

**Del texto escrito al lenguaje audiovisual:
la construcción de la Historia a través de historias en *Smoke***

Eduardo Viñuela*
eduvisu@hotmail.com
Universidad de Oviedo (Chile)

Recibido: 01 de diciembre de 2010
Aprobado: 07 de diciembre de 2010

RESUMEN

Las adaptaciones cinematográficas de obras literarias implican una transposición de lenguajes que va más allá de la mera plasmación de la trama narrativa en imágenes; se trata de una conversión de la obra a un medio audiovisual en el que convergen lenguajes autónomos, como la música, la imagen, el diálogo, etc. Esta peculiaridad, que muchas veces pasa desapercibida, es el tema central de este artículo, en el que se busca ilustrar las posibilidades de interacción entre literatura y cine analizando la adaptación del *Cuento de navidad de Auggie Wren* a la película *Smoke*. Así, observamos cómo a partir de un relato literario, y a través de la interacción de lenguajes, se desarrolla un entramado de historias ligadas a la Historia de Brooklyn.

PALABRAS CLAVE: LITERATURA / MÚSICA / CINE / AUSTER / SMOKE.

ABSTRACT

Adapting a novel into a film is not a simple question of translating the narrative plot to images, but a process in which many languages are involved. It is in the adaptation to an audiovisual medium where music, images and dialogues interact, creating new meanings and discourses. The aim of this paper is to explore the way literature and cinema develop their narratives through the analysis of the adaptation of Paul Auster's *Auggie Wren Christmas Story* to the film *Smoke*.

KEY WORDS: LITERATURE / MUSIC / CINEMA / AUSTER / SMOKE.

* Eduardo Viñuela es miembro de "Escritoras y escrituras" (HUM753), grupo de investigación de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía..

INTRODUCCIÓN

El cuento *Augie Wren's Christmas Story* (1990), escrito por Paul Auster, fue convertido en la película *Smoke* por Wayne Wang en 1995. La adaptación cinematográfica del cuento no responde al esquema clásico, en el que la trama literaria se convierte en el argumento principal de una película. En este caso asistimos a un proceso orgánico de evolución a distintos niveles, que conciernen tanto a la autoría literaria y filmica, como a las transformaciones que experimenta el relato en cada fase y a los desarrollos argumentales que convierten una historia contada por Auggie Wren en un documento sobre la Historia de Brooklyn.

Auster publicó el cuento en el periódico *The New York Times* el día de navidad de 1990, así fue cómo el director Wayne Wang conoció la historia y comenzó a pensar en su adaptación cinematográfica. Wang convenció a Auster para que asumiera la elaboración del guión, con lo que el propio escritor se encargó de establecer la estructura de la película y de transformar su obra literaria en cine. Auster fue más allá de la simple redacción del guión y se involucró en el proyecto de la película, manteniendo una constante comunicación con Wang y todo su equipo durante el rodaje y montaje de la misma.

En el proceso de elaboración de esta obra observamos la evolución de Auster de la literatura al cine, un recorrido que se desarrolla por los cauces más cercanos entre ambos medios y por medio del elemento que guarda más puntos en común entre ambas artes: el guión. De todos modos cabe preguntarse acerca del grado de presencia del cuento en el largometraje, ya que la película va más allá en su desarrollo argumental e introduce tramas y personajes que no están presentes en el cuento. Las historias que narran y viven los personajes en la película siguen la misma estructura que la que Auggie Wren relata en el cuento de navidad; estas historias personales que se nos presentan en *Smoke* a través de sus protagonistas configuran un documento audiovisual que recoge una Historia del lugar en el que se centra la acción y que, desde el comienzo de la narración se erige como uno de los protagonistas de la trama: la ciudad de Brooklyn.

LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA Y ESPACIO DE INTERACCIÓN SOCIAL

El inicio de la película deja clara la importancia del espacio en el que se desarrolla la acción y el empleo del lenguaje audiovisual que dominará el film. Los títulos de crédito iniciales, en los que se nos presentan los nombres de los actores principales, aparecen sobre fondo negro y con una banda sonora que busca reflejar el sonido de una calle de Brooklyn. Esta representación exclusivamente sonora del espacio está compuesta por el sonido de unos timbales, voces de niños jugando, fragmentos de conversaciones en distintos idiomas y el ruido de la llegada de un tren a la estación; una suma de elementos sonoros que nos informa acerca de la actividad y el dinamismo que caracteriza a Brooklyn, al tiempo que se enfatiza su condición de espacio multicultural. Sobre esta misma banda sonora aparece la primera imagen del film; se trata de un plano fijo de los rascacielos de Manhattan vistos desde Brooklyn en el que observamos un tren que se aproxima lentamente. Este comienzo es una invitación al espectador a observar y a escuchar atentamente; la duración del plano anuncia por un lado el tempo de la película, mientras que la autonomía de la banda sonora con respecto a la imagen es una llamada de atención sobre el papel activo del sonido a lo largo del film. Es precisamente el sonido de una radio que se introduce sobre la imagen del tren llegando a Brooklyn la que sirve de transición para mostrarnos el espacio que articulará las historias que se cuentan en el film: el estanco de Auggie. Como apunta Celestino Deleyto, esta escena sirve para situar la acción en Nueva York, pero alejándola del espacio habitualmente asociado con la ciudad, Manhattan (2000, p. 60). La representación del tren que se acerca a Brooklyn y deja tras de sí el Skyline neoyorquino genera un sentido inverso al que resulta habitual en la localización del

