendentes: la amistad, la solidaridad humana, la comunicación, el roce, el diálogo o la confianza. Y a pesar de que es evidente el optimismo de esta apuesta, no deja de haber un telón de fondo de atracos, drogadicción, violencia, abandonos, que acercan la película a un posible realismo y refuerzan la verosimilitud de la historia.

Smoke empieza por reducir Brooklyn al espacio más pequeño del barrio, unidad urbana más a la medida del hombre que, en principio, favorece el sentimiento de pertenencia a un lugar que incluso puede llegar a sentirse como propio. Así, Auggie fotografía “su esquina” en un intento de realizar la crónica de “su rincón, una pequeña parte del mundo donde también pasan cosas igual que en cualquier otro sitio”. A su vez, es evidente la reducción de los distintos espacios en los que se desarrolla la trama: el estanco, el apartamento de Paul, el de Auggie o el restaurante Jacks. El estanco, centro emblemático y neurálgico del largometraje, tiene una función similar a la que cumple el café de Doña Rosa en *La Colmena*, novela coral del escritor Camilo José Cela. A través de ambos lugares se muestra la vida cotidiana de los habitantes del barrio. La Compañía Cigarrera de Brooklyn, donde trabaja Auggie, es un lugar donde las personas (“tipos de barrio”) se relacionan, charlan, se cuentan historias, un lugar humanizado y acogedor (mérito que hay que atribuir a Auggie) donde tiene cabida un personaje como Jimmy Rose, un retrasado mental de veintimuchos años.

Es revelador también el hecho de que *Smoke* sea una película de peatonos, si bien es verdad que en Nueva York siempre hay más cine de aceras frente a los largometrajes que muestran una ciudad como Los Ángeles, donde no se concibe la

vida sin el coche. *Smoke* es también una película donde la televisión pierde por completo su protagonismo. La única televisión presente en el largometraje es un viejo aparato en blanco y negro cuya recepción es pésima, lo que contrasta con la pesadilla de la televisión encendida en todo momento, responsable de la incomunicación y generadora de ruido y estrés. Esto es muy significativo, por ejemplo, en una película como *Short Cuts*. La tecnología queda también postergada: el ordenador abandonado en un rincón de la mesa de trabajo de Paul, quien escribe a mano en un cuaderno o utiliza una vieja maquina de escribir, o el anticuado ventilador de aspas del apartamento de Auggie.

El detenimiento o la falta de detenimiento tiene que ver también de manera esencial con el tiempo ininterrumpido que se dedica a cada historia, algo que el espectador percibe desde el inicio de la película. Continuando con el ejemplo, en *Short Cuts* asistimos en muy pocos minutos a la presentación a modo de ruleta de las distintas historias que van a ser desarrolladas. El mismo procedimiento lo encontramos en *Magnolia*: en apenas cinco minutos se muestran los nueve personajes, saltando de uno a otro, en distintas localizaciones, y dedicándoles a cada uno de ellos una media de treinta segundos. Esta vertiginosa y fragmentada construcción en forma de *collage*, que va más allá de lo que podría considerarse como agilidad, recorre la película, ofreciendo una visión múltiple y segmentada de la realidad. Se va saltando de una a otra vida, de un fragmento a otro, en detrimento de la unidad de cada acontecimiento y del efecto emocional de las historias. Todos los fragmentos avanzan a la vez y, dado su elevado número, el espectador no puede retener toda la información; de esta forma se genera en él la confusión que se pretende denunciar. Es complicado, por ejemplo, recordar el nombre de todos los personajes (si acaso su parentesco o profesión), lo que en cierto modo los impersonaliza en favor de las situaciones, fiel reflejo del anonimato de los habitantes en las grandes ciudades. *Smoke*, sin embargo, subraya los nombres de los protagonistas a través de la división en capítulos, lo que no deja de ser toda una declaración de intenciones.

