

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Escuela de Postgrado

Transformaciones de la voz narrativa en la transposición de textos literarios al cine: las resistencias de una narración 'silenciosa'

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura con Mención en Teoría Literaria

Matias Rebolledo Dujisin

Profesor Guía: Luis Vaisman Abrahamson

Mayo, 2008

Presentación . . .	5
I.- . . .	5
II.- . . .	6
III.- . . .	7
De la transposición de textos literarios al cine. . .	9
I. Definición del problema. . .	9
I.1. Tipos básicos de transposición. . .	12
II. Elementos de la transposición. . .	14
II.1. La intertextualidad. . .	14
II.2. El autor. . .	15
II.3. Fidelidad en la transposición. . .	16
III. Discurso literario y discurso cinematográfico. . .	18
IV. Elementos de la diégesis. . .	23
IV. 1. Construcción de personajes y espacios. . .	25
IV. 2. Historias literarias e historias cinematográficas. . .	27
IV. 3. Anotación sobre el verosímil. . .	28
V. Criterios para el estudio de la transposición. . .	30
Estudio de la narración cinematográfica. . .	32
I. La narración y la teoría cinematográfica. . .	32
II. La enunciación. . .	32
III. La voz. . .	34
III.1. El tiempo de la narración. . .	34
III.2. Niveles narrativos. . .	35
III.3. Persona. . .	35
III.4. Funciones del narrador. . .	36
III.5. Sobre la focalización (perspectiva o punto de vista narrativo). . .	36
IV. La narración cinematográfica. . .	37
V. Discusión y puesta en operación de la teoría de Genette. . .	41
V.1. El tiempo de la narración. . .	42
V.2. Niveles narrativos. . .	43
V.3. Persona. . .	43
V.4. Funciones del narrador. . .	44
V.5. Focalización. . .	45
VI. Aplicaciones teóricas. . .	46
Entre la libertad estética y el respeto académico: La <i>Muerte en Venecia</i> de Luchino Visconti . . .	48
I. Thomas Mann y <i>Muerte en Venecia</i> : descripción de un relato. . .	48
II. Estructura de la narración. . .	51
III. La Venecia de Visconti. . .	55
IV. La narración: recursos y soluciones. . .	58
V. Temas y variantes: interpretación y libertad. . .	61

En torno a <i>El tiempo recobrado</i> de Raúl Ruiz: Las resistencias Proust (y un Marcel que no se oye) . .	64
I. En busca del tiempo perdido y el cine. . .	64
II. La narración de Marcel. . .	67
III. En busca de El tiempo recobrado. . .	73
IV. La voz que no se oye. . .	76
V. Últimas consideraciones. . .	78
Conclusiones . .	81
I. . .	81
II. . .	81
III. . .	82
IV. . .	85
Bibliografía . .	87
a. Literaria. . .	87
b. Teoría literaria, narratología, semiología. . .	87
c. Teoría cinematográfica, transposición y narración. . .	88
d. Crítica y referencia sobre las obras y los autores. . .	89
e. Películas citadas. . .	90

Presentación

If one has nothing new to say about a novel, why adapt it at all? (Orson Welles)

I.-

A modo de introducción me gustaría compartir el proceso a través del cual llegué a esta propuesta de tesis. Mi campo de estudio es el de la literatura, y específicamente el de teoría literaria. Pero entre mis intereses siempre ha estado en continua competencia, junto con las letras, el cine. No es fácil abandonar uno en desmedro del otro, y durante mucho tiempo tuvo que ser así. Pero por fin busqué una manera de que esta competencia no siguiera siendo tal, sino que se convirtiera en un trabajo en equipo, y para esta tesis me programé para hacerlo así.

No es un recorrido fácil. Trabajar con cine, desde el campo de la literatura, pero sin que aquél pierda su especificidad, me significó incorporar un grueso material teórico en un área que no es de mi formación, equivalente a los varios años que pasé estudiando mi carrera. El proceso es arduo, a veces confuso, ya que es fácil rendirse a la tentación de estudiar el cine desde categorías propias de la literatura, olvidando en el camino lo que ambas disciplinas tienen de específico y diferencial. Como especialista en literatura mi intención, por ahora, sigue siendo proponer un acercamiento pertinente para los estudios literarios, pero sin que la otra disciplina artística pierda lo que tiene de particular (¿y por qué habría de hacerlo?), es decir, precisamente aquellas características propias, aquella magia personal y única, que fue lo que me hizo interesarme en el cine por sí mismo, y no como una especie de apéndice de la literatura en tanto 'sucedáneo' de ésta en el arte de contar historias. No critico los acercamientos culturales, filosóficos o de cierta rama de la semiótica que tiende a la homologación de estos dos tipos de discursos a través del acercamiento crítico desde una mirada superior a la contingencia de sus especificidades, sólo que mi posición y mi planteamiento, al menos hasta ahora, se concentra precisamente en aquello que hace de estos dos discursos dos medios autónomos y diferenciales: el arte que me encanta.

Partiendo entonces desde estos principios, la primera gran tarea fue encontrar un resquicio aproximativo interdisciplinario, un ámbito que o no estuviese explotado, o al menos no suficientemente trabajado. Como digo, el camino es confuso. Cuando en una primera instancia parecen dos medios tan afines, en cuanto uno comienza a profundizar en el tema las convergencias parecen prontamente diluirse: 'nada, en el fondo, tienen en común la literatura y el cine', casi llegué a afirmar, y mi propósito entonces fue justificar el porqué; el camino inverso: intentando buscar estas divergencias fui encontrando poco a poco aquello que permitía vincular estas artes desde un enfoque común: el arte de contar historias. Y en ese problema me encuentro ahora. Este es en realidad el primer resultado concreto de todo este proceso de búsqueda, la primera entrada de lo que espero sea un largo camino. La investigación recién se está abriendo.

II.-

El campo de investigación de esta tesis corresponde, por lo tanto, al problema de la transposición de un texto literario llevado al cine, estudiando la relación que se establece entre ambas en tanto comunicadoras de una diégesis ficcional¹, pero oponiéndolas como formas discursivas divergentes, con formas de narrar propias de cada una, y que no son equivalentes. De este modo, la puerta de entrada para este estudio serán aquellas diferencias que se producen al ser trasladada una diégesis originalmente literaria a un discurso fílmico, problema tan antiguo como el cine mismo, y ampliamente estudiado. Es por esto que, para delimitar el problema de investigación me enfocaré en un aspecto que, si bien ha sido muy tratado (en particular desde la semiótica estructural de los años '60), en cierta medida aún se mantiene como un terreno fértil para investigar y profundizar, ya que no hay aún, que yo conozca, una mirada conjunta entre ambas disciplinas. Me refiero al problema de la narración, y más específicamente de la voz narrativa, elemento definitorio del género del mismo nombre. El problema acá propuesto, entonces, intenta responder a la pregunta ¿cómo afecta y en qué se modifica el discurso narrativo (literario) original debido al cambio de estatuto de la voz narrativa al ser llevada al cine una novela o un cuento, y en qué medida el discurso cinematográfico puede (o no) intentar encontrar los equivalentes para llevar un discurso narrativo al cine, sin transgredir o intentando ser 'fiel' al texto literario original? O, en otros términos, en esta tesis se busca investigar, identificar y analizar los cambios que ocurren con la voz sostenedora del relato, elemento definitorio del género narrativo, al ser adaptado dicho relato original a un medio heterogéneo, como es en este caso particular el discurso fílmico. A su vez, al cambiar el estatuto semiótico de la voz narrativa, ver cómo este cambio afecta al contenido diegético del discurso original².

Hay múltiples enfoques para abordar dicho problema, múltiples teorías que se han propuesto en las últimas décadas: en los últimos treinta años la narratología ha estado en el centro de la discusión cinematográfica. Pese a esto, pretendo volver a las fuentes, pues creo que si hay algunas incongruencias o inconsistencias en las teorías que estudian la narración en cine (y con mayor razón aún en esta tesis, donde lo que se propone es un estudio de narratología *comparada*) es porque, aún hoy, el eje de la problemática, en quien todos (aunque sea de manera implícita) se basan, o bien discuten y reformulan, es la teoría propuesta por Gérard Genette en el "Discurso del relato", que sigue siendo el texto capital en los estudios narratológicos, a partir del cual han surgido diversas críticas o modificaciones que no sólo no condicionan sino que confirman la vigencia de este texto, tal vez la más completa, sólida y aguda propuesta nacida desde el estructuralismo para dar cuenta de las características esenciales del relato y, para nuestros efectos, particularmente

¹ El término 'diégesis' corresponde al contenido narrativo de un relato, en su orden original, según la terminología propuesta por Gérard Genette. Ver más adelante, p. 30.

² Para los efectos de esta tesis entiendo 'discurso' como "la enunciación integrada por un hablante y un oyente y que supone en el primero la intención de influenciar de alguna manera al segundo". Adhiriendo (y de momento no problematizando) al uso más frecuente hoy en día, el concepto se extiende a cualquier proceso de comunicación humano (que sea, al igual que el discurso lingüístico, tanto portador de un mensaje como instrumento de acción): "[...] la nueva acepción de discurso subraya su importancia como *proceso semiótico*, ampliándola a otros tipos de discursos no verbales o no exclusivamente verbales (discurso pictórico, musical, fílmico, etc.)" (Ver VV.AA. [Dirigido por Andrés Ortiz y Patxi Lanceros]. *Diccionario interdisciplinario de Hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1998, pp. 149-154.) Conciente de que el término 'discurso' proviene de la lingüística, lo considero en este sentido amplio a falta de un término más preciso, y aprovechándome del uso que hoy en día suele darse. Uno de los problemas que queda pendiente en esta tesis es, precisamente, la generación de un metalenguaje más adecuado para el cine, que escape de una vez por todas del lingüístico y literario, pero que permita a su vez el acercamiento comparativo.

de la narración. Sin embargo, lo cierto es que este texto es una propuesta de análisis narratológico para relatos *literarios*, y no relatos a secas³. Sigue siendo un texto capital, pero hay que tener el cuidado suficiente para considerar el traslado de vehículo signico.

En resumen, será el texto de Genette el que guiará la teorización y el análisis aquí propuesto, en tanto no se ha llegado realmente a ninguna propuesta que dé cuenta de manera efectiva y pertinente de la diégesis fílmica *en su relación con* la diégesis verbal o literaria, especialmente desde el punto de vista fundamental de la narración, precisamente aquella función que no puede faltar en el discurso narrativo para que éste se constituya como tal. Intentaremos comprender lo que el cambio de medio significa para la narración (y no simplemente constatar la evidencia de que efectivamente hay un cambio), pues a mi juicio esos cambios son definitorios para la diégesis. Las condiciones propias del medio no pueden seguir ignorándose, hoy, para los estudios narratológicos. Es por esto que en esta tesis se confrontarán principalmente los aspectos problemáticos de la relación entre ambas formas de contar una historia, proponiendo luego posibles soluciones a estos problemas y un análisis de las consecuencias prácticas y teóricas de estas transformaciones. No está de más recalcar que este es un estudio acotado sobre la relación específica entre ambas formas de narrar; un estudio acabado sobre lo específico de la narración en cine requeriría tomar en consideración una serie de elementos técnicos que no vienen al caso aquí. Debo precisar, asimismo, que considero al cine y la literatura en tanto discursos efectivamente proferidos, y no desde sus particularidades técnicas de producción. Este es un trabajo de teoría literaria y narratología, que busca encontrar equivalencias que permitan el trabajo práctico multidisciplinario

En las siguientes páginas se propondrá un marco teórico que toque los aspectos fundamentales de esta problemática, que luego será puesta en práctica en el análisis de dos pares de objetos escogidos para este fin. Me refiero a *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann y el filme homónimo de Luchino Visconti (1971), y *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust y la transposición del séptimo tomo de ella, *El tiempo recobrado* (1999), de Raúl Ruiz, en las cuales se busca caracterizar a los narradores respectivos, su relación con el contenido de la obra, y a partir de esta voz estudiar las posibilidades de cambio de vehículo signico en la diégesis, y las consecuencias necesarias y prácticas (como decisión de autor) de dicho cambio. Ambas novelas comparten el ser obras capitales del siglo recién pasado, consagradas en la tradición (una dificultad extra para decidirse a llevar tales textos al cine), que presentan dificultades de distinto orden para su transposición, a la vez que tienen algunos aspectos en común (como su temática, su espacio socio-cultural, la gran cantidad de reflexión –sobre todo estética– vertida en sus páginas, fecha de publicación, etc.) que permiten establecer un nexo comparativo, y que, finalmente, poseen sendas adaptaciones de gran calidad artística, con dos realizadores de bastante reconocimiento a nivel internacional y con propuestas estéticas personales muy sólidas, lo que permite desarrollar a cabalidad la doble direccionalidad, teórica y práctica, de esta tesis.

III.-

³ Mucho más tarde, en un artículo publicado en 1991, el mismo Genette reconocería tal limitación de su propia teoría, aceptando, en fin, que el estudio de la narratología, que busca ser el estudio de todo discurso narrativo, ha terminado por tomar como único referente la narrativa de ficción, sin realmente problematizar las distintas posibilidades mediales de la narración. Ver Genette, Gérard. "Fictional narrative, factual narrative", en: *Fiction & Diction*. New York: Cornell University Press, 1993, p. 54.

El cuerpo de esta tesis está dividido en cuatro grandes secciones. “De la transposición de textos literarios al cine” introduce la problemática general y comparativa entre literatura y cine, entendiendo que esta tesis, al estar destinada a especialistas en literatura, debe intentar llenar ciertos vacíos teóricos (de ahí también la extensión de la parte teórica de este trabajo, ya excesivamente condensada) que nuestra disciplina no entrega, a la vez que establecer un marco comparativo mínimo entre estos dos tipos de discurso. “Estudio de la narración cinematográfica” es, como su título lo indica, el cuerpo central de la dimensión teórica aquí estudiada, donde se observarán las convergencias, divergencias y consecuencias teóricas entre estas dos formas narrativas. “Entre la libertad estética y el respeto académico: La *Muerte en Venecia* de Luchino Visconti” y “En torno a *El tiempo recobrado* de Raúl Ruiz: Las resistencias Proust (y un Marcel que no se oye)” son, por supuesto, los análisis de dichas transposiciones, donde se espera poner en práctica la teoría propuesta.

Narración ausente, enunciación silenciosa, una voz que no se oye o mostración directa de la vida: la literatura tendrá siempre en el cine un aliado, un par en la maravillosa misión de contar historias, pero encontrará siempre las resistencias de una diégesis propia de un medio en particular. La ausencia de voz narrativa o una narración silenciosa en la enunciación cinematográfica es una de las múltiples barreras que debe sortear una historia que quiere ser contada. No es la única. La ficción no se deja domeñar tan fácilmente como se piensa o se pensaba. Pero esas resistencias son precisamente las formas que tienen ambos medios de declarar su autonomía, de enorgullecerse de sus limitaciones, de invitar a la contemplación estética no hecha para suplir ninguna carencia de ningún ámbito artístico. El cine que nos invita a leer y la literatura que nos crea imaginarios cinematográficos: hay palabras para todos.

De la transposición de textos literarios al cine.

La literatura ha de ser refundida hasta ser arte cinematográfico. Lo que significa que deja de ser literatura una vez que la película está hecha.

(Andrei Tarkovski, Esculpir en el tiempo)

I. Definición del problema.

Un fenómeno natural en la historia del arte ha sido siempre el diálogo entre distintas disciplinas. El arte es la mejor fuente para el arte, y por eso siempre ha encontrado nuevos caminos para relacionarse, trayendo consigo grandes beneficios para todo el mundo de la cultura. Desde hace poco más de un siglo un naciente arte vino a sumarse a este tejido dialógico: el cine, que encontró rápidamente en la literatura a su mejor aliado. Era el nacimiento de una larga y muy discutida relación, que poco a poco, tras décadas de descrédito y pugnas, ha ido encontrando su lugar y prestigio ya no sólo en la práctica, sino también para la crítica y la teoría (que tan recelosas fueron a aceptar el fenómeno como un verdadero aporte), creando una de las más fructíferas y sólidas relaciones entre artes. Cuando aún es visto con malos ojos por los representantes institucionales del arte y el público entendido, cuando es una entretención curiosa y novedosa de ferias, una atracción que muestra imágenes en movimiento (obreros saliendo de una fábrica, un tren llegando a la estación) como si se viviese una y otra vez el hecho real, ya encontró el cine un fiel aliado en la literatura. En sus primerísimos años el invento de Edison y los hermanos Lumière era más que nada una rareza (y proeza) técnica con un fin documental (sobre todo para deslumbrar al público), al reproducir icónicamente un segmento de realidad en movimiento; muy temprano, sin embargo, el cine encontró, gracias a esta reproducción de imágenes en movimiento que se desenvuelven en el tiempo, que su potencial natural era contar historias; aun siendo una atracción de ferias, supieron sus pioneros entender que, como atracción, las historias divertidas, de enredos o de persecuciones, han sido siempre (como en el teatro popular) la mejor atracción para el público. Y la literatura ha sido y seguirá siendo el medio natural para contar historias; si el cine iba a dedicarse a construir ficciones antes que retratar un segmento de realidad, se entiende que rápidamente se acercara a ella como fuente inagotable de argumentos (de hecho, cerca de la mitad de las películas efectivamente filmadas se basan en un texto literario previo)⁴.

Pero así como se establecen relaciones que potencian el arte, también es natural que muchas veces, en distintas épocas, los puristas de las artes vieran este diálogo

⁴ "The making of film out of an earlier text is virtually as old as the machinery of cinema itself. Well over half of all commercial films have come from literary originals [...]". Andrew, Dudley. "Adaptation", en: Braudy, Leo y Cohen, Marshall [ed.]. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 453. [Publicación original del artículo: 1984].

como una ‘contaminación’⁵. Y pocas relaciones entre dos campos artísticos han sido tan discutidas, criticadas, negadas, como la relación entre el cine y la literatura. Sin entrar en detalle de tan problemática relación, es evidente que gran parte del cuestionamiento proviene de la aceptación o no del cine como arte (poniendo siempre a la literatura por sobre el cine), así como también por una cuestionable idea de originalidad. El primero de esos problemas se encuentra hoy en gran medida (pero no cabalmente) superado; el segundo, no tanto. Pero, prejuicios más prejuicios menos, no queda más que reconocer este intercambio como una relación natural, duradera y sumamente productiva. Hoy el cine ciertamente ha reemplazado al teatro como género popular y masivo para contar historias, y sin embargo esto no ha significado el fin del espectáculo teatral, ni tampoco de la novela (aunque hoy podamos hablar de una literatura de antes y después del cine), como algunos entusiastas del cine en sus primeros años arguyeron. Y para los detractores, no quedó el cine como una simple anécdota, como una entretenición de ferias, ni puede ser considerado, hoy, como un medio artístico en fin de cuentas inferior al drama y la narrativa, que poco tiene que ofrecer como objeto estético. Ni lo uno ni lo otro. Cada uno tiene hoy su espacio y su público determinado; cada uno con sus posibilidades y limitaciones, sus propiedades, sus atractivos, con su magia propia: la literatura, el teatro y el cine perfectamente conviven hoy, dueños de su propio prestigio. Y amistosa y fructíferamente mantienen una relación que ha producido valiosos frutos, y eso es lo que hoy nos permite estudiarla. El cine y la literatura tienen grandes afinidades que han sabido aprovechar, y no de una en favor del otro, sino recíprocamente. No podemos estudiar seriamente esta relación si vamos a suponer una supremacía de la literatura por sobre el cine (¿por tiempo?, ¿por prestigio?, ¿por cantidad?); si así lo entendiésemos, inevitablemente toda obra literaria se vería transgredida, menoscabada, desprestigiada, al trasladarse a un medio que no le es propio. Sin privilegios de base, podemos reconocer que tal como ha habido pésimas adaptaciones de grandes obras literarias, hay también grandes películas basadas en textos mediocres, que deben su nombre y su fama sólo al filme que supo desprender de ellas los potenciales cinematográficos implícitos, y potenciarla estéticamente a través de la mirada de un realizador.

Esta relación se sostiene principalmente por lo que tradicionalmente se ha llamado adaptación o transposición⁶ literatura-cine, que será entendida como el traslado de una

⁵ Contaminación entendida en un sentido negativo, por supuesto, no como la técnica usada (y muy valorada) por los tragediógrafos y sobre todo los comediógrafos latinos, que consistía en la fusión más o menos libre de diferentes argumentos griegos o tradicionales en una sola obra.

⁶ Aunque voy a preferir para este trabajo la palabra *transposición*, como la mayor parte de los autores habla de *adaptación*, en las citas bibliográficas se mantendrá el término como equivalente. El equívoco que a mi juicio se produce con la palabra adaptación es que se puede entender de dos maneras: adaptar un discurso literario a uno cinematográfico (equivalente a transposición) y, por otra parte, los cambios que se efectúan sobre el discurso original producto del traslado de medio (por ejemplo, adaptar el narrador de la novela a la imagen o a una voz en *off*; adaptar el espacio presentado por cuestiones técnicas o presupuestarias; adaptar el número de personajes, etc.); por eso un teórico de la transposición como McFarlane prefiere hablar de “adaptación propiamente” sólo cuando hay que encontrar los equivalentes fílmicos del discurso verbal, y no de todo el proceso de llevar un texto a un filme (citado en Restom Pérez, Marcela. “Hacia una teoría de la adaptación: cinco modelos narrativos latinoamericanos”. Tesis doctoral en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universitat Autònoma de Barcelona, 2003. Versión digitalizada en: http://www.tdx.cesca.es/TDX-0728105-142452/index_cs.html). Como señala Eduardo Russo en su *Diccionario de Cine*, “la idea de una *adaptación* ya parece establecer la necesidad de que algo del relato en su formulación ajena al cine se adecue, se domestique, cambie al mudar de continente” (Russo, Eduardo A. *Diccionario de Cine*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 23). Por mi parte, concuerdo en cierta medida con Sergio Wolf cuando propone la palabra transposición en vez de adaptación, ya que para el autor aquella “designa la idea de

diégesis originalmente literaria (vehiculada a través de la palabra) al medio cinematográfico (que incluye, al menos, una dimensión visual, una auditiva –verbal y no verbal–, en una reproducción continua), con todas las transformaciones (o adaptaciones) que esto implica producto del cambio de medio; una historia (una serie de acontecimientos efectuados por o acontecidos a ciertos personajes dentro de un espacio y tiempo determinados) que configura un mundo posible, que se comunica originalmente a través de signos verbales y que, manteniendo sus elementos fundamentales (los acontecimientos y sus causalidades, los personajes y los espacios), debe ser trasladada a un medio que utiliza los recursos visuales y sonoros. Ahora bien, las razones para una transposición pueden ser muy diversas, así como las posibilidades de realización de una versión cinematográfica de un texto. Un realizador puede decidir transponer una obra completa o sólo un segmento de ella; puede tomar simplemente un capítulo; puede intentar representar a todos los personajes, sólo algunos o bien agregar otros; puede hacer lo que se suele llamar una ‘versión libre’; etc.⁷

Como todo cambio de vehículo signico, este proceso implica una serie de transformaciones fundamentales (además de las voluntarias), de mayor o menor importancia, ya que, aunque comparten el código fundamental del relato⁸, el medio heterogéneo no permite el traslado directo de todos sus elementos, como veremos. Son experiencias estéticas distintas, con recursos y capacidades propias, que generan cierto tipo de expectativas, en ciertas condiciones de recepción. Y sin embargo, en muchos casos da la sensación de que aquello que se muestra directamente ante nuestros ojos representa precisamente lo que habíamos leído; o, a la inversa, que leer el libro es como estar reviviendo la película. Ese es, hasta cierto punto, el fin de la transposición: recrear, desde la visión particular de un realizador, al menos alguna dimensión del texto literario original, ya sea simplemente la historia o bien elementos de segundo grado, alguno de los sentidos implicados por el texto, según el interés del director o productor del filme (que pueden ir desde netamente comerciales a intereses profundamente personales); más allá de las razones, lo concreto es que la literatura continúa siendo la fuente primaria de argumentos para el cine⁹.

traslado pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (en Wolf, Sergio. *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2004, p. 16).

⁷ Por lo mismo, la idea de transposición como traslado de una diégesis de un medio a otro es de hecho una toma de postura, que responde a la forma tradicional de comprender la relación, tanto en la teoría como en la práctica. Esto se discutirá brevemente en las conclusiones.

⁸ El relato es un código o modelo abstracto, con sus leyes propias, independiente del medio por el cual se comunique. Ver Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”, y Brémond, Claude, “La lógica de los posibles narrativos”, en: **Barthes, Roland [et al.]. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Premia, 1986, pp. 7-38 y 87-110.**

⁹ En síntesis, según dos muy buenos diccionarios de cine, la transposición (o adaptación) puede ser entendida como: “ADAPTACIÓN: Transpolación de un relato desde fuentes extracinematográficas al ámbito del cine. El de la adaptación es el punto crítico donde se apoya o vacila (según los casos) toda la discusión relativa a las relaciones entre el cine, teatro y literatura. ¿Cómo llega a la pantalla una historia formulada originalmente para su consumo bajo la forma de letra escrita, o pensada para su representación escénica? Para los partidarios tradicionales de un cine “puro” la adaptación constituiría poco menos que un pecado original del cine. Lo cierto es que desde sus mismos inicios el nuevo medio recurrió a todo tipo de relatos [...]” (Russo, Eduardo A., ob. cit., p. 23.) / “**adaptation** A work in one medium that derives its impulse as well as a varying number of its elements from a work in a different medium. Film adaptations may be made from plays, stories, novels, histories, biographies, and even on occasion from poetry or song. Sometimes adaptations are loose, borrowing perhaps a general situation, an episode, a character, or even a title as the inspiration for the work; and sometimes adaptations try to be “literal” presenting the original story, characters and even dialogue as exactly as possible. But film is a separate medium with its own aesthetics and techniques, and the original work must be transformed into what

Si esta relación pervive hasta hoy, es porque el cine encontró su forma natural en el cine de ficción, de manera sumamente rápida y definitiva¹⁰; la potenciación del cine con la literatura, desde el *film d'Art* en adelante, fue el camino mediante el cual el cine no sólo adquirió prestigio como arte, sino que fue delimitando su forma y función definitiva. El cine no reemplazó ni al teatro ni a la novela, pero tampoco desapareció en sus propias debilidades, como muchos quisieron ver: hoy cada uno tiene su lugar en el espectro del arte. Para los años '20 el cine había conseguido un desarrollo tal que había afirmado definitivamente su prestigio y, de paso, había logrado transposiciones de tal calidad (por ejemplo el *Nosferatu* de Murnau o *La Madre* de Pudovkin) que ya no había lugar para críticas simplistas sobre el tema: el cine no era un subsidiario de la literatura, sino un dialogante.

Por su parte, la teoría corrió paralela a la producción cinematográfica, con su propia polémica, a partir de los pioneros de la teoría. Desde las apologías del ‘cine puro’ y del montaje soberano, representada principalmente por Eisenstein, a las teorías realistas del cine, la transposición siempre fue un hecho polémico: para los puristas, indeseable; para críticos más tradicionales, una búsqueda del cine de ponerse ‘a la altura’ de la literatura. Será André Bazin en los años '50 el primer gran apologista del ‘cine impuro’ (como él mismo lo llama), aquél que potencia sus afinidades con otras artes, naciendo con él otra etapa en la reflexión. Aunque su pensamiento nos pueda parecer hoy ya obsoleto desde la teoría, parte de él aún tiene algún eco en la consideración popular, al suponer el privilegio del texto (el cine ha logrado ‘ponerse a la altura’) y que la película esté al servicio de la obra literaria. No logra Bazin, en ese sentido, descubrir la verdadera potenciación de la literatura en el cine. Será, en fin, sólo a partir de los estudios de Jean Mitry y seguidamente de la semiología estructural que este fenómeno se verá en toda su complejidad teórica, intentando no partir de apriorismos y entregándonos la más vasta obra escrita hasta ahora, con líneas de discusión aún vigentes.

I.1. Tipos básicos de transposición.

La transposición no es, claramente, un fenómeno homogéneo. Así como en un cuadro ‘inspirado en’ puede haber diversas intenciones, desde la imitación a la parodia, pasando por los estudios y reinterpretaciones, así también ocurre en general con la transposición. Presento a continuación algunas de las múltiples formas que se han propuesto para distinguir y clasificar los modos fundamentales de transponer un texto literario¹¹. Primero,

is essentially a different and unique form [...]” (Konigsberg, Ira. *The Complete Film Dictionary*. London: Bloomsbury; New York: New American Library, 1997, p. 6).

¹⁰ “Era necesario que el cine fuera un buen relator, que tuviera la narratividad bien asegurada al cuerpo, para que las cosas hayan llegado tan rápido, y se hayan quedado, en el lugar donde las vemos: esta invasión absoluta del cine por la ficción novelesca es un rasgo verdaderamente notable y singular, puesto que la película podría tener tantos otros empleos posibles, apenas explotados en una sociedad que está sin embargo al acecho de toda tecnografía nueva.” Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 77-78 [ed. original: 1968].

¹¹ Son innumerables las clasificaciones propuestas por diversos teóricos. Al igual que con la nomenclatura teórica en cine, parece que cada autor se siente compelido a crear la suya propia, descartando las anteriores. Yo no pretendo proponer nada nuevo: adhiero a las aquí presentadas, sobre todo a la de Sergio Wolf. Se pueden encontrar otras clasificaciones, menos sólidas teóricamente, en Bazin, ob. cit., y en Baldelli, Pío. *El cine y la obra literaria*. Madrid: Editorial Galerna, 1970. La del teórico italiano me parece un claro ejemplo de la crítica y proposición de modelos sin una buena teoría de base: critica diversas posturas y conceptos en relación con la transposición (gramáticas del film, poéticas, cine ‘puro’, etc.) pero sin llegar a una propuesta clara, y con muy poca solvencia teórica. De todas maneras clasificación, que no justifica, entre lo que él llama el “saqueo de la obra literaria”, “cine al servicio de la

Dudley Andrew resume, por una cuestión de economía, los tipos de adaptaciones en tres fundamentales¹²:

- El “préstamo” (“borrowing”), el caso más común en la historia de las artes, y también del cine. Aquí el realizador toma un título importante, un objeto de gran prestigio o éxito (desde la Biblia a best-sellers), que busca captar audiencia gracias a su prestigio literario, y gracias a este mismo, lograr una cierta respetabilidad o valoración estética.
- “Intersección” (“intersecting”). Es la actitud opuesta a la anterior, pues se pretende mantener la originalidad y el valor del texto, pero asumiendo y potenciando el cambio de medio, confrontando la estética y fuerza original del texto con la fuerza y originalidad del nuevo medio, en el cine.
- “Transformación” (“transforming sources”). La transformación de un texto es lo que se opondría, en primer término, a la ‘fidelidad’; éste el ámbito más discutido en la adaptación, pues en la misma teoría de Andrew y tal como se verá en esta tesis, las transformaciones de base que operan en el cambio de medio ponen en tensión la idea de qué es lo que quiere decir ‘fidelidad’ a un texto literario.

Sergio Wolf propone en su libro *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*¹³ seis tipos de transposición, considerando las características propias del texto, las intenciones de la versión fílmica, el proceso de producción, y el discutido concepto de fidelidad. Los tipos de transposiciones que propone el autor argentino son las siguientes:

- La “lectura adecuada”: cuando la transposición mantiene un “respeto disciplinado de los distintos pasos que propone el orden del argumento” (p.89), en textos donde esto es posible (es decir, ni Joyce ni Sarduy). Es un intento, entonces, de reproducir fílmicamente la experiencia literaria; no es una interpretación necesariamente más fiel, pero intenta respetar en lo posible el texto y su historia.
- La “lectura aplicada” o el estilo ausente, cuando el intento de ser absolutamente apegado al texto, incluso en su estilo, genera una versión que en lo que gana de cercanía al texto lo pierde en cinematografía. Algunos críticos en el pasado habrán podido valorar adaptaciones como éstas, pero para Wolf (y personalmente para mí) es precisamente éste el tipo de transposición que pierde el rumbo de lo que *debería ser* el paso de un texto literario al cine, comprendiendo las transformaciones que esto implica¹⁴.
- La “lectura inadecuada”, en los casos en que la versión cinematográfica presenta una serie de decisiones autoriales, que implican a su vez una cierta ‘clausura’ de la lectura. Esto es, en textos cuyo sentido se abre en varias direcciones, el realizador debe escoger por alguno de estos caminos, cerrando las otras posibilidades; o bien, cuando las dificultades inherentes obligan a buscar equivalentes cinematográficos del texto, lo que significa muchas veces una necesaria trasgresión a éste¹⁵. El autor propone como ejemplo de este tipo de transposiciones precisamente *Muerte en Venecia* de Visconti (y yo agregaría también *El tiempo recobrado*; desde un cierto punto de vista, toda transposición sería una lectura ligeramente inadecuada).

obra”, “aparcería entre el cine y la literatura”, y “la plena autonomía del film”, me parece sensata, aunque no muy útil para un estudio especializado, precisamente por su falta de rigor.

¹² En ob. cit., pp. 452-460.

¹³ Wolf, Sergio, ob. cit., pp. 89-153. Todas las citas de esta parte están tomadas de este texto.

- Escritor y director como autores. En este caso el director o guionista toma un texto literario para llevarlo a la pantalla, descubriendo en él ciertos elementos que quiere transponer, pero trabajando junto al autor del texto para cooperar en la nueva versión, en la que ambas visiones de mundo (o “intersección de universos”) puedan coexistir (es lo que ocurrió, por ejemplo con la novela *Picnic extraterrestre*, que Tarkovski llevó al cine bajo el nombre de *Stalker*, con profundas modificaciones, pero trabajando con los autores de la novela como co-guionistas)¹⁶.
- La relectura (o el texto reinventado), cuando el texto original se utiliza simplemente como trampolín para crear un filme propio, que poco le debe al texto original, salvo tal vez una idea primera, o alguna estructura básica, pero desde una lectura personal del realizador, sin ningún tipo de filiación disciplinar al texto original. En general, se refiere a las ‘versiones libres’ de textos.
- La transposición encubierta, que no requiere mayores explicaciones. Muchas veces estudiar (incluso descubrir) este tipo de transposiciones requiere un gran esfuerzo, ya que ¿cuánto le debe el filme al texto original? ¿Qué de intencional hay en ello? ¿Cuándo podemos hablar simplemente de coincidencia o cuándo de términos tan vagos como ‘inspirado en’, ‘versión libre de’, o cuándo en realidad son casos puntuales de intertextualidad, y no verdadera transposición?

