THE HOURS, DE STEPHEN DALDRY: TRAMAS Y TIEMPO NARRATIVO

THE HOURS, BY STEPHEN DALDRY: PLOTS AND NARRATIVE TIME

Marcos CÁNOVAS
Universidad de Vic – Universidad Central de Cataluña
mcanovas@uvic.cat

Resumen: La película *The Hours*, adaptación del libro del mismo título –que a su vez es una transposición de la novela *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf–, presenta una estructura narrativa caracterizada por la sucesión alternada de episodios que corresponden a tres tramas centrales (con una cuarta en el prólogo y epílogo). Las tramas centrales recrean sendos días en las vidas de tres mujeres. La cohesión narrativa se ve reforzada por la presencia de motivos comunes entre las tramas y el tratamiento del tiempo, el cual refleja la estructura de la narración y da prominencia a los ejes temáticos del film.

Abstract: The film *The Hours*, adapted from the book with the same title – which in turn is a transposition of the novel *Mrs. Dalloway*, by Virginia Woolf – has a narrative structure of alternating episodes that correspond to three main plots (together with a fourth plot in the prologue and epilogue). Each of the main plots reflect a day in the life of three women. Shared motifs among the plots and the treatment of time – which follows the narrative structure of the stories, giving additional prominence to the main themes of the film – create a strong sense of cohesion.

Palabras clave: *The Hours*. Stephen Daldry. Estructura narrativa. Tiempo narrativo. Trama.

Key Words: *The Hours*. Stephen Daldry. Narrative structure. Narrative time. Plot.

1. DE MRS. DALLOWAY A THE HOURS: TRANSPOSICIÓN Y ADAPTACIÓN

La película *The Hours* (2002), dirigida por Stephen Daldry a partir de un guion de David Hare, es la adaptación de la novela del mismo título escrita por Michael Cunningham (1998). Este texto parte de una reflexión y reelaboración de la obra de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (1925; 2000) y de episodios biográficos de la propia escritora. La película aparece, así, como la adaptación de una recreación novelesca inspirada a su vez en *Mrs. Dalloway*.

Si nos situamos en la primera parte del proceso, es decir, el paso de *Mrs. Dalloway* a la novela *The Hours* (*The Hours*, es, por cierto, el título que utilizó Virginia Woolf de manera provisional para *Mrs. Dalloway* mientras escribía la obra), el producto de Cunningham entra en la categoría de las que Seymour Chatman ha llamado, tomando la terminología de Gérard Genette, "second-degree narratives", es decir, "those bearing a more than passing resemblance to some original" (2005: 270). Y, entre las tipologías de estas narrativas de segundo grado, *The Hours* correspondería a una "serious transformation" o "transposition" (como *Ulysses* o *Doktor Faustus*, por ejemplo): en palabras de Chatman, "these are texts that do not continue the lives of the original characters, but rather use them as patterns for new characters whose experience is somehow parallel" (2005: 271). En concreto, con el trasfondo de *Mrs. Dalloway*, *The Hours* presenta sendos días de las vidas de tres mujeres que viven en épocas diferentes, de manera que cada una de las tres situaciones constituye una trama dentro de la novela (con conexiones con las otras dos tramas, como se verá). Así, el primer personaje es la propia Virginia Woolf (en 1923, cuando está escribiendo *Mrs. Dalloway*); el segundo, Laura Brown, ama de casa y lectora de *Mrs. Dalloway*[1], en un día de los años 50, y, el tercero, Clarissa Vaughan, trasunto, en los años 90, del personaje protagonista de la novela de Woolf, Clarissa Dalloway. Por lo tanto, *Mrs. Dalloway* proporciona combustible narrativo a la novela de Cunningham desde por lo menos tres perspectivas que se vinculan respectivamente a las tres tramas narrativas centrales que entran en juego en *The Hours*: 1) escritura de *Mrs. Dalloway*, 2) lectura de la obra, 3) recreación del personaje protagonista. Además, de estas tres tramas, como prólogo de la novela aparece la escena del suicidio de Virginia Woolf en 1941.