Todo ello tiene que ver, a su vez, con el hecho de que las vidas paralelas que se muestran no se unen, pueden cruzarse en un determinado momento, produciendo una refracción trágicamente brusca o, por el contrario, sorprendentemente insignificante [19], pero en la mayoría de los casos (incluso tratándose a veces de historias consanguíneas) esas vidas no quedan unidas, sino que continúan manteniéndose paralelas, alejadas e ignorantes del drama ajeno. Prácticamente no hay ninguna unión que no sea anterior al inicio de la narración fílmica. Se trata por lo tanto, más que de encuentros, de desencuentros, de cruces desafortunados, inoportunos y en muchos casos trágicos.

Muy distinta es la estructura de *Smoke*, donde los personajes (sin presentación previa) van sumándose a una trama que acabará siendo común a todos ellos. La cámara (con tendencia a los planos largos y a la inmovilidad) no se desplaza continuamente de una localización a otra, son los personajes en muchos casos los que van incorporándose a un mismo escenario. El primer lugar que se muestra en el largometraje es el estanco, en su interior charlan Auggie y tres hombres de la oficina de apuestas. Pasados unos treinta segundos, Paul entra en el estanco, sumándose a lo ya comenzado.

Por otra parte, los cruces producen refracciones que irán uniendo las vidas de los personajes. De hecho, la escena final, anterior a la coda del relato de Auggie, reúne a casi todos los protagonistas: Paul, Auggie, Rashid, Cyrus, Doreen. Han formado una gran "familia". Se trata, por lo tanto, (frente a los desencuentros ocurridos en el pasado de la historia) de encuentros afortunados, oportunos y felices.

En el largometraje hay un detalle significativo que puede ejemplificar bien las divergencias que tratamos de señalar. Nos referimos a una acción estereotipo en la estructura de vidas cruzadas: el accidente de tráfico, un recurso fácil y realista para ensamblar tramas y personajes. En *Short Cuts*, el pequeño Casey, el hijo de los Finnigan, una mañana camino del colegio es atropellado por Doreen [20]. En *Vidas contadas*, Troy atropella a Bea y huye. En *Crash* también se utiliza el recurso del accidente de tráfico para volver a cruzar las vidas del policía veterano y de la mujer del director de televisión negro. Sin embargo, en el largometraje de Auster y Wayne Wang las vidas de Rashid y de Paul se cruzan porque Rashid evita que Paul sea atropellado. Un encuentro providencial, afortunado, en contraposición a los desencuentros trágicos que hemos mencionado.

Es evidente la distinta utilización de elementos similares para generar discursos divergentes, aun cuando no dejan de ser el positivo y el negativo de una misma realidad, incluso quizá de un mismo deseo expresado de formas disímiles. Por un lado, el retrato de una realidad inhóspita que muestra una visión descorazonadora no sólo de la sociedad americana sino también del hombre. Por otro lado, el retrato de una realidad esperanzadora que muestra un punto de vista optimista de la condición humana. “En muchos aspectos, afirma Auster, creo que el guión es lo más optimista que he escrito nunca [21].” Tal vez en parte se deba a una prolongación del espíritu navideño que inspiró el relato literario.

Todos cuentan historias

En *Smoke*, un largometraje en el que pesan más los diálogos que la acción, muestra de la importancia y valoración que se da a la palabra, todos los personajes tienen tiempo para hablar, charlar, contar historias y escuchar. Es una manera de relacionarse y entretenerse, de ahuyentar la soledad. Es también una forma de generosidad e intercambio (dar y recibir) y, a su vez, un arte, un placer y un modo de conocimiento.

Ahora bien, en la película hay que distinguir entre “vidas contadas” e historias. Con mayor o menor lujo de detalles, con más o menos dramatismo, los personajes relatan fragmentos de vida (propia o ajena): Auggie detalla a los hombres de la oficina de apuestas las circunstancias de la muerte de la mujer de Paul; Tía Em relata a Paul la “verdadera” historia de la vida de Rashid (su intervención es eliminada en la película); Ruby resume a Auggie la historia de Felicity; Cyrus explica a Rashid el sentido y significado de su brazo ortopédico; Rashid relata a Paul su encuentro con los atracadores.

Las historias, presentadas todas ellas como reales, corren a cargo del personaje escritor. Paul Benjamin (y quizá estemos ante el elemento más autobiográfico del largometraje) procede de la misma forma que Auster en su obra literaria, donde hay una marcada tendencia a intercalar este tipo de relatos. De hecho, todas las historias que cuenta Paul remiten a la obra de Auster.