espacio escénico; si bien la vista de Manhattan desde Brooklyn es un recurso habitual para mostrarnos el espacio en el que se va desarrollar la acción, en este caso, tanto la banda sonora, como la duración del plano, el tipo de encuadre y el sentido del tren nos llevan a interpretar que la historia se localiza en los márgenes de la ciudad, en la periferia, y que por tanto también se centra en las historias de personas que viven en los márgenes y no se relacionan con los “triunfadores de la gran manzana”. La banda sonora juega un importante papel en la asociación de los espacios, ya que los anticipa y los relaciona, haciendo que la correlación de espacios hasta el estanco de Auggie no sea brusca y resulte más natural al espectador.

En la primera escena de la película, una vez establecida la localización geográfica en la que se desarrolla la acción, comenzamos a descubrir las características de los espacios de interacción social. El estanco de Auggie es el lugar¹ que articula todas las historias de los personajes protagonistas y, por lo tanto, un espacio representativo del barrio de Brooklyn. Una vez más, se nos anticipa la presencia de este lugar a través de la banda sonora: la retransmisión radiofónica de un partido de béisbol y la discusión que mantienen varias personas sobre uno de los equipos. En el momento en el que vemos el interior del estanco en el que se produce esta discusión la información que recibe el espectador aumenta, al tiempo que lo hacen las connotaciones en torno al espacio que observamos. La conversación la mantienen tres hombres de diferente raza (negro, blanco e hispano) en torno a un tema que les une: el equipo local de béisbol, mientras Auggie, tras el mostrador, no presta atención; esta escena, aparentemente cotidiana, nos presenta el estanco como un espacio de reunión masculino en el que la convivencia vecinal y el sentimiento de pertenencia a una comunidad (representada en este caso por el equipo de béisbol sobre el que discuten) supera las diferencias raciales que en otros espacios dificultaría la comunicación interpersonal.

En los primeros compases de la película se nos presentan los espacios más importantes para la acción: Brooklyn (la localización geográfica) y el estanco de Auggie (el lugar en el que se relacionan los personajes del film), al tiempo que los diálogos y los sonidos de la calle y de la radio cargan de significados ambos espacios.

EL PESO DEL HUMO

Uno de los aspectos que llama la atención *a priori* es que el título de la película no guarda relación alguna con el de la obra literaria, ni siquiera con algún elemento determinante del cuento. El significado del término *smoke*, que puede ser traducido como “humo” (sustantivo) o “fumar” (verbo), se convierte en una alegoría de la ontología que se pretende representar en el film; Auster utiliza la ambigüedad del término *smoke* y su capacidad metafórica para plantear cuestiones que afectan a los personajes y conciernen tanto a su identidad como a la del lugar que habitan. En este sentido, la escena en la que se relata la primera historia adquiere un significado especial y funciona como matriz de lo que será el desarrollo temático del resto del film.

Esta escena, que se produce en el estanco inmediatamente después de la discusión sobre el equipo de béisbol, supone la primera intervención de los dos personajes principales: Auggie y Paul. Está precedida de un intertítulo en el que se nos informa del tiempo histórico en el que nos encontramos (“verano 1990”); a continuación Paul entra en el estanco, compra cigarrillos y, tras una pregunta de Auggie acerca de la relación entre el tabaco y las mujeres, Paul comienza a narrar la historia de cómo Sir Walter Raleigh consiguió hallar el peso del humo restando al peso del cigarro el de las cenizas y la colilla. Esta narración, que puede parecer anecdótica y circunstancial, esconde una serie de connotaciones que se hacen más patentes en el discurso cinematográfico.