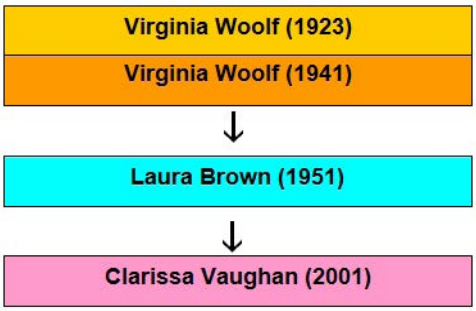
La crítica ha situado la novela de Cunningham en el ámbito de la posmodernidad; se considerarían características posmodernas el hecho de que la novela derive de otra (Chapman, 2005) o la aproximación a la identidad de los personajes: si *Mrs. Dalloway* está en la modernidad, porque Virginia Woolf construye un personaje central que da sentido a la novela, *The Hours* es posmoderna en la medida en que hay tres personajes

1 "Noi lettori leggiamo Cunningham che legge Woolf attraverso Laura Brown, in un infinito congegno di specchi che si rifrangono" (Ovarelli, 2003: 58).

de referencia, no uno, de manera que "moving among the Mrs. Dalloway, Mrs. Woolf and Mrs. Brown sections also means shuttling among three different constructions of the self and the fictional aesthetic implied in each" (Hardy, 2011). Por su parte, añadiendo la referencia a la implicación del lector en el diálogo entre los dos textos, Corrizzato y Gorazzi señalan: "just as Postmodernism relied on intertextuality, reminding us that all texts are potentially plural and have no defined boundaries, Cunningham manipulates his novel establishing a two-way relationship between himself and Woolf, thus offering an overt dialogue between past and present that involves a third participant: the reader" (2014: 268).

A partir de ahí, cabe considerar la adaptación de la novela de Cunningham a la película a través del guion de David Hare. La crítica ha analizado el paso de la novela a la película y ha comparado lo que caracteriza a cada una. Así, en opinión de Schiff, "Cunningham's novel of interiority, with its depiction of what it feels like to pass through the moments and hours of ordinary existence, is transformed into a story about women's lives, entrapment, and the effort to maintain sanity against the threat of madness and suicide" (2012: 169).

En cualquier caso, la estructura narrativa de la película mantiene el mismo esquema que la novela: tres personajes cuyas historias se desarrollan en épocas diferentes (cuatro épocas, si se consideran los dos momentos de Virginia Woolf, aunque el episodio de 1941 tiene un carácter particular, porque actúa como prólogo, como se ha dicho y, en la película, además, también como epílogo):



A pesar de que haya tres historias centrales, la película constituye una única entidad narrativa (y también la novela, pero, a partir de ahora, una vez se ha establecido la vinculación con los precedentes literarios, el análisis que se presenta, si no se indica otra cosa, se centrará en la película)[2]. Así pues, no se trata de tres tramas independientes

2 Aunque, ciertamente, una aproximación a la película no podrá prescindir de un enfoque que contemple los recursos del análisis multidisciplinar y tenga en cuenta el nivel semiótico textual (vinculado tanto al

que se suceden, sino que destaca la unidad estructural y temática: las tres historias conforman un discurso cohesionado. A partir de aquí, el objetivo de este trabajo es describir algunos de los patrones que fundamentan la unidad narrativa del filme, desde la perspectiva del montaje de las secuencias y los enfoques temporales de las tramas, y también considerando la relación que se establece entre los elementos de contenido visuales y verbales.

2. INTERCALACIÓN DE EPISODIOS

La intercalación sucesiva de episodios, es decir, la mezcla de las tramas, constituye, de hecho, un primer elemento que potencia la unidad estructural de la narración cinematográfica. El comienzo de la película marca la pauta y, después de la escena del suicidio de Virginia Woolf, se presenta una secuencia de episodios, correspondientes a cada una de las tres tramas centrales, con cambios rápidos entre ellos (al mismo tiempo que se presentan los títulos de crédito iniciales): el procedimiento de alternancia de tramas que regirá toda la película se presenta aquí de manera condensada, con saltos frecuentes. Ello pone a la audiencia ante las pautas narrativas del film, que se aprehenden a partir de aquí y se aplican en lo sucesivo para descodificar satisfactoriamente el mensaje. De hecho, esta sucesión de escenas que se despliega con los títulos de crédito tiene una función parecida a la de las oberturas operísticas, que sirven para situar al espectador en las claves de la obra incorporando motivos recurrentes o prefigurando lo que vendrá después. Así, de entrada, los tres personajes femeninos –interpretados por Nicole Kidman (Virginia Woolf), Julianne Moore (Laura Brown) y Meryl Streep (Clarissa Vaughan)– aparecen en acciones cotidianas después de despertarse por la mañana (significativamente, sin embargo, las primeras imágenes no son las suyas, sino las de sus parejas –Leonard, de Virginia; Dan, de Laura, y Sally, de Clarissa–, que están despiertas mientras ellas duermen): las tres mujeres están tendidas en la cama al despertar, se levantan, se lavan, se peinan; después de todo esto, aparece un jarrón con flores en cada una de las tres tramas.