*Historia del peso del humo: Sir Walter Raleigh, quien introdujo el tabaco en Inglaterra, apostó con la reina Isabel I que podía medir el peso del humo.

En 1975, Paul Auster escribió un breve ensayo sobre la muerte de Sir Walter Raleigh, recogido posteriormente en la selección de ensayos y poemas titulada *Pista de despegue* [22]

*Historia del esquiador que encuentra el cadáver congelado de su padre. El muerto sigue siendo joven, incluso más joven que el hijo.

Esta historia había sido ya relatada por Auster en la novela corta *Fantasma* [23]. Azul, el protagonista, cruzando el puente de Brooklyn, recuerda haberla leído en la revista mensual *Más Extraño que la Ficción*.

*Historia de Mijaíl Bajtin. En 1942, encerrado en su apartamento de Leningrado durante el asedio, con mucho tabaco pero sin papel para liarlo, decide utilizar como sustituto las hojas del manuscrito en el que lleva trabajando diez años. Poco a poco, calada a calada, se fuma el libro.

Este suceso del filósofo y crítico ruso ya había sido incluido por Auster en la novela *La habitación cerrada* [24].

En la trayectoria cinematográfica [25] de Paul Auster es frecuente encontrar este maridaje con su obra literaria. En *La vida interior de Martin Frost* [26], su última película, emparentada con *El libro de las ilusiones*, vuelve de nuevo a nutrirse de su literatura. En el caso de *Smoke*, la dificultad de casar la brevedad del relato y la duración del largometraje explica su proceder. De hecho, trabaja de manera similar a otros guionistas o directores de adaptaciones cinematográficas de relatos breves. Lo común es “echar mano” de la literatura del autor, cuando no de su biografía [27], ensamblando si es preciso varios relatos. Así lo hace Robert Altman en *Short Cuts*, de la misma forma que Kurosawa en *Rashomon* [28] o José Luis Cuerda en *La lengua de las mariposas* [29].

De esta manera, el cine no sólo establece un diálogo con la literatura (intermedialidad) sino que se convierte en un medio a través del cual los textos literarios se relacionan entre sí, en un medio para la intratextualidad (referida a las obras de un mismo autor) e incluso para la extratextualidad (entre obras de distintos autores).

El cuento de Auggie Wren

El largometraje, como *El Cuento de Navidad*, finaliza con el relato de Auggie. El análisis de esta escena en el guión y su posterior comparación con el resultado final de la película arrojan luz sobre algunos aspectos del proceso de adaptación que merecen ser comentados.



En primer lugar, llama la atención el empeño del autor en subrayar las fuentes de inspiración de Auggie (el relato no es verídico), lo que curiosamente dejará al descubierto las suyas, proporcionando información sobre las ideas que nutrieron su escritura.

Auggie no sólo le asegura a Paul que va a relatarle el mejor cuento de Navidad que ha oído en su vida sino que además le garantiza que hasta la última palabra es verdad. En el guión (he aquí el primer subrayado de Auster, luego omitido en la película), Paul, sonriendo, añade: “No hace falta que sea verdad. Basta con que sea bueno.”

Antes de empezar a contar su historia (y mientras Paul va al lavabo) Auggie mira la silla vacía que hay a su lado y ve un ejemplar del *New York Times*. A continuación, las indicaciones de Auster en el guión son claras y repetitivas:

“El periódico está abierto en un artículo con un titular que dice: “TIROTEO EN BROOKLYN”. AUGGIE se inclina para ver mejor el artículo. Primer plano del artículo. Vemos las fotografías de CHARLES GLEMM (el RASTRERO) y ROGER GOODWIN y sus nombres en los pies de foto. Un titular secundario dice: “LADRONES MUERTOS EN EL ATRACO A UNA JOYERÍA”. Mientras AUGGIE continúa leyendo el artículo, llega el CAMARERO a tomar el pedido.”

En dos ocasiones más, Auster indica de nuevo que Auggie vuelve a leer el artículo.