II. Elementos de la transposición.

La transposición literaria, como he señalado, es un proceso complejo, que presenta muchas dificultades o resistencias, algunas comunes a toda transposición y otras específicas de cada caso, y que pueden resolverse de diversas maneras. A su vez, el estudiar y analizar el resultado de este proceso también debe considerar una serie de problemas de base o criterios de entrada, que condicionan el análisis. En este caso, me limitaré a señalar y discutir sólo los fundamentales, a mi juicio, sin detenerme en el problema de la narración, ya que éste será trabajado con detención en la segunda parte del marco.

II.1. La intertextualidad.

El primer punto que me interesaría discutir es el fenómeno de la intertextualidad, ya que es lo que subyace a toda transposición¹⁷. El término instalado por Kristeva a través de su recuperación de Bajtín se ha consagrado como una de las formas esenciales de entender la creación, comunicación e interpretación literaria¹⁸. Por lo mismo, el concepto ha sido revisado y discutido constantemente, y se entiende hoy más como un intercambio dialógico cultural que trasciende el fenómeno literario (esa era, en efecto, la propuesta original del

¹⁷ Cfr. Sung-eun Cho. “Intertextuality and Translation in Film Adaptation”. Texto digitalizado en: http://www.ibas.re.kr/journal/pdf/12_4.pdf. Aquí se demuestra cómo la intertextualidad es el fenómeno implícito en toda transposición, mediante el cual el filme se enriquece, se potencia, pero necesariamente adquiere autonomía como una obra artística en sí misma.

¹⁸ “[...] la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto) [...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee al menos como *doble*.” (Kristeva, Julia. *Semiótica*. Volúmen 1. Madrid: Fundamentos, 1981, p. 190).

teórico ruso, quien suponía el diálogo entre series literarias y no literarias, como corrientes propias de la cultura)¹⁹.

La transposición literaria, entonces, es siempre un fenómeno de intertextualidad y, por lo tanto, de *diálogo* entre el discurso literario original y la versión fílmica. Del mismo modo podemos entender que el diálogo explícito y fundamental que se da con el texto que se lleva al cine no obsta el diálogo con otros textos o discursos. Así, tal como en la literatura hay un privilegio dialógico con otros discursos literarios, en el cine hay un fuerte diálogo con el circuito interno del cine²⁰. Es así que el discurso literario original, aparte de dialogar con el filme específico dialogará con todo el medio cinematográfico (con las obras anteriores del director, sus influencias, el cine contemporáneo a su realización, las versiones anteriores del mismo texto, etc.). De esta manera el filme enriquecerá el texto literario con una serie nueva de discursos que lo cruzarán²¹. Esto, a su vez, puede explicar, más allá de las razones obvias, el porqué para los críticos que se oponen a la transposición, en el cine 'nunca será lo mismo' que el texto literario. Efectivamente. Además del cambio de medio, y lo que implica dicho cambio, el cine incorporará indefectiblemente nuevos diálogos textuales a su discurso. El cine, además, tiene sus propias 'frases hechas', sus propias metáforas lexicalizadas, tópicos, sus formas de decir las cosas. El diálogo con la literatura está también siempre diciendo: yo no soy literatura.

II.2. El autor.

Otro problema que inmediatamente se evidencia al estudiar las transposiciones es el de la autoría. Si ya la figura del autor literario presenta dificultades, la del autor cinematográfico es bastante más complejo. ¿Quién es el autor de un filme, el director, el guionista o el productor?; ¿y qué decir del editor o el director de fotografía, encargados de ensamblar la historia –construir la diégesis– y traducir en imágenes el guión, respectivamente? En realidad ninguno, y todos en parte. Por supuesto es el director la figura más relacionada con la idea de autor literario, pero esto también es relativo: en el cine de Hollywood, por ejemplo, generalmente la figura del productor es mucho más trascendental en el resultado final de una película (no así en el cine independiente, o los contados directores con un prestigio suficiente como para establecer las condiciones de filmación), ya que es quien se encarga de comprar un guión y contratar al equipo que lo realizará, director incluido; si el director no cumple con las expectativas del productor, es reemplazable. También hay guionistas que son, si se puede decir, la figura fuerte en un filme, y al ver el resultado final uno logra reconocer fácilmente el sello autorial del escritor. En resumidas cuentas, transponer una obra literaria significa transgredir el texto rompiendo con la figura autorial

¹⁹ Por lo mismo, hoy se discute el término de 'intertextualidad' Yo lo mantendré por una cuestión de uso. Según lo expuesto más arriba, habría intertextualidad no sólo en la relación directa entre el texto literario y la película, sino en, por ejemplo, dos o más de ellas (como en los *remakes*), y, por supuesto, todo diálogo, más o menos explícito, con distintos tipos de discursos pertenecientes a la cultura o al arte. Al igual que un texto, un filme puede ser un mosaico de citas (en relación con la estructura del género, con filmes canónicos, con los de su propio tiempo, y con otros tipos de discursos afines; muchas veces, como en las parodias, la película se construye entera y explícitamente como dicho mosaico. Ejemplar es el caso de *Shrek*).

²⁰ Incluyendo todos los elementos que forman parte del lenguaje o código común cinematográfico, que no son sino una referencia a películas que ya antes han utilizado ciertos recursos y que por uso se han convertido en norma (que a su vez evoluciona sin detenerse); las famosas 'gramáticas del film' son codificaciones que remiten a la película que utilizó por primera vez y de manera magistral un determinado recurso.

²¹ Enriquecer, en este sentido, no quiere decir hacer mejor, sino sumarle recursos al discurso original, lo que virtualmente puede beneficiar el texto, si se saben utilizar bien (reconociendo las potencialidades del medio).

única en un discurso producido colectivamente, en el que varias sujetos contribuyen en su construcción y producción de significado (al menos las cinco funciones antes mencionadas, que a su vez pueden ser ejecutadas por varias personas). Hay trazas de autor en cada una de ellos²².

Por eso, para evitar largas digresiones en relación con la figura del autor, para los fines de esta tesis no me interesará la figura del autor real (ni los diversos autores de una película) salvo para contadas ocasiones. Cuando hablo de autor me refiero, siguiendo a Eco²³, a una estrategia textual que se configura en el discurso mismo como la conciencia estructurante de éste y como una hipótesis interpretativa para el lector. Es decir, las intenciones autoriales no importan tanto desde la figura real, sino por las que se desprenden del propio discurso como resultado final. Esto es especialmente importante en el cine, donde, como vimos, hay una multiplicidad de posibles autores o colaboradores, pero lo que importa es el discurso efectivamente emitido, lo que del mismo filme se desprende. Prefiero entonces utilizar la palabra *realizador* cuando me refiero a esa figura autorial que no es ni el guionista ni el director ni los otros roles antes mencionados, pero que los engloba en el discurso mismo. A su vez, el director, en casos como en los filmes que aquí se analizarán, es de todas maneras la figura que más se acerca a la del autor, pero esto sólo porque son dos grandes cineastas, que actúan además de guionistas y que tienen una gran injerencia en la realización, lo que se evidencia en el resultado final de sus filmes²⁴.

II.3. Fidelidad en la transposición.

Se ha hablado mucho de la fidelidad de las transposiciones cinematográficas. De hecho, durante mucho tiempo la crítica en relación con una novela (o drama) llevada al cine se sustentaba básicamente en el concepto, indefinido, intangible y poco decidor, de fidelidad. Aún hoy es tal vez el concepto que primero surge en una crítica de este tipo. No es que el concepto de fidelidad, a mi juicio, esté errado, sino que es necesario precisarlo. Fidelidad muchas veces quiere decir reproducción esquemática de todos los elementos que conforman la diégesis literaria, intentando reproducir o graficar la novela en la pantalla; sin embargo, lo más probable es que un proceso como éste implique que lo que se está haciendo sea un producto al servicio de un texto (probablemente por motivos comerciales), un falso homenaje que no sabe aprovechar los recursos cinematográficos a su disposición, disfrazando el cambio de vehículo (las “lectura aplicada” y “lectura adecuada” de Wolf). Es decir, ni literatura ni buen cine. Para otros, la fidelidad quiere decir retratar o reflejar el

²² Cuando se habla de cómo la excelente fotografía de *Muerte en Venecia* logra construir un espacio físico, anímico y social que transmite el mundo creado por Mann, ¿es un logro de Visconti o de su director de fotografía (Pascualino De Santis)? Si nos parece rescatable el manejo temporal a través de las imágenes en *El tiempo recobrado*, ¿por qué no afirmar que es mérito de Casabianca, su editora? Un buen director se desmembrará a su vez en todas estas figuras.

²³ Ver la idea de Autor Modelo en Eco, Umberto. *Lector in Fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1987, pp. 87-95.

²⁴ En relación con la teoría del ‘auteur’ cinematográfico, cuyo paradigma sería los grandes directores europeos, libres artísticamente y no (tan) ligados al cine-producto, señala Peter Wollen: “There can be no doubt that the presence of a structure in the text can often be connected with the presence of a director in the set, but the situation in the cinema, where the director’s primary task is often one of coordination and rationalism, is very different from that in the other arts, where there is a much more direct relationship between artist and work. It is in this sense that is possible to speak of a film *auteur* as an unconscious catalyst.” (Wollen, Peter. “The *auteur* theory”, en: Braudy, Leo y Cohen, Marshall [ed.], ob. cit., p. 532 [artículo original: 1972]). También enfatiza Wollen el rol que debe jugar el espectador o analista para darle sentido al discurso cinematográfico, pues es quien debe encontrar “las palabras de autor” de la película.

sentido profundo del texto en el cine. Sin embargo esto no deja de ser ambiguo: ¿se puede hablar de fidelidad cuando poco y nada queda del texto original, salvo una idea profunda (que ya implica un discutible nivel interpretativo)? Quiero rebatir, en favor del buen cine y de la libertad creativa, esa idea de fidelidad servicial. Interpretar, imaginar, cortar, mover, agregar: esos son elementos necesarios en toda buena transposición. Pero tampoco creo que se pueda hablar de fidelidad en cualquier tipo de lectura, independiente de la calidad de la película (que podría ser una gran versión libre de un texto mediocre).

Tanto la crítica especializada como la popular suelen partir de una comparación valorativa entre el texto y la película, con el trasfondo de la idea de fidelidad. Esto es, sin mucho análisis, intentar encontrar en qué punto la película sostiene y en qué medida trasgrede el texto. Esta idea, que implica una sumisión del filme hacia él, y que establece inmediatamente una jerarquía valorativa, sólo puede ser perjudicial para este tipo de análisis, lejos de una postura crítica constructiva y teóricamente adecuada al problema. Una gran película basada en un texto, muy bien lograda, será devaluada necesariamente si la vemos desde esta perspectiva; a lo sumo, como crítica positiva, podrá decirse que llega casi 'a la altura del texto'. La razón es muy simple: la comparación valorativa toma como referencia un texto literario y olvida por lo tanto un punto fundamental: no se puede, ni se espera, hacer literatura en cine (no se puede seguir 'al pie de la letra' un texto si no lo vamos a hacer, precisamente, sólo con letras). Entonces, si queremos conservar el término de fidelidad debemos estar conscientes de que es esperable una transformación del discurso original producto del cambio de medio, y debemos además olvidar el juicio de valor implicado en la palabra. Hay pésimas películas muy fieles y grandes películas que le deben poco al texto; la promiscuidad es en algunos casos más valorable que la fidelidad: no hay que olvidar que toda transposición es un diálogo intertextual con diversas fuentes de medios diversos, enriqueciendo el texto a través de esta falta de aprensión textual.

De este modo, podemos hablar de niveles de fidelidad, precisando algunos aspectos; primero, cuando el esqueleto de la historia se mantiene. Vale decir, cuando se mantienen esencialmente los núcleos de la historia²⁵, con los personajes fundamentales y sus interrelaciones equivalentes en la medida de lo posible, y un mundo que presente un contexto histórico, social y político similar, todo entregado a partir de aspectos básicos de la narración análogos al texto literario (como punto de vista o grado de conocimiento) y manteniendo la estructura del género²⁶. Esto es desde un punto de vista estructural, y hay que entenderlo de manera flexible. Todos sabemos que un filme, ya sea por asuntos de producción, por recursos, o por las razones que sean *debe* modificar estas líneas fundamentales: quitar o agregar personajes, fundir varios en uno; desordenar levemente la historia, cambiar las locaciones. Todo esto es esperable en el cine, y siempre será así: está condicionado por las propiedades de su medio. No se trata de una cuestión cuantitativa tampoco. Es más bien un asunto de relaciones internas y de equivalencias. Señalar, por ejemplo, que el mundo sea equivalente histórica, política y socialmente quiere decir que haya una *equivalencia relativa* de éste y no una reproducción exacta. *Nazarín* de Benito Pérez Galdós se sitúa en la España de fines del siglo XIX; Luis Buñuel para 1959 no puede filmar en España, y sin embargo, pese a haber trasladado la historia al México de principios

²⁵ Los *núcleos* o *funciones cardinales* del relato son, según Barthes, los elementos centrales de la historia, una función que "abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en una palabra, que inaugure o concluya una incertidumbre". Barthes, ob. cit., p. 15.

²⁶ Al menos en un nivel básico, y siempre buscando equivalencias. El suspenso se crea en el cine con diferentes recursos, pero se pueden encontrar las funciones análogas para poder decodificar el mensaje bajo las mismas normas genéricas. Ya sea por el encuadre, el montaje, o una elipsis de un narrador omnisciente, no podemos saber quién es el asesino hasta el final del cuento.

del XX, la transposición del director español, aparte de buena, es entre otras cosas fiel al texto del novelista español²⁷. Este ejemplo sirve para mostrar que no se trata de proponer un listado rígido de elementos que un filme debe cumplir para considerarse fiel. Es más bien una cuestión de criterios. No hace falta contar la cantidad de personajes que participan o velar por el orden exacto de cada uno de los momentos de la historia.

Algo que es mucho más difícil de reproducir o sugerir en la película son todos aquellos elementos que igualmente forman parte del texto, pero en un segundo nivel de lectura. Como señala Andrew, “more difficult is fidelity to the spirit, to the original’s tone, values, imagery, and rhythm, since finding stylistic equivalents in film for these intangible aspects is the opposite of a mechanical process. The cineaste presumably must intuit the feeling of the original” (“Adaptation”, p. 455). Desde este punto de vista, considerando estos aspectos más intangibles, se entiende por qué una reproducción mecánica, que dé cuenta (de manera rígida) de los elementos estructurales antes mencionados no es necesariamente una buena transposición, ni fiel. Si una obra logra transmitir tal vez el mismo sentido de un texto, reproduciendo su atmósfera, su ritmo, o su imaginería, pese a que para ello haya debido cortar la mitad de los personajes de la historia y cambiado los espacios, tal vez sea más interesante y más valorable como transposición, e incluso más fiel, que una reproducción mecánica pero insuficiente en su connotación.

Baste decir que finalmente toda transposición es una lectura y una posible realización de esa lectura: siempre habrá un nivel interpretativo, un interés particular del realizador, algo que vio en el texto, y que tal vez no sea lo mismo que hemos visto nosotros en él (desde el texto al guión, y del guión a su realización: triple secuencia interpretativa)²⁸. Por eso la versión cinematográfica puede ser igual en estructura al texto, pero con un muy distinto enfoque. Estas son las razones por las cuales el término fidelidad es conflictivo (con el cual no comulgo pero mantengo, con las salvedades ya hechas). Los filmes escogidos para trabajar en esta tesis son filmes que pretenden al menos un nivel de fidelidad; con esto me refiero a películas que respeten en su mayoría los elementos estructurales, y que se pueda entender que los elementos connotativos son en parte equivalentes, al menos desde una hipotética intención autorial (de la intención al resultado hay un paso grande).

III. Discurso literario y discurso cinematográfico.

²⁷ Por más que Buñuel aproveche la historia para reflejar sus propias preocupaciones, entre ellas la crítica a la iglesia siempre presente en sus filmes, y la incorporación de inquietantes imágenes como retazos de su pasado surrealista. Por eso este film correspondería a la “intersección” de Andrew o al “escritor y director como autores”, de Wolf: se reproduce pertinentemente la historia, recreando muy bien el entorno social, la crítica religiosa, la ambigüedad del personaje, pero incorporando Buñuel sus propias inquietudes: el texto es un trampolín para una realización cinematográfica personal, pero que le debe mucho al original.

²⁸ Según Metz una transposición será siempre insatisfactoria para el espectador que ha leído el texto y se ha formado una imagen de la historia, pues su propia realización mental (imaginaria) chocará con la versión concreta que ve en la pantalla (producto de una imaginería personal diferente): “El lector de la novela, siguiendo las vías propias y singulares de su deseo, había procedido de antemano a toda una disposición visual de las palabras que había leído, y cuando ve la película querría recuperarla claramente: *volver a verla* [...] Pero no siempre recobra su película el lector de la novela, pues lo que tiene ante sus ojos, con la película verdadera, es ahora el fantasma de algo ajeno, cosa rara vez simpática...” Metz, Christian. *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001, pp. 111-112 [ed. original: 1977].

Para poder determinar pertinentemente las afinidades y diferencias sustanciales entre ambos medios, y particularmente aquellos rasgos que diferencian una historia contada a través de un texto literario de una contada en el cine, quisiera caracterizar de manera inicial los tipos de discurso que aquí estamos revisando, como base para la discusión central de esta tesis. Por esto, sólo propondré un acercamiento metodológico que me permita desarrollar con pertinencia la teoría sobre la narración y los consecuentes análisis, ya que esta caracterización aún es tema de discusión y es un problema en sí misma²⁹.

Para empezar, es notable que cuando se hace un trabajo comparativo minucioso entre estas dos disciplinas, pareciera ser que todo lo que antes nos había parecido tan similar o equivalente entre ambos sólo era una ilusión, y aparecen en primera instancia más diferencias que similitudes. Y sin embargo, la transposición sigue (y seguirá) siendo la relación más natural que tiene el cine con otras artes. ¿Son, entonces, medios afines, o es mera apariencia? La respuesta a semejante interrogante ya viene prefigurada en el desarrollo anterior. El cine, en efecto, es un medio que tiene tantas diferencias como similitudes con el discurso literario³⁰. Pero si lo vemos desde un punto de vista pragmático, no es tan importante detectar o determinar la cantidad de diferencias que poseen (y llegar a la tristemente falsa conclusión, a la que en efecto algunos llegaron, de que no hay futuro en una relación tan disímil), sino que constatar que en aquellos puntos que tienen en común logran establecer un fuerte vínculo de retroalimentación siempre tendiente a fortalecerse. Y claramente son aquellos puntos generadores de conflicto (las diferencias) los que hacen necesaria tanta discusión en esta área; son precisamente estos puntos los que a su vez debiéramos reconocer como efectivamente las dificultades (e incluso imposibilidades) a las que se enfrenta un realizador a la hora de hacer una transposición, pero también como aquel espacio en que el cine tiene la facultad de enriquecer un texto literario gracias a la intersección creativa con el discurso cinematográfico.

Primero, el discurso literario es un discurso eminentemente verbal, sustentado entonces sólo en la palabra, ya sea oral o escrita. La comunicación literaria, por ende, construye un mensaje a través de signos lingüísticos, arbitrarios, abstractos y convencionales, que el lector debe primero decodificar (comprender el significado recto de las palabras y su sintaxis), para luego, en un segundo nivel de comprensión, constituir en su

²⁹ Evitaré para estos propósitos una compleja y árida discusión generada a partir del estructuralismo y la semiología del cine en torno al lenguaje (si es que tiene) del cine. En su momento centro de la discusión teórica, demostró ser un problema insoluble, con discusiones cada vez más complejas y particularmente inútiles, afanadas en buscar los equivalentes lingüísticos (una larga moda) en un discurso que no (solamente) lo es. La idea de la triple articulación del signo cinematográfico de Eco no produjo ningún resultado práctico, y la doble articulación entre cinemas y monemas de Pasolini parece ser un intento desesperado y teóricamente débil de un poeta que fue mejor cineasta que teórico por buscar equivalentes entre estos dos medios de expresión. Además de la aridez de dichas discusiones, no es este el lugar para discutir en profundidad el signo cinematográfico. Coincido, además, con Jean Mitry cuando señala que “operante cuando se trata de analizar una película, de ‘desmontarla’, la semiología fracasa cuando se trata de formular leyes, codificaciones, reglas que fuesen aplicables a todas las películas”; y que “la lingüística ha dotado al análisis de la película de una terminología más adecuada; ha aportado a la teoría un sistema referencial considerable pero que, si permite establecer comparaciones enriquecedoras, no explica nada en el nivel de las interpretaciones.” Mitry, Jean. *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid: Ediciones Akal, 1990, pp. 18 y 90 [ed. original: 1987].

³⁰ “Close study of film and novel versions of the same narrative reveals with great clarity the peculiar powers of the two media. Once we grasp those peculiarities, the reasons for the differences in form, content, and impact of the two versions strikingly emerge” (Chatman, Seymour. “What novels can do that films can’t (and vice versa)”, en: Braudy y Cohen [ed.], ob. cit., p. 436 [artículo original: 1980]). “En definitiva, lo que hace de la literatura y el cine dos medios de expresión casi antinómicos es el hecho de que sus estructuras fundamentales tienen funciones y significaciones que nunca son homólogas, trasladables” (Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. Volumen 1: Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1998, p. 166 [ed. original: 1963]).

imaginario el mundo presentado³¹, con todos sus elementos, implicancias e interrelaciones. A partir de aquí el lector puede participar además en la dación de sentido. En la comunicación literaria, entonces, el lector debe, primero, estar en conocimiento del código (conocer la lengua en que el texto es presentado; luego, conocer el código literario: ser capaz de entrar en el pacto de lectura); a través de éste, puede decodificar el mensaje, y junto con esto, participa en la creación imaginaria de un mundo, incorporando todos elementos faltantes al texto en su acto de lectura. De esto se desprende que si bien el texto presentado es uno sólo y no es modificable, cada una de las lecturas desprendidas de dicho texto es única e irrepetible: cada lector, con su propia experiencia, capacidad lectora, enciclopedia, sensibilidad e imaginario, completará el sentido que el texto sólo proponía. Gran parte de la polisemia literaria no radica en sus proposiciones, sino en esta condición constitutiva del hecho literario: cada lectura es la concreción de un discurso que, en tanto creador de mundos, es incompleto y solamente virtual. Por eso, “la obra es el hecho-constituido del texto en la conciencia del lector”³². La palabra es el soporte material, abstracto y codificado, de un mensaje que se quiere transmitir, y que trasciende el canal que lo vehicula; su relación como signo con su referencia es convencional y siempre incompleta, y por eso el texto literario exige siempre una participación sumamente activa por parte de su receptor quien, antes de intentar dar un sentido o interpretar, debe necesariamente concretar, darle una realidad imaginaria, una forma completa, al discurso vehiculado a través de signos abstractos que entrega el autor real.

El discurso fílmico es un discurso en base a una serie de imágenes que reproducen icónicamente la realidad, y que puestas en relación a una velocidad determinada crean la ilusión del movimiento continuo. A esto debemos agregarle (a partir de finales de los años ‘20) el sonido como el otro gran vehículo significante del cine³³. Esto quiere decir que el mensaje fílmico no se comunica a través de signos abstractos y convencionales, sino que por medio de imágenes que homologan formalmente aquello que representan. Esto es lo que llevó a decir a muchos teóricos que lo que hace en realidad el cine es imitar la realidad, por lo que sólo podemos explicarlo como si se explicase lo real. Si bien esta forma de entender el cine ya ha sido suficientemente descartada, lo cierto es que el cine tiene la facultad de homologar, en el sonido, la imagen y su movimiento, a su referente. Por eso han fracasado todas las ‘gramáticas del film’ o las interpretaciones excesivamente saussurianas del cine, que parten de la base de la doble articulación del signo, o tratando al discurso cinematográfico como si fuese un código abstracto equivalente al discurso

³¹ El Mundo Posible se puede definir como el mundo interno, imaginario, del relato, entendiéndose con esto el espacio, los personajes y el desarrollo de los acontecimientos inmanentes al texto (“un mundo consiste en un conjunto de *individuos* dotados de *propiedades*. Como algunos de estas propiedades o predicados son acciones, un mundo posible también puede interpretarse como un desarrollo de acontecimientos.” Eco, ob. cit., p. 181). El mundo configura, a su vez, un campo de referencia interno que el receptor actualiza y dota de sentido estableciendo los vínculos con su propia experiencia de mundo; el mundo es, por lo tanto, una construcción cultural, contenida en el relato pero actualizado en la lectura. Ver Eco, ob. cit., pp. 157-220 y Albaladejo M., Tomás. “La semántica extensional en el análisis del texto narrativo”, en: G. Reyes [ed.]. *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid: El arquero, 1989, pp. 185-201.

³² Iser, Wolfgang. “El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, en D. Rall [ed.]. *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*. México D.F.: UNAM, 1987, p. 122.

³³ Los dos grandes canales a través de los cuales se comunica el mensaje fílmico son la imagen y el sonido, aunque éstos puedan especificarse más; por ejemplo, para Metz la materia prima del cine está integrada por cinco canales de información: imágenes (fotográficas, móviles y múltiples); trazos gráficos (incluyendo todo material escrito que aparezca en pantalla); lenguaje hablado; música grabada; y ruidos y efectos sonoros grabados. Se puede apreciar que, en el fondo, los dos primeros son especificaciones de la proyección visual, y los tres últimos, subdivisiones de la información comunicada auditivamente.

verbal³⁴. Como medio, el cine muestra imágenes concretas de un segmento de realidad, que potencialmente todos tienen la capacidad de comprender (no así su contenido); no requiere de un código específico, como la literatura, que permita aprehender o descifrar la imagen, cuya intelección es inmediata. Como señala Stephen Prince³⁵, el reconocimiento del signo icónico parece ser una habilidad innata del hombre: por ejemplo, al transferir los datos de la realidad (a través de su lógica) hacia la abstracción del discurso fílmico (por capacidad abstractiva). No es que no haya códigos propiamente cinematográficos (o propios de la cultura) que se puedan aprender (basta un par de visionados para detectarlos), pero el hombre posee la capacidad básica de reconocer la imagen proyectada como sustituto del objeto ausente, y a partir de ésta abstraer y proyectar la lógica de lo real hacia el signo icónico. Por eso, a diferencia del verbal, el discurso cinematográfico es *reconocido* transculturalmente (no así su significado, que debe ser interpretado); así, si una película se hace incomprensible “lo incomprensible no es la película sino, por el contrario, todo lo que no está en ella”³⁶. Sólo cuando se trata de seguir las imágenes en la construcción de un argumento y explicación de un mundo, cuando se trata de otorgar un sentido, se puede ver en el discurso cinematográfico un equivalente al literario (sin embargo, en el cine, el mundo viene inmediatamente constituido, previo a su argumento; en el discurso literario, en cambio, parte básica de su comprensión consiste en formarse esa imagen de mundo). La heterogeneidad de estos dos tipos de discursos y sus diferentes formas de transmitir un significado puede tal vez resumirse en la siguiente afirmación de Andrew:

“Generally film is found to work from perception toward signification, from external facts to interior motivations and consequences, from the givenness of a World to the meaning of a story cut out of that world. Literary fiction works oppositely. It begins with signs (graphemes and words) building to propositions which attempt to develop perception [...] elaborating a world out of a story” (“Adaptation”, p. 456).

Esto es, el mundo es lo-dado en el cine, cuya intelección se sustenta en la de la realidad, y a partir de él, de la historia directamente presentada, podemos constituir la significación profunda de dicho mundo. La literatura parte desde el nivel abstracto hacia la constitución del imaginario visual que se *hará mundo* en la lectura. Como lo señala también Jean Mitry:

“la literatura novelesca va siempre, necesariamente, de lo abstracto a lo concreto, ya que engendra en el espíritu del lector una ‘representación’ por intermedio de un conjunto de signos convencionales. Lo ‘dado’ de la literatura nunca es inmediato, sino invariable y uniformemente mediato [...] El cine, por el contrario, pasa constantemente de lo concreto a lo abstracto” (Estética y psicología..., Vol. I, p. 166).

La comunicación cinematográfica toma como base la percepción bruta, la percepción visual y auditiva ante las que el espectador se deja llevar, y cuya comprensión tiene un

³⁴ “Los significantes cinematográficos no son formas abstractas alrededor de las cuales o a partir de las cuales se podrían establecer algunas leyes generativas, sino hechos concretos de los que se puede hacer que se conviertan, en un contexto dado y en circunstancias favorables, en la forma de expresión, es decir, la expresión de una idea o un sentimiento. Formas que no sirven más que para *esta película* [...] y que desaparecen tan pronto como aparecen para dejar lugar a otras ideas, otros sentimientos al hilo de la continuidad.” Mitry, *La semiología...*, p. 71.

³⁵ Prince, Stephen: “The discourse of pictures: iconicity and film studies”, en: Braudy y Cohen [ed.], ob. cit., pp. 99-118 [artículo original: 1993].

³⁶ Metz, *Ensayos...*, p. 118.

correlato con la percepción natural de las cosas³⁷. No hay un problema de decodificación en este nivel. Distinto es cuando se quiere llegar a la intelección de lo mostrado (lo inmediatamente percibido), que requiere, al igual que la literatura, un proceso abstractivo y analítico mediante el cual podamos detectar un cierto tema, o cierta atmósfera, o cierta filosofía transmitida por la obra. Lo que, en términos simples, significa pasar de un nivel denotativo (lo que se dice) a un nivel connotativo (lo que se quiere decir con lo dicho)³⁸. Por eso, como señala Mitry, “el cine nos exime de la preocupación de imaginar lo que nos muestra, pero nos exige imaginar *con* lo que nos muestra, por medio de implicaciones que determina”³⁹. La imagen cinematográfica se entiende, no se explica; sólo muestra, no cuenta. Esto quiere decir también que las capacidades requeridas por el receptor son otras; no está obligado a constituir o concretar un mundo ficcional, pero debe construir las relaciones internas de ese mundo, interpretando la imagen no mediatizada (“las imágenes fílmicas, a la vez precisas por lo que muestran e imprecisas por lo que sugieren”⁴⁰). Esto es, si bien el cine no hace necesaria la reconstrucción imaginaria de un mundo, ese mundo tampoco es narrado, ni explicado, ni descrito: mostrado, aunque cargado de significación a través de los diferentes recursos narrativos del cine, como veremos. La imagen se muestra a sí misma, pero a la vez posee tal cantidad de información que es imposible captarla en todos sus detalles, y menos aún intentar describirla, ni aun si la imagen fuese estática (y nunca lo es). Por lo tanto, es tal la saturación de información en cada una de las imágenes, sin una mediación que *ordene* y *despliegue* temporalmente el mundo, que los elementos *potencialmente* significativos en el cine son infinitos.

Con todo, el discurso fílmico ha mostrado ser muy afín al discurso novelesco. Aunque, al igual que el teatro, el cine presenta directamente los hechos, y es acción antes que relato, ha demostrado parecerse más al discurso narrativo en tanto se asemeja más al mundo presentado por un narrador, con un manejo similar del tiempo y el espacio, y con una flexibilidad que no permite el teatro, además de funcionar éste con una serie de convenciones que no cuadran en el cine (cuyas implicaciones con el mundo real son mucho más directas). Sin embargo, como señala Metz,

“[la banda de imágenes] pese a todos los progresos realizados por el montaje, los movimientos de cámara y la puesta en escena, sigue siendo considerablemente menos ágil que el lenguaje en toda una serie de dominios: ‘interioridad’, encajes y dislocaciones de los puntos de vista, elipsis temporales,

³⁷ Nuevamente, en un nivel significativo. Si en una película iraní, por ejemplo, no comprendemos cierta gestualidad, no es porque el medio no nos permita esta comprensión, sino que es por una cuestión de contenido. O lo que es lo mismo, no es *cómo* lo muestra, sino *lo* que muestra. Si no comprendemos dicha gestualidad es porque no poseemos el código cultural con que funciona, y por lo tanto, si viésemos una situación similar en la vida real tampoco podríamos decir cuál es su significado.

³⁸ Para Metz el lenguaje literario y el cinematográfico son equivalentes como lenguajes de arte en tanto ambos están ‘condenados’ a la connotación porque la denotación les precede. La diferencia radica en que para este autor (igualmente para Mitry y una amplia gama de autores) el cine es antes medio expresivo (la imagen ‘se dice a sí misma’) que de comunicación, por lo que la connotación (expresiva sobre medio expresivo) es homogénea, mientras que la literatura (connotación expresiva sobre medio inexpressivo) es de connotación heterogénea: “[en el cine] la expresividad estética se injerta sobre una expresividad natural, la del paisaje o del rostro que nos muestra la película. En las artes del verbo, se injerta, no ya sobre una verdadera expresividad primaria, sino sobre una *significación* convencional, ampliamente inexpressiva: la del lenguaje verbal”. Metz, *Ensayos...*, p. 123.

³⁹ Mitry, *Estética y psicología...*, Vol. I, p. 155.

⁴⁰ Idem, p. 96.

capacidad de abstracción, metáforas, gamas de sentido más o menos figurados, etc., es decir, poderes del análisis teórico propiamente dicho⁴¹.