propio film como a las novelas que están en la base), además del propiamente audiovisual (*vid*. Corrizzato y Gorazzi, 2014).

Nicole Kidman / Virginia Woolf

Meryl Streep / Clarissa Vaughan

Julianne Moore / Laura Brown

El espectador ya sabe que hay una coincidencia en la hora de las escenas y también en la acción y, de hecho, ya se hace evidente el punto de partida de lo que vendrá después y también la conexión y el paralelo entre las historias; en realidad, toda la película será una extensión y amplificación de esa rápida sucesión de escenas; cada una de las tramas refleja un día en la vida de una mujer y este día condensa toda su existencia: volveremos sobre ello un poco más adelante. En cualquier caso, hay que insistir en que no se trata de tramas aisladas, sino que la estrecha interconexión entre ellas sustenta con solidez la unidad estructural de la película. Como señala Kostkowska (2009: 141), "as Stephen Daldry comments, an effort was made from the very beginning to reassure the viewer that the three stories would be connected (*Director's Commentary*). The movie is truly an ecosystem, providing consistent parallels between each plot's settings".

Si representamos gráficamente la secuencia de los episodios iniciales que van apareciendo en paralelo a los títulos de crédito (Virgina Woolf, Laura Brown, Clarissa Vaughan), el resultado queda reflejado en el diagrama siguiente (se indica el tiempo que dura cada fragmento):

VW 41	2' 45''
LB	1' 05''
VW 23	1' 05''
CV	1'03''
LB	5''
VW 23	4''
CV	18''
VW 23	6''
CV	5''
VW 23	18''
CV	3''
LB	23''
CV	2''
LB	2''
CV	3''
VW 23	6''
LB	3''
VW 23	4''
CV	8''
LB	3''
VW 23	2' 09''
LB	6''
CV	4''
VW 23	25''

La última escena de esta serie es la que sigue a los títulos de crédito. A partir de ahí, las escenas correspondientes a cada una de las tramas serán, en general, más largas (con excepciones, como se verá). Pero la estructura seguirá siendo la misma: la película está montada con una intercalación de secuencias correspondientes a cada una de las tramas narrativas. Por su parte, como se ha apuntado, la escena del suicidio de Virginia Woolf, en 1941, sirve para abrir y cerrar la película. Esta escena contiene dos acciones: la del suicidio como tal y, en forma de *flashbacks,* saltos hacia el momento de la escritura de la carta de

despedida de Virginia Woolf a su marido, Leonard. Además de enmarcar las tres tramas centrales, el episodio sitúa la pulsión de muerte en el trasfondo temático de la película.

Después de la tercera escena larga de la película, la primera de Clarissa, también se da una rápida transición de escenas y tramas; de manera muy significativa, la escritura y la voz de Virginia Woolf está en las tres escenas recitando un fragmento de texto que resulta clave, tanto con respecto a la escritura de *Mrs. Dalloway* como en las tres historias de la película, a las que la voz se superpone y da unidad: "a woman's whole day, a single day, just one day and in that day her whole life". De esto tratan las tramas; de esto trata la película.

La estructura narrativa de la película coincide en general con la de la novela, aunque hay algunas diferencias que se pueden explicar por el aprovechamiento de los recursos específicos del lenguaje cinematográfico. En la novela no aparecen momentos de sucesión rápida entre escenas de las diferentes tramas, lo que hay en todo el texto son capítulos de cierta extensión que en la película se corresponden en general con las escenas posteriores a los títulos de crédito, con algunas modificaciones respecto al libro: cambios de orden (el libro se abre con un capítulo sobre Clarissa que pasa al tercer lugar en la película), unión de capítulos (el segundo y tercero de los dedicados a Virginia Woolf), omisión de otros (el encuentro de Sally con Oliver y Walter) y, sobre todo, como se señalaba, la intercalación rápida de escenas al comienzo, pero también en otros lugares. Además, la película se cierra con una vuelta a la escena inicial del suicidio de Virginia Woolf, a diferencia del libro, que no tiene este epílogo.