De esta manera queda cerrada la historia de los dos atracadores (ya no habrá más represalias) a la vez que se muestra cómo Auggie toma elementos de la realidad para construir su relato: “Roger Goodwin. Así se llamaba” -oiremos decir a Auggie unos minutos después.

Auggie ha comenzado su historia: “Una mañana entró un chico y empezó a robar cosas en la tienda. Está de pie al lado del expositor de periódicos de la pared del

fondo, metiéndose revistas de tías desnudas debajo de la camisa. Había mucha gente junto al mostrador en aquel momento, así que al principio no le vi...”

Auster interrumpe aquí el relato para describir la escena en la que Auggie interpreta los hechos que narra: “Esta escena reproduce exactamente los sucesos mostrados anteriormente en las Escenas 2 y 3, con una sola diferencia. El ladrón es ahora ROGER GOODWIN, el mismo que pegó a PAUL en la Escena 54, el mismo cuya fotografía acaba de ver AUGGIE en el periódico.” De nuevo, el autor desvela las fuentes del narrador. En el largometraje, el actor que interpreta la escena 54 es el mismo que interpreta al ladrón de la historia de Auggie: Walter T. Mead.

Para componer su relato, Auggie se ha inspirado en algunos de los acontecimientos que ha vivido hace unas semanas. A los subrayados del autor debemos añadir otras coincidencias: la abuela Ethel vive en el mismo lugar que Rashid, en Boerum Hill, en las casas subvencionadas; Auggie roba la cámara a un ladrón y luego hace buen uso de ella, de la misma manera que Rashid roba el dinero a unos atracadores y luego hará buen uso de él. Incluso el hecho de fingir vínculos familiares con la abuela Ethel puede estar inspirado en la visita a Felicity o en la relación de Paul y Rashid.

La coincidencia de estos elementos no pretende denunciar que Auggie sea un embustero sino mostrar los mecanismos de un artista indiscutible. Las palabras que Paul pronuncia tras el relato de Auggie no dejan lugar a dudas: “La mentira es un verdadero talento, Auggie. Para inventar una buena historia, una persona tiene que saber apretar todos los botones adecuados. Yo diría que tú estás en lo más alto, entre los maestros.”

Por suerte, en la película se eliminan buena parte de estos subrayados (y algunas coincidencias de escenas con el relato de Auggie [30]) manteniendo la ambigüedad del relato literario: el espectador debe dudar acerca de si la historia es o no verdadera. La sonrisa malévola de Auggie y las sospechas de Paul son más que suficientes para sembrar la duda.

Por otra parte, cabría pensar en una cierta desconfianza de Auster respecto a la capacidad del espectador, lo que resulta curioso, puesto que le ofrece un tipo de asistencia que seguramente le pasaría desapercibida, y de no hacerlo la encontraría fastidiosa e innecesaria.

Ahora bien, Auster no podía mostrar las cartas de Auggie sin descubrir las suyas, poniendo de manifiesto su manera de proceder en la adaptación del relato literario. En realidad Auggie no toma más que lo que ya era suyo. Auggie y Auster proceden a la inversa. Auggie condensa, en un relato que en cierto modo es síntesis de lo expuesto en el largometraje, lo que Auster había previamente desarrollado. Se trata de la misma lana. Auster tira de la hebra que luego Auggie vuelve a enmadejar.

Si se procede en el análisis de la misma forma puede comprobarse cómo en el relato de Auggie ya estaban los personajes de Robert Goodwin y de Vinnie, también el chico que entra a robar libros de bolsillo, el azar como motor de la trama y causante de relaciones inesperadas, el motivo de robar a un ladrón y hacer buen uso de lo robado, las personas necesitadas de afecto que establecen lazos familiares o el lugar donde vive Rashid.

Así, desarrollando estos elementos, Auggie podría nutrirse a su vez de los acontecimientos narrados.

Proceden a la inversa y sin embargo de modo similar en otro sentido: ambos, autor y personaje, crean ficciones partiendo de la realidad más cercana.

Otro aspecto interesante en el que hay que detenerse es el hecho significativo de que el guión indique que los planos de Auggie relatando la historia deben alternarse con escenas en blanco y negro que ilustran lo que Auggie está contando. Estas escenas se desarrollan en silencio, acompañadas por el relato de Auggie en *off*.