Esto porque es precisamente el lenguaje verbal, código abstracto y comunicativo por esencia, el que mejor capacitado se presenta para la reflexión abstracta. El cine *realiza* aquello que se muestra, lo que, si bien le ha dado una buena dosis de 'verdad', ha demostrado ser uno de los grandes desafíos de los cineastas que pretenden subjetivar la imagen, ambiguarla, o convertirla en un pensamiento abstracto. Por lo mismo, es uno de los principales desafíos a la hora de transponer una obra en que el pensamiento o imaginario abstracto sean una de sus líneas principales (aquí radica también la virtual imposibilidad de traducir lenguaje poético al cine). Como veremos un poco más adelante, la imagen no puede hacer afirmaciones, sólo mostrar, a lo sumo sugerir: la imagen tiene su significación propia, inmediatamente reconocible, pero no así sus implicancias. Por eso, pese a todo, "el filme siempre mostrará mejor las cosas, pero el libro siempre las dirá mejor"⁴². Ni la metáfora, que presentiza ambas imágenes⁴³, ni la ambigüedad semántica, ni un sentimiento, ni un pensamiento abstracto podrán ser recreados en el cine más que a través de la imagen concreta: su tiempo siempre es el presente y su lugar el aquí y el ahora; la imagen crea una situación y un lugar concretos, no posibles, potenciales o abstractos⁴⁴.

De este modo las formas de comunicar una historia no son equivalentes (menos aún en el proceso de recepción), aunque se puedan encontrar varios puntos de concordancia. Finalmente, ambos son medios que cuentan historias, y a través de la lógica del relato que funciona en ambos se establece un punto de anclaje que valida toda la relación. Qué tipos de historias o qué elementos de algunas historias son filmables, y cómo convertir una novela o cuento de difícil transposición en un material cinematográfico son algunas de las preguntas que hay que hacerse. Y en este aspecto hay muchos fracasos; pues, ¿para qué llevar al cine una historia y su forma particular de contarla que no se prestan para tal, si el traslado significará necesariamente hacer otra cosa muy distinta al texto que supuestamente sirvió de inspiración?

IV. Elementos de la diégesis.

Ambos discursos son, pese a todas estas diferencias, vehículos sgnicos que, al desenvolverse en el tiempo, tienen la capacidad de contar historias (o comunicar una diégesis), y esto se dio de manera muy natural y definitiva en el cine (por eso todo estudio cinematográfico debiera partir del filme de ficción, según Metz). Sin embargo, cada uno tiene

⁴¹ Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972). Volumen 2. Barcelona: Paidós, 2002, p. 83.*

⁴² Idem.

⁴³ En su famoso artículo "El cine, ¿lengua o lenguaje?" (en Metz, *Ensayos...*, pp. 46-155), señala que no existe una correspondencia entre la metáfora cinematográfica y la lingüística, como se quiso en algún momento, en tanto la metáfora en cine cada imagen mantiene su significación propia, y no supone una transferencia de significación del primer al segundo término.

⁴⁴ En la ficción cinematográfica, es muy diferente un sueño contado por un personaje que visto en la banda de imágenes; en literatura ambas posibilidades se encuentran en un mismo nivel de realidad: ambas se sustentan en el lenguaje. Una situación potencial (digamos, una versión de los hechos) se convierte en concreta al mostrarse: el nivel icónico de la banda de imágenes es el mismo. Por eso cuesta mucho trabajo en el cine aclarar (y siempre queda la duda) que aquello que se está mostrando nunca ocurrió, que es una realidad ficticia, que sólo pertenece al imaginario. La imagen sólo admite un nivel de realidad, y por eso cuesta tanto transmitir la subjetividad literaria.

sus formas particulares de contar una historia. Es por esto que es necesario caracterizar brevemente la diégesis filmica y la diégesis literaria.

Para acotar los términos, usaré la desambiguación hecha por Gérard Genette⁴⁵, quien entiende la **historia** o **diégesis** como el significado o contenido narrativo de un **relato** (que a su vez corresponde al nivel significante, o enunciado narrativo propiamente tal). En otras palabras, todos los acontecimientos contados (e implicados) en el relato en su orden original, cronológico-causal. La diégesis no es sólo una sucesión de hechos, reales o ficticios, sino que incluye, por supuesto, todo el mundo posible en el que se sitúan los personajes que efectúan o sufren dichos acontecimientos⁴⁶. La historia, como contenido (y no como enunciación), es (relativamente) independiente del medio por el cual se comunique (siempre y cuando se mantenga la condición de ser ciertos acontecimientos que le ocurren a ciertos personajes en determinado espacio, y que se desenvuelve en el tiempo). En su época estructuralista, Barthes (quien usa el concepto de *relato* en un sentido más cercano al de *historia* de Genette), por ejemplo, afirma que “el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela [...], el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación” (ob. cit, p. 7). El relato es un código en sí mismo, reductible a modelos explicativos, compartido al menos por la literatura (dramática y épica), el cine, el cómic, y la comunicación verbal.

A través de esta relación los dos medios heterogéneos que son el cine y la literatura pueden infinitamente retroalimentarse. Si el cine va en busca de la literatura, es porque ésta es una fuente inagotable de argumentos para ser contados⁴⁷. Pero no es pertinente decir que el cambio de medio no altera o modifica la diégesis misma. Cada uno tiene sus formas de transmitir un contenido y no siempre son homologables. Si continuamos con el texto de Barthes, él señala que todo relato se compone de al menos cuatro funciones. Las dos primeras son las que llama funciones distribucionales: los núcleos (los elementos fundamentales en la estructura del relato) y las catálisis (cuya función es pasar necesaria y verosímelmente de uno a otro nudo). Las otras dos funciones son las integradoras: los indicios (todo aquel elemento que permita hacer una inferencia más allá

⁴⁵ En Genette, Gérard. “Discurso del relato”, en: *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989, pp. 77-321 [ed. original: 1972].

⁴⁶ “La palabra está tomada del griego ‘diegesis’ que significaba ‘narración’ [...] En el caso del cine [...] designa la instancia representada del film [...], o sea, en definitiva, el conjunto de la denotación fílmica: el relato mismo, pero también el tiempo y el espacio de la ficción implicados en y a través de ese relato, y por consiguiente los personajes, los paisajes, los acontecimientos y otros elementos narrativos, en la medida en que se los considera en su estado denotado.” Metz, *Ensayos...*, p. 155.

⁴⁷ Y la literatura también va en busca del cine, pero en otro sentido. La literatura del siglo XX se ha evidentemente influenciado por la forma que tiene el cine para contar historias, particularmente con la idea, muy general, de montaje (ver por ejemplo Bürger y su idea de obra inorgánica, a partir del procedimiento del montaje: “El montaje supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra [...] Mientras que en el cine el montaje de imágenes es un procedimiento técnico [...] en la pintura tiene el *status* de principio artístico”. En Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987, pp.137-138. Ver también Hauser, Arnold. “Bajo el signo del cine”, en: *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo 3. Barcelona: Editorial Labor, 1985, pp. 265-304). Si la literatura no recurre mucho (prácticamente nada) al cine como fuente de argumentos, obedece a varias razones, entre las cuales puedo señalar: el cine siempre se basa en un texto previo, el guión; se podría decir que, entonces, un guión podría ser original, pero nunca un filme: una película basada en un texto literario ni gana ni pierde. En cambio, la literatura, escrita directamente por un sujeto individual, estará condicionada siempre por la idea de originalidad. El cine además es un producto de industria cultural, lo que significa que necesitará siempre recurrir a argumentos que le aseguren ciertos ingresos. Finalmente, el cine es un trabajo colectivo. La significación en el cine se produce a través de una serie de roles muy repartidos y tecnificados, frente al acto individual de escritura.

del argumento: creación de atmósfera, de una filosofía, caracterizador de personaje, etc.) y las informaciones (o 'datos brutos': todo dato que sirva para situar en el tiempo y en el espacio). Si bien todos estos elementos podemos reconocerlos en el relato cinematográfico, también podemos reconocer que funcionan de una manera muy distinta, lo que no suscitaría mayores problemas si no nos enfrentáramos, claro, al problema de la transposición. Por ejemplo, Barthes señala que estas funciones *pueden* operar de manera conjunta, pero en el cine esto es *necesariamente* así. El modelo propuesto por Barthes, si bien es muy útil aún para hacer un análisis, incluso de un relato en cine, presenta el problema de que, al igual que todo el estructuralismo, presenta como modelo fundamental el lingüístico, sin reparar en que el medio audiovisual no es idéntico a él. Sólo por dar un ejemplo: el cine presenta en la imagen una sobredeterminación y sobrecarga de información; si en la literatura aquello que no se nombra (o no se pueda inferir de la narración) no existe, en el cine *debe* existir. Es famoso el ejemplo que da Barthes en el señalado texto sobre el teléfono rojo de James Bond. En el texto, es puramente un indicio; en el cine, es *potencialmente* un indicio, al igual que todo el espacio que lo rodea, y sólo se actualiza como tal en el momento en que se hace explícito (y por lo tanto ya no es tan indicial como informante). Y más aún, los recursos que tiene el cine para crear indicios, como sea la atmósfera o la caracterización de personajes, no son compartidos con la literatura. El cine como medio basa su discurso en una reproducción icónica de la realidad; la sobredeterminación o sobreespecificación surge simplemente por esto: la imagen tiene una infinidad de elementos significativos, tal como la realidad. Una ambigüación del espacio como el que se da en *Niebla* no es posible con la imagen icónica. El suspenso no se crea de la misma forma, un personaje no se presenta igual, el ritmo es distinto, el tiempo también.

Todo esto lo presento para enfatizar que si bien es cierto que el terreno compartido nace prioritariamente ser ambas comunicadoras de diégesis, los medios actúan necesariamente sobre el contenido⁴⁸. Podríamos decir que hay historias cinematográficas e historias literarias. Por eso "el problema no está en pensar la literatura y el cine en tanto soportes aptos para narrar ficciones, sino en qué clases de ficciones se está pensando al creer que un relato literario puede transponerse al cine"⁴⁹.

IV. 1. Construcción de personajes y espacios.

También hay que considerar que los otros elementos fundamentales que constituyen la historia, esto es, los personajes y el espacio, se construyen de una manera muy distinta en ambos discursos, producto precisamente del medio en que se comunican. Si el personaje más que un personaje es meramente un actante en la acción⁵⁰, es probable que no se constituya como una zona de conflicto. Pero si el personaje tiene una diversidad de

⁴⁸ "Resulta evidente que las técnicas narrativas y expresivas se hallan subordinadas al relato, dado que todo depende de las implicaciones que su desarrollo temporal engendra. Pero las unidades de sentido se hallan formalizadas por esas técnicas [...] Un lenguaje determinado se halla constituido por la expresión y la comprensión de una historia, pero la inteligibilidad de esta historia depende de las cualidades formales de este lenguaje." Mitry, *Estética y psicología del cine. Volumen 2: Las formas*. Madrid: Siglo XXI, 1998, p. 466.

⁴⁹ Wolf, ob. cit., p. 37.

⁵⁰ A partir de la semántica de Greimas, se entiende al actante cada como una de las seis funciones básicas de la sintaxis narrativa, formando, en su interrelación, el esqueleto básico de la acción en el relato. Las seis funciones actanciales pueden ser ocupadas por uno o más personajes, y éstos a su vez pueden cumplir varias funciones, a la vez o sucesivamente. La actancia es entonces sólo una función del relato, antes de cualquier investimento semántico sobre el personaje. Ver Greimas, A. J. "Reflexiones sobre los modelos actanciales", en: *Semántica Estructural*. Madrid: Gredos, 1976, pp. 263-293.

rasgos propios que lo caracterizan tanto física como psicológicamente, es posible que sí. Por ejemplo, como bien señala Seymour Chatman en su texto antes citado, una de las grandes diferencias entre el discurso fílmico y el literario es que el primero no puede hacer descripciones propiamente tales (sí puede intentar reproducir una descripción literaria, pero muchas veces el efecto no es el mismo; por ejemplo, si el narrador separa su descripción en el tiempo buscando algún efecto específico, aunque más no sea crear un pequeño suspenso). Por un lado, el discurso literario presenta muchos menos detalles, o bien, a la inversa, en el discurso cinematográfico, al basarse en una reproducción icónica de la realidad, existe una sobre-especificación, que satura la imagen de información⁵¹, incluso posiblemente aquella que el narrador no sólo considera irrelevante, sino que por alguna razón prefiere omitir; pero, por otra parte, el cine carece de una voz narrativa homologable a la literaria que le dé univocidad a la descripción (sobre todo en aquellos aspectos que sólo pueden inferirse); esto es, el cine no puede hacer aseveraciones propiamente tales. Por lo tanto, la imagen en el cine lo que hace no es describir propiamente, sino mostrar. Más aún, hay que considerar, al ser el filme una posible *versión* de una *lectura* de un texto, que el realizador debe tomar ciertas decisiones para fijar aquello que en la novela o el cuento debían ser llenado por la imaginación del lector (sin ir más lejos, qué es lo que se considera ‘bonito’, ‘espantoso’, y un largo etcétera). Una vez más, la interpretación del realizador no necesariamente coincide con la creada en la imaginación del lector. Así lo resume Wolf: “Las diferencias habría que buscarlas, más bien, en que el personaje de la literatura es creado para ser leído y el del cine es encarnado por un actor para ser visto y oído, perdiéndose en el trayecto de la letra a las imágenes y sonido aquello que el lector podía imaginar de o sobre él” (ob. cit., p. 39).

Con los espacios ocurre una situación similar. El narrador literario sólo presenta o describe aquello que es fundamental o inherente a la historia, y todo lo que no menciona o que no puede deducirse de lo que menciona él o los personajes (o que no está implícito por efecto del contexto situacional o histórico), no existe o no es válido para el mundo presentado. En cambio, el cine debe presentar un espacio completo, cargando la imagen de información; por esto, en la narrativa el espacio se hace *significante* del drama o del conflicto, necesariamente, mientras que en el cine se presenta el espacio en su completitud, y éste puede tener a su vez una mayor o menor participación en la construcción del significado de la historia. Es más, en un texto literario la construcción del espacio (o la caracterización de un personaje) puede ser, de hecho, un fin en sí, un proceso justificado por la diégesis, que en el filme comúnmente se verá como algo ya constituido, perdiéndose en el camino el sentido *espacial* del relato⁵².

⁵¹ El cine, por su carácter icónico, no puede presentar un personaje con un solo rasgo distintivo y obviar el resto, como sí puede hacer el texto literario. En “Los asesinos” de Hemingway se describe a uno de estos sicarios llevando un sombrero hongo, un abrigo apretado, pañuelo de seda y guantes; esa descripción es suficiente para el narrador, que deliberadamente deja muchos vacíos en el texto, algunos de los cuales se podrán inferir de los diálogos. En el cine, en cambio, necesariamente veremos a estos dos personajes, como personas reales, concretas, con una multiplicidad de rasgos que funcionarán a su vez como caracterizadores. Lo mismo ocurre con el espacio, que en el cuento no es más que un restaurante en un pueblo chico. Esa es la sobre-especificación que ocurre en el cine. Por mucho detalle que tenga un texto literario, si el cine lo reproduce tendrá tanto detalle y más: todo lo que va más allá de la descripción textual.

⁵² “Lo que en la novela aparece como descrito se va formando gradualmente: las cosas aparecen poco a poco a través de las frases. En cine, esas imágenes son dadas inmediatamente, de tal suerte que el ritmo es distinto y también el desarrollo. Lo que en literatura es un resultado –resultado que, además, puede ser un fin– en cine no es más que un punto de partida.” Mity, *Estética y psicología...*, Vol. 2, p. 433. De esta cita hay que notar, de paso, las consideraciones en torno al ritmo cinematográfico frente al literario, que no es trabajado en este marco, pero que es, también, un elemento por considerar.

Las decepciones de nuestra experiencia con trasposiciones radican en gran parte en el choque entre nuestros personajes y espacios imaginados y los que efectivamente se ven en la pantalla. Cuestión que, claramente, se agudiza por una de las limitaciones claves del cine: su medio de producción. El autor literario tiene hipotéticamente la libertad para trabajar a sus personajes, el espacio, o las implicancias profundas de las acciones por cuanto tiempo estime necesario, en cambio el cineasta tiene una evidente limitación temporal. No se trata, por supuesto, de una simple cuestión de cantidad, porque que una novela tenga miles de páginas no significa que necesariamente sus personajes estén bien desarrollados, ni que en una *nouvelle* todos sean planos. También un filme tiene la capacidad de dar más profundidad a personajes planos novelescos. Pero lo cierto es que si un autor pese a tomarse más de mil páginas deja sus personajes en un nivel básico de desarrollo, casi como meras funciones actanciales para una novela donde lo que prima es la vertiginosa cantidad de acciones, podemos pensar que su intención estética era precisamente esa: utilizar personajes como meros ejecutores o sufridores de acciones. En cambio, muchas veces se ha hecho la crítica a filmes que no logran dar con la profundidad del personaje, lo que, por supuesto, puede ser síntoma de incompetencia ante semejante tarea, pero también existe la clara limitante de que, por más que un director quiera dar más y más tiempo a su personaje, prácticamente todas las películas que existen se mueven en un rango de entre una hora y media y las tres horas de duración; ¿cómo dar cuenta de toda la profundidad psicológica de los personajes de Dostoievski, además de efectivamente contar una historia, si se dispone de alrededor de dos horas de película frente a las cerca de mil páginas del escritor? La ventaja en este respecto es que el cine es un discurso multimedial, por lo que latas descripciones físicas se pueden condensar en una sola toma, donde además se incluirá la acción realizada y diálogos, de haberlos, todo en pocos segundos.

La última gran diferencia entre estos discursos corresponde a las formas de narrar propias de cada uno, pero esto será visto en la segunda parte de este marco. Y si estos cuatro elementos fundamentales del relato (historia, espacios y personajes; más adelante nos fijaremos en la narración) necesariamente se alteran por el cambio de medio, entonces ya no podemos coincidir así como así con la afirmación primera de Barthes u otros estructuralistas como Greimas.

IV. 2. Historias literarias e historias cinematográficas.

Ambos medios comparten el ser diegéticos, pero teniendo cada uno sus propiedades particulares es comprensible que se pueda hablar de historias mejores para ser contadas en literatura e historias para ser contadas mejor en cine. Me refiero a cierto tipo de historias, o particulares formas de narrar que son especialmente dependientes del medio mediante el cual se comunican, y por lo tanto mucho más difíciles de trasladar. Toda esta tesis gira en torno, en efecto, a las diferentes formas que tiene cada medio de contar una historia, y por lo tanto, de cómo el medio condiciona la diégesis, y cuáles son las condiciones que facilitan o dificultan la transposición.

El cambio de un vehículo signico a otro necesariamente implica una ruptura, trasgresión o modificación del discurso original, pero hay ciertas características propias del texto literario, y algunas características específicas de ciertos textos en particular, que evidencian de mejor manera la distancia semiótica que hay de un medio a otro, así como hay otros textos más 'dóciles', que de alguna manera se puede decir que facilitan su transposición. Veremos en el marco siguiente cómo la presencia del narrador literario y la ausencia de un narrador (de una voz) cinematográfico determina todas las resistencias que

presenta el texto a cambiar de vehiculación. Por lo tanto veremos que las características propias del narrador (y no necesariamente de lo narrado) son las que permiten o dificultan el diálogo entre estos dos medios. El cine tendrá, por supuesto, sus formas de contar una historia que no encuentran equivalencias literarias, pero esto, claro, es un problema menor, ya que el paso del cine a la literatura es casi inexistente.

Resulta claro que cuando el texto sólo busca contar una historia lo más claramente posible; cuando el medio pareciera diluirse en un simple vehículo de una diégesis que quiere ser transmitida, cuyo mensaje principal está en su contenido (y no en su forma), entonces las resistencias del texto se aminoran hasta casi desaparecer: la historia quiere ser contada y el medio es sólo una excusa. *Batman* en cómic, animación, serie de T.V. o película no gana ni pierde, sólo se adapta a su público y sus circunstancias⁵³. Lo mismo ocurre si el texto evita ambigüedades y nos entrega la mayor información posible con relación a, por ejemplo, construcción de espacios y caracterización de personajes. En cambio, es sobre todo cuando el discurso extrema los recursos propiamente literarios (o del lenguaje verbal), cuando el medio en que se cuenta la historia se hace incluso más significativo que la misma historia contada, que el romper con el medio original para llevarlo a otro, implica necesariamente una trasgresión, o al menos una serie de problemas técnicos, estructurales e incluso interpretativos, que debieran ser resueltos bien intentando suplir en el nuevo medio las carencias discursivas de éste, o bien decididamente producir un quiebre con la obra de base para crear un objeto nuevo, autosuficiente, que no le debe mucho más al objeto original que la primera motivación creadora, esto es, el resumen de la diégesis o historia⁵⁴. Sin mencionar todas las características propias de la voz narrativa, se puede decir que el texto literario dificulta su adaptación cuando se fija demasiado en su materialidad significativa: el estilo, el ritmo, los sonidos y juegos de palabras, la sintaxis. Así sería también en el caso contrario, del cine a la literatura, si en aquél se cuenta una historia a través de un claro predominio de la imagen (una cierta atmósfera, un indescriptible pero decidor gesto), o cuando esa imagen (y la historia contada por ella) adquiere sentido por elementos de que carece el discurso verbal: la iluminación, el sonido, el encuadre, algunos recursos del montaje, la banda sonora (¿cómo contar un musical en un texto literario?).

Hay entonces, historias para ser contadas en un medio literario y que no permiten su transposición (más que como un juego o experimento), historias que son relativamente independientes y que ni ganan ni pierden en el cambio de medio (o bien ganan todas las virtudes de uno en desmedro de las virtudes del otro), y una gran mayoría de historias hechas para un medio específico, pero que permiten, gracias a la visión y habilidad de un realizador, ser llevadas de un medio a otro, pero que a la vez exigen un gran trabajo creativo y reflexivo que dé una buena solución a todas las resistencias del medio.

IV. 3. Anotación sobre el verosímil.

⁵³ Debo insistir en esto: no hay un juicio de valor de por medio, sólo una consideración técnica. Un texto ‘adaptable’ no es por ello un texto menor, así como ser ‘infilmmable’ no predetermina ninguna calidad estética. A fin de cuentas hay *Batman* de calidad (Tim Burton) y *Batman* mediocres (Joel Schumacher), y el cómic es un paradigma del género.

⁵⁴ Me refiero obviamente a cierta literatura contemporánea, en la avanzada de los cambios producidos en el último siglo: Joyce, Faulkner, Proust (en Latinoamérica, Sarduy, Emar, Lezama, etc.), pero también muchos escritores que aunque aparentan una docilidad con el medio, demuestran presentar tantas resistencias como los anteriores: Dostoievski por el espesor psicológico y filosófico de sus personajes; Balzac por la omnipresencia de la voz narrativa en sus textos (y la mostración de un mundo demasiado novelesco); Cervantes y el Quijote, demasiado literario para ser contado en otro medio. Etcétera.

Por algunas de las razones antes argüidas, también el verosímil cinematográfico funciona de diferente manera al literario. La banda de imágenes crea una fuerte impresión de realidad (siguiendo una idea de Metz), lo que quiere decir que al ver la imagen concreta produce la sensación de que lo que se ve es real (aunque sea una ficción, ‘realiza su irrealidad’), creándose lo posible como algo concreto en la imagen. En esto se funda una de las magias del cine: crear ante nuestros ojos los mundos más inverosímiles, aquello que antes sólo podía ser imaginado. El cine realiza lo mostrado (un mundo que se muestra no mediatizado) y produce su identificación con la lógica perceptual de lo real. Esto quiere decir que la inverosimilitud no radica en la imposibilidad del mundo representado (como podría ser en literatura), sino en lo inverosímil de las relaciones propias de dicho mundo. Como señala Mitry, “en cine, la inverosimilitud nunca está en las imágenes, en lo que muestran, sino solamente en lo que postulan [...] El cine autentifica lo representado, pero exige como contrapartida la credibilidad de lo que representa” (*Estética y psicología...*, Vol. I, p. 97). Por eso, por ejemplo, los efectos especiales, que han servido para potenciar el verosímil icónico de la imagen cinematográfica (además de crear verosímelmente realidades nuevas, insospechadas) puede ser también uno de sus peores enemigos, si no están bien logrados. Una falla en los efectos especiales no hace sino revelar el artificio en el filme, creando inmediatamente un efecto de distanciamiento con el mundo representado, al quebrar el verosímil, la lógica ficcional (se des-autentifica el mundo)⁵⁵. Lo mismo ocurre en las relaciones entre personajes o entre ellos y el mundo (similarmente a como ocurre en el discurso narrativo); la banda de imágenes autentifica la representación visual, pero puede ser que *lo real* no sea *creíble*:

“Una obra fantástica sólo es fantástica en la medida en que convence (en caso contrario es simplemente ridícula), y la eficacia del irrealismo en el cine se debe a que lo irreal aparece allí como realizado y se ofrece a la mirada bajo las apariencias de lo acontecimental, y no como la plausible ilustración de algún proceso extraordinario, puramente concebido. Los temas de film pueden dividirse en ‘realistas’ e ‘irrealistas’, si se quiere, pero el poder realizante del vehículo fílmico es un factor común a estos dos ‘géneros’...”⁵⁶

En resumidas cuentas, más allá del realismo o irrealismo, lo que importa es el verosímil que funciona internamente a la obra. Éste se sustenta primero que nada en la opinión pública (que actúa como una forma de censura que progresa simplemente por la sucesiva repetición de una forma de mostrar las cosas); por comparación con otros filmes (en un diálogo interno del cine y sobre todo con los géneros establecidos); y por supuesto, por su funcionamiento interno: las relaciones y causalidades que establece el relato, o bien, qué tan natural se logra mostrar lo arbitrario del relato⁵⁷. Finalmente el cine tiene sus propias convenciones y sus propias leyes genéricas, que no necesariamente son equivalentes a las literarias, lo que significa que el cine tiene su propio código interno, cultural y epocalmente determinado, que en muchos puntos puede ser equivalente al literario (en toda representación realista

⁵⁵ Por eso, para poder tener una experiencia estética positiva, equivalente a la que tuvo su público contemporáneo, para poder apreciar un filme antiguo que utilice ostensiblemente efectos especiales, debemos entrar en la expectativa visual de la época y otorgarle, ahora desde la recepción, verosimilitud al filme.

⁵⁶ Metz, *Ensayos...*, pp. 19-20. El subrayado es del original.

⁵⁷ Ver “El realismo en el cine”, en: Aumont, Jacques [et al.]. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2005, pp. 134-152.

de un mundo, por ejemplo), pero en muchos otros, sobre todo aquellos que versan sobre convenciones propias del medio, no⁵⁸.

V. Criterios para el estudio de la transposición.

El llevar una obra literaria al cine desencadena un proceso que para obtener resultados adecuados necesita de un arduo trabajo que se enfrentará con todas las resistencias antes expuestas, un trabajo que no puede ser una simple traducción, un fácil traslado de un medio a otro. No puede ser traducción en un sentido recto, porque esto significaría que ambos comparten el mismo vehículo sónico (el lenguaje verbal), pero en diferente lengua; no es un simple traslado porque implica todo un proceso de desciframiento e intelección, de encontrar equivalencias y solventar falencias, recrear un imaginario visual e inventar nuevos elementos para completar el discurso en imágenes y sonido; significa, sí, traducir, pero también cortar, reensamblar, recrear, reorganizar, resumir, materializar, inventar, en un proceso que puede tener tanta avenencia como rechazo, tanta fidelidad pretendida como trasgresiones necesarias. El éxito de esta relación tan fructífera ha radicado, como bien señaló Wolf, en saber qué de una historia puede filmarse y qué no, qué novela se verá beneficiada al ser presentada bajo un nuevo sistema de significación y qué novela es mejor dejar incólume. Si bien “la adaptación parte del absurdo principio de que los valores significados existen independientemente de la expresión”⁵⁹, pues “el lenguaje del arte es inseparable de los signos que lo ponen de manifiesto”⁶⁰, lo cierto es que el cine tiene sus propios recursos para solventar dicho obstáculo. Será siempre un asunto de criterios. “Si la discusión se concentrara sobre las palabras confrontadas con las imágenes y los sonidos sería un dilema absurdo, por tratarse de sistemas disímiles, y no de sistemas análogos, como cuando hablamos de la traducción de un texto de un idioma a otro”⁶¹, por eso, “lo que debe plantearse es si existen formas de narrar argumentos literarios que no pueden convertirse en formas de narrar argumentos cinematográficos”⁶². En esta simple premisa radica todo el *quid* del asunto. Desmantelar, ensamblar, encontrar los nexos, buscando equivalencias internas en las maneras de significar (“la adaptación propiamente”), lo que quiere decir que la adaptación será siempre posible pero nunca perfecta.

No podemos partir de la premisa literatura-sobre-cine o viceversa. Hay que dejar de pensar en un traslado deudor (y culposo) de un medio a otro. La transposición es un diálogo entre dos medios que se quieren afines, que se buscan, se retroalimentan y luego, a veces, se repelen. El cine comparte ciertos códigos con la literatura, códigos que logran fundar una relación muy sólida, pero que a veces se pierden en caminos equivocados. Para Mitry sólo hay dos formas de adaptar: o se sigue “al pie de la letra” el texto original, con lo que a sumo quedará como una ilustración del texto, o se puede intentar trasladar las ideas, un sentido más profundo, lo que traiciona necesariamente el contenido argumental del relato, haciendo

⁵⁸ “El verosímil [...] tiene un carácter *cultural* y *arbitrario*: [...] la línea de demarcación entre los posibles que excluye y los que admite [...] varía de manera considerable según los países, las épocas, las artes y los géneros.” (Metz, Christian. “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de lo verosímil?”, en: Pérez E., Manuel [comp.]. *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1971, p.52).

⁵⁹ Mitry, *Estética y psicología...*, Vol. 2, p. 425.

⁶⁰ *Idem*, p. 432.

⁶¹ Wolf, ob. cit., p. 34.

⁶² *Idem*, p. 45.

que éste sólo sirva de base para una expresión personal del realizador. Creo que hay puntos medios. Y ninguno de estos dos extremos es menos deseable que el otro, en tanto sean comunicadores que una propuesta estética. No hay un solo camino, no hay una o algunas fórmulas preestablecidas, y eso es lo que lo hace tan atractivo como fenómeno artístico. No se trata ni de una docilidad complaciente ante un texto inviolable ni un devastador impulso artístico que le debe a su original nada más que una vaga inspiración. “Toda transposición requiere al menos una franja de independencia que podrá ensancharse o angostarse según el criterio elegido, pero que es consustancial a la operación misma de transponer”⁶³, indeterminación que le garantiza la libertad creativa al realizador para plasmar sus propias preocupaciones, su propia estética, a través de la puesta en escena de un texto que no le pertenece. Finalmente, hay que de una vez por todas reconocer en este proceso un proceso artístico, en que un objeto estético primario sirve a un artista como fuente para una elaboración estética personal. El arte siempre ha sido el principal dialogante del arte, su principal musa, pero nunca se le había pedido tanta sumisión de uno hacia el otro como en caso del cine con la literatura. Pero eso está quedando en el pasado.

En fin, el paso de un medio a otro, si quiere ser estéticamente elaborado, creativo pero a la vez reconociendo su deuda con el objeto original, requiere básicamente una toma de conciencia de las posibilidades del nuevo vehículo sígnico, reconociendo sus virtudes, pero también sus limitaciones, potenciando los nexos pero también encontrando en las diferencias precisamente aquel espacio que permite hacer de la transposición un objeto artístico en sí mismo, y no un mero sustituto de la obra original. La simple toma de conciencia del medio transforma el proceso de transposición en un hecho artístico, y su resultado en un objeto estético (“la literatura ha de ser refundida hasta ser arte cinematográfico”). Y, por su parte, el analista debe tener conciencia de que estudiar la transposición es siempre una lectura (del analista) de una posible versión (la película) de una posible lectura (del guión) sobre un texto, polisemia sobre polisemia.

⁶³ Idem, p. 30.

Estudio de la narración cinematográfica.

I. La narración y la teoría cinematográfica.

En sus últimos treinta años la teoría cinematográfica ha dedicado gran parte de sus reflexiones y discusiones a la definición del cine como un género narrativo. Derivado del auge estructuralista y de las teorías narratológicas en literatura, la mayor parte de estas teorías no son sino una reformulación, más o menos justificada, de teorías propias del relato literario. Cada nuevo teórico intenta crear un nuevo sistema, que por lo común no consiste más que en rebautizar sistemas ya consagrados para el discurso literario, dando como resultado un conglomerado heterogéneo de nomenclaturas (cada una más original que la otra, por ley) que definen el filme de ficción como un relato pertinente de ser analizado desde categorías narratológicas, en una búsqueda de equivalencias entre las narraciones literarias y cinematográficas, a veces sin mucha conciencia del cambio de medio. La heterogeneidad de las propuestas, y los pocos resultados prácticos de éstas, nos permiten intentar acotar y precisar las características de la narración cinematográfica. Al ser éste un estudio comparativo entre la narración en cine y la narración literaria, tomaré como punto de partida algunas categorías metodológicas, revisadas y reformuladas para hacerlas operativas en dicho estudio, y de este modo poner en práctica un método para comparar ambos discursos. Para estos efectos, tomaré el "Discurso del relato" de Gérard Genette, pues sigue siendo hoy el texto capital en los estudios narratológicos, tanto en literatura como en las diversas adaptaciones que se han hecho para los estudios de cine, y es tal vez la más completa, sólida y aguda propuesta nacida desde el estructuralismo para dar cuenta de las características esenciales del relato y particularmente de la narración. A través de éste pretendo explicar la relación que se establece entre ambas disciplinas como medios vehiculadores de una historia y las implicancias teóricas y prácticas producidas debido al cambio esencial de la instancia productora del relato, analizando cómo este cambio de estatuto de la voz afecta al contenido diegético del discurso original, todo esto con miras al estudio multidisciplinario aquí propuesto

II. La enunciación.

Entre los principios fundadores de la lingüística estructural establecidos por Ferdinand de Saussure, éste señala que si bien no puede haber lengua sin su apropiación individual en el habla concreta, la lingüística no se puede centrar en esta última, pues no puede haber ciencia de lo individual e irrepetible. Complementando y modificando esta línea, Émile Benveniste incorpora por fin al habla concreta dentro de la ciencia lingüística al describir las generalidades comprometidas en el acto individual de apropiación y uso de la lengua (el aparato formal de la enunciación). Incorpora así la noción de *discurso*⁶⁴, que

⁶⁴ "La lengua en tanto que asumida por el hombre que habla, y en la condición de *intersubjetividad*, única que hace posible la comunicación lingüística" Benveniste, Émile. "De la subjetividad en el lenguaje". En: *Problemas de lingüística general*. Volumen I. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1978, p. 187. Ver también nota 2.

explica el lenguaje en tanto comunicación, y no sólo como un sistema de signos abstractos (la *langue* de Saussure). Se entiende entonces el discurso como un proceso dinámico que engloba tanto la enunciación como el enunciado que produce (que requiere a su vez de un receptor), y que permite que el emisor se constituya como sujeto en el discurso (manifestando su subjetividad en el lenguaje), y exprese su relación con los receptores, con lo dicho y con otros discursos. Benveniste identifica de este modo la distinción fundamental entre lo dicho (el enunciado) y el acto de decirlo, la enunciación⁶⁵. Esta última puede ser identificada por ciertas marcas (como los tiempos verbales y los deícticos) en lo dicho, y establece la necesidad de un emisor o locutor para que haya comunicación. Aplicada esta noción a la literatura (en tanto discurso real con un fin comunicativo), se llega a la idea fundamental de que no hay relato sin una función productora o transmisora de dicho relato. De este modo, podemos distinguir, siguiendo el mencionado texto de Genette, los diferentes niveles del relato: el **relato** propiamente tal es el enunciado narrativo, esto es, un discurso efectivamente emitido, que cuenta una serie de acontecimientos, reales o ficticios, ocurridos a o efectuados por uno o más personajes, en un espacio determinado. La **historia** o **diégesis** es el contenido narrativo propiamente tal (la serie de acontecimientos reordenados en su orden cronológico-causal 'original'). Por su parte, la **narración** es el acto productor del relato (la enunciación), y que sólo es identificable a partir de sus marcas en el discurso⁶⁶.