En todo caso, y como mecanismo fundamental en la construcción de la película, constantemente encontramos el contraste y diálogo entre los elementos individualizadores de cada una de las tramas (empezando por la construcción de tres identidades diferentes, tal como se comentaba arriba) y aquellos elementos que dotan de unidad global al relato. Así, en lo que respecta a la individualización de las tramas, hay que señalar una tendencia a los colores suaves y más bien claros en las tramas de Laura Brown y en la de Clarissa Vaughan (aunque diferenciados: ocres en el primer caso y blancos en el segundo), y a colores más fuertes, tirando a oscuros en algún momento, en el caso de la de Virginia Woolf (así, los marrones de los interiores o los verdes y azules del exterior en la trama central, mientras que en la trama del suicidio destaca al azul verdoso y muy oscuro del agua del río). De esta manera, las tres tramas (así como los dos momentos de la historia de Virginia Woolf) quedan caracterizadas por sendas gamas cromáticas que destacan.

Una vez marcada la individualización de las tramas (personajes diferentes, épocas diferentes, peculiaridades narrativas de cada una de las historias, gamas cromáticas particulares), continuaremos profundizando en los aspectos que fomentan las conexiones entre estas tramas y la unidad estructural de la película: como se verá, aun

partiendo de una posible y quizás en un primer momento aparente dispersión –fruto de la descripción de los elementos particulares–, el efecto estético de la unidad global que se deriva del conjunto acaba siendo incontestable.

3. IDENTIFICACIÓN ENTRE ELEMENTOS DE LAS TRAMAS NARRATIVAS. NIVELES DE MÍMESIS EN LA FICCIÓN

A la intercalación de fragmentos de las tramas se le añade la presencia de elementos comunes que aparecen en más de una línea argumental. Este es un factor importante en la cohesión de la película. Un eje central de esta conexión entre los episodios resulta ser, como se ha apuntado, la novela de Virginia Woolf *Mrs. Dalloway.* Paralelamente, los personajes son también elementos de conexión entre las tramas. Así, el Richard de 2001 (interpretado por Ed Harris) aparece también en la trama de 1951, pero siendo un niño (Richie); también Laura, protagonista de la trama de 1951, tiene un papel en la de 2001. Por lo tanto, los personajes y la novela *Mrs. Dalloway* configuran la base del juego –que sustenta la ficción de la película– entre diversos niveles de representación de la realidad.

Un primer nivel es el de la ficción basada en hechos reales, es decir, la vida de Virginia Woolf y el proceso de escritura de la novela *Mrs. Dalloway.* Un segundo nivel es el de la ficción que recrea el mundo real, pero con un núcleo narrativo que no reproduce acontecimientos y personajes existentes: las tramas de Laura Brown y Clarissa Vaughan. Y, recuperando lo que se ha señalado más arriba, aún se puede considerar un tercer nivel, el de la ficción de la novela *Mrs Dalloway,* que conecta las tres tramas centrales. En la de 1923, Virginia Wolf está escribiendo precisamente esta obra: la novela aparece como objeto que forma parte de la mímesis de una realidad. El libro vuelve a estar presente, en este caso como novela ya publicada, en la narración de 1951, cuando Laura la lee. Finalmente, Clarissa, como personaje y en su trayectoria, tiene reminiscencias de la propia Mrs. Dalloway –como le recuerda su amigo Richard–. Como no podía ser de otra manera a partir de los parámetros que se apuntan, la relación de intertextualidad es constante y se da de maneras diversas: por ejemplo, en la primera trama, Virginia Woolf escribe y simultáneamente pronuncia en voz alta la primera frase del libro, "Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself"; Laura, en la segunda trama, en cierto momento abre un ejemplar de la novela y lee esta misma frase; por otra parte, ya en la tercera trama, lo primero que dice Clarissa en la película es: "Sally, I think I'll buy the flowers myself"[3].