A lo largo de esta escena observamos varias interacciones entre la Historia institucionalizada y las historias personales que conciernen a cada individuo. Paul narra una historia

¹ En la teoría de los espacios el lugar se define como un espacio de interacción social con un significado particular para las personas (Pérez, 2009, p. 16).

protagonizada por dos personajes históricos: la reina Isabel I y Sir Walter Raleigh. Paul pregunta a Auggie si ha oído hablar de este último y otros dos personajes que están en el estanco se apresuran a contestar. El primero lo identifica como el hombre que tiró su capa en el suelo, haciendo referencia a una de las historias que han pervivido sobre este personaje a lo largo de la Historia; el segundo asocia Raleigh con una marca e cigarrillos que solía fumar; finalmente, Paul expone la faceta más ligada a la Historia de este personaje, que se ocupó de introducir el tabaco en Inglaterra, cambiando los hábitos de la sociedad inglesa. Las tres definiciones de este personaje constituyen un ejemplo de cómo se construye la identidad de un individuo combinando los significados personales y compartidos por una sociedad, en un proceso en continuo cambio. La historia sobre el peso del humo se convierte en una metáfora sobre este proceso de significación en el que las cenizas y la colilla (la materia sólida) representan la Historia, que se transmite a través del tiempo, y el humo, y su continua transformación hasta la desaparición, son las historias personales que no trascienden y se pierden en el olvido.

Esta escena relaciona ambas dimensiones del proceso de construcción de la historia y otorga un papel destacado al peso de las historias que se identifican con el humo. A nivel formal transcurre entre dos intertítulos: el primero indica el tiempo histórico en el que se desarrollo la acción y el segundo, que aparece tras la narración de Paul, el título de la película; de este modo se relaciona el dato cronológico que sirve para escribir la Historia y el humo que caracteriza a las historias personales. Por otra parte, destaca el papel de Sir Walter Raleigh como agente responsable de un cambio de hábitos en la sociedad inglesa, enfatizando la dimensión humana de la Historia, que está determinada por las acciones de las personas; esto tiene especial relevancia en el caso de Raleigh, un personaje con incidencias en el desarrollo histórico tanto del Reino Unido como de EEUU². Además, no debemos obviar que el estanco se encuentra en Brooklyn, un barrio fundado por holandeses y que se fue transformando a lo largo de la historia con las aportaciones de personas de diversas culturas y procedentes de diferentes partes del mundo. Cada componente de esta escena está cargado de connotaciones que aluden al proceso de construcción de la identidad personal y colectiva a través de la interacción de la Historia con las historias. Se trata de una confrontación entre ambas dimensiones que se resuelve a favor de lo personal, de lo intrascendente, del “humo” como materia etérea y del “fumar” como acción y proceso necesario para la existencia de las cenizas que son la Historia.

FOTOGRAFIAR EL TIEMPO

El desarrollo argumental de *Smoke* no impide que existan escenas concretas en las que se representen los pasajes del cuento escrito por Auster. De hecho, es en estos ejercicios de transposición en los que mejor observamos la contribución del lenguaje cinematográfico a la historia literaria. La adaptación al lenguaje audiovisual supone una recreación de la narración literaria, una interpretación del lenguaje escrito que deriva en una nueva codificación a través de la interacción entre los lenguajes que componen el nuevo texto: imagen, diálogo, música y sonido.

El proceso de adaptación, que en un principio podría parecer natural, implica un posicionamiento con respecto a la narración literaria y una conciencia definida de la construcción del discurso en la película. Como explica Carmen Peña-Ardid, la imagen cinematográfica “no equivale en ningún caso a la palabra, sino a una frase y, más precisamente, a un enunciado” (1996, p. 157); en esta afirmación observamos la voluntad de Peña-Ardid por definir la adaptación cinematográfica como un proceso que excede los límites de la relación entre sistemas semióticos (literatura-cine) para adentrarse en la construcción de nuevos discursos, nuevos enunciados. Sin embargo, la tradicional consideración del cine como un lenguaje visual deja fuera de la enunciación a otros lenguajes no icónicos que, a pesar de participar de pleno derecho en la ecuación audiovisual,

² Sir Walter Raleigh (1552-1618) fundó el estado de Virginia e introdujo el cultivo de la patata en Irlanda.

habitualmente se relegan a un segundo plano en los análisis cinematográficos, como si su función fuera la de ser sustento de un discurso ya creado por las imágenes.

Smoke adapta de forma explícita dos momentos del cuento que sustenta su estructura argumental: el cuento de navidad que narra Auggie, del que hablaremos más adelante, y la escena en la que Auggie muestra a Paul las fotografías que había estado tomando en los últimos años; ambas son momentos clave para el desarrollo argumental, no tanto para la acción como para la reflexión que propone esta película en torno a las relaciones interpersonales y la relación de las mismas con la construcción de la Historia. La voluntad de centrar el peso de la narración en la reflexión condiciona la adaptación cinematográfica de estos fragmentos literarios, cuidando al detalle los significados que puedan aportar los recursos audiovisuales que se despliegan en la escena, así como el ritmo que configuran los movimientos de cámara, los diálogos y la música.

