

“Llámenme Ismael”

Algún crítico pertinaz ha señalado que, tanto los principios como los finales de cualquier novela están sobretabajados. El caso es que son muy pocas las primeras líneas de novela que después de la lectura se quedan en la memoria. Aparte del obvio y siempre inconcluso ejemplo del *Quijote*, ¿qué otros inicios de novelas podemos recordar? No muchos; tal vez sentencias sabias y arrolladoras como la de “Todas las familias felices se parecen entre sí, pero las desdichadas ven siempre en su infortunio un caso singular” o frases apasionadas y con alteraciones (en el original) como “Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas” o simplemente, como es el caso más general, frases cortas e importantes que resumen el sentido ulterior de la novela como “Mucho tiempo he estado acostándome temprano”, “Hoy ha muerto mamá”, “¿Encontraría a la Maga?” Y por supuesto “Llámenme Ismael” de esa novela imponente que es *Moby Dick*.

Las primeras palabras de esta novela, en que el narrador empieza identificándose para contarnos la extraña historia del viaje del *Pequod* del que él resulta el único sobreviviente, es también el título del ensayo que el crítico y poeta norteamericano Charles Olson ha escrito en torno a la obra maestra de Melville y que ahora Editorial Era hace accesible a los lectores de habla hispana.

Llámenme Ismael es, me parece, más que una perla como sugiere su traductor, un extraño espécimen, una piedra semipreciosa cuyo valor radica precisamente en su originalidad y en su rareza más que en su “oriente”. El libro está escrito en un tono —casi podría decirse con una retórica— y un estilo que recuerdan en más de un sentido a los ensayos de Lawrence y de Pound que, por valiosos que sean, resultan siempre un tanto excéntricos, incluso formalmente. Esto mismo debe haber representado un arduo problema para el traductor de *Llámenme Ismael* ya que, en su intento de reflejar el estilo “stacatto” de Olson, nos entrega una prosa deshilvanada y tortuosa en donde a cada momento el texto mismo se delata como un ingrato bastardo del original. Ni modo, como dijo H. T. Lowe-Porter, traductora al inglés de Thomas Mann: “Las traducciones son como las mujeres: cuando son fieles no son boni-

tas y cuando son bonitas no son fieles.”

Aun así, *Llámenme Ismael* es un libro que se sostiene gracias a la luz que arroja sobre las múltiples facetas de *Moby Dick*. El prólogo de Olson, en donde narra los avatares del *Essex*, un ballenero que, como el *Pequod*, fue arremetido por un cachalote y cuyos tripulantes van pereciendo poco a poco entre horribles actos de canibalismo, sirve de catapulta para proyectar la imaginación del lector al ámbito de la novela de Melville. Páginas adentro, Olson explora la génesis y la naturaleza de la novela desde varios puntos de vista entre los que se incluye la importancia económica que jugó la industria ballenera en Estados Unidos:

Se olvida el sitio que ocupó la caza de ballenas en la economía estadounidense. Empezó con la escasez de grasa y aceite. . . Los historiadores económicos, marineros de agua dulce, omiten resaltar el papel de la industria en la vida económica norteamericana hasta la Guerra Civil. (En 1859 se descubrió el petróleo en Pennsylvania. Kerosen, petróleo y parafina rápidamente empezaron a remplazar el aceite de ballena. . .) . . . La caza de ballenas tuvo su expansión cuando la agricultura y no la industria, era la base del trabajo y cuando el comercio exterior, y no el interno, era la base de intercambio. . . Así que, si quieren saber por qué Melville dio en el clavo en *Moby Dick*, consideren la pesca de la ballena. Considérenla como FRONTERA y como INDUSTRIA.

Ya inmerso en el ámbito netamente literario, Olson hace referencia a la manera de cómo la lectura de Shakespeare fue confi-

gurando algunas partes esenciales de la novela de Melville. Para ello, Olson recurre a estudiar, tanto los trozos subrayados, las anotaciones y los comentarios que el propio Melville hizo en siete volúmenes de las obras de Shakespeare, como un artículo sobre Hawthorne escrito por el propio Melville que resulta —en palabras del propio Olson— “su declaración de la libertad del hombre para fracasar”.

El resultado de esta magnífica parte del libro no es una simple y aburrida relación académica de las deudas que Melville tiene para con Shakespeare, sino un estudio comparativo de dos talentos y de cómo la imaginación de uno puede alimentar las potencias creativas del otro. En esta dirección son especialmente reveladores los comentarios que Olson hace en torno a la locura, el mal, el papel del bufón y al sentido trágico que Melville usará en su obra a la luz de la lectura de Shakespeare (especialmente *Rey Lear*). Es curioso que el otro gran genio de cuyas fuentes bebió Melville para mitigar su sedienta imaginación haya sido un contemporáneo de Shakespeare y el novelista por excelencia ejemplar: Miguel de Cervantes. Olson alude sólo superficialmente a su influencia y su libro se centra exclusivamente en las afinidades que Melville tiene con Shakespeare. Y aunque la edición del *Quijote*, subrayada y anotada por Melville, es posterior a la publicación de *Moby Dick* en esta misma obra es evidente la admiración que el autor norteamericano profesaba hacia Cervantes. La monomanía de Ahab, por ejemplo, no puede dejar de compararse con la del caballero andante aun cuando las obsesiones de uno es destruir la figura del mal y las del otro implantar el bien sobre la tierra.





Proust

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

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

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

Hernán Lara Zavala

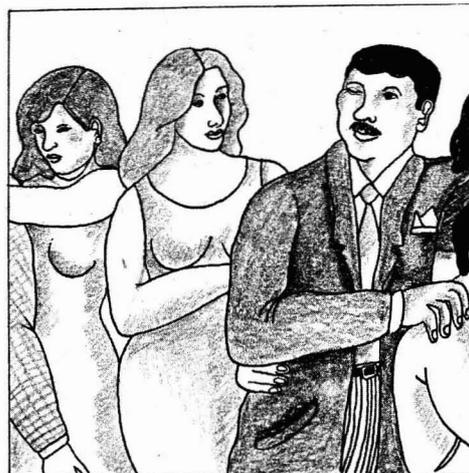
The Proust screenplay: A la recherche du temps perdu

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

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

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

Quien conozca la novela gigantesca de



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

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

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

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

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

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

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