3 Sobre la función de esta frase en la construcción narrativa de la película, Born, Frankel y Thygesen apuntan: "With a single sentence we are in medias res: in Edwardian England in the 1920s, when the book is written; in optimistic and utopian America in the 1950s, when the book is read; and finally in late modern New York in the new millenium, when the book is enacted" (2006: 121-122).

4. LA MUERTE Y LOS PERSONAJES

La sombra de la muerte (recordemos el prólogo y el epílogo, con el suicidio de Virginia Woolf) determina la caracterización de algunos de los personajes centrales y la relación entre todos ellos. Virginia Woolf, Laura Brown y Richard están poderosamente atraídos por la muerte y, de hecho, la primera y el tercero acabarán suicidándose[4]. Laura está a punto de suicidarse, pero, en su caso, y a diferencia de los otros, que no pueden cambiar las circunstancias que les llevan a la decisión de quitarse la vida (en ambos casos, la enfermedad y el temor a sus consecuencias), ella sí puede cambiar las circunstancias: deja su vida y su familia y se marcha a otro lugar.

Estos tres personajes tienen en común que viven para contentar a los otros, como expresan o dejan ver con toda claridad; esto los mantiene provisionalmente vivos, aunque también puede ser una parte de lo que los mata. Virginia Woolf debe responder al estímulo de su marido, Leonard. Laura sabe que se espera de ella que sea esposa y madre. Richard vive por Clarissa.

En cambio, el propio Leonard, Richard cuando era niño –hijo de Laura–, Dan o Clarissa/Mrs. Dalloway viven con el deseo de sostener a aquellos a quienes quieren hacer vivir. El hecho, en resumen, es que la tensión entre la pulsión destructiva de unos y los deseos de los demás se convierte en insostenible y conduce a rupturas inevitables que se convierten en fugas, en forma de suicidio y muerte (Virginia Woolf y Richard) o huida en el espacio (Laura).

5. MOTIVOS COMUNES Y TRANSICIONES ENTRE LOS EPISODIOS

La estructura paralela de los episodios centrales, reforzada por los patrones que marcan la caracterización de los personajes –patrones que, como hemos visto, se pueden extrapolar de una narración a otra–, queda igualmente destacada por una multitud de motivos comunes entre las tramas. Se han comentado más arriba, como ejemplo que sustenta desde el comienzo la estructura narrativa, los saltos entre los episodios de las tres mujeres al comienzo del día, en paralelo a los títulos de crédito. Aparte de este caso, los motivos comunes que tienen algún papel en dos o tres de las tramas son numerosos; siguen algunas muestras.

Ya se ha observado la referencia a la intención de comprar las flores, que es la primera frase de *Mrs. Dalloway* y que, por procedimientos diversos, se traslada a tres lugares de

4 Los aspectos psicológicos de *The Hours* han recibido la atención de diversos estudios. Por ejemplo, en Moraes *et al*. (2006) se analizan, desde un punto de vista psiquiátrico, las tendencias depresivas de los personajes de la película.

la película; empezando por ahí, el texto de la novela tiene una presencia constante en el filme, siguiendo el esquema del episodio de las flores: como se señalaba, Virginia Woolf escribe el texto, Laura Brown lo lee y Clarissa recoge reminiscencias del personaje. El suicidio, del que se ha hablado como reflejo de la pulsión de muerte de los personajes, es igualmente un motivo temático que se reitera en el trasfondo de las historias. Y también hay elementos que tienen una presencia en puntos específicos de los relatos. Por ejemplo, los besos; los besos entre mujeres de Laura y su vecina, Kitty; el beso de Virginia Woolf a su hermana Vanessa; el beso entre Clarissa y Sally, y también el beso, ya no entre mujeres y que no se ve pero que se menciona, entre Clarissa y Richard, años antes[5]. O la comida que se tira o rechaza: Virginia Woolf no quiere comer, Laura tira a la basura una tarta, Clarissa lanza los cangrejos que tenía preparados para la fiesta de Richard; la comida aquí aparece como símbolo de vida (y no se acepta).

Las transiciones entre los episodios pueden igualmente establecer contactos entre los elementos. Por ejemplo, en una escena Clarissa enciende el horno de su casa y, a la siguiente, Laura saca una tarta de su propio horno; igualmente, la escena en la que Virginia Woolf queda con la cara en el suelo, mirando un pájaro muerto, va seguida de la cara de Laura en la cama, sobre una almohada.

