

La invención de Hugo Cabret a la pantalla grande y de regreso

H

ugo Cabret vive parte de su niñez ajustando los relojes de la estación central ferroviaria de París. Desde que queda huérfano de padre y en manos de su tío borrachín, Hugo sobrevive en la clandestinidad que le dan los túneles de acceso a la maquinaria oculta del enorme inmueble y al poco alimento que, muy a pesar suyo, roba de algún descuidado usuario de la estación.

La soledad de Hugo se compensa con la revelación que, tiempo atrás, le hace su padre relojero sobre un autómatas arrumbado entre los tiliches del museo donde trabaja como mecánico, al tiempo que le explica de la casi imposible misión de 'resucitar' al robot, debido a la carencia de refacciones y de una única llave en forma de corazón difícil de encontrar. Aun así, el padre de Hugo accede a los ruegos del chico para reparar la maquinaria del autómatas.

No obstante, una desgracia dará un nuevo propósito a la vida de Hugo: un incendio que consume el museo donde trabaja su padre, y también la vida de éste, arroja entre los escombros al hombre de metal que el chico adoptará para reconstruir, principalmente, con piezas robadas del taller de juguetes del grunión mago retirado, Papa Georges.

De modo literal, será ese giro de tuerca en la sobrevivencia diaria de Hugo Cabret lo que lo llevará al encuentro más importante de su corta vida y de la de aquel misterioso mago juguetero que, gracias al chico, quedará a merced del contraataque de sus propios fantasmas, los cuales regresarán a perseguirlo para obligarlo a cerrar un círculo inconcluso en la entonces naciente historia del cinematógrafo.

II

Desde los primeros intentos de llevar un texto literario a la pantalla grande, los realizadores cinematográficos se toparon con la dura tarea de mostrar con imágenes en movimiento lo plasmado en la letra impresa. Por lógica y, como era de esperarse, la idea siempre fue más allá de reproducir a pie juntillas párrafos y capítulos, el cinematógrafo daba para más, pero también exigía al director generar en el auditorio sensaciones similares a las causadas por la letra plasmada en el papel sin que ello fuera la sola ilustración de lo expresado por los libros.

Han sido más de cien años de intentos de hacer adaptaciones cinematográficas de obras literarias, de dichos esfuerzos siguen siendo contados los que han dado como resultado obras fílmicas exitosas.

Un caso poco conocido, pero muy ilustrativo de lo anterior es el de la cinta basada en las letras de Juan Rulfo, *Los confines* (1987), de Mitl Valdés, en la que uno de los personajes, según la obra escrita, recoge agua de luna, que se representó en el lenguaje cinematográfico al llenar el cántaro de una pileta en la que se reflejaba el satélite.

Así, se puede navegar por los océanos del tiempo cinematográfico yendo y viniendo en pocos, pero contundentes ejemplos, como en los de las correctas adaptaciones literarias de *El carretero de la muerte* (1921), de Victor Sjöström, y *Jerusalem* (1996), de Bille August, ambas cintas basadas en las obras de la nobel sueca, Selma Lagerlöf.