La narración (la voz o enunciación) es entonces la instancia definitoria, de base, del género narrativo, y por extensión, de todo medio que comunique una historia a través de un relato, incluido el cine: no hay un discurso cinematográfico sin que alguien (o algo) produzca dicho discurso. Y ya que las formas de enunciar en cine (multimedial) y en literatura (verbal) son evidentemente disímiles, ya no se puede considerar las transformaciones producto del cambio de medio como cambios mínimos o secundarios, y hay que comprender que como definitorio del género, el cambio de medio de transmisión de un relato es, en efecto, un cambio fundamental: la relación entre la diégesis y su instancia productora determina al relato en su totalidad. Si la enunciación es poner en funcionamiento la lengua (en un acto individual de apropiación), transformándola en comunicación efectiva en el discurso, escoger el medio y la manera de decir lo dicho (por ejemplo, sólo a través de palabras o a través de mímica y gestos), entonces resulta evidente que la producción de un discurso depende del medio utilizado, de tal manera que un cambio en ese medio alterará en mayor o menor medida su relación con el mensaje, modificando la situación comunicativa completa.

De este modo, podemos identificar problemas propios del enunciado, dentro de los cuales podemos encontrar, por ejemplo, las características estructurales de todo relato, estudios temáticos, etc., y problemas que corresponden más a la enunciación. A través del estudio de las formas específicas de narrar, en esta tesis se estudiarán estos últimos.

⁶⁵ “La enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización [...] Antes de la enunciación, la lengua no es más que una posibilidad de lengua. Después de la enunciación, la lengua se efectúa como una instancia de discurso, que emana de un locutor, forma sonora que espera un auditor y que suscita otra enunciación a cambio”. Benveniste, Émile. “El aparato formal de la enunciación”. En: *Problemas de lingüística general*. Volumen II. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1978, pp. 83-84.

⁶⁶ Señala Barthes: “Así como existe, en el interior del relato, una gran función de intercambio (repartida entre un dador y un beneficiario), también, homológicamente, el relato como objeto es lo que se juega en una comunicación: hay un dador del relato y hay un destinatario del relato [...] no puede haber relato sin narrador y sin oyente (o lector) [...] los signos del narrador son inmanentes al relato”. Barthes, ob. cit., pp. 25-26.

III. La voz.

Para estudiar adecuadamente la enunciación narrativa es necesario recurrir al último capítulo del artículo de Genette, sobre la voz narrativa⁶⁷, cuya vigencia sigue siendo notable hasta hoy. El principio de su estudio está tomado precisamente de la idea de Benveniste sobre la subjetividad en el lenguaje: “es decir, en pasar del análisis de los enunciados al de las relaciones entre dichos enunciados y su instancia productora: lo que hoy se llama su enunciación”⁶⁸, esto es, un aspecto de la acción verbal que implica la relación de los acontecimientos relatados con el sujeto (o diferentes sujetos) que los relata, la voz narrativa, una instancia siempre activa y siempre presente, necesaria para que el discurso sea emitido. Su vinculación con el discurso proferido (el relato) sólo puede establecerse a partir de este último, a través de las marcas dejadas por ella; es por esto que “una situación narrativa, como cualquier otra, es un conjunto complejo en que el análisis, o simplemente la descripción, no puede *distinguir* sino desgarrando un tejido de relaciones estrechas entre el acto narrativo, sus protagonistas, sus determinaciones espaciotemporales, su relación con las demás situaciones narrativas implicadas en el mismo relato, etc.” (pp. 272-273). Para su análisis, el autor propone cuatro factores de determinación y especificación de la voz, que veremos a continuación.

III.1. El tiempo de la narración.

Todo enunciado está en una posición temporal relativa (ya que pocas veces se puede determinar con precisión) en su relación con la enunciación. Así, necesariamente se narrará desde antes, después, o al mismo tiempo de lo narrado⁶⁹. Así, Genette reconoce cuatro tiempos posibles:

- **Ulterior**, cuando la posición relativa de la narración es posterior al contenido de lo narrado. Es lejos el caso más común; por eso se afirma que el tiempo verbal natural de la narrativa es el pretérito: sólo puedo contar aquello que ya fue.
- **Simultánea**, cuando el acto de narrar es contemporáneo a lo narrado: se cuenta al mismo tiempo en que suceden los hechos⁷⁰.
- **Anterior**, cuando se narran hechos desde antes que ocurran en la diégesis. Suelen ser breves adelantos (no hay largas narraciones sobre lo que *ocurrirá*), ya sea fragmentos proféticos (como en muchos textos sagrados) o adelantos de un narrador omnisciente (“como se verá más adelante” o similares).
- **Intercalada**, que es una narración en diferentes instancias, intercalada entre distintos momentos de la acción narrada. Así ocurre en la novela epistolar, donde se da esta proximidad e imbricación entre la historia propiamente tal y la narración (en diferentes instancias y por distintos personajes de la historia), en que esta última es determinada y reacciona sobre la primera.

⁶⁷ Deliberadamente dejo fuera los otros cuatro capítulos del texto, a saber: orden, frecuencia, duración y modo, ya que, si bien son capítulos igualmente relevantes para el estudio del relato, no son específicos para el tema acá propuesto. Sólo del capítulo sobre el modo rescataré el problema de la focalización, dada su estrecha relación con la narración.

⁶⁸ Genette, ob. cit., p. 271. Todas las citas de este capítulo están tomadas de este texto.

⁶⁹ No tiene que ver con el orden en que se comunica la historia, sino la posición relativa de la voz narrativa con aquello que cuenta, sin importar si es contado en orden o desorden. Ver Genette, ob. cit., pp. 273-279.

III.2. Niveles narrativos.

Los niveles narrativos estudian la posición estructural de cada acto de enunciación en relación con su enunciado (pp.283-292). La historia (contenido del enunciado), como he señalado, se abre y se sostiene necesariamente por una voz narrativa (enunciación), que se encuentra en un nivel diegético inferior (en tanto sostiene) al relato que abre. Es sabido, sin embargo, que pocos relatos de cierta magnitud mantienen una misma voz narrativa durante todo el texto, pudiendo el narrador cederle la voz a, por ejemplo, alguno de sus personajes para que narre algún segmento de la historia; así, ese nuevo narrador, que pertenece al mundo diegético, será a su vez inmediatamente inferior, en cuanto a niveles narrativos se refiere, que aquello que narra, pudiéndose repetir dicha secuencia hasta el infinito, como en un juego de cajas chinas. Por eso, en general, “vamos a definir esa diferencia de nivel diciendo que todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato” (p. 284). Así, el narrador de un texto puede situarse en los siguientes niveles narrativos:

- **Extradiegético:** Es el acto narrativo básico, que abre el relato primero (que no hay que confundir ni con la figura del autor real, por supuesto, ni tampoco con un narrador omnisciente o impersonal; simplemente es la función que origina el relato, en primera instancia).
- **Intradiegético o diegético:** Es el nivel del relato primero, donde se encuentran los personajes, sus acciones y sus actos verbales; así, también, un narrador se puede encontrar en este nivel: personajes que se convierten en narrador, cartas, noticias, o cualquier narración en segundo grado.
- **Metadiegético:** Corresponde al contenido de la narración abierta en el nivel intradiegético (en general con función explicativa). Así también cualquier narrador perteneciente a este nivel, que abre uno nuevo. Seguirá a éste un nivel **metametadiegético**, y así sucesivamente hacia arriba.

Resta decir que estos niveles no se pueden confundir entre sí, y sólo puede asegurarse el paso de uno a otro por la narración. Es conocido el término que introduce Genette para referirse a la irrupción de un nivel en otro sin una justificación explicativa: **metalepsis** (por ejemplo, la conversación de un narrador extradiegético con un personaje de la diégesis; o la aparición de un personaje metadiegético en el universo de la intradiégesis).

III.3. Persona.

Corresponde a una actitud narrativa, en que se reconoce la presencia o ausencia del narrador en el relato que cuenta⁷¹ (relativamente independiente de la persona gramatical que utilice el narrador, que es como tradicionalmente se ha estudiado esta categoría, pues “en la medida en que el narrador puede intervenir en todo momento *como tal* en el relato, toda narración se hace, por definición, virtualmente en primera persona”, p. 299). De este modo, sólo existirían dos posibles actitudes narrativas:

- **Heterodiegético:** Narrador impersonal, que no participa del relato que cuenta.
- **Homodiegético:** Narrador que además aparece como personaje de su relato, y que puede ser, a su vez, **autodiegético**, si es su propia historia la que cuenta, o testigo, si cuenta una historia en que el protagonista es otro.

⁷¹ Idem, pp. 298-308.

III.4. Funciones del narrador.

La evidencia de que el narrador es quien se encarga de contar la historia en un relato lleva a olvidar que el hecho de narrar no obsta para que éste cumpla otras funciones (que muchas veces se superponen a esa función básica). 'Voz' refiere a una cualidad activa del lenguaje, un acto de comunicación verbal, y por lo tanto sujeta a prácticamente las mismas condiciones que ésta. Por esto, modificando las funciones comunicativas de Jakobson, Genette propone las siguientes funciones para el narrador (no son funciones excluyentes; de hecho, lo más probable es que el narrador utilice varias a la vez)⁷²:

- **Narrativa:** Es por supuesto la función básica que todo narrador debe cumplir para ser tal. Se corresponde con la función referencial de Jakobson, pues la acción verbal se vuelca sobre la historia que se cuenta.
- **De control:** Cuando el narrador se vuelca sobre el relato mismo (o el discurso propiamente tal), sobre las características propias de la materialidad del discurso, y no sobre su contenido. Por eso corresponde a la función metalingüística (metanarrativa, en este caso).
- **De comunicación:** Agrupa las funciones fática y apelativa, y es cuando la atención se centra en el canal de comunicación con el receptor o narratario.
- **Testimonial:** Al igual que la siguiente, corresponde a la función emotiva. Con esta función el narrador expone y valida su relación con la historia que cuenta: si es un testimonio presencial o sólo de oídas; si corresponde a recuerdos; la relación emotiva o sentimental que establece con lo contado, etc.
- **Ideológica:** Cuando el narrador valora, comenta, explica, su relato o algún elemento específico de él. Suele tener función didáctica, moral o política.

III.5. Sobre la focalización (perspectiva o punto de vista narrativo).

El cuarto capítulo del artículo, sobre el Modo (pp. 241-263), se refiere a las formas de regular la información narrativa. Estos problemas se dividen en dos tipos: problemas de distancia (la cercanía o lejanía mimética con aquello que se cuenta) y de perspectiva, que Genette rebautiza como **focalización**. Es este último aspecto el que particularmente nos interesará, ya que se relaciona directamente con los problemas de la voz narrativa, y especialmente en su relación con el cine: uno define la actividad productora del relato, y la otra, la focalización, el campo de limitación cognitivo que dicha actividad posee.

Como señala Genette, un relato puede regular la entrega de más o menos información al receptor, adoptando o no cierta perspectiva, un personaje que regule la información narrativa (diferente de la voz en tanto ésta responde a la pregunta '¿quién habla?', frente a la pregunta '¿quién ve?' de la focalización). Así, esta tipología se determina por las características visuales y cognitivas adoptadas por el relato. Estas son:

- **Focalización cero** o relato no focalizado: no se restringe por la perspectiva de ningún personaje: el narrador puede ver o conocer lo que ven o saben distintos personajes a la vez, incluso saber de ellos lo que ellos mismos no saben, sin limitación de tiempo o espacio. Es característico del narrador omnisciente.
- **Focalización interna:** El narrador se limita al grado de conocimiento posible de uno o varios personajes (sin por ello necesariamente identificarse, como voz, con alguno de ellos). En este caso, la focalización puede ser **fija** (estable en un solo personaje,

⁷² Idem, pp. 308-312.

como en *La metamorfosis*), **variable** (cuando cambia de un personaje focal a otro según segmentos narrativos, como en *El sonido y la furia*) o **múltiple**, cuando hay varios personajes focales sobre un mismo hecho (pero que por exigencias del relato verbal sólo pueden presentarse de manera sucesiva, tendiendo a confundirse con la focalización variable).

· **Focalización externa:** cuando el foco narrativo se encuentra fuera de los personajes, sin tener acceso más que a lo que los personajes dicen o hacen.

Por lo demás, todo relato de cierta magnitud utilizará distintos tipos de focalización, y es muy probable que incurra en determinadas infracciones o rupturas de la lógica focal, pero que no alteran la coherencia global del relato⁷³. En realidad, la focalización no cuenta nada, pero limita aquello que la voz narrativa está 'autorizada' a decir. Veremos más adelante cómo esto permite caracterizar aún de mejor manera la narración cinematográfica.

IV. La narración cinematográfica.

Prácticamente todos los teóricos y semiólogos cinematográficos coinciden: si el cine es un medio fundamentalmente diegético, si prácticamente la totalidad del cine consiste en un conjunto de imágenes y sonido que cuentan una historia, es porque necesariamente *alguien* cuenta esa historia. No hay relato sin narración. Pero aceptar esa premisa requiere precisar, entonces, qué se entiende por narración en este caso. De eso nos ocuparemos ahora. Si el cine narra, ¿cómo lo hace?⁷⁴

El cine, como discurso efectivamente proferido necesita, como vimos, ser enunciado (el *alguien* que cuenta la historia). Señala Jean Mitry, entre otros autores, que en el cine, si quiere ser comunicación efectiva, tiene que haber una instancia de enunciación. Las imágenes cinematográficas no se cuentan a sí mismas como en la vida real, como muchos pretendían: representan una pseudo-realidad, estéticamente estructurada. Para él, lo que diferenciaría al cine (y al teatro) de la lengua no es la falta de enunciación, si no de *elocución*

⁷³ Estas infracciones son la **paralipsis**, cuando en un segmento aislado el narrador entrega menos información (fundamental para la historia, se entiende) que la que le está permitido decir; esto es, el narrador, sea por el efecto que fuere, esconde información. El caso contrario es la **paralepsis**, cuando se entrega más información (por ejemplo, momentos de omnisciencia de una focalización interna).

⁷⁴ Es, por supuesto, un tema discutido; el siguiente listado de las diferentes soluciones a aquella instancia "que sería el equivalente cinematográfico del narrador literario", resumida por Gaudreault y Jost, muestra la necesidad de encontrar ese equivalente narratorial en el cine (y el poco acuerdo entre los diferentes teóricos); a esa instancia "se refiere Laffay cuando habla de su 'gran imaginador', y la encontramos con distintos nombres, tras la pluma de diversos teóricos del cine, preocupados por los problemas del relato fílmico, que imputan la responsabilidad de tal o cual relato cinematográfico al 'narrador invisible' (Ropars-Willeumier, 1972), al 'enunciador' (Casetti, 1983, y Gardies, 1988), al 'narrador implícito' (Jost, 1988), o al 'meganarrador' (Gaudreault, 1988)." Gaudreault, André y Jost, François. *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995, p. 34 [ed. original: 1990]. Aunque más no sea por diplomacia amistosa, los autores parecen olvidar sus propias propuestas y a la larga prefieren el concepto de 'gran imaginador', "un personaje ficticio e invisible [...] que, a nuestras espaldas, gira para nosotros las páginas del libro, dirige nuestra atención con su discreto índice" (idem, p.48). Un importante teórico norteamericano, David Bordwell, es el principal detractor de la idea de un narrador en cine. Sin embargo, termina por aceptar la idea de *narración* como diferencial del narrador *personal* literario, lo que, nuevamente, pone en tensión la idea de voz pero no la de narración (como enunciación) propiamente tal ("Narration is *the process whereby the film's syuzhet [sujet] and style interact in the course of cuing and channeling the spectator's construction of the fabula.*" Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin press, 1985, p. 53).

⁷⁵. Siendo esto así, se mantiene la idea común a todo teórico de *narración* en cine, pero no es sostenible la de *voz genettiana*, que precisamente se relaciona con el principio activo de la elocución. Si hay narración cinematográfica, ésta es esencialmente, al menos en su nivel básico (extradiégético), una narración muda o silenciosa. Nadie *dice* cine, sino que se *muestra* cine. El mundo de la diégesis se muestra directamente al receptor, con una apariencia de inmediatez, pero estéticamente organizado: se selecciona un sector del mundo, ciertos personajes, desde cierta perspectiva, y en un orden determinado⁷⁶. La impresión de que la historia se cuenta sola (con una narración invisible), demuestra el intento del cine de borrar lo más posible todas las marcas de enunciación, con mucho mayor evidencia en el cine clásico (aún hoy paradigmático), cuyo principio era presentar un segmento de mundo sin aparente intervención o mediación de ningún tipo⁷⁷. Y aunque es cierto que hoy las marcas de enunciación se hacen mucho más manifiestas, detectarlas depende mucho de la capacidad del receptor / analista; reconocer las características y recursos del narrador cinematográfico, de un carácter mucho más técnico que el narrador literario, requiere de una construcción activa por parte del receptor. Por eso, la labor del analista es reconstruir los medios y recursos de la *narración como proceso*.

Como la narración cinematográfica es una función impersonal encargada de la enunciación, corresponde, en un primer nivel, a una serie de recursos que dispone el realizador para comunicar una historia, que le permiten seleccionar, recortar, reordenar, incluso subjetivizar el mundo de la diégesis, hipotéticamente continuo y uniforme (y que por convención aparece como ya constituido en pantalla), y gracias a los cuales construye la historia: convierte el mundo en relato. Esos recursos son muchos, y cada realizador utilizará y actualizará tantos como sean necesarios. Sin embargo, es fácil mencionar los más importantes de ellos: el encuadre y la elección de planos⁷⁸; el montaje, principal recurso de la sintaxis cinematográfica (y que para muchos autores, desde Eisenstein en adelante, es *el lenguaje del cine*)⁷⁹; la perspectiva o focalización; la banda de sonidos; la eventual participación de otras voces narrativas; etc.⁸⁰

⁷⁵ A diferencia de los actos de la vida real, el filmico, “por el hecho de que es visto (que se lo hace ver) *en un cierto orden*, se enuncia, o lo parece, en una proposición que le otorga un sentido pero lo implica como el dato de una realidad verdadera, siendo la instancia narrativa (u organizadora) expulsada no solamente de lo que muestra, sino del acto mismo de mostrar. De tal manera que se puede [...] sostener que *hay* enunciación en el cine, puesto que hay alguien que ordena, que pone en escena –y en imágenes–, alguien que se expresa mostrando las cosas de cierta manera. Excepto que en lugar de elocución hay *mostración* (para emplear este horroroso neologismo)”. Mitry, *La semiología...*, p. 114 (los subrayados son del original).

⁷⁶ Se diferenciaría de la mostración en teatro básicamente en que “el actor teatral realiza su presentación en simultaneidad fenomenológica con la actividad de recepción del espectador [y que] la cámara que filma la interpretación del actor cinematográfico puede, gracias a la posición que ocupa, o aún más, por simples movimientos, intervenir y modificar la percepción que tiene el espectador de la prestación de los actores.” Gaudreault y Jost, ob. cit., p. 34. Esas son las marcas de la enunciación en cine.

⁷⁷ Citando a Roger Odin, señala Mitry que “el trabajo esencial de una película de ficción consiste en desvanecer lo más posible todas las señales del sujeto de la enunciación. Así lo real parece relatarse solo y la diégesis se ofrece al espectador con la evidencia de estar allí”. Mitry, *La semiología...*, p. 112.

⁷⁸ Para algunos autores es la cámara el equivalente al narrador, lo que demuestra la importancia de la elección de imágenes en la narración cinematográfica, pero también la limitada comprensión sobre el rol del narrador para dichos autores.

⁷⁹ Prácticamente la totalidad de los autores identifican el proceso de montaje como el básico de la narración. Yo agregaría, ya que ningún autor lo hace, que el montaje, si lo entenderemos como un recurso de la enunciación, no puede entenderse como el proceso técnico que se realiza en las mesas de edición con la cinta ya grabada. Debiera entenderse como un elemento de estructuración y narración interna al relato, equivalente a, por ejemplo, la estructuración en capítulos o segmentos narrativos de una novela. Por otra parte, algunos autores que veían en el realismo el potencial propio del cine (Bazin a la cabeza) afirmaron que el

Como todos estos recursos tienen que ver con un nivel básico de enunciación, esto es, una selección y ordenación de un mundo continuo, que es *significado* a través de la participación de la entidad narrativa, esta figura se acerca mucho, llegando a un punto de casi confusión, a lo que en literatura se conoce como autor implícito. Se podría distinguir el rol del autor implícito en cine (o realizador) como aquella figura que se deja ver en lo dicho, que comunica un mensaje a un receptor implícito (con el que nos podemos identificar) a través de diversos recursos, visuales y auditivos, y es quien, entonces, *predetermina* la enunciación, que es efectuada por una instancia mediadora, impersonal y silenciosa, que es precisamente la narración cinematográfica⁸¹. La enunciación no es inmediatamente perceptible, y requiere de una actividad decodificadora por parte del receptor, a través de las marcas dejadas por ella (en el montaje, en la iluminación, la cámara, etc.) Por eso, para Gaudreault y Jost (ob.cit., p. 52), “la percepción de la enunciación, pues, varía a la vez en función del contexto audiovisual que la acoge y en función de la sensibilidad del espectador”, siendo la enunciación “ese momento en que el espectador, escapándose del efecto-ficción, tuviese la convicción de estar en presencia del lenguaje cinematográfico como tal”. La presencia de esa instancia enunciativa marcaría entonces el primer nivel diegético en un filme.

Por estas razones, con miras a evitar confusiones surgidas principalmente de esta particular transparencia de la narración cinematográfica, es que es tan pertinente la distinción de niveles diegéticos en un análisis de un filme de ficción. Por ejemplo: si aparece un narrador homodiegético con voz en *off*, que nos introduce y nos guía a través de la historia (muy común en cine de formato clásico, y generalmente con un uso diferente, más estético, en cine experimental), lo mismo que en el cine mudo los carteles, esa voz y esos carteles son parte del nivel intradiegético (aunque dé la apariencia de que la historia se cuenta directamente por la voz: la enunciación cinematográfica tiende a eliminar sus huellas): la voz en *off* es un tipo específico de narración (verbal y auditivo) sobre una forma heterogénea de narrar, que es en realidad la instancia básica. Por lo tanto, la narración en *off* corresponde a un típico caso de narración en segundo grado⁸² (por supuesto, podría haber niveles diegéticos sucesivos de narración en *off*).

montaje tendería a desaparecer en pos de historias que ‘se contarán a sí mismas como la vida real’. Lo cierto es que la apariencia de ausencia de montaje, como el del Neorrealismo italiano, se logra, en efecto, mediante un proceso de montaje. Su ausencia es también una decisión técnico-estética que tiene que ver con el montaje.

⁸⁰ Tom Gunning propone el concepto de *narrativización* como el proceso que precede a la narración. La narrativización corresponde a tres niveles, que interrelacionados corresponderían a la narración cinematográfica: la organización del material profilmico (todo lo que se pone ante la cámara para ser plasmado en el filme) incluyendo la puesta en escena; el encuadre de la imagen: transformación de lo profilmico en fílmico (incluyendo el tipo de focos, iluminación, etc.); y la edición (o ‘puesta en cadena’ de las imágenes captadas). Ver Gunning, Tom. “Narrative discourse and the narrator system”. En: Braudy y Cohen, ob. cit., pp. 461-472 [artículo original: 1991].

⁸¹ Seymour Chatman es uno de los pocos teóricos que trabajan con la idea del autor implícito. Señala: “the implied author is the agent intrinsic to the story whose responsibility is the overall design –including the decision to communicate it through one or more narrators” (también quien determina, por ejemplo, la cantidad de información que poseerá el narrador cinematográfico. Chatman, Seymour. “The cinematic narrator”. En: Braudy y Cohen, ob. cit., p. 480 [artículo original: 1990]). La diferencia es que en literatura es la figura del narrador la que se desprende de inmediato del texto, mientras que el autor implícito debe deducirse, como estrategia textual, del texto en su conjunto; en cambio, en cine es el detectar los recursos propios de la enunciación lo que implica un análisis mucho más acabado, con recursos difícilmente reconocibles por un espectador medio no informado (en cambio, todo espectador se formará, aunque sea de manera incipiente, una idea de ‘lo que el autor quiso decir’).

⁸² Muchas veces la narración es efectuada por un personaje que participa de la historia; es el caso más general. La narración en *off* formaría aquí, al igual que las imágenes, parte de la diégesis: no es la voz la generadora de ellas. El narrador personaje puede,

A partir del ejemplo anterior se puede apreciar otra gran diferencia dada por la diferencia de medio con el discurso literario: suponiendo un narrador-personaje intradiegético, esto quiere decir en literatura que a través del discurso verbal se abre otro nivel narrativo, homogéneo con el nivel anterior. En cine hay, en cambio, dos posibilidades básicas: la narración de un personaje puede traducirse en imágenes que irán acompañadas de dicha narración, y por lo tanto homogénea al nivel narrativo original; o bien, la narración se queda simplemente como el acto verbal, que no se traduce en imágenes, y por lo tanto evidentemente en un estatuto diegético muy diferente al anterior⁸³. El poder de la imagen supera por mucho al de la palabra en un medio cuya particularidad es ser precisamente la reproducción de imágenes en movimiento. La imagen realiza la diégesis: una situación narrada y vista se autentifica en primera instancia; puede cobrar, además, relativa autonomía en relación con el nivel diegético inferior (cual novela intercalada). La narración puramente verbal, en cine, salvo contados casos, no funciona más que como complemento (informativo o dramático, por ejemplo) de la diégesis visual de la que forma parte⁸⁴, sin adquirir nunca autonomía. Lo fundamental de la diégesis en cine se muestra, no se cuenta. Así, la narración verbal sólo se hace narrativamente importante cuando se convierte en narración en imágenes (o sea, precisamente cuando deja de ser verbal, o cuando lo verbal se pone al servicio de la imagen).

Lo anterior pone en evidencia algo que ya veníamos viendo: que la enunciación es totalmente dependiente del medio por el cual se manifieste; el enunciado, como propondría Barthes y la escuela estructuralista, sólo en parte, no. La forma de *decir* en cine, mediante la imagen y el sonido, no es equivalente al *decir* verbal literario. Ambos son medios que permiten la narración ficcional, la construcción de un mundo posible, situado espacial y temporalmente, donde se desenvuelven una serie de personajes y sus acciones. Además, como señala antes que nadie Metz, ambos son medios que desde la denotación no sólo tienen la capacidad, sino que están condenados a la connotación, aunque de manera disímil, y así todo texto que posea al menos un nivel básico de historia contada, real o

como muchas veces ocurre, llevar su narración hasta cierto punto, en que convergen su narración con la historia, que se termina de contar sin su voz: la narración segunda converge y se termina en la primera. Técnicamente en un mismo nivel, pero cualitativamente distinto, es el caso de una narración heterodiegética en *off* con rasgos de omnisciencia. Como ejemplo, el narrador de *Bienvenido Mr. Marshall* (L. García Berlanga, 1953) tiene la capacidad de detener la escena, borrar algo que no le guste, meterse en la conciencia de sus personajes, etc.: omnipresente y omnipotente, cual narrador omnisciente, y claramente determinante en aquello que narra; en *Sunset Blvd.* (B. Wilder, 1950) el narrador es un personaje que cuenta cómo murió (lo que se ve en la primera escena) y sigue narrando después de muerto; en *Jules y Jim* (F. Truffaut, 1962) la voz en *off* es la típica voz del cine clásico que resume, adelanta o informa sobre los saltos temporales, sólo que la velocidad con que narra y la cantidad de información que da hace imposible seguirla. De este modo se puede apreciar que la narración en *off* puede tener distintos usos, distintas características y distintas implicancias en la diégesis (como todo narrador), pero de todas maneras, sea cual fuere su uso, no será nunca el equivalente al narrador extradiegético de un texto en el filme.

⁸³ “La multiplicidad de las materias expresivas provoca –o permite– una variedad de ‘situaciones narrativas’ que, por lo demás, no tienen parangón en la literatura escrita [...] La polifonía del cine, su espesor signifiante, hace que, al contrario de la situación que prevalece en el más común de los relatos escritos, el hecho de que la voz del segundo narrador *recubra* la del narrador fundamental, el meganarrador, está lejos de ser la regla”. Gaudreault y Jost, ob. cit., p. 62.

⁸⁴ Contadas ocasiones, como algunas de los buenos logros de Ingmar Bergman. *Sonata otoñal* (1978) termina con un largo enfrentamiento dramático entre madre e hija, sostenido básicamente por el relato, en presencia, de sus propias experiencias del pasado; surgen de vez en cuando algunos flashes, pero en realidad no son dramáticamente necesarios. Pero esto es precisamente porque el conflicto está en el enfrentamiento mismo, y no en los hechos relatados.

ficticia, tiene la posibilidad de contarse en cine⁸⁵. Pero la narración primera literaria no tiene parangón con la instancia narrativa básica en cine, y por eso conviene detenerse en los puntos problemáticos de tal relación, para ver causas y consecuencias de estos cambios.

Al considerar como primera distinción que el nivel extradiegético de la narración cinematográfica no corresponde nunca a una instancia verbal, sino a la conjunción de imágenes en movimiento y sonido, vemos que de aquí se desprenden casi todas las diferencias sustanciales entre un tipo de relato y el otro. Como la primera instancia relatora es la imagen, aquí cobran relevancia todos los problemas específicos de la significación cinematográfica discutidos en el apartado anterior: iconicidad versus arbitrariedad y convencionalidad del signo; sobreespecificación de la imagen; incapacidad de hacer aserciones y por lo tanto descripciones y juicios valorativos, o desarrollar pensamiento abstracto y reflexivo; incapacidad de ironizar en la enunciación; ‘exceso’ de mimesis en la representación (y por lo tanto gran dificultad, si no incapacidad, de ambiguar la imagen); etc. La banda de imágenes, como señalé, intenta esconder sus marcas de enunciación, que además no son equivalentes a las inherentes al discurso verbal (tiempo, persona, modo); tampoco posee, pese a los innumerables intentos de establecerla, una sintaxis codificada: cada película determina sus propias ‘leyes gramaticales’; aunque exista una cierta recurrencia, la práctica enseña que apenas un recurso comienza a establecerse como sintaxis común (con apariencia de universal), inmediatamente el cine busca resignificarse por otros medios; salvo, claro, el cine hollywoodense que busca a toda costa no contrariar nunca el gusto del consumidor, y lo hace bien. En el fondo, la base de todos los problemas que han surgido al intentar comparar, incluso homologar la narración en cine con la narración literaria, radican en que siempre se toma como base la teoría del relato literario. Es simple: el discurso cinematográfico no es verbal⁸⁶.

V. Discusión y puesta en operación de la teoría de Genette.

Una aclaración previa: en el teórico francés focalización y voz están perfectamente diferenciadas, aunque se reconoce la vinculación entre una y otra. Sin embargo, si el cine hace del uso de la cámara, del sonido y del montaje como la primera instancia narrativa; si, por lo mismo, el narrador extradiegético opera como un ‘seccionador’ y reestructurador de mundo, entonces cabe decir que la focalización (o selección de punto de vista narrativo) se encuentra indisolublemente unida, en el cine, a la narración: es uno de sus recursos⁸⁷. Esto, claro, porque la existencia de la voz narrativa en literatura permite la distinción entre quién habla, y desde dónde habla quién habla (desde quién vemos la historia). En cambio en el cine lo *mostrado* es lo *dicho* en una narración silenciosa o carente de voz. Elegir el punto de vista comprende el mismo proceso de selección, reestructuración y reordenación del mundo que el montaje o la composición de planos. De este modo,

⁸⁵ Cualquier tipo de relato: periodístico, como *Todos los hombres del presidente* (Alan J. Pakula, 1976); sociológico, como en *Ladrón de Bicicletas* (V. De Sica, 1948); autobiográficos, como en *Siete años en el Tíbet* (J. J. Annaud, 1997); etc.