Mención aparte merece la escena del sueño de Laura Brown, en el que la propia Laura se ve anegada mientras duerme. Esta escena, que no aparece en la novela, tiene un carácter central en la película. Laura está en un hotel, aparentemente decidida a suicidarse. Paralelamente, se introducen escenas de Virginia Woolf en las que cambia su plan con respecto al personaje protagonista de Mrs. Dalloway y decide que no morirá en la novela, sino que lo hará otro personaje en su lugar (Septimus). Al lado, el sueño de Laura da lugar a la escena surrealista, tomada en un plano cenital, en la que se la ve tendida en la cama (otras escenas de la película habían anticipado esta imagen de Laura tumbada en una cama y vista desde arriba, como la del despertar de Laura al comienzo, lo que refuerza su carácter esencial) y anegada por las aguas que recuerdan las del río Ouse, donde se ahogó Virginia Woolf, tal como se habían visto al principio de la película.

5 Trasunto todos ellos del beso de Clarissa a Sally Seton en *Mrs. Dalloway*; desde esta perspectiva, Corrizzato y Gorazzi realizan un detallado análisis del papel de los besos como ejemplo más destacado de los elementos pragmáticos de *Mrs. Dalloway* que se adaptan y resuenan en las diversas tramas de la novela y la película (2014: 269-270). Por su parte, Patteson (2003:124) comenta: "it is the underlying meaning of these moments of contact that is most important. The kisses portray, above all, the impulse to seize, hold onto, and drink deeply of the vitality of others' lives". Haffey sitúa los besos de *Mrs. Dalloway* y *The Hours* en el contexto homosexual como algo opuesto al mundo convencional que se abre a partir del beso heterosexual, puesto que la relación homosexual no tiene un guion prefijado: "Moments can allow characters to fully occupy an instant in which the future is open and not yet decided. In these queer moments, the very functioning of time towards a necessary conclusion is questioned" (2010: 159). De hecho, la atención por las escenas de los besos se refleja ya en las primeras críticas de la película (por ejemplo, en Holden, 2002).

El sueño de Laura Brown en la habitación del hotel

El avatar narrativo de Laura Brown en la película coincide aquí con el de Clarissa Dalloway en la novela de Virginia Woolf: contra lo que parecía prever la trama, no será Laura la que se suicide, sino otro personaje, como se verá más adelante en la película.

Finalmente, la banda sonora de Philip Glass, compartida por todas las tramas, refuerza la unidad global: como señaló la crítica de la película aparecida en el *New York Times* (Holden 2002), "Mr. Glass's surging minimalist score, with its air of cosmic abstraction, serves as ideal connective tissue for a film that breaks down temporal barriers". Gelinski (2010: 128) apunta que la música refuerza la conexión inconsciente entre las tres historias y, además, "enfatiza a cronologia regular, ou seja, a relaçao das horas na vida das personagens" [6].

6. TRATAMIENTO DEL TIEMPO Y NARRATIVIDAD: PERSPECTIVAS

En la película se integran diversas perspectivas temporales. El episodio del suicidio, que enmarca las tramas centrales, se desarrolla en un período corto de tiempo (no hay referencias temporales definidas, pero probablemente dura poco más de una hora, contando el tiempo de escribir la carta de despedida, ir hasta el río y entrar en el agua, al mismo tiempo que Leonard lee la carta); aquí, como se ha dicho, el camino de Virginia Woolf hacia el río alterna con *flashbacks* de la escritura de la carta y con escenas, se supone que en este caso simultáneas, de la lectura de esta carta por parte de Leonard.

6 Sobre la banda sonora de Philip Glass, *vid*. Crisp y Hillman (2010).

Por otro lado, cada una de las tres narraciones centrales recoge un día en la vida de una mujer; si se toman aisladamente, el desarrollo es lineal en todos los casos, sin roturas diacrónicas ni saltos atrás. Las tramas, consideradas globalmente, abarcan un periodo de 78 años, y esta podría ser una primera aproximación al tiempo narrativo, la de las historias situadas en épocas diferentes y que se desarrollan aproximadamente a lo largo de un día (1921), una hora (1941), un día (1951) y un día (2001).