El primero de estos momentos lo encontramos en la escena en la que Paul llega al estanco cuando Auggie está a punto de cerrar (min. 10:14). El establecimiento, vacío y con las luces apagadas, se muestra como un espacio propicio para entablar una conversación menos circunstancial de lo habitual; esta atmósfera diferente, que no aparece detallada en el cuento, crea una expectativa en el espectador que observa cómo la acción se desarrolla en tres estadios diferentes: la calle (público), la tienda (público/privado) y la trastienda (privado). En correlación con las connotaciones de los diferentes espacios, la conversación entre Paul y Auggie se transforma paulatinamente: mientras en la calle el diálogo se centra en la compra de cigarrillos, en la tienda descubrimos que Auggie está interesado en la fotografía, mientras que en la trastienda conocemos el proyecto personal que está desarrollando con este medio de representación. La música sólo aparece en el momento en que se encuentran en la trastienda; sin embargo, el sonido también sirve para marcar la diferencia de espacios, ya que mientras en la calle y en el interior de la tienda se escuchan continuamente la “banda sonora” característica del Brooklyn nocturno, la trastienda aparece como un espacio más aislado, más íntimo, más ligado a la historia personal de Auggie en el que el sonido de la calle es casi inexistente. Paul repara en una cámara que se encuentra sobre el mostrador; Auggie le cuenta que cada mañana a la misma hora fotografía la esquina en la que se encuentra su estanco, Paul, impresionado, dice “you are not just some guy that pushes coins across a counter”, a lo que Auggie responde “that’s what people see, but that ain’t necessarily what I am”. Este diálogo, que paradójicamente se produce en el momento en el que Auggie está cobrándole a Paul los cigarrillos, rompe la convencional relación vendedor-cliente para dar paso a otro tipo de relación interpersonal y sirve de preámbulo para la escena que se desarrolla en la trastienda, anticipando la diferencia entre la imagen que una persona proyecta a la sociedad (“lo que la gente ve”) y la realidad que se esconde tras esa imagen (“lo que somos”).

La escena siguiente, en la trastienda, comienza con un primer plano de un álbum con fotos del estanco tomadas desde la misma esquina, vemos varias páginas; Paul se sorprende al ver que se trata siempre de la misma foto y Auggie lo confirma “more than four thousand pictures of the same place. The corner of Third Street and Seventh Avenue at eight o’clock in the morning”. Esta descripción “objetiva” de su proyecto fotográfico, en el que nos ofrece datos como el número de fotografías, las coordenadas de la esquina que fotografía y la hora a la que lo hace, se transforma cuando define este lugar como “my corner, alter all” y su proyecto como “a record of my little spot”, apropiándose del espacio que fotografía, identificándolo como propio y proyectando sobre el mismo una carga afectiva que excede la cualidad objetiva del espacio geográfico; es en esta expresión en la que relaciona el lugar con su historia personal. Tras esta última frase de Auggie comienza a sonar una música extradiegética de piano que amortigua el lejano sonido de la calle, aislando aún más el espacio en el que transcurre la escena y creando una atmósfera adecuada a la trascendencia del momento que se avecina.

Auggie abre otro álbum y recomienda a Paul que vaya más despacio y se fije en cada fotografía. En el cuento de navidad esta recomendación se expresa a modo de un consejo que

precede a una descripción del autor en primera persona sobre las diferencias que se aprecian en las fotografías. En este pasaje la descripción de los cambios en las fotografías está perfectamente organizada: comienza hablando de los cambios del tiempo en las estaciones del año, del diferente ritmo de los días laborables o festivos hasta que consigue incluso reconocer algunas caras que aparecen en varias fotos. Posteriormente, trata de imaginar sus estados de ánimo “as if I could imagine stories for them (...) penetrate the invisible dramas locked inside their bodies”. De esta manera, Auster establece una progresión que va desde la observación y descripción física de las características de la foto (lo que se ve) al aspecto más humano y personal, tratando de imaginar quiénes son las personas que aparecen y cómo son sus vidas. En el film *Auggie* comienza a enumerar varias diferencias físicas en las fotos, sin entrar en el aspecto humano de los fotografiados. La escena comienza con un plano de Auggie describiendo las fotos y, sin interrumpir el monólogo, pasamos a ver una secuencia de las fotografías del álbum en pantalla completa; el ritmo del discurso de Auggie marca la pauta en la sucesión de fotografías y los aspectos que describe coinciden con las instantáneas que vemos en cada momento, como si Auggie estuviera guiando la mirada del espectador y remarcando los aspectos en los que debemos fijarnos en cada momento. Tras un plano en el que Auggie cita el alegórico soliloquio de Macbeth “tomorrow and tomorrow and tomorrow”, en referencia a la imposibilidad de detener el tiempo, vemos a Paul que se dispone a mirar las fotografías; en esta ocasión la sucesión de fotos en pantalla completa se produce con la música de piano que ha estado presente en toda la escena y sin la guía de la voz, como ofreciéndole al espectador la posibilidad de observar las fotografías e invitándole a que se detenga en los detalles que considere oportunos.