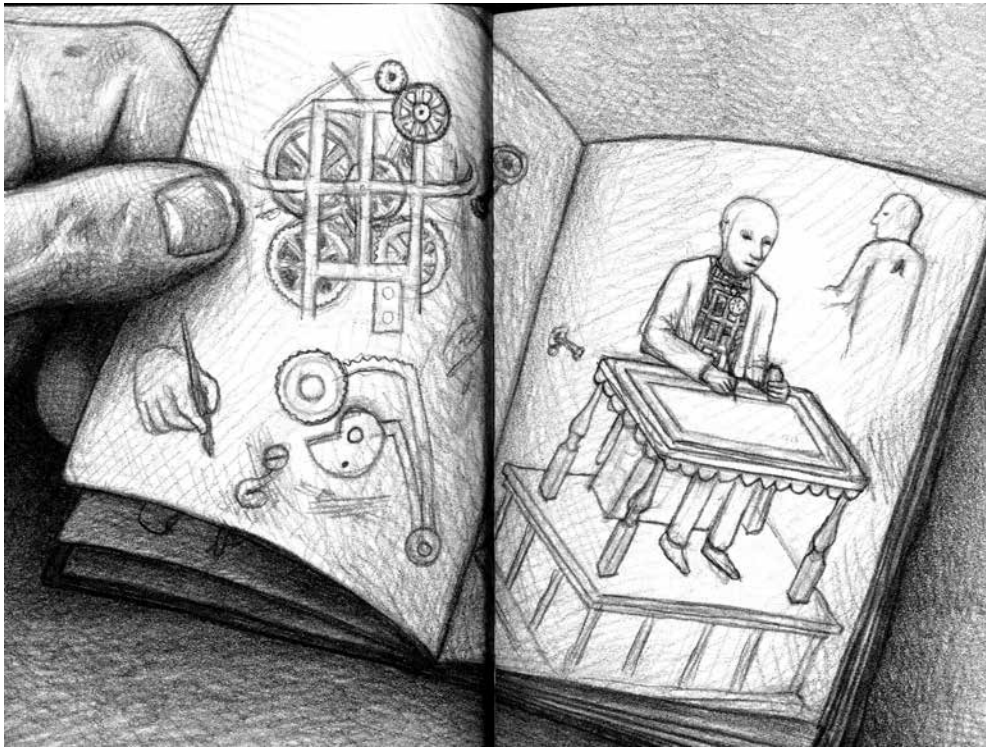
Respecto de un contexto geográficamente más cercano, y como referencia a lo que se pretende explicar en este escrito, en *Los hermanos del Hierro* (1961), la obra maestra de Ismael Rodríguez, el director capitalino se daba el lujo de lanzar, a regañadientes, la carrera de un imberbe Julio Alemán, al lado de Antonio Aguilar, Columba Domínguez, El Indio Fernández, Patricia Conde, Ignacio López Tarso y la voz en *off* de

Arturo de Córdova; apoyando su montaje en un relato del hidalguense Ricardo Garibay, quien afirmaba haber oído del caso de una viuda caída en desgracia que pagó a un asesino para que entrenara a su hijo en la venganza del padre asesinado años antes. Un par de décadas después, en 1983, Garibay le daría el lógico tratamiento al guion de *Los hermanos del Hierro*, para presentarlo como novela con el nombre de *Par de reyes* y, con ello, logra la adaptación literaria de una obra fílmica, transforma este arte en letra escrita.

imagínense que están a oscuras, como si fuera a empezar una película. Cuando el sol del amanecer aparezca en la pantalla, la cámara les llevará en un *zoom* vertiginoso hasta una estación de tren en el corazón de la ciudad. Franquearán la puerta a toda velocidad, se internarán en un enorme vestíbulo atestado de gente y no tardarán mucho en distinguir a un niño en medio de la multitud. El niño comenzará a avanzar por la estación. Sígalo, porque ese es Hugo Cabret. Hugo tiene la cabeza llena de secretos, y su historia está a punto de comenzar (Selznick, 2010: IX).

Así, y de regreso a *La invención de Hugo Cabret*, el cine se transforma en palabra escrita cuando el autor de Nueva Jersey, Brian Selznick, recrea el sentimiento que provoca estar frente a una pantalla de cine que refleja la vida del pequeño hijo del relojero. De hecho, la novela inicia con la petición al lector de dejarse llevar hacia el encuentro con el pequeño Cabret, que, en la cinta, es presentado en el plano secuencia inicial de la película —cámara en movimiento y sin cortes—, con una toma panorámica del París de principios del siglo pasado que topa con la carátula del reloj de la monumental estación de trenes donde asoma la cara de Hugo; es la novela la que parte de la idea de relatar las aventuras del niño como si fuera un filme y éste correspondiera en consecuencia.