⁸⁶ “El relato cinematográfico no puede seguir siendo tratado con las únicas herramientas de la narratología puesta a punto en el estudio de los relatos escritos (de lo cual se dudaba hacía tiempo); la localización de las marcas de enunciación, identificación del enunciador, son más difíciles que en la lengua (lo que no deja de ser evidente)”. Mitry, *La semiología...*, p. 113.

⁸⁷ Aunque para la aplicación y el análisis distingamos, por una cuestión metodológica, ambas categorías.

los autores que efectivamente toman a Genette como referente para una teoría de la narración cinematográfica, incluyen, sin aclarar el porqué, la focalización como parte de la narración⁸⁸. Esta es la razón. Los autores que no consideran a Genette, hablarán siempre de la perspectiva o punto de vista como uno de los recursos básicos de la narración. Hecha esta aclaración, a continuación pasaré breve revista a los criterios de narración genettiana, intentando evidenciar su diferencia con la narración cinematográfica, en busca de un sistema más adecuado y operativo para el cine.

V.1. El tiempo de la narración.

Diversos autores coinciden con lo siguiente: en tanto la imagen no tiene marca de tiempo como la enunciación verbal, su tiempo es siempre presente. La acción se hace siempre en presencia del espectador. En cambio, el tiempo de la película es siempre pasado. Esto es, la película se presenta como una historia cerrada, acabada, que se desenvuelve en presente ante el espectador⁸⁹. De ahí que, pese a lo que tradicionalmente se ha afirmado, el cine no tiene tanta flexibilidad y libertad temporal como lo tiene la literatura, que, maravillas de la palabra, tiene la capacidad de en una sola frase relativamente breve, agrupar diversos tiempos y lugares, sin ninguna proeza sintáctica; además puede condensar y distender el tiempo de una manera prodigiosa⁹⁰. En cine no es así. El cine, gracias al montaje y a la capacidad icónica de la imagen, puede saltar de un tiempo a otro con una libertad que no tiene ningún medio diegético, salvo el relato literario, pero no tiene ni de cerca esa suma flexibilidad del lenguaje. Una serie de imágenes inconexas, en distinto lugar y distinto tiempo, sin desarrollo y yuxtapuestas a gran velocidad (intentando imitar la condensación verbal del tiempo) es definitivamente incomprensible, y sin capacidad ninguna de expresar la duración. Una frase cualquiera puede hacerlo.

Acotando, el cine sólo puede expresar el tiempo presente. Posee una sola gran ventaja respecto del texto literario: su forma multimedial le permite soportar en escena dos tiempos diegéticos distintos: el presentado y el referido por el discurso verbal. A su vez, mediante algunas marcas, que no tienen que ver con su enunciación, puede expresar los distintos tiempos: la caracterización de un personaje o representación de un espacio (más aún con la identificación de espacios o sucesos históricos) o la identificación de un personaje o espacio que haga las veces de ‘trampolín’ temporal (por ejemplo, luego de un par de escenas sabemos que tal actor niño es el mismo personaje que hemos visto de viejo, y tal es su casa de infancia, etc.): son marcas que necesitan de un cierto desarrollo de la diégesis para ser efectivas. La otra forma es a través de la explicitud con marcas del tipo “unos años antes...” o “érase una vez”. Pero de todas maneras, una vez que saltamos al érase una vez nos instalamos en el tiempo de la vez y lo vivimos en presente. En resumidas cuentas, analizar el tiempo de la narración a través de imágenes no es pertinente, pues el filme siempre será ulterior, y la imagen siempre simultánea (de más está decir que la narración verbal de los personajes corre bajo las mismas condiciones que la literaria, pero esta narración siempre está supeditada a la situación diegética presentada en la imagen).

⁸⁸ Así por ejemplo Gaudreault y Jost, Tom Gunning o Seymour Chatman, en las obras citadas (los dos últimos sin utilizar el término ‘focalización’, pero sí algún equivalente)

⁸⁹ “[el filme] revela una acción ya ocurrida y que, por lo tanto, presenta *ahora* al espectador lo que ha pasado *antes*”. Gaudreault y Jost, p. 109.

⁹⁰ Ver los análisis de Genette a propósito de Proust, en el texto citado.

V.2. Niveles narrativos.

Los niveles narrativos determinan la posición relativa de la enunciación (o de las diferentes enunciaciones) en relación con los diferentes niveles de la historia. Esto es válido para narradores omniscientes, narradores personajes, narraciones por medio de cartas o periódicos, etc. Podríamos decir que es válido también en la narración audiovisual. Sin embargo, como antes señalaba, esto marca una clara diferencia semiótica con respecto al discurso literario: la narración verbal es homogénea con el contenido de lo narrado, también verbal. En cine, vimos, hay por lo menos dos tipos de narraciones: la narración que sólo es verbal, y que por lo tanto aparece atada a la diégesis visual, y la narración que se hace por medio de la imagen (la narración cinematográfica propiamente tal). Sin embargo, de todos modos, los niveles narrativos son los mismos, siendo el nivel extradiegético la narración a través de los recursos audiovisuales propios del filme que presentan la diégesis en un primer nivel (nivel que no necesariamente se condice con el orden de aparición en el relato). Luego, la misma sucesión de niveles hacia arriba. Pero con una limitación: dada su naturaleza, sólo podemos hablar de narración cinematográfica cuando ésta se traduzca en un relato a través de la banda de imágenes. De lo contrario, estamos en presencia de una narración verbal que actúa como índice de una diégesis, pero no podemos hablar de un nivel diegético distinto⁹¹. Tal vez pierde el rigor que tenía Genette en relación con estas categorías, pero esta propuesta tiene un fin pragmático que pretende dar cuenta de la diégesis particular del cine. En resumen, el nivel extradiegético nunca está representado por la voz que narra⁹²: la narración en cine es una narración silente, que busca su invisibilidad. Y si tiene voz, sólo se hace cine (*dice* cine) cuando se transforma en el discurso multimedial cinematográfico, bajo las mismas condiciones que la propuesta por Genette para el discurso literario (incluida la metalepsis).

V.3. Persona.

Por las mismas razones antes argüidas, la persona de la narración fílmica será siempre heterodiegética, incluso en la narración personal (verbal, en *off*)⁹³: la cámara, el montaje, siempre es impersonal (y por eso siempre da la impresión de objetividad). Sin embargo, utilizando también la selección de un cierto punto de vista, cierto campo de limitación narrativa (como en la cámara subjetiva), unido a esta posible narración en *off*, la imagen

⁹¹ De todas maneras las narraciones verbales son siempre de una relativa breve duración, y prácticamente siempre con un fin explicativo o indicial: caracterizador de personaje, de espacio, de contexto social, histórico o político, etc. Existen cortos cuya única imagen es un hombre hablando a la cámara, contando una historia, pero el resto de la historia se subentiende por el contexto.

⁹² Un ejemplo comparativo con la literatura, y sus consecuencias: en *Diario de un cura rural* (G. Bernanos, 1936) la historia es comunicada en su totalidad por el narrador extra-autodiegético. Sus palabras son la subjetividad de la historia. En el filme de Bresson (1951) también oímos incesantemente la voz de este cura demasiado verbal para el cine, pues el director pretende reproducir a la letra el espíritu de la obra ("una nueva etapa en adaptaciones", según un entusiasta Bazin). Sin embargo, a pesar de la apariencia de extradiégesis, la narración del cura protagonista forma parte de la intradiégesis. Así, la subjetividad inherente al discurso literario se transforma en una repetición verbal de la imagen, que cuenta la historia por sí misma, y que se autentifica (se objetiva) en la reproducción visual. Nada más distinto que tener como único informante la propia voz del cura. El drama interno se transforma en la escenificación de un cura que vive un drama interno (al que tenemos sólo un acceso limitado).

⁹³ Siguiendo el ejemplo de la nota anterior, tenemos narración homodiegética sólo en las palabras del cura (que se hacen eco de la imagen), pero no en lo que vemos en pantalla. De hecho, vemos en pantalla cosas que el sacerdote no podría conocer (pero sí el primer narrador), como cuando la hija de la condesa escucha tras la ventana la conversación con su madre (lo que en la novela es revelado por un tercero). Así, el narrador autodiegético de la novela es sostenido por un narrador heterodiegético en el filme.

puede crear la impresión de ser subjetiva, personal. Pero esto es sólo una impresión, que produce dicho efecto en el espectador, pero en rigor no es tal⁹⁴. La imagen siempre es impersonal, incluso en la cámara subjetiva (que supone por convención la visión de un personaje). Salvo por un criterio convencional y flexible, la persona de la narración no será casi nunca determinante en el análisis de la transposición. Por supuesto, la narración verbal en el cine tiene las mismas posibilidades que la literaria.

V.4. Funciones del narrador.

Las funciones del narrador, tal como las plantea Genette (reformulando a Jakobson), responden a propiedades de la comunicación verbal. El predominio de la función narrativa (determinante del resto de las funciones), cuando el acto verbal se vuelca sobre su referente, permite, como Barthes lo propusiera, el cambio de vehículo del relato. Desde este punto de vista, si la historia es una estructura abstracta, se puede decir que está *esperando* a ser contada, independientemente de cómo. El acto comunicativo volcado sobre la historia es la función básica de todo medio diegético, incluido el cine. Pero la comunicación verbal tiene otras funciones que no siempre son compatibles con el discurso cinematográfico, lo que se transforma en un potencial problema a la hora de la transposición.

Así, la función básica, la narrativa, es compartida por ambos medios. La función de control, que se vuelca sobre la materialidad del discurso, es un punto tan compartido como divergente: cada uno se puede volcar sobre su propia materialidad, pero por lo mismo se marca su diferencia (decir ‘yo soy literatura’ es muy distinto a decir ‘yo soy cine’⁹⁵). En cambio las funciones comunicativa, testimonial e ideológica es prácticamente imposible que se sostengan sin otro discurso que no sea el verbal⁹⁶. La ideología o el contenido emotivo del discurso del narrador literario, su relación con lo narrado, sólo puede ser trasladada al cine por medio del discurso verbal. El predominio de estas funciones en el texto narrativo será siempre uno de los puntos críticos de la transposición: aquí es donde entra en juego la “adaptación propiamente”, cortando, interpretando, resumiendo, sugiriendo. Se explica así, por ejemplo, que haya tantas transposiciones, algunas bastante logradas, de Dickens o Dumas padre, pero ninguna respetable del tan descriptivo y a la vez ágil en su relato Balzac: un narrador demasiado presente con una función ideológica que rige sobre la narración. Esto explica también la amplia preferencia del cine por relatos épicos, de aventura o policiales. En *El nombre de la Rosa* (J. J. Annaud, 1986), por ejemplo, las largas páginas en torno a las disputas teológicas de la Baja Edad Media simplemente son reducidas a un par de frases, dejando sólo el argumento de misterio. Este es sólo un ejemplo de cómo se soluciona normalmente esta falencia del discurso fílmico: cortando, tomando lo suficiente para hacer una historia comprensible, escogiendo portavoces, explicando algunos puntos

⁹⁴ En *Rashomon* la historia es contada por cuatro personajes con versiones muy distintas de lo ocurrido, y claramente el espectador reconoce la imagen como aquello que ve cada uno de ellos. Pero es sólo un efecto y una convención. En rigor, y de una manera exagerada, podemos decir que ninguno de ellos ve en distintos planos, con diferentes encuadres, con montaje. Ni siquiera hay técnicamente, por más que le pese a Genette, focalización interna múltiple, pues, por ejemplo, vemos el rostro del leñador cuando se espanta, vemos su espalda cuando observa, etc.

⁹⁵ Problemas de montaje, de grabación, problemas técnicos; grabaciones de la misma grabación, etc. Es la especificidad del cine enfrentada a la especificidad literaria.

⁹⁶ No es lo mismo la función ideológica del narrador que la ideología portada por el discurso. Qué ideología subyace al relato requiere de un análisis, que engloba la historia contada, la posición del narrador y del autor implícito, las afirmaciones de narradores y personajes, y lo implicado en sus discursos. Incluso el autor real y su contexto son válidos para develar la ideología que porta el texto. Lo mismo se puede hacer con un filme. Distinta es la función ideológica del narrador, en que sólo cuenta él y su relación con lo narrado.

esenciales. Pero en ese punto la diégesis ya ha cambiado⁹⁷. El tiempo del que dispone el filme también es un punto en contra de esta búsqueda de equivalentes.

V.5. Focalización.

La focalización (o sus variantes) ha sido bastante más estudiada en cine que lo que corresponde a la voz narrativa, pero para convertirla en un concepto operativo para el estudio de la transposición hay que considerarla, como vimos anteriormente, como uno de los recursos de la narración misma. Por las particulares propiedades del cine, es casi una pérdida de tiempo el siquiera intentar detectar las afinidades entre la película y el libro, salvo por unos cuantos elementos básicos: desde qué personaje se regula la información narrativa; qué debiera conocer el receptor y qué permanecer oculto; cuáles son las marcas de género que determinan el punto de vista focal; etc. En lo que respecta a las categorías genettianas, el conflicto se genera nuevamente por el vehículo que comunica la información focalizada. La focalización presentada por Genette se determina por un factor visual (quién ve) y cognitivo (cuánto sabe el narrador). El problema es que el cine es precisamente un medio visual, por lo que es muy difícil representar sólo lo que un personaje ve. En la mayor parte de los casos, *vemos* al personaje *viendo*, por decirlo de alguna manera, induciendo la identificación del espectador con la mirada del protagonista. Tampoco hay que confundir la narración en *off* con la perspectiva adoptada por el filme, pues en la gran mayoría de los casos la narración es sólo una introducción a la narración audiovisual, que no se corresponde ni con el punto de vista visual ni con el punto de vista cognitivo de quien supuestamente narra⁹⁸. Por otro lado, tenemos el punto de vista cognitivo, es decir, cuánto el personaje podría saber. Esto es más difícil de reproducir aún, ya que en general muy poco acceso tenemos a la conciencia del personaje, y siempre se ve más de lo que su conciencia selectiva podría percibir. Por lo tanto, no nos queda más que adoptar ciertas convenciones: si vemos al asesino que aparece por la espalda del personaje, sabemos más que él; si nos sorprendemos junto con él, tenemos una percepción similar a la suya.

Por las razones anteriores, Gaudreault y Jost han propuesto dividir, en cine, entre ocularización y focalización⁹⁹, siendo la primera de ellas la limitación según lo que el personaje ve y la segunda según lo que el personaje sabe, en una relación entre lo que efectivamente se muestra y lo que el personaje (supuestamente) ve. De este modo, separan las distintas posibilidades así:

- **Ocularización:** a) interna: primaria (se sugiere la mirada del personaje, como en la cámara subjetiva, donde la cámara funciona como metonimia del ojo); o secundaria (cuando la mirada se sugiere por continuidad, como en el juego plano-contraplano).
- b) cero: la cámara 'de autor', que sugiere una mirada no limitada, aunque selectiva.
- **Focalización:** Es el punto de vista cognitivo, que sólo puede ser supuesto, y dependerá de la puesta en escena y de las acciones si la focalización coincide con la ocularización¹⁰⁰, que puede estar determinada por la voz en *off*. Al igual que

⁹⁷ El relato *El nombre de la Rosa* no es sólo su anécdota. Incluye la presentación de un mundo, de un contexto histórico, sus problemas políticos y religiosos. La línea policial es simplemente lo que transforma este relato en una historia novelesca.

⁹⁸ Vale el ejemplo de los filmes de Bresson y Kurosawa recién citados. Más explícitos aún filmes como *Amadeus* (Milos Forman, 1984), en que supuestamente se visualiza la narración de Salieri, pero la cámara no tiene ningún problema en seguir a Mozart en su intimidad.

⁹⁹ Ver ob. cit., pp. 137-153. Incluyen además la idea de auricularización, pero, a mi juicio, la idea de lo audible se relaciona directamente con lo perceptual / cognitivo, sin necesidad de proponer categorías aparte.

la focalización literaria, lo más probable es que encontremos diferentes tipos de focalización en el filme. Los tipos son:

a) interna: cuando conocemos sólo lo que puede conocer un personaje, lo que no implica que sigamos su mirada (en general lo *vemos ver* la acción: ocularización cero con eventuales ocularizaciones internas), pero sí que esté presente en cada secuencia, o informe cómo se ha enterado de lo que él no ha visto o vivido.

b) externa: en rigor, casi toda focalización es externa en el cine. Por eso, para que produzca un efecto narrativo pertinente, tendría que ser un caso en que se conozca menos que los personajes (se ve sólo un par de pies avanzar, se ve la mano pero no de quién es, etc.)¹⁰¹

c) espectral (o cero): focalización que da ventajas cognitivas al espectador.

La focalización es así considerada, en su doble dimensión, como una de las herramientas con que cuenta el narrador primero del discurso cinematográfico. Aparte de las observaciones hechas, me parece una clasificación bastante productiva.

VI. Aplicaciones teóricas.

Ya precisadas estas categorías, corresponde hacer algunas consideraciones relacionadas con la narración en cine. Primero, el listado aquí propuesto no considera la enorme gama de recursos propiamente técnicos que posee el realizador. Esto porque, primero, esta no es una tesis sobre producción cinematográfica; segundo, el listado, seguido de ejemplos pertinentes, requiere de mucho más páginas que las aquí disponibles; tercero, y más importante que todo, este marco, así como los análisis aquí propuestos, consideran el filme como discurso efectivamente proferido y se centra en el nivel diegético de éste. La narración fílmica, por ende, dispondrá de diversos recursos técnicos, pero podrá ser analizada desde las categorías antes expuestas, a partir de la relación entre el discurso fílmico concreto y el discurso literario que le sirve de base, considerando además las posibilidades teóricas de dicha transposición en relación con la narración y las propiedades semióticas de cada medio. A partir de lo anterior, propongo el siguiente orden de análisis, que será puesto en práctica, de manera flexible, en los capítulos a seguir.

1. Caracterización general del relato literario, como introducción al análisis, considerando todas las características básicas que permitan un análisis profundo de la narración: estructura general, temas, estructura de la diégesis, manejo temporal, caracterización espacial, y en general cualquier característica selectiva del texto que sea sustancial para el análisis, inclusive aspectos como la extensión y el estilo. A partir de ellas pensar las posibilidades de transposición y adaptación.

2. Caracterización del narrador del texto literario, utilizando las categorías propuestas por Genette, siguiendo como modelo su método de análisis (que no se queda sólo en meras descripciones estructurales). Considerar aquí principalmente la relación de

¹⁰¹ Considero que la utilización de la focalización externa está tan modificada que en nada, casi, se parece a la genettiana, y me parece mejor suprimirla como categoría en el cine. Para los autores se limita a un efecto de suspenso, que un narrador omnisciente también puede utilizar. Confunden además la focalización externa con un desconocimiento absoluto: según ellos, habría algo de interno en esta focalización, pues podemos deducir los sentimientos de un personaje por sus gestos o expresiones. De ser así, si por lo que se puede inferir accedemos efectivamente al interior de un personaje, no existiría foco externo ni en literatura ni en cine.

este narrador con el contenido diegético y su efecto en la recepción. A partir de estas relaciones, estudiar e identificar aquellas características dependientes del medio (literario) y las consecuencias de un posible cambio en la enunciación¹⁰².

3. Caracterización general del relato cinematográfico, tomando en consideración el relato original: identificar cambios producto del medio o de las condiciones de producción y cambios por decisión del realizador; pensar en las posibilidades estéticas de dichos cambios, e identificar los recursos que posee el filme para convertir el texto literario en una película. Identificar los aportes del realizador en este nuevo objeto estético.

4. Analizar la narración del filme, reconociendo sus particularidades, sus posibilidades y sus soluciones; establecer el marco comparativo guiados por las categorías gennettianas. A partir de aquí, reconocer la magnitud del cambio de vehiculación: principalmente, el cambio en la diégesis producto de su relación con la enunciación.

5. Análisis e interpretación. A partir de los análisis anteriores se puede establecer una serie de niveles interpretativos: sobre el narrador y la narración y su relación con la diégesis; sobre los cambios producidos en el traspaso de medio; sobre las posibles soluciones a los problemas propuestos; sobre la interpretación personal del realizador, y por lo tanto, la potenciación entre el cine y la literatura, etc.

En las páginas siguientes se pondrán en práctica los criterios y conceptos trabajados en este marco teórico, intentando un análisis que sea a la vez explicativo y ejemplificador de los conceptos teóricos, y del que se desprenda una interpretación crítica de los filmes tomando como base dichos conceptos.

¹⁰² Preguntas cómo ¿en qué medida se vería afectada la historia con un cambio de narrador?; ¿qué rasgos de estilo hacen a este narrador insustituible?; ¿hay una primacía del contenido narrado por sobre el modo, o es al revés?; ¿son sustituibles las funciones del narrador sin una alteración profunda en la diégesis?; etc.

Entre la libertad estética y el respeto académico: *La Muerte en Venecia* de Luchino Visconti

I. Thomas Mann y *Muerte en Venecia*: descripción de un relato.

En 1911 Thomas Mann viaja a Venecia junto a su esposa. En este viaje conoce a una familia de polacos, con un adolescente casi niño que lo fascina por su belleza; Thomas Mann se queda prendado de su propia fascinación y se comienza a gestar en él una historia latente. El resultado de esa experiencia, en muy poco tiempo, fue la famosa novela corta *Muerte en Venecia*¹⁰³, publicada en 1912. Ésta se convertirá en un referente de la novelística de principio de siglo, y será un tema recurrente para el Nóbel hasta su muerte.

La novela cuenta los últimos días del laureado escritor Gustav von Aschenbach, quien sucumbe ante la belleza del joven Tadzio¹⁰⁴, de sólo trece o catorce años, a quien conoce en el Hotel Lido, de Venecia. A partir de esta fascinación, que se convierte en obsesión, el narrador reflexiona, siguiendo el pensamiento de su protagonista, y discutiendo las propuestas del *Fedón* de Platón y *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, en torno a la belleza y el arte, si son un producto natural o del trabajo y la razón, viviendo en carne propia la lucha entre la fuerza apolínea (que Aschenbach –y tal vez el mismo Thomas Mann– ha encarnado en toda su vida) y la dionisiaca (esa fuerza destructora a la vez que dadora de vida, que ahora lo embriaga); sobre la pasión y la contención, etc. De este modo, la breve novela se convierte en una ficción, con una trama bastante concisa, llena de reflexión abstracta, cruzada de pensamiento estético, referencias simbólicas y mitológicas.

Las complejidades que puede presentar esta novela para ser llevada al cine son muchas, pero no necesariamente por su narración. Esto porque a pesar de estar ubicada precisamente en el momento de cambio de la narrativa decimonónica a la narrativa contemporánea, a la vuelta del siglo XX (al mismo tiempo que Proust trabajaba en su novela, Kafka escribía *La metamorfosis* y algunos de sus cuentos, y Joyce está comenzando su obra), la novela de Mann tiene una estructura bastante simple. Si ha dado que hablar *Muerte en Venecia* ha sido ya por sus temas y su magistral desarrollo: la lucha de la pasión frente al autocontrol; la belleza y el impulso creativo; la belleza ideal (el efebo); la decadencia

¹⁰³ Todas las referencias a este texto están tomadas de Mann, Thomas. *La muerte en Venecia / Las Tablas de la Ley*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1998.

¹⁰⁴ Existen hoy estudios sobre la figura del 'verdadero' Tadzio, aquel que vio Thomas Mann en su viaje a Venecia. Existe un estudio del 2001 titulado *The real Tadzio*, de Gilbert Adair. Se puede ver una foto de este noble polaco (Wladyslaw Moes) cuando joven en la página <http://membres.lycos.fr/thomasmann/tadzio.htm>; hay varias fotos de éste ya mayor, como en la página <http://www.fotoinfo.pl/sobstr067.htm>.

de *fin de siècle*¹⁰⁵; etc. O bien por el conflicto moral y psicológico de su protagonista. Así, esta novela es un ejemplo tanto de la novela psicológica decimonónica como de la novela-ensayo, recurrente en la producción del autor y otras creaciones de la época, Proust inclusive. También se ve influenciada por el decadentismo finisecular.

Por el contrario, las dificultades que presenta esta novela para su transposición estriban principalmente en otro ámbito. Que es un clásico que se resiste a ser adaptado lo demuestra sus sesenta años de retraso para ser llevada al medio fílmico, y que hasta ahora la película de Visconti es la única versión. El argumento es simple, requiere de pocos actores, y sobre todo de reducidísimas locaciones: todo puede ser filmado en Venecia, y gran parte en el Hotel Lido y sus inmediaciones. No hay corriente de la conciencia ni otras rarezas técnicas de la época. Y sin embargo, se resiste. Thomas Mann es una figura principal en el ámbito literario en el cambio de siglo, y es ésta una de sus novelas más citadas. No es precisamente él uno de los autores canónicos más llevados al cine, pero uno podría pensar que, aunque más no sea por su brevedad y su popularidad, es ésta precisamente la elección correcta para ser rodada. Y no lo es, al parecer. Antes de entrar en el análisis de la voz narrativa y su transformación cinematográfica, me parece necesario revisar algunas de las características de esta breve novela que provocan dicha falta de compatibilidad con el medio cinematográfico.

Lo sustancial ya está enunciado: ella transita constantemente de la narración de acontecimientos a la reflexión abstracta, esos problemas de orden filosófico-estético y moral principalmente, reflexiones que se disparan precisamente a partir de los extraños días que está viviendo el solitario protagonista de Mann. Ya hemos visto latamente en las páginas anteriores cómo el pensamiento abstracto no es compatible con el medio cinematográfico, sino sólo con el contenido verbal de él, que no puede dejar de ser un complemento de la imagen y el sonido. Veremos más adelante cuáles son entonces las posibilidades que tiene el realizador ante tal desafío, cuáles son los cambios necesarios, y cuáles son las opciones específicas que toma Luchino Visconti al hacer su filme. Los contenidos vertidos en tales reflexiones no son anexiones al argumento central, sino que, en una novela como ésta, dichas reflexiones están sumamente imbricadas con él; la historia de *Muerte en Venecia*, hasta cierto punto, es banal sin estos pensamientos (que a su vez se explican por los acontecimientos). Pero más allá de este problema central, que tiene que ver directamente con los problemas de la voz narrativa, la novela presenta algunas otras dificultades, como por ejemplo el sutil proceso psicológico que va viviendo su protagonista. Casi todo lo que se nos cuenta tiene que ver, más que con hechos concretos, con un proceso interno de Von Aschenbach, con su lucha, sus propias resistencias, su reflexión en torno al arte y la belleza, la ambigüedad moral, su indecisión, su caída. Esto, en cine, es sumamente difícil de traducir¹⁰⁶. No hay más que tres posibilidades: o se eliminan todos estos procesos y vericuetos mentales (eliminando de paso probablemente el contenido ensayístico de la novela, y cambiando radicalmente el sentido por el cual ésta fue escrita); o bien se intenta dar cuenta de ellos (o parte de ellos) a través de la palabra oída, principalmente narración en *off*, o también creando, por ejemplo, diálogos inexistentes para hacer explícitos dichos

¹⁰⁵ Una informativa aunque algo farragosa exposición de los temas filosóficos que subyacen a la novela y la película aparece en el artículo "Mahler / Aschenbach: la encrucijada de la creación", de Miguel Ángel Hernández (*Revista de cine* N° 3. Santiago: Universidad de Chile, 2002, pp. 33-54.)

¹⁰⁶ Ya mencioné antes lo que ocurría en un filme como *Diario de un cura rural*, donde toda reflexión se traducía en una incesante voz en *off*, que muchas veces no hacía sino reduplicar lo que ya se estaba viendo en imagen, y que dada la gran diferencia en la recepción del discurso escrito y el discurso hablado (en un medio que no hace muy favorable tampoco tal comunicación) nunca será equivalente al discurso literario.

procesos (lo cual, en parte, también modifica la situación diegética al hacer manifiesto el personaje aquello que se supondría como una instancia interior); o, finalmente, en la más arriesgada y técnicamente más compleja de las posibilidades, intentar, dentro de lo posible, sugerir los procesos internos, a través de la actuación, de la música, de las asociaciones del montaje, el encuadre u otros recursos que se adecuen a tales propósitos. Es la más arriesgada ya que requiere de una gran pericia y sensibilidad del director y de su equipo (puesto que las sugerencias en cine se transmiten mucho a través de la banda de música, del encuadre y de la edición), y es susceptible de caer en grandes fiascos ante la mala utilización de estos recursos. La solución de Luchino Visconti apunta mayormente hacia esta última posibilidad, algo esperable en un director que ha hecho carrera gracias al gran uso de la imagen, sensible, meticuloso y sugerente; sin embargo no escatima las otras dos posibilidades: mucho texto se ha suprimido (y no sólo porque se ha sugerido) y se ha inventado un personaje que hace la contraparte necesaria para explicitar sus pensamientos (cual confidente del teatro clásico francés o el de Ibsen).

Otra de las importantes dificultades de la novela es –y esto se deriva del problema anterior– la ambigüedad que presenta tanto el personaje como su contraparte, Tadzio, y por supuesto la relación que entre ambos se establece. De hecho, fue en este punto donde más se criticó la versión de Visconti, pues hacía explícito –físico– el interés del artista por su efebo, quien además es aparentemente mayor que el descrito en el texto de Mann, y hace evidente su coqueteo con Aschenbach. Pero el problema de la novela va más allá, pues Tadzio es una figura que, tal como es descrito, adquiere ribetes mitológicos, como un dios-efebo encarnación de la belleza ideal (y terrible, como los ángeles de Rilke). Belleza que, por lo tanto, es irrepresentable, pues ya por el mero hecho de mostrarse pierde su condición de Idea pura. El mismo nivel de abstracción se da con la fascinación del escritor por el muchacho, que aparece como una pugna entre su espíritu apolíneo, que ha logrado construir una obra laureada a través del esfuerzo, la razón, la contención y dominio de las pasiones, y que ante la presencia de este joven comienza a tambalear: ¿la belleza es algo natural o es una construcción del hombre y la razón?; ¿el arte se logra a través de los sentidos, de las pasiones, o de la perfecta armonía? Es la lucha entre el contenido impulso dionisiaco y el impulso apolíneo que parece encarnar, hasta su llegada a Venecia, Aschenbach, con el correlato de la discusión entre el deseo y la virtud, del *Fedón* platónico. Todo esto, por supuesto, aparte de investir toda la obra de un contenido filosófico y estético, llena de ambigüedad su relación con Tadzio: ¿amor?, ¿enamoramiento?, ¿atracción por la belleza entendida en un nivel espiritual?, ¿un nuevo e incontenible deseo homosexual y pederasta?, ¿simple abstracción de un deseo? Aparentemente todas esas posibilidades a la vez: la fijación por la belleza se convierte en atracción, la atracción en deseo, el deseo en sublimación (el sentido espiritual de la belleza) y termina con la transformación y muerte del protagonista. Esa ambigüedad y convivencia de múltiples sentidos evidencian la complejidad de la relación entre la pareja protagónica y el progresivo proceso de transformación psicológica y física del artista.

Por último habría que destacar el papel que juega el espacio en esta novela. Venecia no es sólo la ciudad real, una de las ciudades más representativas del mundo romántico europeo, la ciudad del romance, del carnaval y de la máscara (de la apariencia, de la suntuosa decadencia), sino que también vamos viendo a lo largo del recorrido vital del personaje cómo ésta se convierte en un correlato de su propio proceso, cómo la misma ciudad enferma comienza a ser despoblada, purgada, espejeando el mismo proceso (oculto) de degradación del protagonista, que termina solitario y muerto en la playa, bajo su propia máscara. Cómo también la ciudad se transforma en un espacio simbólico por el que transitan precisamente estos personajes que no se representan sólo a sí mismos sino

a su *Idea*, se transforma en el centro de conjunción de una pugna estética y existencial que traspasa a los meros protagonistas de esta historia. Así como Tazio parece ser el efebo-ángel de la muerte, así Venecia aparece como un lugar mítico, que atrae al envejecido escritor, que no lo deja partir, y que lo atrapa en su propia degradación hasta la muerte¹⁰⁷.

La novela, así, presenta una serie de limitaciones para cambiar su vehículo signico, aunque también se podrían mencionar algunas 'facilidades' del texto, como sean la estructura simple y tradicional de la narración y del relato, la claridad en la ambientación y en las descripciones de los personajes relevantes (además de estar situada en espacios reales de una época precisa), el reducido número de éstos y de locaciones, y una acción unitaria y simple¹⁰⁸. Visconti podrá haber detectado tales resistencias y haber aceptado el desafío, pero tampoco buscó hacer una película que le rindiera pleitesía a su original, un homenaje póstumo e insincero a un autor consagrado. Visconti, como director a su vez consagrado, con su propia visión estética, no sólo se limitó a suplir las carencias de su medio para filmar esta novela, sino que dejó inscrito en ella su propio sello estético, alterándola más de lo que algunos críticos pudieron tolerar, en esta "lectura inadecuada" de la novela de Mann.

II. Estructura de la narración.

La narración en *Muerte en Venecia* es bastante tradicional, como señalé más arriba. Sin embargo, habrá que ver qué se entiende por tradicional, cuáles son sus particularidades y de qué manera esta narración determina el relato.

Primero que nada, hay que destacar que sólo hay una voz narrativa. Hay un solo narrador, extradiegético (abre y sostiene el relato) y heterodiegético (claramente no participa de la historia que cuenta, ni como testigo ni como protagonista), que salvo en contadas ocasiones le cede la palabra a su protagonista (más que nada en sus propias reflexiones, y al resto de los personajes sólo en diálogos), y se hace cargo por completo de la narración, siendo el único intermediario entre la historia y el lector implícito. Esto permite, por lo tanto, simplificar la mirada cinematográfica, ya que se trata de una voz en apariencia objetiva, imparcial, y sobre todo unívoca, por lo que no tenemos, por ejemplo, distintas versiones de un hecho, grandes lagunas en el texto, o incertidumbres más allá de las requeridas por el argumento. Von Aschenbach, si bien de vez en cuando toma la palabra, en realidad no narra nada: cuando habla, la historia no avanza. Frases como: "¡Muy bien! [...] Aunque no tuviera yo el mar o la playa, permanecería aquí, mientras tú no te fueras"¹⁰⁹ o "¡Por qué caminos me extravió!" (p.86), muestran que la voz del escritor ficcional sólo aparece, en muy contadas ocasiones, como correlato de la narración para verbalizar sus propias impresiones o reflexiones, pero nunca para hacer avanzar la historia.