La alusión al *tempus fugit* en la cita de Shakespeare no es trivial, y se convierte en una referencia clave para entender el sentido del proyecto de Auggie. Como resuelve Auster en el cuento “Auggie was photographing time, I realized, both natural time and human time” (1995, p. 152), capturando el tiempo en instantáneas que organizaba en álbumes. Este archivo fotográfico recoge la Historia de la esquina en la que se encuentra el estanco y es el proyecto personal de Auggie; sin embargo, cuando Paul (y los espectadores de la película) comienza a leer esta historia visual los sentidos y significados derivados de la misma se multiplican. No se trata sólo de analizar los detalles de las fotografías de forma objetiva, sino de la proyección de la historia personal de cada espectador sobre las mismas. Este proceso, que no aparece en el cuento, se produce en el film en el momento en que Paul encuentra una fotografía de su esposa (Ellen), fallecida de forma fortuita en una reyerta callejera; en ese momento Paul detiene la sucesión de páginas del álbum y, emocionado, le muestra la fotografía a Auggie mientras el plano de ambos en la trastienda se cierra paulatinamente. Auggie, ajeno a la emoción de Paul, comenta que aparece en varias fotografías de ese año. Este plano fijo de ambos, en el que se aprecia la diferente lectura de la fotografía, se mantiene varios segundos y rompe el fluir constante que dominaba las escenas anteriores, consiguiendo una distensión temporal y un dramatismo reforzado por la desaparición de la música en *fade out*, que deja a la escena con los lamentos de Paul como única banda sonora. En esta escena se intercala la fotografía en la que aparece Ellen en pantalla completa con un *zoom in* que centra la atención sobre la figura de ésta y rompe con la neutralidad que caracterizaba la exhibición de las fotografías anteriores. Como cierre de esta secuencia vemos un plano fijo de la esquina del estanco con la misma perspectiva que en las fotografías y a Auggie deteniendo el tiempo a la hora señalada en una instantánea; se nos muestra en “presente” el proceso de fotografiar el tiempo, en una escena en la que la música de piano que escuchamos en la escena anterior se suma al sonido ambiente de la calle para reforzar el sentido simbólico de la acción de Auggie.

Celestino Deleyto destaca cómo “el ‘autismo’ del escritor se empieza a resquebrajar aquí por primera vez cuando, al ver las imágenes de Ellen, [Paul] rompe a llorar” (2000, p. 96). Este autor relaciona la observación de fotografías en esta escena con los procesos identificados por Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1990), de tal manera que el *studium* correspondería a la observación atenta, al análisis de las fotografías, mientras que el *punctum* lo encontraríamos en la

emoción de Paul al encontrar de forma inesperada la foto de Ellen. Sin embargo, el ensayo de Barthes se centra en la fotografía y no en el cine; a pesar de la omnipresencia de la fotografía en esta escena no debemos olvidar que estamos ante un medio de representación diferente, que incluye tanto una dimensión temporal como la interacción con otros lenguajes. En esta escena podemos comprender los procesos apuntados por Barthes e imaginar que hayan sido experimentados por Paul, pero no podemos abstraer nuestra percepción de la duración de los planos, los movimientos de cámara, el uso de la música, una serie de recursos cinematográficos que median entre la observación de Paul y nuestra visión de la misma, y que otorgan un sentido construido a nuestra experiencia como espectadores.

Ellen no aparece en el cuento de Auster, por lo que la identificación por parte de Paul de este personaje en el álbum de fotos no se recoge en la obra literaria y constituye un nuevo desarrollo argumental de la película en su afán por abordar las relaciones interpersonales. Así, la aparición por azar de Ellen en el álbum fotográfico de Auggie es una constatación más de cómo las historias personales se entrelazan hasta configurar una Historia con diferentes visiones e interpretaciones. El álbum de Auggie es una historia de la esquina en la que se encuentra su estanco elaborada con parámetros objetivos: documentos fotográficos diarios tomados a la misma hora y en el mismo lugar; sin embargo, en la escena que hemos comentado queda patente la importancia no sólo de quién escribe esa historia, sino también de los diferentes sujetos que la leen y la interpretan; si nos remitimos a la anécdota de Sir Walter Raleigh con la que se iniciaba la película podemos interpretar que, metafóricamente, Ellen es “humo” para Auggie, un personaje más que aparece en sus fotografías y que se ha desvanecido en el tiempo, mientras que para Paul Ellen es “ceniza”, una parte de su vida que permanece y afecta a su cotidianidad. Por otra parte, las fotografías tienen como objeto representar un espacio geográfico, un lugar, “just one little part of the world” (Auster, 1995, p. 43); no obstante, la atención en la observación de las fotos acaba por centrarse en las personas que aparecen en ellas, estableciendo un estrecho vínculo entre el barrio de Brooklyn y sus habitantes y demostrando de este modo la correspondencia entre la historia de los espacios y la de las personas que los habitan.