¿Por qué ese empeño en ilustrar la narración? Flaubert se negó siempre a que ilustraran sus libros. “Mientras yo viva -escribió- nunca ilustrarán mis libros, porque hasta la más bella descripción literaria es devorada por el dibujo más pobre [31].” Esta cita ofrece razones suficientes para no alternar el relato con la visualización de la historia. Sin embargo, Auster sabía que trataba con espectadores, no con lectores. El espectador no tiene que crear imágenes mentales, ve imágenes. Incluso en los casos en los que se cuenta con su colaboración (por ejemplo en las elipsis cinematográficas), ésta no es fácil de obtener. Es una cuestión de tiempo y de competencia con otras imágenes o sonidos. Por otro lado, el espectador está acostumbrado a que las cosas le entren por los ojos y no sólo por los oídos. Es lógico por lo tanto que Paul Auster quisiera ilustrar las palabras de Auggie, como también es lógico que desconfiara de los resultados de una escena de ocho minutos sostenida únicamente por la figura de Auggie y sus palabras. Había funcionado sin interrupción alguna en *El Cuento de Navidad*, pero ahora debía pensar en términos audiovisuales [32] y no literarios. Desconfianzas de escritor, es de suponer, que recuerdan a las de Graham Greene [33] respecto a la escena final de *El Tercer Hombre*.

La escena se montó siguiendo las indicaciones del guión. Sin embargo, como el mismo Auster reconoció, no quedaba bien: “Las palabras y las imágenes chocaban entre sí. Te adaptabas a escuchar a Auggie y luego, cuando empezaban a aparecer las escenas en blanco y negro, te quedabas tan prendado de la información visual que dejabas de escuchar las palabras. Para cuando volvías a la cara de Auggie, se te habían escapado un par de frases y habías perdido el hilo de la historia.” [34]

A la rivalidad que se establecía entre el audio y la información visual hay que añadir la alternancia de imágenes de un escenario a otro compitiendo por captar la atención del espectador. Es evidente que la escena así montada (además de menoscabar su verosimilitud) perdía toda su fuerza y gran parte de su sentido, desviándose del relato literario que le da origen. Para mantener lo que en el relato hay de homenaje a la narración oral, al arte de contar historias, que es la forma más antigua del cuento, el largometraje debía mostrar únicamente a Auggie, sin interrupción alguna, contando el cuento de Navidad a Paul. El espectador debía oír el relato, no verlo. La fascinación debía ser verbal. Y, para conseguirlo, había que obligar al espectador a escuchar a Auggie, a disfrutar con su relato sin competencia visual. A lo largo de la película no se había ilustrado ninguna otra historia, acostumbrando al espectador a escuchar, valorando el “oír” por encima del “ver”, la imagen mental por encima de la visual o televisiva. En el guión (luego suprimido en la película, quizá para no tirar piedras sobre el propio tejado), Rashid se sorprende de que en casa de Paul no haya televisión ya que entonces no puede ver los partidos de béisbol que tanto le gustan. Paul responde entonces: “Los escucho por la radio. Veo muy bien los partidos de esta manera. El mundo está en tu cabeza ¿recuerdas?”

Un buen director y un magnífico actor (con una gran capacidad narrativa) lo hicieron posible. Incluso sin renunciar a la posterior ilustración del cuento, con la canción *Innocent when you dream*, de Tom Waits, como acompañamiento. El espectador no había creado sus propias imágenes mentales de la historia que acababa de contar Auggie, estaba viendo cómo Auggie la contaba. De esta forma, ya sin competencia alguna entre las escenas, y asociando las ilustraciones al relato escrito por Paul Benjamin en el *New York Times*, podía mostrarse al espectador el cuento en imágenes. Si para el espectador de *Smoke* ya no hay otro Auggie Wren que Harvey Keitel, tampoco hay otra abuela Ethel que la actriz Clarice Taylor. Se trata, pues, de ilustraciones a la altura de las palabras de Auggie y del texto literario.

Notas

[1] El relato puede leerse en Auster, Paul, *Smoke & Blue in the face*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 163-169.