Sin embargo, estas historias no aparecen de forma aislada y secuenciadas una tras otra, sino que, como se ha analizado, las tramas centrales se mezclan y dan lugar a un armazón cohesionado. Como consecuencia de esta estructura en principio doble (tramas sueltas frente a unidad global, dispersión frente a cohesión), el tiempo se presenta desde dos perspectivas que coexisten: la perspectiva lineal de las tramas aisladas y la perspectiva, totalmente diferente y que finalmente destaca y triunfa, del entramado que constituye la serie de episodios alternos que conforman el montaje de la película. En este último caso no hay un eje temporal central, sino que aparecen al mismo nivel los ejes respectivos de cada una de las tramas: las narraciones se sitúan intercaladas y con saltos temporales relativos entre ellas (*flashbacks* o *flashforwards*), según la posición que consideremos. Así, la falta de un eje temporal único se puede poner en paralelo con la ausencia de un personaje central: de la misma manera que no hay un *yo* vertebrando la narración, sino tres, tampoco hay una línea de tiempo, sino tres (o cuatro, aunque las centrales son tres), que dialogan entre sí.

Pero aún es posible ir más allá en la complejidad temática y temporal de la obra, porque en este entramado global todavía cabe considerar dos bloques añadidos: el que se vincula a Virginia Woolf por una parte y, por otra, el que determinan las tramas de Laura Brown y Clarissa Vaughan. Esto es así desde dos perspectivas. Desde una primera perspectiva, la realidad a que remiten los episodios de Virginia Woolf es "real", es decir, se basa en datos biográficos de una persona que existió, mientras que las realidades de Laura Brown y Clarissa Vaughan son totalmente ficticias (además, en los dos casos se trata de una ficción que tiene sentido considerando parámetros intertextuales, es decir, a partir de una obra previa, la novela *Mrs. Dalloway*). Y, desde una segunda perspectiva, se produce la misma confluencia de tramas dos a dos: Virginia Woolf aparece como personaje en dos épocas de su vida; por otra parte, los personajes de Laura Brown y Richard están relacionados en las otras dos historias. Así, la trama de Clarissa Vaughan marca el desenlace de la trama de Laura en el momento en que reconocemos la aparición de Laura y Richie, cuarenta años mayores.

Por lo tanto, la narratividad fluye desde unos parámetros temporales que coinciden en dotar de unidad a la obra: estos parámetros, analizados, dejan ver que el tratamiento relativo, dinámico y cambiante del tiempo es precisamente un elemento clave en la

unidad estructural de la película. El que la multiplicidad temporal garantice la coherencia de la narración en lugar de dispersarla está aquí lejos de ser una paradoja.

Así pues, la estructura narrativa y la estructura temporal de la película aparecen muy próximas. De hecho, confluyen y se condensan con toda claridad en la frase que pronuncia la voz en *off* de Virginia Woolf al final, dirigiéndose a Leonard: "Dear Leonard. To look life in the face, always, to look life in the face and to know it for what it is. At last to know it, to love it for what it is, and then, to put it away. Leonard, always the years between us, always the years. Always the love. Always the hours." Con estas palabras van pasando las imágenes del último momento del día para las mujeres de la película, justo antes de dormir: Laura (no en 1951 sino en 2001, en casa de Clarissa), Virginia Woolf en 1923 y Clarissa en 2001. Y, finalmente, se ve la escena que cierra el filme: Virginia Woolf en 1941, adentrándose en las aguas del río Ouse en una visión reiterada de las imágenes del comienzo. Las horas y la vida: las vidas de tres mujeres de épocas diferentes y el trasfondo de la literatura de Virginia Woolf.