El **tiempo** de la narración tampoco muestra grandes complicaciones. La narración es siempre ulterior, aunque cabría señalar que, más pertinentemente, la narración es atemporal. El narrador no tiene un presente propiamente tal, cual narrador omnisciente

¹⁰⁷ Cfr. Trías, Eugenio. "Thomas Mann: las enfermedades de la voluntad", en: *El artista y la ciudad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1976.

¹⁰⁸ Lo que también podría explicar el alejamiento de algunos realizadores de la novela: ¿cómo llevar al cine una novela, y mantener la atención del público, cuando prácticamente no tiene acción?

¹⁰⁹ *Venecia...*, p. 49. Se refiere a uno de los primeros encuentros con Tazio, cuando el joven baja tarde a desayunar. Esta frase es sólo un ejemplo, pero bien representativo, del tipo de parlamentos o monólogos del protagonista.

que, si bien narra en tiempo ulterior, está más bien *fuera del tiempo*, ubicuo. En todo caso, como el narrador sigue tan de cerca a su personaje, da la apariencia de una relativa contemporaneidad con los hechos que narra, con la historia que se va urdiendo (mientras, las analepsis aparecen marcadamente más distantes). Lo importante de señalar es que el tiempo de la narración no es determinante, como elemento estructural y como principio estético, en la creación de sentido del texto, ni cuenta como uno de los elementos técnicos que complejicen la transposición.

Las **funciones** narrativas utilizadas por la voz, por su parte, como ya señalé, sí presentan un nivel mayor de complejidad que amerita su discusión. La función narrativa es la predominante en este texto que, dada su estructura clásica, no genera dudas al respecto: la historia es clara, lineal (con algunas analepsis completivas destinadas básicamente a comprender mejor al personaje, tanto en su rol social cuanto en su pensamiento estético), con un desarrollo que, reduciéndolo a su mínima expresión, es modélico como estructura aristotélicamente construida: un principio muy claro (casi un prólogo a la aventura), un desarrollo, a su vez con acción ascendente y descendente, un clímax y un desenlace, acompañado de unas frases finales del narrador, como especie de epílogo¹¹⁰. La narración heterodiegética utilizada por Thomas Mann en esta novela no permite mucho el juego pseudo-dialógico con el lector implícito, por lo que las marcas de función comunicativa son, la verdad, irrelevantes. Se muestran en, por ejemplo, dudas o preguntas hechas teóricamente al narratario, pero que pueden entenderse mejor como fórmulas de empatía de esta voz impersonal con su personaje (o eventualmente con su narratario), colocándose desde su perspectiva¹¹¹. De todas maneras ésta es una marca de estilo muy poco homologable en el medio cinematográfico (el cine tiene sus formas de crear empatía no equivalentes al relato verbal), y no es indispensable para la transposición de la novela. En cuanto a la función de control, ésta prácticamente no es utilizada por el narrador.

Pero es tal vez la función ideológica la que con mayor regularidad utiliza esta voz. Esto es tan así que la función ideológica se hace casi indistinguible con la función narrativa, explicándose una por la otra, imbricándose, hasta formar una especie de tejido muy difícil de romper: algunos recordarán *Muerte en Venecia* como el relato de una pasión, de un amor inesperado, obsesivo, que representa de alguna manera tanto el arrebatado e impulso creador como la idealización deseada de la belleza en el arte; para otros, en cambio, la novela es un espejo, filosófico y teórico, de la estética decadente del *fin de siècle*, la novelización de la lucha agónica del arte y la creación propuesta en *El nacimiento de la tragedia*, de Nietzsche. Y la novela es las dos cosas a la vez. En el extracto que presento a continuación se muestra cómo cada uno de los actos vividos y presenciados por Von Aschenbach se significan a través de la reflexión o la explicación que por voz del narrador se despliega:

“Tadzio llevaba una casaca de marinero, con botones dorados, y su gorra correspondiente. El aire y el sol marino no habían tostado su tez, que conservaba su amarillo marmóreo de siempre [...] Sus cejas, armónicas, aparecían delineadas más escuetamente, y sus ojos eran muy oscuros. Era aquello de una

¹¹⁰ “Le llevaron a su habitación, y aquel mismo día, el mundo, respetuosamente conmovido, recibió la noticia de su muerte.”
Idem, p. 110.

¹¹¹ “¿Aschenbach pecaba de indiscreción al observar así al desconocido en forma un tanto distraída y al mismo tiempo inquisitiva?” (p. 15). También en preguntas retóricas como ésta, que no sólo implican la empatía con el personaje (una forma de expresar oblicuamente sus sentimientos del momento) sino con el narratario, creando una identificación entre éste y el personaje: “¿Quién no experimenta cierto estremecimiento, quién no tiene que luchar contra una secreta opresión al entrar por primera vez, o tras una larga ausencia, en una góndola veneciana?” (p. 37).

indecible belleza, y Aschenbach sintió el dolor, tantas veces experimentado, de que la palabra fuera capaz sólo de ensalzar la belleza sensible, pero no reproducirla. Como no esperaba la amable aparición, como le sorprendió descuidado, no tuvo tiempo de componer tranquila y dignamente la expresión de su rostro.¹¹²

Los hechos son entonces una experiencia vivencial a la vez que un acontecimiento estético; su razón de ser está en la pugna existencial que se genera en el viejo maestro; su justificación está en el pensamiento filosófico. La concisión y reducción argumental de la novela se explica también por esto. No basta señalar que el conflicto se reduce a unos pocos días, en un solo lugar y con pocos personajes, porque la literatura contemporánea nos ha demostrado hasta el hartazgo a qué límites es posible llevar la narración para extender un hecho mínimo infinitamente y cómo hacer del hecho más trivial un suceso de un valor humano universal. La selectividad de hechos relatados por el narrador se relaciona con esa selectividad impuesta por la significación que estos hechos adquieren al ser pasados por el cedazo de la conciencia del protagonista, a través de la voz (generalmente) del narrador. Una vez establecido el conflicto, los sucesos narrados (en coordenadas temporales deliberadamente ambiguas) se reducen básicamente a los momentos de contemplación del escritor a su efebo, que podemos suponer que se reducen a un par de horas al día, y no cada uno de ellos. El resto de los acontecimientos son insustanciales para la historia; lo único que se cuenta cuando no está con él, aún tienen que ver con Tazio (o con la ciudad enferma): su infructuosa partida, los malos sueños, etc. Ese sería entonces el mayor desafío para su transposición: ¿cómo contar una historia que sin su contenido ideológico no tiene mayor interés?; ¿y cómo hacer para que, de contener dicha función ideológica, el filme aún sea interesante y atractivo de contemplar?

Por último, la **focalización** es un aspecto bastante interesante de observar en esta novela, ya que pese a la apariencia de gran simplicidad demuestra ser más compleja aún que el uso de la voz. Es que dada la condición extradiegética y heterodiegética del narrador, sumado a la capacidad de conocer hasta el pensamiento más recóndito de su protagonista y su constante emisión de juicios generales, nos da la impresión de estar ante un prototípico narrador omnisciente, o lo que es lo mismo, de focalización cero. Esto en cine podría traducirse en, por ejemplo, un uso de la cámara espectral, con una focalización cero (según el factor cognoscitivo), pero con un probable predominio, pero de ninguna manera exclusividad, de ocularización interna, alternada con ocularización cero. Sin embargo un análisis riguroso de la focalización demuestra que el predominio focal no es el cero, sino el interno fijo. Genette da la clave para distinguir entre la focalización cero y la interna (sobre todo la variable)¹¹³; el criterio mínimo que propone para identificar la focalización interna

¹¹² P. 79. *El subrayado es mío, y con él se indica el paso de la descripción, cada vez más subjetiva a la reflexión y explicación de sentimientos, a la vez que se puede constatar como un momento metanarrativo, que explica la imposibilidad de reproducir, en el mismo texto que leemos, la belleza de Tazio.*

¹¹³ "La distribución entre focalización variable y no focalización es a veces muy difícil de establecer, pues el relato no focalizado puede analizarse la mayoría de las veces como un relato multifocalizado *ad libitum* [...]" (Genette, "Discurso del relato", p. 246). Además, hay que entender que el concepto de focalización interna no es ni tan rígido ni tan riguroso: "Hay que observar que lo que llamamos focalización interna raras veces se aplica de forma rigurosa. En efecto, el propio principio de ese modo narrativo entraña en rigor que el personaje focal no aparezca descrito jamás ni designado desde el exterior, y que el narrador no analice objetivamente sus pensamientos ni percepciones" (Idem, p. 247). Nos encontramos, por lo tanto, dentro de una convención narrativa más, regulada principalmente por un principio cognitivo (el personaje no se ve por fuera, pero debiera *saber* cómo es, y en tanto el narrador sea una

es: “la posibilidad de reescribir el segmento narrativo considerado (si no lo está ya) en primera persona sin que esa operación entrañe ninguna otra alteración del discurso que el propio cambio de los pronombres gramaticales” (p. 248). El hecho de que una frase como “Lo que más doloroso le resultaba, aquello que a veces le parecía absolutamente insoportable, era sin duda el pensamiento de que ya no volvería a Venecia” (p. 60), pueda ser trasladada sin ninguna dificultad a la primera persona, o que la reflexión estética y filosófica impersonal pueda fácilmente atribuírsele al escritor ficcional, confirma que, a pesar de su apariencia, estamos ante un típico caso de focalización interna. Más aún, se puede determinar porque el conocimiento perceptual que tenemos, esto es, todo aquello que se puede saber en la historia, está limitado por el grado de conocimiento de Aschenbach. Su mirada es la nuestra. Cuando está en la playa no podemos saber qué ocurre en el hotel, y cuando observa a Tazio podemos verlo pero no oírlo (“[...] Aschenbach atendía con cierta curiosidad, sin poder atrapar más que dos sílabas melódicas que sonaban como ‘Adgio’, y con más frecuencia ‘Adgin’, terminando en una *n* prolongada”, p. 52); junto al escritor intentamos descubrir lo que todo el mundo sabe, aparentemente, menos él: por qué están desinfectando Venecia. De más está decir que nuestro acceso a la conciencia, a lo no dicho por los personajes se limita sólo a Gustav. Un foco cero que ocultara toda la información que se oculta (a su manera esta novela juega con el suspenso de lo no dicho, de lo incomprensible y lo inescrutable) no sería sino un gran relato paralíptico (si se puede utilizar semejante insulto a la lengua), lo que sería de suyo un contrasentido. No, las limitaciones del narrador se justifican plenamente por el uso de la focalización interna.

Sin embargo habría que retroceder y pensar si quien dice la última frase de la novela es el narrador restringido por la misma focalización. O el que es capaz de citar ‘de memoria’ un extenso fragmento del *Fedón*. O quien puede estar a la vez dentro de Aschenbach (con sus propias limitaciones) y fuera de él, como cuando dice: “en el digno rostro del hombre maduro nada indicaba la conmoción interior” (p. 78) o que puede conocer los estados incognoscibles del alma de su protagonista, sus vericuetos y sus propias contradicciones –intraducibles a la primera persona–: “Así pensaba en la confusión de su espíritu; de este modo *trataba de justificarse*, de mantener su dignidad. Pero, al mismo tiempo, su atención permanecía siempre fija [...] en aquella aventura del mundo exterior, que *armonizaba oscuramente con la de su corazón* y que alimentaba en su corazón *vagas y anormales esperanzas*” (p. 87; el subrayado es mío). El narrador de *Muerte en Venecia* es capaz, en algunas ocasiones, de saber aquello que ni Aschenbach conoce de sí mismo, además de formular apreciaciones que manifestarían, a su manera, un saber universal. Aquí es donde aparece, entonces, el relato no focalizado, que se intercala muy sutilmente con el foco interior. Es un movimiento, de hecho, casi imperceptible. Y esto es lo más interesante, pues la mayor parte de aquellas verdades que el narrador pareciera formular no son sino un reflejo de los propios pensamientos o reflexiones de su protagonista, no son sino la explicitación del proceso interno del escritor apasionado:

“¿No se ha dicho acaso que el sol desvía nuestra atención de lo intelectual para dirigirla hacia lo sensual? Aturde y hechiza de tal modo el entendimiento y la memoria, el alma queda sumida en tales delicias, que olvida su destino verdadero, y su asombrada admiración se hunde en la contemplación de los objetos más bellos que el sol puede iluminar” (p. 70). “Así era Venecia, la bella insinuante y sospechosa; ciudad encantada de un lado, y trampa para los

figura diferenciada de su personaje –salvo en el caso del monólogo interior– es capaz de *objetivar* el pensamiento de su personaje focal).

extranjeros, de otro, en cuyo aire pestilente brilló un día, como pompa y molicie, el arte” (p. 85).

Estos pensamientos, por ejemplo, dichos por la voz del narrador, muestran en realidad una lucha que es válida sólo para el protagonista en ese momento determinado, aunque es cierto que de ellas se desprendan valores universales o de gran interés reflexivo. Ya había señalado antes esa empatía generada en el narrador hacia su personaje, empatía que se traduce en un uso no muy explícito del indirecto libre, en que los contenidos de los pensamientos de Aschenbach son explicitados en la voz y el estilo del narrador, dándole, de este modo, esa condición universalizante a un proceso interno específico¹¹⁴. El indirecto libre es la forma que el narrador tiene de tejer su visión (no focalizada) con la del personaje. Y este juego no tiene un equivalente cinematográfico.

Una última consideración que valdría la pena hacer en relación con este manejo focal es que, de esta manera, la posible identificación del conflicto moral, de la opinión estética y del razonamiento filosófico, con una suerte de voz autorial implícita (y desde ésta a la del autor real) queda sensiblemente limitada. Habría que dar un salto muy grande (y muy riesgoso) como para decir sin más que el contenido ideológico de la novela es en el fondo un ensayo autorial novelizado. Suele ocurrir, y hay que ser precavidos.

III. La Venecia de Visconti.

Junto con el adagietto de la 5ª sinfonía de Gustav Mahler se abre una gran panorámica en tonos rosa de una Venecia al amanecer, lenta, amplia y profunda, mientras la música nos dice que esa no es sólo una ciudad despertando, no es sólo el mundo-Venecia, es todo su romanticismo (su oscuro, mítico y alegre romanticismo) hecho ciudad, es un no sé qué melancólico y triste (un hálito de muerte del puente de los suspiros, la sangrienta historia de la época más gloriosa del arte), pero también apasionado, también romántica hasta lo cursi, con una ciudad que aparece majestuosa como dando una bienvenida real, pero también distante. Son casi siete minutos en que sólo imagen y música tenemos en la obertura de la película de Visconti, que precisamente hizo de esos recursos (la música y una impactante fotografía) sus armas para transponer una novela que, como hemos ido viendo, sugiere más que cuenta, y tiene más reflexión que acción; una novela que nadie antes que él quiso tomar. Así, en un juego de plano y contra-plano identificamos al artista que va llegando a la ciudad y que, tal como nosotros, la contempla, tal vez llevando la misma melodía en su cabeza. Saltándose casi el primer cuarto de la novela, Luchino Visconti concentra toda la acción en la mítica ciudad. Desde esta decisión en adelante cada una de sus propuestas para la novela fueron criticadas, ya veremos por qué.

¹¹⁴ Por ejemplo, en uno de los pocos casos en que esto se explicita, el primero de los fragmentos recién citados está inserto en una reflexión más larga, que ocupa las páginas 69 y 70, y como señalé, quien habla es el narrador. Sin embargo, al finalizar dicho párrafo, el narrador comienza el siguiente con un “Pensaba así, en su entusiasmo”, cediendo inmediatamente la autoría de las reflexiones a Aschenbach (pero no necesariamente sus palabras, que son propias del narrador). El estilo del narrador, además, poco a poco se va haciendo más poético, y dadas las descripciones que él mismo hace puedo suponer que va adquiriendo el posible estilo del Aschenbach escritor (del escritor apolíneo, consagrado y grandilocuente, ícono de su nación): “Y mientras iban alejándose las abigarradas luces de la ciudad y los melancólicos acordes de las serenatas, pensaba en su casa de montaña, el hogar de su esfuerzo estival [...]” (p. 66); o “[...] el resplandor se transformaba en incendio; silenciosas y con divina pujanza se erguían las llamas, y la cuadriga divina corría con sus cascos centelleantes sobre la superficie de la tierra” (p. 77).

Filmar *Muerte en Venecia* presenta varios desafíos, no menores. Basten los ya referidos más arriba. Pero siempre se correrá un gran riesgo al filmar un clásico consagrado de la literatura: de alguna manera aún se siente que se está violando un objeto de propiedad universal, invaluable e intocable, cuya única posible representación es un homenaje prudente y reverente que no escandalice a la élite dueña de la cultura que conoce estos textos al revés y al derecho (sin probablemente nunca haberlos leído) y que pluma en mano se sientan a anotar similitudes y diferencias con el incunable, tomado estas últimas como errores de realización o incluso insultos póstumos al autor o su obra. Entonces pueden releer la novela, volver a encontrarla perfecta y lamentar el día en que fueron a ver ese gran fiasco pseudoartístico. Nosotros también lo lamentamos. No hay peor crítica que la anquilosada revisión de fidelidad sumisa en una versión de un texto literario: el filme, si bien en deuda creativa con el texto, es un objeto estético en sí mismo. Sobre esta base se sustentaron gran parte de las muchas críticas que recibió, y que aún hoy recibe, la película de Visconti¹¹⁵, pues reconocieron en ella mucho más de su director que del autor de la novela. Y qué más tautológico que encontrar la mano de Visconti en un filme propio, y no la de Thomas Mann, en una obra –la cinematográfica– que no es suya.

Vamos por partes. Hay que concordar con que Visconti toma una serie de decisiones polémicas en el filme, no todas ellas justificadas ni por las propiedades del medio ni por exigencias de producción. Pero, insisto, es un trabajo fútil el detectar estas transformaciones, no así el intentar explicarlas, comprenderlas (o criticarlas), y entender su funcionamiento dentro de la estética del filme que, a mi juicio, es una fuerte propuesta artística del director italiano, muy personal, pero que busca no traicionar el texto que le sirve de base, creando una obra sólida, muy íntima del director, pero a la vez dándole vida de manera magistral al texto de Thomas Mann. Y no es una traición al texto desde el momento en que conserva el núcleo de la historia y logra hacerla revivir, pero manteniendo la honestidad creativa de un director que quiere crear una obra propia. Lo que nos presenta la película de Visconti es simplemente la intersección de dos universos estéticos, la fusión creativa de dos horizontes.

Para jugar al papel del inquisidor, mencionaré algunos de los cambios importantes de la película, que determinan su resultado final. El primero de ellos ya lo constaté: Visconti decide cortar los dos primeros capítulos de la novela y el principio del tercero, iniciándose el filme con la llegada a Venecia, y saltándose todas las explicaciones que le preceden: quién es Aschenbach, qué rol ocupa en la sociedad, por qué decide viajar, y por qué finalmente llega a dicha ciudad. No puedo más que celebrar esta reducción en el filme, porque esas páginas primeras funcionan mucho más como un preámbulo al verdadero conflicto que se desatará y se desarrollará por completo en Venecia. En el cine, que tiende a condensar sensiblemente el conflicto dramático, se verían como sobrantes las escenas primeras, dando como resultado, probablemente, un metraje excesivo con largos minutos por lo demás innecesarios: quién es y por qué llega a Venecia el protagonista queda suficientemente claro en la película sin necesidad de desplegar el currículum completo.

Tal vez el cambio más radical y menos justificado sea el cambio de rubro del artista. En la novela es un laureado escritor, emblema de su nación. En la película, es un compositor y director respetado, de cierto éxito, pero que pasa difíciles momentos y es incomprendido por su público. No quiero dar las razones que llevaron a Visconti a tomar dicha opción, sino ver su funcionamiento en la película. El Aschenbach original es un escritor, pero sus reflexiones tienen que ver con la estética y el arte en general: la belleza y el impulso creador; válidas

¹¹⁵ No toda la crítica fue negativa, pero no cabe duda de que fue una película discutida. De todas maneras recibió algunos premios, como por ejemplo en Cannes, en el círculo de periodistas de Italia y en los premios de la Academia británica.

palabras entonces para todo arte como abstracción. Ahora bien, ese pensamiento abstracto no puede ser reproducido ni por la imagen ni por el sonido de una película. En cambio, la música sí puede ser un elemento de producción de sentido muy sensible y sugerente en el cine. Esto es, si bien el nivel de discusión abstracta permanece en parte en los diálogos del filme (particularmente con el personaje Alfred, creado por Visconti para estos fines), es la música (la recurrencia sobre el *adagietto*) la que, funcionando como un *leit motiv*, de algún modo traduce la meta-discursividad (la metaliteratura) de la novela, pues esa música forma parte homogénea con el lenguaje cinematográfico, dando el contrapunto necesario tanto a la sensibilidad del artista y sus procesos vividos¹¹⁶ como a la discusión teórica: escuchamos el lenguaje del artista¹¹⁷.

Pero a propósito de este último cambio hay también una opción en la película de Visconti muy discutida: la abierta identificación de Gustav Von Aschenbach con el compositor Gustav Mahler. En realidad lo que hace Visconti es hacer una serie de guiños cultos entre los cuales se encuentra esta referencia. Esta identificación, más allá de las coincidencias que pueda tener el personaje con el músico¹¹⁸, no permite suponer que Visconti pretendía hacer de la película una especie de biografía del compositor, ni siquiera acercarse a ella. Permite, por ejemplo, la utilización de la partitura musical no como una simple banda sonora, sino como una creación del propio personaje, y por lo mismo una manifestación de un estado de su alma. No es sólo acompañamiento musical, es parte estructural y significativa de la película. Y para aquellos que hayan leído más de Thomas Mann, Visconti se encarga de saturar de referencias a su última novela, *Doktor Faustus* (1947), donde el protagonista es, este sí, un músico, genio que vende su alma al diablo, y cuyas teorías se identifican con el dodecafonismo de Schönberg¹¹⁹. Y en las discusiones sobre la música, con su amigo Alfred, cuando se refiere a “su música” (sobre todo en el fallido concierto final de Aschenbach), nos damos cuenta que la música del protagonista de Visconti corresponde, precisamente, a ese estilo musical. Con todas estas referencias cultas, tenemos que el personaje de la película es un amalgama entre dos personajes de Mann, Aschenbach y Adrián Leverkühn, y dos compositores de la vida real, Mahler (principalmente) y Schönberg. El personaje así se ve cargado de referencias que más de

¹¹⁶ La melodía suena en cuatro momentos en la película: en la obertura, como ya mencioné. Luego, cuando el artista debe irse de Venecia; la música comienza luego de su enfrentamiento y ‘despedida’ con Tadzio (minuto 58, aprox.), se detiene unos momentos en la estación de trenes, y vuelve a oírse en su regreso al hotel, cargado de una felicidad inesperada. Por tercera vez se oye desde el recuerdo de la muerte de su hija (min. 103), continúa durante su ‘transformación’ y dura hasta que no puede seguir persiguiendo a Tadzio. Por último, vuelve a sonar cuando Aschenbach muere. Así, la partitura musical suena en los momentos claves de la historia, como un contrapunto al proceso existencial del músico: su llegada a Venecia y la nueva aventura; la triste partida, y luego el triunfal regreso, cargado de un hálito fatal (ya ha visto al primer muerto de cólera): el artista cede a su transformación; por tercera vez, cuando es maquillado: la transformación es completa (muy lejano ya el sentimiento de repulsión por el viejo que lo recibe en Venecia), y se anuncia su derrumbe físico y moral; por último, en su muerte.

¹¹⁷ Esta es, por supuesto, mi manera de comprender su funcionalidad en el relato, como propuesta. A esto habrá que sumar la gran preparación y sensibilidad musical de Visconti (quien también fue director de teatro y de ópera), que supo utilizar este recurso a la perfección.

¹¹⁸ Existe la hipótesis de que el mismo Thomas Mann se habría basado en la vida del compositor, pero cambiándolo a escritor. Más allá de eso, la novela sería escrita en 1911, el mismo año de la muerte de Mahler, con poco más de cincuenta años, tal como el personaje de Mann, ambos instalados con un pie en la tradición, pero en los principios de los cambios estéticos a comienzos del XX.

¹¹⁹ Referencias a este personaje, Adrián Leverkühn, se encuentran en su música y en los recuerdos de Von Aschenbach, al que vemos (en una escena agregada) tener relación con una prostituta llamada “Esmeralda” (igual que el vaporetto que lo lleva a Venecia), que es precisamente el nombre de la prostituta a través de la cual Adrián contrae la sífilis. Así la referencia es explícita.

algún espectador habrá detectado, pero que, a mi juicio, es rescatable sólo en tanto permita construir el contrapunto musical antes explicado.

Se criticó, finalmente, el hecho de que en la película la relación entre el compositor y su joven efebo es mucho más directa y explícita, con intercambios de miradas, con un juego de seducción más marcado por parte de Tadzio, mucho más sexualizado. Para algunos pierde toda la ambigüedad del relato de Mann para transformarse en sólo un relato de un homosexual obsesionado¹²⁰. En fin. Algo hay de cierto en ello: en la película, al menos aparentemente, hay un juego de miradas mucho más marcado (en el libro está bien señalada la primera mirada del joven, unida a una seductora sonrisa). Pero también hay que recordar que el filme omite gran parte de las cavilaciones de Aschenbach; en la película todo debe ser más explícito para mostrarse (y sin embargo la película sigue siendo más sugerente que explícita). Tampoco es cierto que el joven sea marcadamente mayor que en el libro, ya que en la novela tiene unos catorce años y el actor real, al momento de filmarla, quince. Pero creo finalmente que lo que escandaliza a todo el público que emite semejante crítica es que aquello que en el libro era una sublimación (sostenible sólo por el lenguaje) en la película se ve, y eso es intolerable. Lo que resulta insoportable es precisamente lo que ya estaba en el libro: una atracción homosexual (en alguien que aparentemente no lo era) con tintes de pederastia. Nada nuevo en el filme. Se demuestra una vez más que podemos hablar de cualquier cosa, leer todo tipo de literatura, pero no verlo en la pantalla, aunque convengamos en que es una ficción¹²¹. Había que leer la novela tan platónicamente que la película tendría que haber sido actuada por una Idea¹²². Finalmente en cine hay que encarnar los personajes que son constructos de palabras en el texto en un actor real, y sólo podemos sugerir, inducir, lo que ese personaje real significa para ellos (pero ya no para el espectador).

Sin entrar en mayores detalles sobre las transformaciones llevadas a cabo por Visconti, son las anteriores las principales y más discutidas, ya que, en parte, trascienden las limitaciones propias del medio, en una interpretación personal del director.

IV. La narración: recursos y soluciones.

La película comienza con una larga panorámica de la ciudad de Venecia. Luego vemos, en un contraplano, al aún innominado músico que llega a la ciudad. A través de ese contraplano se nos sugiere (se nos induce a) la mirada del compositor alemán. No pretende

¹²⁰ Ver por ejemplo la reseña del más popular crítico de Estados Unidos, Roger Ebert: “Visconti has chosen to abandon the subtleties of the Thomas Mann novel and present us with a straightforward story of homosexual love [...] His feelings toward this boy are terribly complicated, and to interpret them as a simple homosexual attraction is vulgar and simplistic. The boy represents, above all, an ideal of perfect physical beauty apart from sexuality”. En un excelente artículo, Ernest Hess-Luttich sintetiza y discute varias de las críticas hechas al filme (“Thomas Mann’s Death in Venice: Visconti’s film and Britten’s opera”, *Galaxia*. Sao Paulo: EDUC, outubro 2004, pp. 73-100).

¹²¹ Tantos son los casos que ni vale la pena mencionarlos. Algunos que recuerdo por propia experiencia: Margarite Duras gana el tradicional premio Goncourt por su novela *El amante* (1984); la película de Annaud (1992), mucho menos explícita sexualmente, es un escándalo. *El crimen del Padre Amaro* (2002) fue tan criticada, sobre todo por la iglesia, que intentaron prohibirla; novela de más de cien años del mayor autor decimonónico portugués, Eça de Queiroz.

¹²² Por lo demás, el mismo Mann, en una carta a su amigo Phillip Wittkop, cuenta cómo ha quedado fascinado por una familia polaca en Venecia, lo que le ha inspirado una novela de pederastia (aunque muy “decente”).

dicha cámara reproducir la mirada exacta (mucho más móvil y selectiva), pero al menos crea la atmósfera de la llegada a la mítica ciudad: sabemos que el personaje, tal como nosotros, contempla. Ese será el estilo que marcará la realización de Visconti: la cámara estará siempre donde está el personaje, a veces sugiriendo su mirada (con un gran uso de panorámicas, primeros planos, y un zoom que a muchos molestó), a veces mostrándolo en acción. De esta manera, al igual que en la novela, por su estilo narrativo despersonaliza la narración (cual narrador heterodiegético) a la vez que la vuelve cercana a su personaje (como la narración en indirecto libre y con focalización interna).

El manejo del tiempo en la película es distinto al de la novela, que tiende a la linealidad. La película, como vimos, se inicia con la llegada a Venecia, y luego, por medio de saltos al pasado se recuperan algunos de los puntos esenciales de las páginas omitidas (además de intercalar la discusión filosófica de la novela): vida del compositor, profesión, éxito y caída, vida familiar y muerte de su hija (otra referencia a Mahler), discusiones estéticas. Pero todo esto no tiene que ver con la narración propiamente tal, sino con un reordenamiento de la diégesis. Tiene que ver entonces con la relación entre el relato y la historia; el tiempo de la narración es, al igual que en la novela, irrelevante para su análisis.

La narración en *Muerte en Venecia* tiene características generales bastante tradicionales, como hemos visto. Esto trae como corolario que las particularidades propias de la narración en el filme no se evidencien como un problema, o al menos no como uno mayor. Pareciera que todo fuese utilizado por Visconti: las narraciones, las pausas, la atmósfera del relato; todo esto ha sido reproducido con mucho arte. Sin embargo, los cambios mencionados en el apartado anterior ya nos dicen algo respecto de los problemas que ha debido enfrentar el director italiano. Por ejemplo, a través de los saltos temporales accedemos a nuevos **niveles narrativos**, no presentes en la novela (que prácticamente nunca deja el extradiegético); mas esto es sólo un recurso técnico que no altera en nada la percepción de la historia¹²³.

En cuanto a las **funciones de la narración**, es otro tema. Aspecto radicalmente importante en una novela que, como se ha desarrollado más arriba, tiene como parte fundante, como correlato sustancial de la historia, el nivel de ensayo que se desprende de los hechos concretos. La narración en el filme de Visconti logra transmitir, si se quiere, relativamente la misma historia, en el mismo espacio, creando una atmósfera similar. Queda así cumplida a cabalidad la función narrativa, que por lo demás no presentaba mayores dificultades. Pero ocurre que la función ideológica tenía un fuerte desarrollo en la novela, y un interesante entramado con la historia que se va contando, motivándola, explicándola, resignificándola. Vimos en el marco lo difícil que es que el lenguaje abstracto se traduzca en imágenes, y también lo incómodo y poco efectivo que resulta a veces la voz en *off*, sobre todo si el contenido transmitido por esa voz no es simple. Visconti toma partido: claramente su filme es una *objetivación* de la novela (y eso es lo que les resulta tan incómodo a los enemigos del Tazio encarnado). Busca, por lo tanto, ambientar su novela y crear personajes y situaciones realistas. Nunca hay voz en *off* de su protagonista (por supuesto de ningún otro), salvo en las situaciones en que esta voz es utilizada para introducir un recuerdo, que ora antecede la imagen ora la continúa en el regreso al presente de la historia. Es, entonces, la repetición o el recuerdo (desde la perspectiva del protagonista) de una escena del pasado que viene a ser resignificada por su momento presente. De este modo, el realizador necesita una manera de *encarnar* el discurso abstracto de la novela, y para esto recurre a la creación de un personaje nuevo, Alfred. Él será el espejo de Von

¹²³ Me refiero puntualmente a la relación entre niveles; estoy conciente que el orden alterado de la película influye sobre su comprensión e interpretación.

Aschenbach para sus disputas en torno a la naturalidad de la belleza y el arte, escenas del pasado que, al ser en general introducidas como un recuerdo del compositor, vienen a cobrar sentido precisamente en el momento en que él está viviendo su enamoramiento. La narración fílmica, así, busca desenmarañar la función narrativa y la ideológica, pero, en su reemplazo, encuentra una manera ad hoc de sustituir este juego de significación retroactiva, a través del contrapunto presente / pasado. A su manera, el realizador intenta homologar la experiencia literaria a través de los recursos audiovisuales, complementando el contrapunto ya introducido a propósito de la música¹²⁴. No habría propiamente una función ideológica en un tipo de discurso que le es heterogéneo, pero es válido afirmar que a través de la selección de imágenes (y el discurso contenido en ellas) y su ubicación adecuada en la historia, el realizador logra crear un efecto similar al entretejido de la novela. Sin embargo, también es cierto que este contenido ideológico siempre será parcial, más indicial que expositivo, debiendo, por una parte, reducir gran parte de este material, y por otra, buscar formas de sugerirlo¹²⁵.