[2] Sólo el nombre suele ser insuficiente, de hecho no es citado en el relato hasta el final. En la adaptación cinematográfica, el personaje escritor se llama Paul Benjamin, pseudónimo con el que Auster (Paul Benjamin Auster) firmó *Jugada de presión* (1978), su primera novela.

Como curiosidad, cabe mencionar que el escritor (también guionista y director de cine) Norman Mailer, cuyo segundo nombre era Kingsley, escribió y dirigió en 1971 el largometraje *Maidstone*, cuyo protagonista -alter ego del autor- se llama Norman T. Kingsley.

[3] En *Soldados de Salamina* (Barcelona, Tusquets, 2001), el yo narrador (Javier Cercas) está construido también con elementos tomados del autor real (Javier Cercas) propiciando de esta manera la confusión. El juego entre realidad y ficción se apoya a su vez en la precisión espacial y temporal, así como en la convivencia promiscua y efectiva entre personajes históricos reales y personajes de ficción. Así se explica que muchos lectores creyeran en la existencia real del miliciano Miralles.

[4] Curiosamente, la novela *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, se inicia con este mismo verbo: “Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas.”

[5] Vid. Wilde, Oscar, *La decadencia de la mentira*, Madrid, Siruela, 2004. Original y agilísimo ensayo en el que Wilde arremete contra el arte de su tiempo. Muchas de las ideas expresadas tienen hoy en día una sorprendente vigencia:

“Una de las principales causas a las que cabe atribuir el carácter curiosamente insustancial de casi toda la literatura de nuestra época es sin duda la decadencia de la Mentira como arte, ciencia y placer social. Los historiadores antiguos nos dieron deliciosas ficciones en forma de hechos; el novelista moderno nos presenta hechos insulsos bajo guisa de ficción.”

[6] En el año 1993 se estrenó el largometraje *The Music of Chance* (adaptación de la novela de Paul Auster), dirigido por Philip Haas. Auster, sin embargo, no participó en la escritura del guión, elaborado por el director y su mujer (Belinda Haas).

En diversas ocasiones, Paul Auster ha hecho referencia a las dificultades con las que tuvo que enfrentarse en su primera experiencia como guionista, subrayando las diferencias de escritura entre un guión cinematográfico y una novela. Vid. “Cómo se hizo *Smoke*. Entrevista con Annette Insdorf”, en Auster, Paul, *Smoke & Blue in the face*, op. cit., pp. 11-27.

[7] *Short Cuts* (1993, dirigido por Robert Altman) es una adaptación cinematográfica de nueve relatos breves y un poema -*Limonada*- del escritor

Raymond Carver. Vid. Carver, Raymond, *Short Cuts*, introducción de Robert Altman, Barcelona, Anagrama, 1994.