No obstante, y por sencillo que parezca, llevar las letras de Selznick a la pantalla sólo podría hacerse de dos formas: la difícil, pero barata: por medio de la transcripción, a la europea, hacia un sobrio montaje que se basara más en la introspección del personaje en un mundo despiadadamente real, en un relato que, cerca del final, seguramente daría un brusco giro, y la fácil, pero carísima: con el uso



Brian Selznick, *La invención de Hugo Cabret*, Ediciones SM, 2007.

del montaje cinematográfico, a la hollywoodense, filmada con pantalla verde para ‘perforar’ la imagen de los personajes y sobreponerla en unos decorados y emplazamientos de cámara increíbles e imposibles, pero verosímiles gracias a que la propia novela así los relata.

III

Hace casi treinta y tres años el autor total Martin Scorsese (Nueva York, 1942) hizo que los exquisitos autores y analistas europeos voltearan a verlo a él, a este tipo parlanchín, amigo de Coppola, Schrader y Allen; amante de la edición rápida, del *zoom* vertiginoso y del *big close up* en cámara lenta; para calificarlo como un *enfant terrible* que no los defraudaría. Después de su fundamental *Taxi Driver* (1976) sería capaz de entregar portentos similares como *Toro salvaje* (1980), *Buenos muchachos* (1990), *Casino* (1995) y *Vidas al límite* (1999), hasta la relativamente reciente *Los infiltrados* (2006).

Aunque fue duramente criticado por haberse salido de la línea recurrente de la temática de sus filmes —no

hay que perder de vista que ya es un abuelo de 70 años—, Martin Scorsese regresó *La invención de Hugo Cabret* a su origen y propósito: el cine. ¿Cómo lo logró? Por medio del aprovechamiento que sólo los que saben hacer cine como expresión artística harían: empleando la tercera dimensión como un elemento dramático, fundamentado en la mano firme del cinefotógrafo de Massachusetts Robert Richardson (*JFK*, *Casino*, *Django sin cadenas*). Así, los tradicionales *zoom in* scorsesianos que representan las luces y el tránsito vehicular de la Ciudad Luz no tienen problema en confundirse con la maquinaria de los relojes de la estación de trenes parisina, para explicar la sensación que Hugo experimenta al sentirse un pequeño engranaje del mecanismo de un todo dinámico que se llama vida.

Estoy mirando a todos los que han querido acompañarme en esta velada, y quisiera decirles que no veo un auditorio lleno de parisinos ataviados con sombreros de copa,



Asa Butterfield en *La invención de Hugo*. Fotograma: Paramount Pictures México.

joyas y vestidos de seda. No veo banqueros, amas de casa o dependientes. No. Hoy me dirijo a ustedes viéndolos como lo que realmente son: sirenas, viajeros, aventureros y magos. Ustedes son los verdaderos soñadores (Selznick, 2010: 506).

Aparte del prestigio de su autor, del impacto mediático que le dio la temporada de premiaciones y de su carácter de película hollywoodense, *La invención de Hugo Cabret* es una de las mejores muestras de que, cuando están bien empleados, los grandes presupuestos —la cinta tuvo un costo aproximado de 170 millones de dólares— no necesariamente están peleados con el cine, que es, sobre todo, expresión artística.LC

REFERENCIAS

- Scorsese, Martin (2011), *La invención de Hugo*, cinta cinematográfica, Paramount Pictures Spain, Estados Unidos.
- Selznick, Brian (2010), *La invención de Hugo Cabret*, Ediciones SM, México.

MANUEL ALMAZÁN. Periodista. Por tercer año es coordinador de programación y editorial del Festival Internacional de Cine Acapulco. Desde 2005, es director editorial de la revista *CineMagazine*. Además de ser comentarista de las secciones “Cartelera” y “Cine para llevar” del noticiero matutino de Radio Mexiquense.