MOTIVACIONES, CARENCIAS Y PARADOJAS

La estructura argumental de *Smoke* está determinada a nivel formal por la enumeración de los personajes principales que aparecen en sucesivos intertítulos³ a lo largo del film y que reflejan la constante fluctuación de la figura de protagonista. Por otra parte, la trama de la película se sustenta en las relaciones interpersonales y en los lazos de unión que se van tejiendo entre las historias de todos los personajes, con lo que los intertítulos con los nombres de los personajes funcionan como un medio para presentar las historias personales y los diferentes puntos de vista de los protagonistas. De este modo, la historia personal de cada personaje construye una parte del argumento de la película a través de la relación que su historia guarda con la de los demás y, al mismo tiempo, reivindica su protagonismo y la exclusividad de su vivencia particular, ampliando el número de acontecimientos que se narran a lo largo de la película y, por tanto, difuminando la consistencia de una trama unitaria.

Smoke desarrolla esta idea relatando la historia de cinco personajes vinculados a Brooklyn cuyas vidas se entrelazan por azar en un momento dado. En la obra literaria la atención se centra en el personaje de Auggie Wren, mientras que en la película la historia de cada personaje parece constituir un cuento de navidad en sí mismo. Auster recoge las dificultades que encuentra para escribir un cuento de navidad de forma metatextual en su propio cuento, y rechaza la idea de contar “fairy tales for adults”, pero “how can anyone propose to write an unsentimental Christmas story?” (Auster, 1995, p. 153). Esta paradoja predomina en las historias de todos los personajes de *Smoke*, que se presentan con problemas afectivos y económicos que acaban por resolverse gracias a la

³ El orden de aparición es el siguiente: 1. Paul, 2. Rashid, 3. Ruby, 4. Cyrus, 5. Auggie.

relación con otros personajes. Así, Paul encuentra a Rashid, que le ayuda a salir del “autismo” en el que se encontraba desde la muerte de Ellen; Rashid encuentra a Paul, que le obliga a sincerarse y confesar su verdadera identidad a Cyrus, su padre biológico; Cyrus encuentra y acepta a su hijo Thomas (Rashid), que en parte salda la deuda con su pasado, y, finalmente, Ruby recupera a su hija gracias a la ayuda económica de Auggie.

Estos personajes aparecen como seres incompletos debido a su pasado, algunos como Cyrus y Ruby incluso mutilados físicamente, y a lo largo de la película vemos cómo en parte van solucionando sus problemas y proyectando ilusiones en el futuro. Así, Auster consigue cerrar las historias sin caer en los tópicos de los “cuentos de hadas”, proyectando en los personajes ilusiones y esperanzas sin dulcificar los avatares de la vida y sin traicionar la verosimilitud. Se trata de una serie de historias que se completan unas a otras como un puzzle en el que cada personaje ofrece una cara de los hechos, una visión personal que justifica sus actos, una determinada “motivación” que demuestra la inexistencia de una única verdad. Como corresponde a los cuentos de navidad todos estos personajes incompletos resuelven su situación, aunque sea de forma parcial, extravagante o con cierta lectura amarga. Como señala Propp, “las formas mediante las cuales se reconoce la carencia de algo son muy numerosas. La envidia, la miseria (en las formas racionalizadas), la fuerza o la audacia del héroe” (Propp, 1977, p. 88). Estos sentimientos están presentes de las acciones y motivaciones de los personajes, lo que dificulta al lector/espectador emitir juicios éticos y le lleva a cuestionarse los valores morales preestablecidos.

La historia de Rashid resulta especialmente interesante, ya que su carencia se manifiesta en la ausencia de una identidad estable. Este personaje construye diferentes identidades ficticias y adopta distintos nombres en función del contexto en el que se desenvuelve, desafiando uno de los signos identitarios más fuertes en la sociedad: el nombre. Así, se presenta a Paul como Rashid Cole y a su padre biológico (Cyrus) como Paul Benjamín⁴, cuando su nombre real es Thomas J. Cole. Esta fluctuación de identidades esconde la necesidad de encontrar un vínculo familiar que le sirva de referencia para definirse como individuo en el mundo. El desenlace de esta historia se produce cuando Rashid se ve obligado por Paul a confesar su verdadero nombre (y por tanto su identidad) a su padre; éste, tras unos momentos de confusión y rechazo, acaba aceptando la realidad. Este momento aparece representado en el film a través de una nueva secuencia de planos fijos de larga duración. En el primero vemos en un mismo cuadro a Paul, Auggie, Rashid, Cyrus, su mujer y su hijo; tras unos segundos en silencio Paul le ofrece un cigarrillo a Cyrus, éste lo rechaza y a su vez le ofrece un cigarro a Paul, que lo acepta. En el siguiente plano aparecen Cyrus, su mujer, su hijo y Rashid, que acaricia la cabeza del niño mientras comienza a sonar una música de piano extradiegética. La inclusión de Rashid en el *tableau* familiar se lleva a cabo sin mediar palabra, sólo a través del intercambio de tabaco entre las dos figuras paternas (la biológica y la simbólica), y se representa a través de los recursos cinematográficos. Tras esta escena vemos el tren que al principio del film llegaba a Brooklyn y que en esta ocasión regresa a Manhattan, como alegoría de la resolución de la historia de este personaje y la salida física y definitiva de Rashid de Brooklyn.