- [8] *Crash* (Colisión), 2006, dirigida por Paul Haggis.
- [9] Vid. Echart Orús, Pablo, “La restitución de identidades en *Smoke*”, en Frago Pérez, Marta (ed.), *Personaje, acción e identidad en cine y literatura*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2006, pp. 15-36.
- [10] El objeto que pasa de mano en mano cambiando de propietario, como elemento de cohesión narrativa, tiene una dilatada tradición cinematográfica (y literaria). Valgan como ejemplo el frac del largometraje *6 destinos* (1942, dirigido por Julien Duvivier) o el violín de la película *El violín rojo* (1998, dirigida por François Girard).
- [11] *Babel* (2006), dirigido por Alejandro González Iñárritu.
- [12] “Cómo se hizo *Smoke*. Entrevista con Annette Insdorf”, op. cit., p. 25.
- [13] Dada la tendencia a considerar este procedimiento narrativo como específicamente cinematográfico, no estará de más recordar que lo ensayó la literatura mucho antes que el cine. La obra colectivista, la disminución o ausencia de conexión causal, la narración discontinua y simultánea, la visión múltiple y fragmentada de la realidad, las técnicas deformantes, la composición en *collage* ... todo ello con la intención de mostrar un cuadro complejo de la sociedad contemporánea en un entorno urbano, son técnicas comprobadas en obras como *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, o *La Colmena*, de Camilo José Cela, e incluso anteriormente experimentadas por autores como Babel o Joyce. En honor a la verdad hay que añadir que algunas de estas técnicas se inspiraron en procedimientos pictóricos (los *assemblages* cubistas, el *collage*, las *kermesses* de la pintura holandesa) o en estructuras musicales (sinfonía, jazz).
- [14] Escrita y dirigida por Paul Thomas Anderson.
- [15] *Vidas contadas* (*Thirteen conversations about one thing*), dirigida por Jill Sprecher. Sobre el largometraje vid. Cuevas Álvarez, Efrén, “*Vidas contadas*, un crisol de identidades”, en Frago Pérez, Marta (ed.), *Personaje, acción e identidad en cine y literatura*, op. cit., pp. 51-74.
- [16] “Cómo se hizo *Smoke*. Entrevista con Annette Insdorf”, op. cit., p. 15.
- [17] Este principio del detenimiento había sido expresado ya por Auster en un relato anterior: *Fantasma*. El protagonista, Azul, está haciendo el esfuerzo de leer *Walden*, la obra de Thoreau. Sin embargo, después de leer varios capítulos se da cuenta de que no ha entendido ni retenido nada. No obstante, vuelve de nuevo a intentarlo: “En el tercer capítulo encuentra una frase que al fin le dice algo -Los libros hay que leerlos tan pausada y cautelosamente como fueron escritos- y de pronto entiende que el truco está en ir despacio, más despacio de lo que ha ido nunca con las palabras.”

Vid. “Fantasma”, en Auster, Paul, *La trilogía de Nueva York*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 178.

En *Fantasma* hay otras coincidencias con *Smoke*:

*La historia del esquiador que encuentra el cadáver congelado de su padre.

*El nombre y perfil de uno de los personajes: en *Fantasma*, Violeta es la prostituta con la que tiene relaciones el protagonista; en *Smoke*, Violet es el nombre de la “llamativa novia” de Auggie.

- [18] “Cómo se hizo *Smoke*. Entrevista con Annette Insdorf”, op. cit., p. 25.
- [19] En *Short Cuts*, el hallazgo del cadáver de una joven en el río apenas produce impacto en los personajes, que no están dispuestos a renunciar a su planeado fin de semana de pesca. La insignificancia de esta refracción es indicativa de hasta qué punto una sociedad puede acostumbrarse a convivir con la violencia.
- [20] El atropello y la posterior hospitalización y muerte del niño, elementos argumentales fieles al relato de Raymond Carver (*Parece una tontería*), son utilizados por Altman para entrelazar otras historias: la de Doreen Piggott y la del doctor Ralph Wyman y su mujer.
- [21] “Cómo se hizo *Smoke*. Entrevista con Annette Insdorf”, op. cit., p. 24.
- [22] Vid. Auster, Paul, *Pista de despegue : selección de poemas y ensayos, 1970-1979*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 171-176.
- [23] Vid. Auster, Paul, *La trilogía de Nueva York*, op. cit., p. 165.
- [24] *Ibid.*, p. 273.
- [25] Tras *Smoke*, Auster escribe el guión y codirige de nuevo con Wayne una segunda película: *Blue in the face* (1995). En 1998 dirige *Lulú on the Bridge*.
- [26] Año 2007. Escrita y dirigida por Paul Auster. El guión puede leerse en Auster, Paul, *La vida interior de Martín Frost*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- [27] Es el caso de *Las nieves del Kilimanjaro* (1952), adaptación del relato de Hemingway dirigida por Henry King.
- [28] *Rashomon* (1950) funde dos relatos del escritor Ryunosuke Akutagawa: *Rashomon* y *En el bosque*.
- [29] *La lengua de las mariposas* (1999) entrelaza varios relatos del libro *¿Qué me quieres, amor?*, del escritor Manuel Rivas.
- [30] La escena 3 del guión es eliminada en el largometraje: “Auggie persigue al ladrón de libros por la Séptima Avenida. Finalmente se cansa y renuncia. Se detiene un momento para recobrar el aliento, luego da media vuelta y se dirige hacia su estanco.”
- [31] Flaubert, Gustave, *Sobre la creación literaria. Extractos de la Correspondencia de Gustave Flaubert*, selección, prólogo y traducción de Cecilia Yepes, Madrid, Ediciones y Talleres de escritura creativa Fuentetaja, 1998, (Col. El oficio de escritor; 2), p. 130.
- [32] En *Short Cuts* hay una escena muy similar que funciona perfectamente. En una pequeña sala-cafetería de hospital, a lo largo de casi cinco minutos, se