La **focalización** es otro aspecto relevante de la novela, y también del filme. Toda narración cinematográfica es por definición impersonal, por lo que la posible identificación de una narración con un personaje se logra sólo por convención. Lo mismo ocurre, ya lo vimos, con la focalización. En la novela se daba un sutil tránsito de la focalización cero a la focalización interna, con un predominio de esta última, creando, a través de este tránsito pero también por el uso del indirecto libre, una identificación de la mirada del narrador con la del personaje, exponiendo su interior, sus pensamientos, sus reflexiones. Estas sutilezas del lenguaje no podrán ser nunca equivalentes a la representación cinematográfica (¿cámara indirecta-libre?), pero la compleja estructura visual de Luchino Visconti maneja, con sus recursos propios, estas identificaciones subjetivas de manera tal vez más sutil aún que el escritor alemán. Si hemos de distinguir entre ocularización y focalización, como hemos hecho, se ve que esta última (según grado de conocimiento) se mantiene prácticamente a lo largo de todo el filme en interna¹²⁶. En cuanto a la ocularización, la cámara permanentemente oscila entre la mirada sugerida de Aschenbach y su imagen externa (en una ocularización espectral o cero), salvo cuando, por el juego de planos y contraplanos, suponemos la mirada de Tadzio. Pero la cámara es sutil. Largas panorámicas o pronunciados zooms sugieren la mirada del compositor, pero nunca se identifican plenamente con ella. Por ejemplo: en una larga secuencia en la primera parte de la película (minutos 22 a 31, aprox.), cuando se encuentra en el salón del hotel antes de la cena, la cámara da una vuelta casi completa al entorno, sugiriendo la mirada del músico que observa a su alrededor, hasta que sin detener su movimiento se vuelve a enfocar el rostro del observante: en un movimiento incesante se nos ha sugerido la visión de Aschenbach para luego remarcarnos que no es así, o, si lo era, en un movimiento imperceptible pasamos de la ocularización interna a externa. Y luego la imagen se centra en Tadzio (25:50), asegurando esta vez la mirada subjetiva de Aschenbach (sugiriendo el contacto mediante el juego de plano y contraplano, típico de las escenas de enamoramiento), acentuado por un largo zoom final y un acercamiento a la conversación de la familia polaca: ¿es que el

¹²⁴ Mi opinión personal es que las escenas en que Von Aschenbach discute con Alfred, y en general los flashes al pasado, son las menos logradas de la película, dando la sensación a veces de ser espurias. Su funcionalidad, en todo caso, es la ya dicha.

¹²⁵ Por ejemplo, el desarrollo interno de Von Aschenbach, a través de la excelente caracterización de Dick Bogarde; el contrapunto musical; el zoom de la cámara; etc.

¹²⁶ Al menos como *posibilidad* de conocimiento. Esto es, la posesión de un entorno cognitivo mutuo entre la enunciación y el personaje, incluidos los pensamientos y recuerdos de Von Aschenbach.

músico puede oír lo que hablan?; ¿pasamos a una auricularización cero, o es que se está sugiriendo la selectividad y concentración del protagonista?

En fin, en el plano secuencia antes descrito se resume ejemplarmente la utilización de la cámara en la película, indicando el tránsito entre un tipo de restricción focal / ocular y otro, subjetivizando la mirada externa y objetivizando la mirada personal, y de este modo creando, también a su manera, una identificación similar a la de la novela entre lo visto / vivido por el personaje, y lo que nosotros estamos viendo, a través de la selectividad del realizador, que logra entonces comunicar la subjetividad del personaje a través de imágenes concretas, objetivas, un acercamiento a esa seudo objetividad y seudo subjetividad del indirecto libre del narrador de Mann.

V. Temas y variantes: interpretación y libertad.

Ordenando las ideas antes expuestas se pueden comprender algunas de las resistencias ante las que hubo de enfrentarse el realizador de la película. El silencio de la voz narrativa en un filme puede ser causante del posible interés que pueda tener una transposición literaria al cine (desde el momento en que se presenta como una forma *otra* de contar una historia), pero a la vez el punto de inflexión sobre el cual versan gran parte de los problemas de tal proceso. En el caso de *Muerte en Venecia* es una voz narrativa que ha asumido gran parte del contenido reflexivo, ensayístico, ideológico de la novela, y dicho contenido se comprende como un rasgo definitorio tanto de la novela en su conjunto como de la diégesis propiamente tal. La historia de *Muerte en Venecia* es la historia de un hombre que llega a su destino fatal, que vive un proceso existencial nuevo, profundo e incontenible, producto de un hecho inesperado que crea en él nuevas sensaciones, una nueva experiencia sensible que trasciende su mera experiencia sensorial: como artista, como artista 'apolíneo' si se quiere (artista del equilibrio, la medida y la reflexión), es capaz de traslapar dichas experiencias en su experiencia de arte, y su lucha interna, su agon(ía), es una lucha también entre su sentido del arte y de la belleza, y ese sentido viene a resignificar todo lo vivido por el escritor o músico. La condición emocional vivida por el artista en los pocos días de historia que abarca el relato es indiferente si no consideramos ese mundo abstracto que el narrador se encarga de desarrollar a propósito de la experiencia de Aschenbach, de enmarañar lo sensorial-sensible con lo intelectual-abstracto. Las resistencias de esta voz se atan a esta condicionante fundamental de la diégesis: la historia de Von Aschenbach es la historia de un ocioso artista a punto de morir que sólo se preocupa de un joven al que acaba de conocer. Y nada más. Pero Visconti, con sus innumerables referencias intelectuales, con su –esperable– sensibilidad de artista sabía muy bien esto, y no pudo dejarlo de lado. La voz silenciada en el cine debía, entonces, recibir de alguna forma un medio para hacerse presente, para decir ese sentido o al menos sugerir lo dicho. Esta vez el director decidió establecer el contrapunto a través de analepsis completivas que tienen una doble funcionalidad: por una parte presentar al personaje, su historia, su actividad (y por lo tanto suplir las primeras páginas omitidas del texto de Mann), y por otra, crear este contrapunto indispensable para la comprensión del sentido del relato. Completar la diégesis en su dimensión abstracta (en este caso materializada en un diálogo con un personaje nuevo).

En Visconti la historia se ve reducida, desordenada, en otros aspectos ampliada, y sin embargo yo sigo sosteniendo que el trabajo hecho por el director es sumamente

competente. El filme puede no encantar (a mí sí), pero su realización, sus propuestas para solucionar las dificultades del texto, sus esfuerzos por darle vida al relato de Mann (sin traicionar a Mann), pero dándole una vuelta más, en una propuesta muy personal del director (sin traicionar a Visconti); la depurada fotografía y el sugerente uso del encuadre, la espectacular selección musical y la forma que tiene de ser un elemento diegético más, el buen casting y la excelente actuación de su protagonista, convierten a ésta en una gran película. Pero nunca podrá ser la novela de Mann en pantalla, porque, como hemos visto hasta el cansancio, el medio altera su objeto; la diégesis literaria no es la diégesis fílmica.

Por lo mismo, otras de las resistencias del relato literario, tan caro a los críticos de la película, es el nivel sugerente de la novela, cómo el relato insinúa más que explicita, a través de lo no dicho, pero también a través de la abstracción y la subjetivización a la que estamos sometidos al estar siempre contemplando a través de los ojos del escritor, ojos que ven más allá de lo material y lo sensible, llegando incluso al concepto. Pero hay una materialidad evidente y una experiencia sensible necesaria para que todo ese proceso se dispare. La discusión sobre la posibilidad de llegar a la Verdad del alma a través de la belleza sensual no hace más que afirmar, en la novela misma, que hay un cuerpo y una atracción física detrás de estas ‘reflexiones sublimadas’. Y la crítica no querrá ver, pero Visconti sí, y lo materializa. Nada hay que no esté en la novela, sólo que el cine es un medio que *realiza* la diégesis. Y en este sentido, pese a sus críticas, el filme es necesariamente más sugerente que la novela, pues lo latente en ella es sólo la corporeidad de los sentimientos de Aschenbach, pero éstos se subentienden. La película muestra esta corporeidad, y lo que hace que ésta no sea sólo la historia de “un homosexual obsesivo” es precisamente todos los recursos narrativos que utiliza el realizador: se sugiere a través de una partitura que se repite en cuatro momentos claves de la película, dándole un ritmo sensible a la historia que ni siquiera la novela logra; a través de los primeros planos y los contraplanos; a través de una caracterización notable de Bogarde, que logra mostrar contenidamente la lucha interior que está sufriendo (la cual, nuevamente, no es explícita, como en la novela; sólo se explicitan las posturas abstractas de la discusión con Alfred), y a través del explícito juego de miradas con Tadzio; se logra a través de la edición, intercalando en los momentos precisos las analepsis visuales (flashbacks) de Aschenbach, además de los momentos de ensoñación (como cuando corre desesperado a decirle a la familia de su efebo que escapen de la ciudad enferma, para luego volver a su realidad: la desesperación sólo puede quedar en el interior de este hombre que ha hecho de la contención su arte). La construcción de la historia en la película será, producto de su medio, mucho más concreta, material, objetiva tal vez, y en ese sentido más explícita. Sus implicancias son, producto de su medio, mucho más sugerentes y sensibles que en la novela.

Quedará por último un criterio que nunca podrá ser resuelto del todo: el gusto personal por la obra. Está claro que no estamos, al ver la película, en la novela de Mann, ¿y por qué habríamos de estarlo? La eterna pregunta de siempre. Visconti se toma más libertades que lo que haría, tal vez, un director promedio¹²⁷, pero los nudos de la historia están allí: el inesperado viaje a Venecia, la cautivación por Tadzio, la fallida partida, el regreso a la ciudad apestada y moribunda (como él), su transformación y muerte. El espacio (el físico de Venecia y su entorno social del Lido, a principios del XX) y su tratamiento simbólico (la ciudad mítica que atrapa al protagonista; la ciudad enferma y moribunda, eco del proceso

¹²⁷ Y en todo caso, si no se tratara de una novela consagrada entre los canónicos clásicos del siglo XX a nadie le importaría mucho estos cambios o libertades. Hay que lidiar con el peso de la tradición, de la cuña inviolable de estos textos que hay que defender de las manos de artistas menores que no saben lo que están haciendo. El anquilosado respeto por un ‘texto perfecto’, y por lo tanto que sólo puede ser tocado para ser homenajeado es quizá la resistencia más fuerte de este texto para ser llevado al cine.

del músico) también es el mismo. Y, a mi juicio, su sentido profundo también, estableciendo variantes, muy criticadas, pero que no alteran sensiblemente la diégesis: Aschenbach no es escritor, es músico¹²⁸; Tadzio tiene quince y no catorce; Tadzio se ve (?); no hay ningún Alfred en la novela... Pero si entramos en una significación más profunda, más allá de su pertinente realización en la película, estos cambios son efectivamente *variantes* de un mismo contenido diegético, de un mismo nivel semántico de un relato comunicado por dos medios diferentes. Visconti nos presenta *Muerte en Venecia*, pero a la vez, su *Muerte en Venecia*¹²⁹.

Traspasado el límite de la recepción heterogénea entre los medios, de que lo dicho a través de las palabras no será igual que lo dicho a través de la imagen y el sonido, por mucho que ese sonido contenga palabras, nos es permitido disfrutar de una historia de diferentes maneras, potenciando diferentes aspectos de ella: un narrador que interpreta intelectual y abstractamente una historia y nos hace parte de ella a través de estas reflexiones; una instancia narrativa que potencia el imaginario visual y auditivo, sensible, de una historia que, además, es confrontada a una discusión latente. Las resistencias del silencio de la voz narrativa pueden ser superadas, comprendiendo las potencialidades del nuevo medio; tal vez las resistencias del público lector sean más difíciles de vencer.

¹²⁸ Y así se logra un mejor acercamiento sensible a la metanarración de la novela: metaliteraria una, metafílmica (usando uno de los lenguajes propios de la enunciación cinematográfica) la otra.

¹²⁹ En un interesante artículo, José Román argumenta que Visconti está imbuido de un estilo novelesco (sin el sentido peyorativo que esto puede tener en cine), no sólo porque hizo mayormente transposiciones, sino porque creo en su obra su propio mundo narrativo. De este modo en su obra habría, por un lado, una gran puesta en escena de los textos que transpuso, pero a la vez escenificando su propias propuestas estéticas y sus propios intereses literarios: "No se trata sólo de que el realizador trabaje sobre adaptaciones literarias, sino que su obra está imbuida del estilo narrativo, de la atmósfera de sus escritores favoritos [Proust, Dostoievski, Mann]"; "Lo importante es que en este proceso de 'apropiación' Visconti adopta y adapta su propia *weltanschauung* al universo narrativo que le ofrece el escritor." Román, José. "Luchino Visconti, un novelista cinematográfico", en: **Revista de cine N° 4**. Santiago: Universidad de Chile, 2003, pp. 7-14.

En torno a *El tiempo recobrado* de Raúl Ruiz: Las resistencias Proust (y un Marcel que no se oye)

I. En busca del tiempo perdido y el cine.

Se terminan las últimas páginas de la monumental obra de Proust, justo cuando el Libro iba a comenzar a escribirse. No hay caso: debemos volver a empezar, encontrar la forma del Libro, impregnarnos del tiempo que secretamente se ha ido recuperando ante nuestros ojos, el tiempo cuya búsqueda se proponía en la novela, y cuya mera enunciación era ya la propia recuperación (o su intento). Toda la hiperabundancia de imágenes, hechas metáfora (re-velando la esencia temporal de las cosas), encarnadas en el tiempo, convergentes y divergentes a la vez; todas esas imágenes que prácticamente podemos *ver* junto a Marcel, tan reales, tan vívidas, tan visuales en su propia inconsistencia, finalmente podemos aunarlas, conjuntarlas, captarlas a la vez en su esencia y su divergencia (metáforas de lo real), en la revelación final de Marcel: la voz que no sabía, o aparentaba no saber, ahora ha recibido la revelación, ha encontrado el camino del Libro. El cierre de la novela, ya se sabe, es la invitación a reencontrarlo, con una voz que nos dice el cómo, que nos toma de la mano para recuperar el tiempo a través de unas páginas que ahora, justo cuando íbamos a terminar, se resignifican, bella imagen de la persistencia del tiempo.

Imágenes que casi se pueden ver, tocar, sentir; el tiempo como estructura (y tema) fundamental de la novela; descripciones que crean espacios y personajes con una precisión y una complejidad pocas veces igualados en la narrativa: la novela pareciera entregar una invitación directa a tentar suerte en un arte que hizo precisamente de la *imagen* en su *temporalidad* su medio de expresión básico: el cine. Y sin embargo Proust se resiste. No hay caso: debemos volver a empezar, encontrar la forma del Libro, y preguntarnos acerca de esas resistencias. ¿Por qué una novela que, más allá de su longitud, pareciera prestarse de suyo a la conversión en imágenes en movimiento y sonido, que pareciera enriquecerse tanto con este cambio de vehiculación, termina finalmente por cerrar todas las salidas posibles, y desautorizar cualquier esfuerzo por desvincular el contenido con el medio original de ella, la palabra?

En busca del tiempo perdido es una novela que comienza a gestarse unos años antes, pero cuya primera publicación (*Por el camino de Swann*) ocurre tan solo un año después de la novela de Thomas Mann, estudiada en el capítulo anterior. Se trata, entonces, de dos novelas prácticamente paralelas en el curso de la historia literaria. Dos obras maestras en su estilo, no podrían ser más disímiles (aunque comparten algunos temas y problemáticas). La novela de Proust marca un hito en la historia de las letras no sólo por la calidad estilística de sus escritos o la profundidad de los temas expuestos (como era en la novela de Mann), sino que marca un antes y un después en la historia literaria tanto por estilo como por técnica. El famoso e influyente artículo de Genette que nos sirve como piedra fundamental de análisis fue, de hecho, proyectado como un intento por analizar e intentar desentrañar las profundidades estructurales de precisamente esta novela; fue tal el rigor y detalle requerido

por tamaña empresa que el resultado fue el texto fundamental, aún hoy, para los estudios narratológicos. Es probablemente hoy la novela más estudiada y citada (y la menos leída de las novelas más citadas), y ocupa lugares tan prestigiosos en los cánones literarios, como “la más grande novela del siglo XX” o “la más importante novela francesa de todos los tiempos”. Es un privilegio siquiera tener la posibilidad de leerla; pero, ¿adaptarla? Raúl Ruiz decide, ante la extrema longitud de la novela, centrarse sólo en el séptimo y último tomo de ella (aunque se le hace necesario referirse a otros momentos de la historia). No es fácil. La selección es buena, en tanto es el tomo que condensa y explica la problemática de toda la novela. Pero, por lo mismo, las resistencias presentadas por esta parte de la novela son aún mayores: demasiada concisión, demasiadas referencias al resto del texto, demasiada reflexión. Esto sobre todo en la velada en Guermantes, donde Marcel recibe su revelación final, aquella que dará pie y sentido a la totalidad de la novela¹³⁰

La empresa de Raúl Ruiz, por lo tanto, no es menor. Su película es la primera, en más de noventa años ya de su primera publicación (y casi ochenta de la publicación póstuma del último tomo), en intentar abordar tan prestigiosa novela¹³¹. Si Visconti ya debía lidiar con el peso de una tradición, puede imaginarse con lo que debía enfrentarse Ruiz, un no-nativo (nacionalizado) francés¹³². Pero no es asunto detenerse en los pormenores de la producción de esta película. El análisis de la transposición, en particular desde el punto de vista de la voz narrativa, es lo que nos convoca en este capítulo. Esta tarea, a su vez, tampoco es menor: pese a que, como hemos visto, en todo texto narrativo no hay historia que se cuente sin un alguien que nos comunique esa historia (y esto es lo que justifica esta tesis), en la novela de Proust esta voz adquiere dimensiones inusitadas; es la figura más determinante de su novela, la que sostiene, guía e interpreta la totalidad del relato, una voz que no descansa nunca, y que al identificarse con el protagonista (los distintos Marcel que transitan por *En busca del tiempo perdido*) se convierte en el objeto –y sujeto– principal de todo su discurso; es por esto que este elemento capital es el núcleo convocante de todas las dificultades que presenta *En busca...* para ser llevada al cine. Un Marcel autócrata de su discurso, omnipresente, autorreferente (aún cuando el objeto de su discurso sea externo a él, siempre el objeto último de ese discurso será Marcel: en cuanto sujeto cognoscente, reflexivo, interpretante del discurso referido), no se puede simplemente obviar esta voz a la hora de llevar al cine esta novela. El cine tiene sus recursos, muchos de ellos afines a la esencia proustiana, pero en su especificidad finalmente termina por ceder ante las resistencias de una novela tan ‘literaria’.

Antes de analizar la narración propiamente tal, cabría mencionar que la novela, claro está, presenta un sinfín de impedimentos para su cambio de medio. Podría citar algunos de los principales. Primero, algo que no es menor, la longitud de la novela. Son, en un formato standard de edición, alrededor de cuatro mil páginas, una de las novelas más extensas que se hayan escrito nunca, pero en que, además, es casi imposible separar una parte sin que se pierda bastante de la totalidad, o contar un fragmento aislado que sea comprensible autónomamente. Si *Un amor de Swann*, la película, pierde toda cualidad proustiana es

¹³⁰ Por lo mismo, por estas características particulares, este análisis se centrará sobre todo en esas páginas.

¹³¹ Los únicos intentos efectivos de llevar (partes de) esta novela al cine, son tres: *El amor de Swann* (Volker Schlöndorff, 1984, sobre el capítulo del mismo nombre del primer capítulo de la novela), *El tiempo recobrado* (1999), y *La Cautiva* (Chantal Akerman, 2000; sin embargo esta película es más bien una versión libre), más un guión nunca concretado de Harold Pinter; y de éstas, sólo la segunda se intenta referir al menos en parte a la totalidad de la novela (compárese con, por ejemplo, las cerca de 200 adaptaciones de Dumas padre o de Dickens, y las más de 500 de Shakespeare).

¹³² En un país como Francia, esto es tema de discusión. Buena parte de la crítica se refirió a este aspecto: ¿puede un no-francés adaptar la más grande novela francesa, LA novela de Francia?

precisamente porque ese capítulo, que efectivamente es el único segmento que se puede contar autónomamente de manera comprensible, tiene una ubicación determinada dentro de la novela, y es parte fundamental de la totalidad. En la película de Schlöndorff ni siquiera alcanza a aparecer el personaje Marcel (que aún no ha nacido para los acontecimientos de esa historia), perdiendo en el camino cualquier relación con *En busca...*, salvo la anecdótica coincidencia de personajes e historia (es una exageración, claro). En todo caso, Raúl Ruiz escoge sólo el séptimo tomo de la novela como motivo para su transposición, pero para hacerla inteligible (al menos en parte) debe considerar buena parte del resto de la novela: es imposible separarla, no sólo porque es, en el fondo, una sola gran historia, sino porque precisamente al no centrarse ésta en una acción continua, sino en un proceso vivencial, temporal, existencial y escritural de un personaje, finalmente cada hecho de la historia se vincula con múltiples hechos puntuales de ella, a la vez que se relaciona con el relato completo. Ruiz toma el séptimo tomo porque a través de él puede *sugerir* la totalidad de la historia, que de todas maneras no se puede disociar. En resumen, no sólo son cuatro mil páginas¹³³, sino el *espesor semántico* de dichas páginas, la densidad relacional de éstas, que, por decirlo de algún modo, aumentan el contenido mismo de la novela. Muchas capas diegéticas en una misma línea.

Otra de las grandes dificultades se relaciona no ya con la cantidad, sino con la calidad (o cualidad) de la novela. Tiene que ver esto con la última idea del párrafo anterior. Ha sido ya muy estudiada la complejidad sintáctica de la escritura de Marcel Proust, en sus famosas frases, que contienen, en una notable condensación, una tal multiplicidad de imágenes, de analogías, de minirelatos intercalados y subordinados a la frase original, sin perder nunca el hilo conductor de su enunciado, pero desplegando en cada uno de ellos un gran tejido semántico, que cada una de ellas pareciera estar relacionada con todo, tanto dentro de la frase misma como con la totalidad de la novela. Esa capacidad analítica, derivativa y asociativa, unida a una notable condensación y a una marca de estilo que es, aparte de muy imitada pero nunca igualada, a cada instante, una marca metanarrativa, en tanto el texto siempre será un texto sobre la escritura. Y de este modo el cine claramente no podrá traducir dicho estilo puramente verbal; no podrá, por supuesto, dar cuenta ni del estilo ni de la frase proustiana, que justifica y dota de sentido al relato completo¹³⁴.

En relación con esto último, cabría por fin mencionar otro de las características muy particulares del texto proustiano, y que puede verse como una de las grandes (aunque mucho más implícitas) resistencias de su texto. Me refiero a las metáforas, al particular uso que de ellas hace el autor, pues no sólo tienen la virtud de relacionar por analogía dos o más objetos distantes, sino que esta misma analogía, a veces imposible de imaginar en otro soporte que no sea el verbal (por ejemplo, los nombres de lugares¹³⁵), contribuye esencialmente al sentido fundamental de la novela, ya que representa frásticamente

¹³³ *Guerra y paz* tiene casi dos mil, y tiene sus adaptaciones aceptables; *Los miserables* un poco menos, pero mejores películas.

¹³⁴ No es tema de este trabajo, pero sin duda la frase proustiana representa tal vez la mayor resistencia, junto a la narración, de la novela a ser cambiada de vehículo signico: es una novela ‘demasiado verbal’.

¹³⁵ Me refiero a las relaciones que le despiertan al narrador los nombres de diferentes lugares, las sensaciones que encuentra en ellos, principalmente en la tercera parte del primer tomo, “Nombres de tierras: El nombre”, en analogías del orden de “el nombre de Parma, una de las ciudades donde más deseo tenía de ir, desde que había leído *La Cartuja*, se me aparecía compacto, liso, malva, suave”, o “si pensaba en Florencia, veíala como una ciudad de milagrosa fragancia y semejante a una corola”, imágenes que *son* el lugar aún no visto: “pero si esos nombres absorbieron para siempre la imagen que yo tenía de esas ciudades, fue a costa de transformarlas, de someter su reaparición en mí a sus leyes propias...” (Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza Editorial, 1979, pp. 456-457).

su condensación temporal y espacial, en la conciencia del narrador¹³⁶. Finalmente la última gran dificultad en este texto, que condiciona el resto de las resistencias para su transposición es, por supuesto, una omnipresencia y una complejidad de la voz narrativa aún no igualadas, lo que veremos un poco más adelante.

En relación con las posibilidades técnicas que presenta este texto que facilitan en cierta medida su potencial transposición son, primero que nada, la gran calidad en las descripciones: el mundo narrado por Marcel parece mostrarse vivamente ante nuestros ojos lectores; el lujo de detalles, la gran calidad de observador del narrador / protagonista, la misma capacidad relacional mencionada más arriba, dotan a esta novela de una riqueza visual incomparable; cada gesto, cada tic, cada entonación de la voz forma parte de un todo homogéneo con la narración. Además, la particularidad de la descripción proustiana es que nunca hay pausas descriptivas propiamente tales, sino que todo va formando parte de un mismo acto narrativo. Se describe en la medida en que Marcel percibe, junto a su movimiento: diégesis y narración se conjuntan. En un medio como el cine, que prácticamente no conoce la pausa propiamente tal, este ser narrado a través de la acción, como es el caso de Marcel, le viene sumamente bien. La narración de esta novela, es cierto, logra crear una atmósfera muy cinematográfica, por su riqueza visual, la utilización de los espacios, y la creación de un entorno muy 'real'.

Lo mismo ocurre con la caracterización de personajes, tanto por su descripción como por su caracterización indirecta. Bastante se ha dicho ya de personajes importantes de la novela, como el señor y la señora Swann, el barón de Charlus, Saint-Loup o Gilberte. Son, cual personajes de la vida, tan bien caracterizados como inasibles en su sentido final; son personajes que, al igual que la percepción de Marcel, siempre cambian, siempre están sorprendiendo. Y nuevamente, su profunda caracterización permite esa identificación visual que propondría el cine.

Por último, lo intangible de esta novela: la caracterización de una época, el espíritu social, su atmósfera, la temporalidad puesta en imágenes: todos estos son efectos que el cine puede, con un buen manejo, poner en acción.

II. La narración de Marcel.

Como vimos, una de las sustanciales diferencias entre un texto narrativo y un filme de ficción es la ausencia efectiva de una voz que comunique la diégesis. Los diferentes intentos por resolver este problema (no hay historia sin que alguien la cuente) no da cuenta real del problema, sobre todo en la transposición de textos como el presente. En la práctica, la ausencia de voz narrativa no tiene porqué presentar mayores problemas (cada medio tiene sus propias formas de enunciación), siempre y cuando el carácter del relato se centre, por ejemplo, en la *historia* contada en éste (y siempre y cuando dicha historia sea 'cinematográfica'), una diégesis relativamente independiente de su soporte signico, y no en, por ejemplo, la *forma* de ser contada esta historia, en la materialidad significativa antes que el significado. Y esto ocurre en esta novela. La historia que se cuenta podría resumirse en un par de páginas, o tal vez en un centenar, contando con algún detalle sólo los elementos pertenecientes a la diégesis propiamente tal. Sin embargo, perderíamos *En busca del tiempo perdido*. Las complejas características del narrador, por una parte, y

¹³⁶ Cfr. supra, en el marco teórico, el funcionamiento de la metáfora cinematográfica en relación con la literaria, según Metz.

Vid. también más adelante, pp. 102 y 103.

la omnipresencia de la voz narrativa en la novela, hacen del tema de la voz un aspecto fundamental para su análisis y comprensión, y por lo tanto para su reinención en un medio heterogéneo a su original verbal.

Hemos visto el sinfín de impedimentos que presenta el desafío de transponer *En busca...*, siendo el principal de ellos (y el que nos convoca acá) el intentar representarla en un medio en que esta voz parece ser irrepresentable. ¿Cómo representar la subjetividad de la mirada? ¿Cómo transmitir todas las reflexiones de este narrador, todo el contenido ideológico, estético, filosófico, etc., de esta voz indisoluble de la misma historia que se cuenta, y por lo tanto del sentido de ésta? ¿Cómo representar la multiplicidad de yos que se configuran en ella, y que se relacionan directamente con el proceso de aprendizaje del personaje, pero también con la explicación de los hechos narrados?¹³⁷ Nada ‘ocurre’ simplemente, cada hecho tendrá una explicación diferente según cuándo lo esté viviendo el personaje, según el aprendizaje que éste tenga, y la interpretación que le dé el narrador, interpretación que aún puede variar, ya que, como señalé, esta voz presenta varios niveles (uno de las cuales es el que parece tener las ‘verdades universales’, aquella voz que afirma, que le da la interpretación final a las cosas). Siendo narrados así, cada hecho es al menos dos o tres hechos *a la vez*¹³⁸, ya que una realidad no viene a reemplazar a la otra, sino simplemente a reinterpretarla, dándole múltiples significaciones a través de la mirada de Marcel (quien no cede jamás la voz narrativa)¹³⁹ y de sus múltiples yos. ¿Cómo, entonces, esa multiplicidad de lo real en un medio que, como el cine, tiende a fijar o realizar una imagen determinada¹⁴⁰? No bastaría en cine una focalización fija en el personaje Marcel, menos aún con una ocularización interna (cámara subjetiva): la focalización en la novela (en tanto punto de vista cognitivo), aunque siempre esté en Marcel, es cualquier cosa menos fija, pues hay un constante tránsito entre la focalización en el personaje, en sus diferentes etapas, y en el narrador (en sus diferentes estados), en tanto ‘conocedor de su propia historia’, además de la voz de omnisciencia (focalización cero) que se cuela de vez en cuando. El hecho concreto se convierte entonces en un hecho siempre ambiguo (¿vio o escuchó bien lo que ocurría?, ¿sueño o vigilia?, etc.) y altamente subjetivo (dependiendo del Marcel que se nos presente, de la ‘lectura’ que éste haga). A lo que quiero llegar con esto es que a diferencia de otras novelas en que la ambigüedad puede significar la incerteza respecto de ciertos hechos, o la subjetividad de la mirada o interpretación de un personaje, en la novela de Proust esa ambigüedad y subjetividad constituyen el relato en su totalidad, y no se presentan en oposición a la certeza absoluta de las cosas, o la clara objetividad. Serían más bien una multiplicidad de miradas, todas ellas efectivas y posibles, todas ellas pertinentes a su manera. La mirada que reinterpreta no reemplaza a la otra. Y de esa manera se va constituyendo la novela, hasta llegar a la revelación del séptimo tomo (pero, otra vez, esto

¹³⁷ Al menos existen “[...] nuestro yo permanente, que se prolonga tanto como dura nuestra vida” y “nuestros yos sucesivos, que, en suma, le componen en parte.” Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 13.

¹³⁸ “[...] aquellas diversas impresiones dichosas que tenían en común entre ellas el que yo las sentía a la vez en el momento actual y en un momento lejano, hasta confundir el pasado con el presente, hasta hacerme dudar en cuál de los dos me encontraba”, ídem, p. 217.

¹³⁹ Incluso cuando Proust aparentemente le cede la voz a sus personajes, en las numerosas escenas dialogadas del libro, esas escenas nunca quedan cerradas, ya que es en la voz del narrador donde tenemos que buscar su significado, significado que puede variar en los diferentes estados de esta voz. El ejemplo más claro se da, una vez más, en la velada final. No es que el contenido de los diálogos se pierda en ella, sino que hay que entenderlos a la luz de la mirada del Marcel-personaje, transmitido por la voz narrativa.

¹⁴⁰ Precisamente lo contrario a lo que ocurre con la frase de Proust, donde una imagen puede y no puede ser aquello que se nos entrega en una primera instancia, siempre móvil y plurisignificada.

no implica un reemplazo de las miradas anteriores). Así, el problema que veo en el cine es la posibilidad de reflejar estas múltiples miradas que son a la vez sucesivas, complementarias y contradictorias, pero de un hecho único. Podrá el cine registrar las múltiples posibilidades, pero no la subjetividad (en la imagen) del hecho concreto (las múltiples significaciones de éste), aunque se pueda sugerir.

Respecto de la categorización propuesta por Genette, podemos ver que el **tiempo** de la narración se ubica casi sin alteraciones en una posición ulterior, si bien al acercarnos al fin da la sensación de que el relato 'ha alcanzado' a la narración; pero esto no es de ningún modo así: el relato termina con el libro a comenzar o en proceso, libro que es el que, hipotéticamente, tenemos en nuestras manos. Esta estructura circular de la novela impide de suyo la convergencia temporal entre relato y narración, más aún cuando "el acto de narración de Marcel no lleva ninguna marca de división ni de duración: es instantáneo. El presente del narrador, que encontramos, casi en cada página, mezclado con los diversos pasados del protagonista, es un momento único y sin progresión"¹⁴¹.

El **nivel** narrativo en que se encuentra la voz en esta novela tampoco presenta en primera instancia mayor complejidad: prácticamente nunca la voz extradiegética le cede la voz a los personajes para narrar, por lo que nos quedamos casi en la totalidad de la novela en el nivel diegético, sostenido por esta voz extradiegética. Aun cuando lo que nos cuente el narrador sea explícitamente reproducción de lo que otro le ha contado, se toma siempre la palabra para transmitirnos esta narración él mismo¹⁴². Se produce así en esta novela un efecto común en la literatura pero al que (para variar), se le dio un uso único aquí. Es lo que Genette llama el nivelseudodiegético, que consiste en hacer un 'salto de nivel', dando la apariencia de que el contenido metadiegético está contado directamente por el narrador extradiegético (saltándose, entonces, la 'fuente real' del nivel diegético). Esta voz omnipresente no deja que nada se le escape; tenemos, digo, la subjetividad que empaña todo el discurso narrativo, ya que hasta lo que no es discurso propio pasa por la voz del narrador, apropiándose; subjetividad que tiñe incluso lo más 'objetivo', lo que podríamos llamar los hechos concretos del mundo fictivo presentado.