7. CONCLUSIÓN

Conviene incidir, por lo tanto, en lo que acaba siendo evidente desde el mismo título: el papel del tiempo en la película. Constantemente, a lo largo de este trabajo, se han repetido y cruzado las referencias: cuando se habla de la estructura narrativa, se tiene que hablar de los paralelismos entre los episodios y, cuando nos referimos a los paralelismos, debemos tener en cuenta los motivos comunes o la caracterización de los personajes con rasgos que impregnan las diversas tramas narrativas, como la pulsión de muerte. Y, al final, se trata del tiempo. La pulsión de muerte es la aproximación al fin del tiempo disponible, la mirada al abismo del tiempo individual. La estructura narrativa es aquí tiempo, el tiempo lineal de cada una de las tramas aisladas se convierte en tiempo condensado si se toma el conjunto y se convierte en el no-tiempo (en un sentido estrictamente diacrónico) de la sucesión de *flashbacks* y *flashforwards:* no existe un eje temporal central porque no se trata de seguir el orden de una serie de acontecimientos, sino de suscitar un estado emotivo. La vida y el tiempo de las personas se concentran en unas horas y las horas de cada episodio son vivencias que inciden sobre toda la película, porque no pertenecen solo a personajes específicos ni quedan limitadas a una sola trama. Esto explica el montaje fílmico que se ha comentado en las páginas precedentes: la estructura de la narración cinematográfica se identifica con esta temporalidad, porque, de hecho, la construye. De aquí se derivan percepciones y sensaciones del espectador vinculadas a una armadura formal que coincide directamente con aquello de lo que trata la película.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORN, A.; FRANKEL, C. y THYGESEN, N. (2006). "*The Hours*: A Gaze, a Kiss and the Lapse between them. An Eventalization". *Ephemera* 6 (2), 121-140.

CHATMAN, S. (2005). "*Mrs. Dalloway's* Progeny: *The Hours* as Second-degree Narrative". En *A Companion to Narrative Theory*, J. Phelan y P. J. Rabinowitz (eds.), 268-281. Oxford: Blackwell.

CORRIZZATO, S. y GORACCI, G.(2014). "Adjusting Emotions/Linguistic Adaptation: Cinematic Multi-Perspectives On *The Hours*". *European Scientific Journal* special edition 2, 265-272 (también en *http://eujournal.org/index.php/esj/article/view/2898* [12/02/2015]).

CRISP, D. y HILLMAN, R. (2010). "Chiming the Hours: a Philip Glass Soundtrack". *Music and the Moving Image* 3 (2), 1-7.

CUNNINGHAM, M. (1999). *The Hours*. London: Fourth Estate.

_____ (2003). *Las horas*. Barcelona: El Aleph. [Traducción de Jaime Zulaika.]

GELINSKI, R. de F. (2010). "*Mrs. Dalloway* no cinema: o fluxo de consciência". *Publicatio Ciências Humanas, Linguistica, Letras e Artes* 18 (2), 121-133. DOI: 10.5212/PublicatioHum.v.18i2.0003.

HAFFEY, K. (2010). "Exquisite moments and the temporality of the kiss in *Mrs. Dalloway* and *The Hours*". *Narrative* 18 (2), 137-162.

HARDY, S. B. (2011). "The Unanchored Self in *The Hours* after *Dalloway*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 52 (4), 400-411.

HARE, D. (2002). *The Hours: a screenplay*. New York : Miramax Books.

HOLDEN, S. (2002,). "Who's Afraid Like Virginia Woolf?". *The New York Times,* 27 de diciembre (también en *http://www.nytimes.com/2002/12/27/movies/film-review-who-s-afraid-like-virginia-woolf.html* [12/02/2015]).

KOSTKOWSKA, J. (2009). "Cinematic Editing of Virginia Woolf: *Mrs. Dalloway* and Stephen Daldry's *The Hours* as Reflective Ecosystems". En *Woolf Editing / Editing Woolf,* E. Mcnees y S. Veglahn (eds.), 138-143. Denver: Clemson University Digital Press, *http://www.clemson.edu/cedp/press/pubs/vwcon/18.pdf* [12/02/2015].

MORAES, M. H. *et al.* (2006). "Depressão e suicidio no filme *As Horas*". *Revista de Psiquiatría do Rio Grande do Sul* 28(1), 83-92.

OVARELLI, G. (2003). "Mr. Cunningham e Mrs. Brown". *Linguæ &* 1, 57-78 (también en *http://www.ledonline.it/index.php/linguae/article/view/160/136* [12/02/2015]).

PATTESON, A. (2003). "*The Hours* Is About Moments. A Film Review". *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies* 1 (2), 121-125.

SCHIFF, J. (2012). "Reading and Writing on Screen: Cinematic Adaptations of McEwan's *Atonement* and Cunningham's *The Hours*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 53 (2), 164-173.

WOOLF, V. (2000). *Mrs. Dalloway*. London: Penguin Books.

_____ (2009). *La señora Dalloway*. Madrid: Alianza Editorial. [Traducción de José Luis López Muñoz.]

Recibido el 11 de febrero de 2015.
Aceptado el 30 de septiembre de 2015.