muestra a Paul Finnigan (Jack Lemmon) relatando a su hijo (que está al otro lado de la mesa) lo que ocurrió el desafortunado día que su mujer lo encontró acostado con su cuñada. Una escena sostenida únicamente por las dos figuras de los actores y la narración de Jack Lemmon.

[33] *El Tercer Hombre*, relato escrito para ser visto, no para ser leído, ofrecía a los espectadores un final feliz que el director del largometraje, Carol Reed, se ocupó, acertadamente, de modificar. Greene consideraba que una película de corte ameno como *El Tercer Hombre* no podía soportar el peso de un final desgraciado y que muy pocos espectadores aguantarían en sus butacas el largo paseo de la muchacha desde la tumba. “Yo no sabía -afirma Greene- hasta dónde era capaz de llegar la maestría de Reed, y por entonces, por supuesto, ninguno de nosotros preveía el descubrimiento que hizo de Antón Karas, el tañedor de cítara.” Vid. la Introducción a Greene, Graham, *El Tercer Hombre*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 11-12.

[34] “Cómo se hizo *Smoke*. Entrevista con Annette Insdorf”, op. cit., p. 22.

BIBLIOGRAFÍA

AUSTER, Paul (2007): *La vida interior de Martín Frost*, Anagrama, Barcelona.

— (2005): *Smoke & Blue in the face*, Anagrama, Barcelona.

— (2000): *La trilogía de Nueva York*, Anagrama, Barcelona.

- (1998): *Pista de despegue: selección de poemas y ensayos, 1970-1979*, Anagrama, Barcelona.

CORTANZE, Gérard de (1999): *Dossier Paul Auster*, Anagrama, Barcelona.

ECHART ORÚS, Pablo, “La restitución de identidades en *Smoke*”, en Frago Pérez, Marta (ed.) (2006): *Personaje, acción e identidad en cine y literatura*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid.

WILDE, Oscar (2004): *La decadencia de la mentira*, Siruela, Madrid.

FICHA TÉCNICA *SMOKE*

Dirección: Wayne Wang.

Guión: Paul Auster.

Año: 1995

País: Estados Unidos.

Duración: 112 minutos.

Producción: Greg Jonson, Meter Newman, Kenzo Harikoshi y Hisami Kuroiwa.

Productores ejecutivos: Bob Weinstein, Harvey Weinstein y Satoru Iseki.

Director de fotografía: Adam Holender.

Montaje: Maysie Hoy.

Directora artística: Kalina Ivanov.

Directora de producción: Diana Phillips.

Vestuario: Claudia Brown.

Música: Rachel Portman.

Reperto (por orden de aparición): Harvey Keitel (Auggie Wren), Giancarlo Esposito (Tommy), José Zúniga (Jerry), Steve Gevedon (Dennis), Jared Harris (Jimmy Rose), William Hurt (Paul Benjamin), Harold Perrineau, Jr (Rashid Cole), Victor Argo (Vinnie), Michelle Hurst (Tía Em), Forest Whitaker (Cyrus Cole), Stockard Channing (Ruby McNutt), Erica Gimpel (Doreen Cole), Wilson Reglas (Cyrus, Jr), Ashley Judd (Felicity), Mary Ward (April Lee), Mel Gorham (Violet), Malik Yoba (Charles Clemm, el Rastrero), Walter T. Mead (Roger Goodwin), Clarice Taylor (abuela Ethel).

[*] Publicado en *Miradas de cine. Aproximaciones al arte cinematográfico*, Mónica Carbajosa (editora), Madrid, Cie Dossat, 2008 (Villanueva Estudios de Comunicación; 5).

© *Mónica Carbajosa Pérez 2008*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