El cuento de Auggie da origen al desarrollo del guión y marca las pautas a seguir en la creación de los cuentos del resto de los personajes en la película; es una historia que tiene el robo y la mentira como “pecados” justificados y esenciales en la acción. Por un lado, el robo de la cámara a la anciana se justifica al tratarse de un objeto robado con anterioridad y también por el uso que Auggie hace de ella en su proyecto fotográfico, y por el otro, el engaño de Auggie haciéndose pasar por su nieto se explica como un acuerdo tácito con la anciana y se transforma en una obra de caridad hacia la solitaria abuela. De esta manera, Auster resuelve la escritura del cuento de navidad haciendo hincapié en la naturaleza humana de los personajes, y contando historias de personas que justifican sus actos a través de sus motivaciones.

⁴ La elección de este nombre no es casual, pues corresponde al autor del cuento: Paul Benjamín Auster. Por otro lado, este escritor solía firmar sus primeras obras con el nombre de Paul Benjamín.

La mentira, el engaño y el pacto con el lector están en la naturaleza del cuento, son parte de las características que lo definen como género literario. Pero, al mismo tiempo

“los cuentos de hadas son verdaderos. Son ...una explicación general de la vida, nacida en tiempos remotos...; son un catálogo de los destinos que pueden padecer un hombre o una mujer, sobre todo porque hacerse de un destino es precisamente parte de la vida”⁵.

Así, al finalizar el cuento, Paul se cuestiona la veracidad de la historia de Auggie y se pregunta si no se la ha inventado para ayudarlo a redactar el cuento para el periódico. Sin embargo, a pesar de sus sospechas, no se decide a preguntarle y concluye que “as long as there’s one person to believe it, there’s no story that can’t be true” (Auster, 1995, p. 156).

Otra de las características originarias del cuento es la oralidad, su condición de historia breve para ser narrada verbalmente. Auster asume esta peculiaridad del género en el texto literario al poner el cuento de navidad en boca de Auggie. La pregunta que se plantea entonces es ¿quién narra la historia? El cuento de navidad escrito por Auster comienza negando la autoría del escritor: “I heard this story from Auggie Wren” (Auster, 1995, p. 151), en respuesta a la petición que Auggie le hace al finalizar la narración del relato y que aparece recogida al final de la obra de Auster: “just put it down the way I told it to you” (Auster, 1995, p. 156). De este modo, Auster renuncia a su condición de autor-creador de la historia para situarse en el papel de recopilador y transmisor, de contador de historias; no en vano el título del cuento (“Auggie Wren’s Christmas Story”) es ilustrador de la posición que asume el autor.

Esta característica también se remarca en la película. En el cine, cuando un personaje narra una historia, lo habitual es representar la acción narrada a través de imágenes, y ésta era la forma en la que en un principio estaba concebida la escena del cuento de Auggie (Auster, 1995, p. 12). Sin embargo, el montaje final de esta escena mantiene al espectador en el restaurante en el que Paul y Auggie se encuentran, y centra su atención en la narración de este último. Se trata de una escena de casi diez minutos en la que la alternancia plano-contraplano de ambos personajes se interrumpe cuando Auggie avanza en la narración del cuento; a partir de entonces vemos un único plano de este personaje que, poco a poco, va cerrando el encuadre hasta convertirse en un plano detalle de su boca, con el que finaliza la historia. En este punto se nos muestra un contraplano detalle de la mirada de Paul, y posteriormente se vuelve a la alternancia plano-contraplano más convencional con un encuadre de medio cuerpo. La focalización de la atención del espectador en la boca de Auggie refuerza la importancia de la historia contada verbalmente, así como su papel de narrador de la misma; del mismo modo, el plano detalle de los ojos de Paul incide en su papel pasivo, de espectador, de etnógrafo que observa atentamente para recoger la historia que está escuchando. Posteriormente, a modo de coda, vemos las imágenes del cuento de Auggie acompañadas de la canción *Innocent When You Dream* interpretada por Tom Waits.

El cuento de navidad de Auggie es el único que, tanto en el texto literario como en la película, se presenta como tal, como una historia formalmente cerrada, anunciando el principio (“Auggie launched into his story”) y el final (“and that’s the end of the story”). Sin embargo, esta delimitación no consigue aislarla del devenir del tiempo y, una vez que la historia se cierra, la Historia toma protagonismo en la conversación que mantienen Paul y Auggie, informándonos de que tres o cuatro meses después este último volvió a la casa de la anciana para devolver la cámara y ella ya no vivía allí, su casa había sido ocupada por otro inquilino que no sabía nada de la mujer. De este modo, la historia de la anciana y Auggie se pierde como el humo en la Historia de Brooklyn,

⁵ Italo Calvino Cuentos populares italianos, Tomo I, Buenos Aires, Librerías Fausto, 1977. Citado en Graciela Progano “Las características del cuento maravilloso en Edward Scissorhands”, Revista Científica de UCES, Vol. XIV N° 1 -Otoño, p.145.

pero se transmite en forma de cuento de navidad a Paul, que se encarga de escribirla y la incluye en la “historia sentimental” (en términos de Vázquez Montalbán) de la ciudad.

CONCLUSIÓN

Las relaciones que se establecen entre el *Cuento de navidad de Auggie Wren* y *Smoke* superan con creces las conexiones habituales en las adaptaciones cinematográficas de obras literarias. Por un lado, a nivel formal se trata de

“un texto literario convertido en texto fílmico, concebido como parte independiente y, por tanto, no vinculado directamente a la línea argumental que se desarrolla con anterioridad, e inserto como un flashback dentro de otro texto más amplio, la película de Wang. Para subrayar su carácter distintivo de historia dentro de otra historia, así como su dualidad como texto narrativo por un lado y fílmico por otro” (Álvarez, 2010, p. 91).

A esta complejidad en su definición formal hay que añadir la habitual superposición de niveles narrativos en la obra de Paul Auster, que consigue desarrollando la “técnica de cajas chinas” (Álvarez, 2010, p. 89), lo que le permite establecer diversas relaciones entre los personajes y, en este caso, crear referencias intertextuales entre la obra literaria y la cinematográfica.

Así, hemos comprobado cómo en la adaptación cinematográfica se pierde el estilo en primera persona que domina la obra literaria y se desarrollan muchos de los personajes que aparecían esbozados en el cuento escrito por Auster en una estructura que crea cinco “cuentos de navidad”, uno para cada personaje. En primer lugar, Auggie Wren, el protagonista del cuento de Auster y autor del cuento de navidad, se traslada con todas sus características originales a la película. Por otra parte, el autor de la obra literaria aparece en el film como el escritor Paul Benjamin, e incluso llega a representar varias de las escenas que aparecen protagonizadas por Auster en el relato literario. Finalmente, el adolescente que aparece en el cuento narrado por Auggie, Robert Goodwin, guarda algunas similitudes con el personaje de Rashid en la película: raza negra, domicilio en Boerum Hill, etc. Así, lo que encontramos en *Smoke* es el desarrollo del entramado de relaciones interpersonales que habían comenzado a establecerse en la obra literaria y que pedían ser desarrolladas en una obra más amplia.

A lo largo de estas páginas hemos desarrollado un análisis estructurado en dos ejes principales. Por un lado, el espacio en el que se desarrolla la acción, Brooklyn, que lejos de ser un simple telón de fondo adquiere un constante protagonismo tanto en el cuento como en la película. Las referencias a calles, avenidas y restaurantes que aparecen en el texto literario se complementan con las conversaciones sobre su equipo de baseball, la persistente aparición de sus calles en las imágenes rodadas y el constante sonido ambiente de la ciudad, que como vimos está presente desde la primera escena del film. Por otro lado, encontramos las historias personales que se desarrollan en esta ciudad, las protagonizadas por sus habitantes. La interacción que se produce entre los personajes es la que define y da forma a este espacio urbano, representado como un lugar opuesto a Manhattan en el que aún hay tiempo para contar historias (“fumar”) y en el que las historias (el humo) son importantes y se resisten a ser devoradas por la Historia y convertirse en “ceniza”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez, E. (2010). “El ilusionista de las palabras: Paul Auster y su universo creativo”. *Árbor*, 741, 89-97.

Auster, P. (1995). *Smoke and Blue in the face*. London & Boston: Faber and faber.

Barthes, R. (1990) [1980]. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

Deleyto, C. (2000). *Wayne Wang: Smoke*. Barcelona: Paidós.

Peña-Ardid, C. (1996). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.

Pérez, I. (2009). *Espacio, identidad y género*. Sevilla: Arcibel editores.

Progano, G. (2010). “Las características del cuento maravilloso en Edward Scissorhands”, *Revista Científica de UCES*, Vol. XIV, N° 1 –Otoño, 139-151. [Revista electrónica]. Disponible en http://desarrollo.uces.edu.ar:8180/dspace/bitstream/123456789/814/1/Las_características_del_cuento_Progano.pdf

Propp, V. (1977) [1928]. *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.