El caso más ejemplar del uso delseudodiegético se da en la sección del primer volumen "Un amor de Swann", historia que supuestamente le han contado de diversas fuentes a Marcel¹⁴³, pero que él hace suyo, incluso dando muestras de una 'imposible' omnisciencia en su narración (pero no imposible en cuanto sea su propio relato,seudodiegesis de por medio). Entonces tenemos, nuevamente, una cierta contrariedad, una complejidad oculta. "Un amor de Swann", incluso considerada como una novelita independiente, presenta un estilo y unas características en la voz narrativa que escapan a la totalidad de la novela. De hecho, tiene un corte bastante tradicional, con un enfoque mucho mayor en la historia que se nos cuenta que en el acto de contarla. No es de extrañar entonces que un desesperado-por-adaptar-a-Proust Volker Schlöndorff escogiera este segmento de la novela para la primera transposición de un texto completo de Proust. El narrador acá por primera vez da la impresión de 'borrarse' (aunque a momentos un incontinente Marcel deje escapar alguna que otra frase evidentemente suya, o aunque el estilo, la forma de contar, las

¹⁴¹ Genette, "Discurso del relato", p. 279. Esta convergencia final se hace ontológicamente imposible, en cuanto Marcel-protagonista, aun cuando se convierta en narrador, no podría jamás confundirse con aquel 'narrador último', que es el que conoce las 'verdades finales', aquel que presenta rasgos de omnisciencia de vez en vez, y que hace afirmaciones de carácter universal.

¹⁴² Un "hermoso ejemplo de egocentrismo narrativo", según Genette.

¹⁴³ Aunque desde el momento en que Marcel escoge como personaje focal para su relato al mismo Swann –salvo cuando decide ser omnisciente– se puede hipotetizar con que la fuente primera es éste mismo.

descripciones, sean evidentemente ‘marcelianas’ –ya que no proustianas– en pos de la mayor claridad y univocidad en la historia contada. Pero aquí es donde debemos considerar el nivel seudodiegético de este relato. Hay un predominio de la historia, sí, pero en un relato que Marcel está *intentado* hacer suyo, que ‘disimuladamente’ hace suyo, pero que de vez en cuando lo explicita: la voz extradiegética se cuela entrelíneas¹⁴⁴. No se pierde entonces, para nada, la subjetividad reinante en toda la novela. Más aún, esta subjetividad queda encubierta en la voz de un narrador que se disfraza a ratos de narrador omnisciente. Así, verosimilizando ese relato dentro del total de la novela, se puede decir que es una *versión* de la historia de Swann y Odette, aquella que Marcel logró reconstruir; historia que Marcel sólo puede saber de oídas, rearmar en su conciencia para después contarla como si fuese suya. Desde este punto de vista, este sería uno de los discursos menos objetivos: presenta la univocidad (al no haber experiencia vital de por medio no hay resignificación de los hechos vividos) en unos hechos meramente hipotéticos (en tanto son relatos a varias voces reunidas en una sola, la única que no fue real testigo de éstos): no se busca el contenido verdadero, sólo se nos deja en la posibilidad.

Todo esto, claro está, se pierde en la película de Schlöndorff. La historia simplemente es, y por lo tanto no es la historia presentada por Marcel. Menos aún es la historia proustiana en sí, al sacarse de contexto¹⁴⁵ (insistiendo en la seudodiégesis y la omnipresencia de la voz narrativa), pues esta historia se asemejará a lo largo de la novela a las experiencias vitales de Marcel, ya que la historia del amor de Swann y Odette, si bien no fue vivida por Marcel, será el referente permanente para todas sus historias de amor. Por lo tanto, este relato adquiere su valor dentro de la totalidad en cuanto sirve de interpretación a priori de hechos posteriores, tal como hechos posteriores en la vida de Marcel resignifican los anteriores. El filme, que intenta autonomizar al máximo el relato (toda referencia a Marcel se omite), sólo puede entenderse como una película de época, de mayor o menor calidad en diferentes aspectos, basada en un argumento proustiano, pero que en el fondo nada tiene que ver con Proust¹⁴⁶ o su novela.

Superado este excursus necesario, veamos la **persona** narrativa. Nuevamente, la categoría aquí es única. El de Proust es un narrador homodiegético, ‘sumamente’ autodiegético, con más de tres mil páginas para contarnos su propia historia, sin casi ceder la voz. Pero la situación es compleja: tenemos un narrador autodiegético, pero que a cada rato, solapadamente, da muestras de omnisciencia (categorías que evidentemente son incompatibles). Genette entiende esto pues “[Proust] necesitaba a la vez de un narrador ‘omnisciente’ capaz de dominar una experiencia moral ahora *objetivada* y un narrador autodiegético capaz de asumir personalmente, autenticar y aclarar con su propio comentario la experiencia espiritual que da su sentido final a todo el resto y que sigue siendo, por su parte, el privilegio del protagonista” (p.306). Este narrador omnisciente,

¹⁴⁴ Prolepsis reveladora: “Muchos años después, cuando comencé a interesarme en...”. O las típicas frases generales del narrador proustiano: “[...] Y esa condición se realiza cuando –al echarle de menos– en nosotros sentimos, no ya el deseo de buscar los placeres que su trato nos proporciona, sino la necesidad ansiosa que tiene por objeto el ser mismo [...]”, etc. Proust, *Por el camino de Swann*, pp. 234 y 277.

¹⁴⁵ Es cierto que los últimos cinco minutos de la película no corresponden al capítulo del amor de Swann, pero esto cumple sólo la función de cerrar la historia, único aspecto en que la novelita falla como estructura tradicional autónoma del resto de la novela, pues queda abierta.

¹⁴⁶ O, podríamos decir, con ‘lo-proustiano’ de “Un amor de Swann”. Sólo puede quedarse en la anécdota (incluyendo en ésta, por ejemplo, la profundidad psicológica, o el ambiente creado).

que es el que Genette nombra a veces como el 'Novelista', es aquella voz última, que se 'justifica', en alguna medida, con la revelación final, y la escritura del Libro¹⁴⁷.

Serán finalmente las **funciones** del narrador las que permitirán ejemplificar mejor las imposibilidades teóricas de transponer la novela de Proust en el cine. La función *narrativa*, el vuelco de la voz sobre el contenido diegético que quiere transmitir, no presenta, en general, mayores problemas para ser adaptada al medio cinematográfico. Todo el contenido central expositivo (tanto la línea argumental, como las descripciones) está bastante bien desarrollado en los dos filmes mencionados, puesto que este proceso sólo significa el traslado del código propio del relato de un vehículo signico a otro, tal como postulaban los estructuralistas. La historia que se cuenta puede ser la misma¹⁴⁸.

En cuanto a la función de *control* (metalingüística, donde la narración se vuelca sobre el propio texto), ya hemos visto que por definición esta función no puede darse tal cual en el cine, excluyendo de suyo la reflexión sobre propio lenguaje del discurso en cuestión. Como toda metaescritura, que abunda en la novela, sólo podría comunicarse verbalmente, de 'meta' no tendría nada en un lenguaje heterogéneo a esa escrituralidad. La función *comunicativa*, a su vez, tampoco es relevante para el análisis de esta novela.

Finalmente llegamos a las funciones en que el narrador se vuelca sobre sí, en que se explica a sí mismo en cuanto a su participación en el relato, sus opiniones, las emociones vinculadas con aquello que cuenta. Son las funciones *testimonial* (o de atestación, cuando el narrador de alguna manera se justifica: de dónde saca sus fuentes, su grado de fidedignidad, su relación emotiva con lo narrado, etc.: es el testimonio de lo que está narrando)¹⁴⁹ y la *ideológica*, cuando el narrador adopta una postura ética o moral respecto de su relato, develando su propia ideología. Sabida es la importancia que toma esta función a partir de la novela realista y psicológica del siglo XIX. Sin embargo, la condición que adquiere esta función en la novela de Proust es inusual. Se ha citado esta novela como ejemplo de la novela-ensayo (entre otros ejemplos que esta novela representa), dada no sólo la cantidad de páginas dedicadas a la reflexión en todo sentido: filosófica, social, política, pero sobre todo estética, sino también a cómo estos ensayos se imbrican indisociablemente con la trama de la novela, tanto así que el sentido (o los múltiples sentidos) que podemos rescatar de ella pasan antes que nada por la función ideológica que opera constantemente¹⁵⁰. La diferencia de esta novela respecto a sus precedentes (y en general sus sucesoras) es "la situación de casi-monopolio del narrador respecto de lo que hemos denominado la función ideológica y el carácter deliberado (no obligatorio) de ese

¹⁴⁷ Aquella voz que nos dice, en el momento metaliterario existencialmente más trascendental en la novela: "La verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por lo tanto, realmente vivida es la literatura." (Y no el cine, pobre Ruiz). Proust, *El tiempo recobrado*, p. 245.

¹⁴⁸ Lo que no obsta para que el realizador opte por cambios argumentales simples que siempre son más o menos necesarios en cualquier tipo de transposición, ya sea por una solución de continuidad, por tiempo, por problemas de verosimilitud, o simplemente por una decisión estética, como hemos visto. En la película de Ruiz, el ejemplo más evidente es la inclusión de Marcel Proust 'real' para abrir y cerrar la película.

¹⁴⁹ "En este libro, donde no hay ni un solo hecho que no sea ficticio, donde no hay un solo personaje 'con clave', donde todo ha sido inventado por mí según las necesidades de la demostración [...]" Proust, *El tiempo recobrado*, p. 188.

¹⁵⁰ No me estoy refiriendo sólo a los 'ensayos' propiamente tales: toda la novela no es sino una constante reflexión del personaje o del narrador en busca de ciertas verdades, por darle un valor (siempre en movimiento) a los hechos, que es lo que el título de la novela nos sugiere.

monopolio”¹⁵¹. En las novelas-ensayo tradicionalmente el autor presenta varios portavoces de las diferentes ideologías que se confrontan en ella, que se exponen generalmente en diálogos (o en su defecto cartas), con un narrador que suele ocultarse (o participar en la escena si es personaje también), dejando que las ideas ‘se expongan’¹⁵². O bien, la solución de Balzac, cuyo narrador omnisciente interviene constantemente en el relato guiándonos en cómo tenemos que interpretar lo que estamos leyendo. En cambio, como he señalado constantemente, en esta novela todo pasa por la voz del Marcel-narrador (o en última instancia del ‘Novelista’), quien se hace cargo de todo el discurso ideológico de la novela¹⁵³. Simplificando mucho, se podría decir que esta novela es el contenido ideológico desplegado en este proceso (que intitula la novela) del narrador, y que el contenido diegético es el contexto en que éste puede desarrollarse; aunque una exageración, esto último muestra el nivel que adquiere en esta novela la función ideológica. La estructura circular de la novela nos obliga a releerla a la luz de las ideas estéticas que surgen en la velada de los Guermantes. Lo importante de destacar es que la novela se justifica o se explica de alguna manera en las reflexiones vertidas en esas páginas, guiando su sentido, resignificando el proceso vivido por el personaje Marcel, dándole cohesión al discurso completo.

La particular condición de *En busca...es*, como señalé, la indisoluble imbricación entre esta función ideológica y el contenido total de la novela; incluso la descripción se convierte en un acto cognitivo en el protagonista, que importa como acto perceptual de las cosas, en tanto aporte un nuevo estado a la reflexión. Cortar este contenido ideológico significa simplemente cambiar la novela, llevar un pálido reflejo al cine. Raúl Ruiz sabía bien esto, y se vio en la obligación de introducir algunos recursos que le permitieran de algún modo suplir esta carencia, como veremos. Pero se hará siempre insuficiente en una novela que es su propia explicación, que se va significando y resignificando en la medida en que se cuenta, y sólo puede valorarse una vez que se ha terminado (y, por lo tanto, vuelto a un principio). En el caso del momento puntual de más interés para el análisis, la revelación en la velada de los Guermantes, toda esa narración, que ocupa casi la totalidad de la segunda parte del séptimo tomo, se sostiene en lo ensayístico que de ella se desprende, y toda la reflexión contenida en ese ensayo viene a significar a posteriori la novela recién acabada que está, paradójicamente, a punto de comenzar. Narración que se convierte en ensayo, ensayo que justifica la narración, narración y ensayo que resignifican la novela completa: no hay posibilidad, como en otros relatos, de desprender el ensayo de la narración, ni siquiera de resumirlo, sin romper con uno de los ejes fundamentales de ésta¹⁵⁴. Pero al menos podemos intentarlo.

¹⁵¹ Genette, ob. cit., p. 311.

¹⁵² Es el caso que se da en *Muerte en Venecia*: en el filme, en la discusión con Alfred; en la novela, con los intertextos explícitos, particularmente con Platón. Es, en general, la solución dilecta de Thomas Mann.

¹⁵³ Cuando a algún personaje le toca hacer un discurso cuyo contenido podríamos llamar ideológico, este discurso queda inmediatamente desautorizado por Marcel: lo que nos queda de él es sólo la significación que tiene para éste, ya sea el personaje en su momento y / o para el narrador más adelante. Monopolio aún más radical de una voz que sólo se confronta consigo misma en sus diferentes estados. Nos dice Marcel: “Como un geómetra que, prescindiendo de las cualidades sensibles de las cosas, ve solamente su substrato lineal, yo no captaba lo que contaban las personas, pues lo que me interesaba no era lo que querían decir, sino la manera de decirlo, en cuanto revelaba su carácter o sus notas ridículas”. Proust, *El tiempo recobrado*, p. 38.

¹⁵⁴ Aquí, una vez más “Un amor de Swann” representa un caso particular, pues es un segmento completo de la novela en que el narrador parece abandonar esta omnipresencia de la función ideológica, primando durante casi la totalidad de ese capítulo la función narrativa. Es más, es el único segmento donde pareciera ceder esta función ideológica al personaje, ya que a quien ‘escuchamos’ reflexionar e interpretar constantemente los hechos narrados es al supuesto Swann.

III. En busca de El tiempo recobrado.

La película de Raúl Ruiz, más allá de sus logros y sus falencias, ya es un gran aporte a la cultura cinematográfica, amén de un desafío mayor. Treinta años de cine y una carrera de gran prestigio (aunque con muchos altos y bajos, y dentro de un circuito menor de distribución) fueron necesarios para que este director chileno-francés se decidiera a ser el primero en transponer la novela de Proust. Y en ese sentido es difícil criticarla. Ciertamente es una película que, como la novela, no busca un público masivo. No es como una buena parte de las transposiciones que buscan hacer llegar a un público considerablemente mayor un texto de difusión selecta. Es lo que se llama, en términos generales, un filme de cine arte, bajo la mirada de un director que, en ésta, ha hecho una de sus obras más sólidas, como arriesgada propuesta estética, de gran factura visual, musical, y buenas actuaciones. Transponer a Proust creo que es ya la decisión más arriesgada de la película.

Desde su primera escena ésta ya se abre con una modificación respecto de la novela: aparece un Marcel Proust, el escritor, moribundo en su cama, terminando de escribir la novela. El efecto que produce esto es contradictorio. A mi juicio esto cumple varias funciones. Primero, crear la imagen de que efectivamente hay una voz detrás de la escritura (escritura en imágenes en este caso): la historia que vamos a ver está siendo contada por Marcel-autor. Esto escasamente se logra, ya que el personaje que abre el film forma parte de la diégesis y el mundo diegético (la ficción sería entonces el nivel metadiegético de la película), y efectivamente no cuenta nada: sólo nos entrega el contexto de producción de la historia. Segundo, creo que se intenta sugerir la imbricación que existe entre Marcel real y Marcel personaje; más aún, la validez existencial que tiene la escritura de la novela para Proust. El único problema con esto es que como sólo es sugerido en la película no se desambigua el carácter ficcional de la obra, indeterminando aún más la novela, a caballo entre la ficción narrativa, la autobiografía y las memorias, siendo esta última opción la que queda más resaltada en la película. Por último, y por sobre todo, tiene una función práctica: con la revisión de las fotografías hace una brevísima presentación, o al menos una identificación visual, de los personajes que participarán en la historia, ya que debe suplir las tres mil páginas precedentes en la novela que se han encargado de hacerlo. La película ya dura unos largos 160 minutos; encargarse además de presentar a los personajes puede jugar en contra de la duración y continuidad de ésta.

Este detalle que puede parecer menor (una simple decisión autorial, tal vez con un fin estético) sintetiza varios de los problemas planteados para la transposición de la novela: la extremada longitud (donde, además, todo se vincula con todo), la confusión entre los distintos yos narrativos, la omnipresencia de la voz que no sólo enuncia y sostiene el contenido diegético, sino que explica, ensaya, reflexiona, interviene, relaciona. Es tal vez por esta misma constante correlación interna entre las diferentes partes de esta extensa novela que Ruiz se ve en la obligación de incluir abundantes elementos de las novelas anteriores, aunque prioritariamente de *Por el camino de Swann*. Presentar y explicar los personajes, presentar los motivos de la novela, algunos de los elementos centrales, que tendrán su culminación en la novela adaptada por Ruiz. Intentar crear, además, la atmósfera del relato proustiano, y reproducir en lo posible su estilo. Es así que otro de los elementos que llama la atención al iniciar la película es la confusión de tiempos y espacios que se da, sobre todo al principio y al final de ésta: discontinuidades, saltos constantes en el tiempo, convivencia espaciotemporal del personaje en distintas etapas de su vida, relaciones visuales que transportan al personaje a diferentes etapas ésta. De este modo la película intenta pasearnos por el tiempo de Marcel, queriendo reproducir en parte aquella

condensación y confusión temporal que se presenta a lo largo de todo el relato, pero ejemplarmente en la obertura de la novela (así como Ruiz da mayor énfasis a estos saltos al principio de su filme). El intento es válido, sugerente, y a ratos bastante bien logrado, pero, a la larga, la sensación que se crea es más bien de una discontinuidad poco justificada, que sólo sugiere los cambios temporales de la novela, pero creando, a mi juicio, el efecto contrario: al revés de la película, en la novela esos saltos temporales se articulan más bien en una sola línea sintáctica de gran complejidad, la famosa frase de Proust, y, por lo tanto, contenidas en una sola unidad de sentido. Esto es, lo grandioso de la novela respecto de esta estructura temporal es que a pesar de esta desarticulación del tiempo y el espacio se logra el efecto contrario al de la película: todas estas asincronías presentan una gran continuidad; de hecho, esa es quizá su función, la de plurisignificar una misma idea, la de condensar los tiempos a la vez que distanciarlos, revivir los diferentes lugares y hechos desde una perspectiva otra a la que tuvieron en su primera instancia. El tiempo se fragmenta en su continuidad, tiempo que deja de ser lineal, pero no por eso discontinuo. Y es esto último lo que nos queda de la película de Ruiz. Puedo aventurar con esto la hipótesis de que estamos ante el mismo fenómeno: no hay propiamente discontinuidad ni fragmentación temporal como en el filme, ya que no se trata de simples fragmentos traídos a presencia más o menos arbitrariamente; es el presente de Marcel (narrador o personaje), son los distintos pasados, los distintos lugares condensados en un solo ahora para una sola conciencia que los presentiza. Entonces la carencia acá vuelve a ser la misma: la ausencia de una voz sostenedora del relato impide esa homogenización óptica de los diferentes tiempos.

Esta continuidad se intenta dar en la película por diferentes mecanismos. Por ejemplo, por la continuidad espacial o de la mirada: el Marcel presente se pasea por salones donde antes se ha paseado, e inmediatamente asistimos a la transformación de Marcel en ese espacio, y de pronto vemos convivir al Marcel niño (pasado) con el adulto (presente), creando en la pantalla un efecto más bien curioso, llamativo o a lo sumo sugerente antes que el efecto de condensación (a la vez que distensión) temporal que supone la novela. O bien se sugiere a través de la contemplación de fotografías, donde la imagen se vuelve real y viajamos instantáneamente hacia ese pasado evocado; sin embargo, esto no se diferencia en demasía con un tradicional *flashback* cinematográfico, nada más alejado de las evocaciones de Marcel en la novela. Se me ocurre que esta limitación de la película se encuentra también en la materialidad del soporte. La metáfora, figura eminentemente verbal, representa en Proust no sólo una simple relación de analogía, sino que es “el instrumento necesario para una restitución mediante el estilo de la visión de las esencias”¹⁵⁵. Las evocaciones proustianas antes referidas son antes que nada una analogía esencial de las cosas, representadas estéticamente en el estilo, en la figura de la metáfora. ¿Cómo representar ese uso particular –esencial– que tiene la metáfora en Proust? Nuevamente, el sugerir, que sin su soporte verbal se demuestra insuficiente. Es así que en la película se presentan muchas de las imágenes que Marcel se crea, o sus percepciones subjetivas, o las analogías, de manera ‘literal’, explícitamente: sabida es la falta de correspondencia entre la metáfora visual y la verbal. Por ejemplo, en el ‘baile de máscaras’ de la velada en Guermantes, Marcel literalmente ve a Madame Verdurin (ahora princesa de Guermantes) como una anciana decrepita, y luego la imagen se transforma en la Verdurin anterior, y así salta de una a otra. Lo mismo con Gilberte, o, al revés, con Odette, que luce igual en toda la película, incluso como la ‘Dama de rosa’, en el recuerdo de Marcel. “Pero para el personaje proustiano, ese estado es sólo un primer estado pronto desmentido por un segundo, luego por un tercero y, a veces, por toda una serie de pruebas igualmente acentuadas que se superponen para construir una figura de varios planos cuya incoherencia final no es

¹⁵⁵ Genette, Gérard. “Proust Palimpsesto”, en: *Figuras: retórica y estructuralismo*. Córdoba, Ediciones Nagelkop, 1970, p. 46.

nada más que una suma de excesivas coherencias parciales [...]”¹⁵⁶. Así, en la relación metafórica de Proust, los personajes son y no son a la vez sus (también) distintos yo’s que se configuran en Marcel, lo cual no puede quedar representado ni por las superposición de imágenes, ni por el poco desarrollo alcanzado en una película que es bastante más limitada temporalmente que la novela. Esto es un ejemplo de cómo la relación metafórica esencial en la novela, en el sentido último de ésta (si es que lo hay), queda desmantelada en la película por la superposición o reemplazo de distintas imágenes o recuerdos, en vez se constituir una relación esencial de las cosas (relación que, a su vez, se puede explicar en el largo ensayo producto de la revelación, y que, por lo tanto, se extiende como una relación fundante de la novela). La imagen es una figura demasiado concreta para transmitir lo que la convención del lenguaje, tan distante de su referente, sí puede, por su propia naturaleza.

De este modo hay una carencia básica que en la película queda explicitada desde un principio: hay una clara decisión autorial de no hacer la película autónoma de la novela. Vale decir, que el visionado del film no se hace suficiente para comprenderlo. Para qué decir la novela, para alguien que no la haya leído. La película se convierte en una representación visual de la novela que de esta manera no se plantea como un objeto estético autónomo, suficiente en sí mismo (tal vez la más honesta de las decisiones). Muchos de los muchos vacíos de la película quedarían de este modo sustentados en una fuente primera que el receptor debiera conocer para poder llenarlos con suficiencia. La ausencia de voz narrativa podría suplirse así en la conciencia del receptor informado (la gran minoría), que sabe que detrás de todo esto hay una voz dueña del discurso... Como se puede notar, esta explicación es bastante pobre. Es cierto que la película hace una distinción fundamental entre el receptor informado y el que no. De hecho la película se hace casi incomprensible (aunque aún más sugerente) para aquél que no ha leído la novela de Proust. Sin embargo, para aquél que sí la ha leído, al menos en parte, la película presenta las limitaciones antes señaladas. Esto no es necesariamente una crítica: la decisión de no hacer un objeto cerrado autosuficiente, sino que complementario –a su modo– del libro, o dependiente de él, podría ser la mejor alternativa ante la imposibilidad de su transposición. Queda esto abierto.

Para empezar a hablar sobre la velada en Guermantes y el momento de la revelación, hay que reparar primero en los recursos utilizados por Ruiz para representar la memoria involuntaria. El primero de estos estados involuntarios es el tropezón con la baldosa y el memorístico viaje a Venecia; el golpe de la cuchara y el golpeteo a las ruedas en el viaje en tren; las servilletas y Balbec. La primera de estas escenas es la más interesante: Marcel se tropieza y antes de caer el tiempo se detiene para él, mientras el derredor sigue moviéndose, y su figura inmóvil viaja a Venecia. El cambio a color sepia puede sugerir este tiempo *otro*, o la regresión al pasado; luego, Marcel sigue su camino. Es más interesante esta escena ya que las otras no presentan mayores diferencias con cualquier *flashback* en cine. Interesante pero pobremente resuelta, la escena sólo logra transmitir que ‘algo más está pasando’, algo hay que interpretar de esa escena, que no es una simple rareza de la película. La solución es simple: lea el libro y comprenderá. Ni la memoria ni lo involuntario, ni el sentido que ambas cosas tienen se puede desprender autónomamente de esa escena. Al menos la idea de recuerdo se desprende de las otras dos, pero no mucho más. Es que, además, la memoria involuntaria se convierte en el gatillo para el ensayo sucesivo, y del libro por venir. Más aún, fuera del contexto previo que ha tenido para el lector la memoria, desde la famosa magdalena en adelante, estas escenas quedan como antojadizas, como una fragmentación más de la continuidad narrativa y temporal que se ha ido dando en la película. No hay memoria involuntaria que recuperar cuando el espacio de la narración

¹⁵⁶ 36 Genette, “Proust Palimpsesto”, pp. 60-61.

fílmica nos limita a un par de horas y unas cuantas escenas dispersas: apenas alcanzamos a conocer al personaje cuando éste ya está trayendo a presencia los momentos que le permitirán resignificar todas aquellas vivencias. Vividas en la literatura pero no en el cine, que no tiene el tiempo necesario de exponer todo aquello que se resignificará. La función ideológica se ausenta en desmedro, esta vez, de la comprensión de la diégesis misma.

IV. La voz que no se oye.

Pero antes de continuar con la velada en *Guermantes*, que es el segmento central para este análisis, vamos viendo cómo se da la narración propiamente tal en esta película.

El **tiempo** de la narración, que en el filme de Visconti no era un problema mayor, en éste tiene al menos un nivel mayor de complejidad. La novela, vimos, era prácticamente toda ella en narración ulterior, aunque hacia el final diese la sensación de que narración y relato se juntasen. Vimos también, que el tiempo de la imagen cinematográfica es siempre el presente, y del filme, el pasado. Esto plantea una limitante, toda vez que la narración proustiana *exige* la flexibilidad temporal. ¿Sucesivos presentes?; ¿yuxtaposición entre pasado y presente? El hecho de que, por ejemplo, veamos a Marcel en dos tiempos en pantalla produce, por lo mismo, ese efecto antes mencionado, sugerente, pero más que nada curioso. No creo que de esta manera se logre el efecto de condensación temporal de la novela; no creo que de esta manera se resignifique el pasado. No hay propiamente una narración que *temporalice* el relato, sino una enunciación continua en base a fragmentos.

Los **niveles** también se ven, en alguna medida, distorsionados, ya que, al abrir la película el supuesto Proust real, el escritor que en los últimos días de su vida prepara su texto, se convertiría dicha instancia en el nivel diegético del relato, y todo el resto de la película, el nivel fictivo de la novela, correspondería a una pretendida metadiégesis, en tanto, al introducir el relato a través de las fotografías, *El tiempo recobrado* sería un relato dentro de otro relato (menor y puramente introductorio). Como consecuencia de este cambio de niveles, se produce, primero, la identificación de la historia de Marcel con la del Proust real, transformando el relato en uno mucho más cercano a la autobiografía. Segundo, la experiencia de Marcel ya no es el primer nivel de la historia, es decir, se *distancia* ese nivel diegético en relación con, primero, el receptor implícito, y a través de él, del receptor real. Por esto mismo, al entenderse como una historia *cerrada* de un personaje que ya vemos moribundo, se produce una especie de achatamiento temporal, que no permitirá nunca la flexibilidad y multisignificación del tiempo del relato proustiano: estamos doblemente distanciados de una historia ya concluida¹⁵⁷.

Sobre la **focalización** (luego me detendré en las funciones del narrador) sería casi imposible pedirle al discurso cinematográfico que hiciera algo equivalente a lo de la novela. En realidad el uso de la limitación focal en *En busca...es* quizá tan compleja como el uso de la voz. Estrictamente interna en el personaje en la mayor parte del relato, la focalización transita por los diferentes 'estados' de Marcel: el personaje que vive los hechos,

¹⁵⁷ Si bien es cierto que en la novela también podríamos hablar de una historia cerrada y temporalmente distanciada (narración ulterior), con la multiplicidad de yos contenidos en una sola voz, la capacidad de la narración de identificarse ora con el personaje ora con un Marcel más tardío, o bien con el Narrador, conocedor de verdades que el personaje no podría saber, logra acercarnos a la historia de Marcel como una historia que se *vive en presente*, sólo que un presente múltiple, a veces confuso, y que siempre está trazando líneas hacia el pasado o el futuro, ya resignificándolo, ya condicionándolo, respectivamente. En una historia acabada y doblemente distanciada como la del filme, esto es imposible.

el narrador que los revive (y que por lo tanto sabe algo más que el protagonista, pero con las mismas limitaciones físicas que éste: “más tarde me enteraría que...” y anuncios prolépticos semejantes), pero también ese Narrador con cualidades de omnisciencia (y que sabe, por ejemplo, qué piensa un personaje antes de morir). Esas apariciones de omnisciencia, en todo caso, por la tónica que rige la mayor parte del relato, aparecen más como paralepsis que un cambio modal propiamente tal. En rigor la focalización es interna prácticamente la totalidad de la novela, pero transita de un segmento a otro entre el yo que sabe y el yo ignorante. De ahí que cada hecho pueda adquirir nuevos sentidos, en la medida en que el personaje aprende, le dan más datos para su historia, reflexiona, etc. Y ese juego de cambios focales no tendría mucho sentido en la película. El “más adelante sabría que...” no es comunicable más que verbalmente. Y en todo caso, como dije, el filme tenemos nos presenta una historia cerrada, narrada hacia el pasado, sin que haya esa identificación vivencial con el protagonista. La película intenta mantener el rigor en relación con la focalización interna (casi nunca con la ocularización)¹⁵⁸, pero no podrá hacer el mismo tránsito de la novela, tránsito que significa todo el proceso de aprendizaje de Marcel, su múltiple interpretación de la realidad, etc., y que terminará por justificarse en la revelación que justifica la escritura del libro.

Todo lo que he revisado anteriormente se grafica mejor que en ninguna parte en el ‘baile de máscaras’ final, que ocupa toda la última parte de la novela. Veremos también como se ponen (o no) en práctica las funciones del narrador en esta sección de la novela, en que mejor que en ninguna otra se evidencia cómo las distintas funciones se imbrican, tanto dentro de la escena misma (cómo el tiempo se ve y se hace motivo de reflexión abstracta; cómo la escritura va tomando sentido en la medida en que ciertos actos de memoria involuntaria despiertan en Marcel estas reflexiones, etc.) como para darle un nuevo sentido a la totalidad de la novela. Ya hemos visto que la principal cuestión en esta novela es qué se hace con la función ideológica, que en este texto en particular no sólo es sumamente interesante o particularmente extensa, sino que estas reflexiones son el sentido y razón de la novela. Llegar a este punto es aunque sea tan solo atisbar el sentido de toda la escritura, Marcel hecho texto (y Proust sólo como el escritor real que dio cuerpo a este nuevo narrador).

Ocurre que en este ‘baile de máscaras’, tras el concierto (a mi juicio muy bien lograda la conjunción entre la música y la imagen de la película), aparte de los recursos de la imagen referidos anteriormente para intentar dar cuenta de la memoria involuntaria, y cómo se intenta recrear la experiencia de Marcel, en realidad volvemos a perder la noción de lo que allí se está viendo: tiempo encarnado, degradación hecha persona: la necesidad de ‘encontrar el tiempo perdido’ (y rápido: hay que escribir el libro sobre el tiempo antes que se acabe el propio). La parafernalia de la imagen se hace carne antes que el tiempo perdido (la recomendación sigue siendo la misma: lea el libro, el narrador le explicará). No queda más que sugerir fuera de contexto¹⁵⁹ algunas de las experiencias de Marcel. Sucede que cien páginas de ensayo que dan sentido (o al menos que lo completan) a la novela no

¹⁵⁸ Más allá de lo aconsejable, creo yo. Hay muchas justificaciones, más o menos inverosímiles, de cómo Marcel ha llegado a saber de algo, que por convención literaria aceptamos sin más. Por ejemplo, en la película, es algo ridícula, a mi juicio, la escena de Marcel encaramado en una silla espionando a Charlus por la claraboya. No creo sea necesario, en el filme, justificar ese tipo de datos, necesarios sí en el texto. Tal vez Ruiz podría haber escuchado los consejos de Aristóteles, cuando señala que Aquiles corriendo alrededor de Troya en pos de Héctor, haciendo gestos para que nadie haga nada, es creíble en el texto, pero visto resultaría más que ridículo.

¹⁵⁹ Tanto así que vemos como viejos y degradados, oh sorpresa, a personajes que ni siquiera habíamos conocido. No hay un tiempo que se encarne aquí.

podían ser simplemente obliteradas en la película. Tras las escenas de memoria involuntaria Marcel (¿por qué?) llega a su revelación (?), representada por una voz en *off* que reproduce algunas líneas centrales de lo contenido en las páginas de Proust (min. 112 aprox.):

“Parecía que los signos que me sacarían de mi desaliento y me devolverían mi fe en las letras tendían a multiplicarse”. “Me decía que si el recuerdo, gracias al olvido, había perdido toda relación entre él y el minuto presente, necesitamos, de pronto, respirar aire nuevo porque es un aire que ya respiramos antes”. “[...] hacer salir de la penumbra lo que había sentido convertido en un equivalente espiritual. Entonces, ese modo que me parecía el único, tan sólo era crear una obra de arte [...]”

La selección es buena, condensa bien, aunque de manera muy sucinta, las ideas del ensayo, pero dentro de la película misma, dentro de este nuevo objeto, ¿qué desaliento?, ¿por qué pérdida de fe?, ¿qué tipo de obra de arte?, ¿por qué?. Más fuera de contexto que nunca, la revelación no supera la escena particular: aparece en el lugar de la diégesis que le corresponde y se queda dentro de ella: tenemos un personaje que recuerda algunas cosas, como lo ha hecho a lo largo de la película, y que reflexiona sobre algunos temas en particular, como hará constantemente. No logra(rá nunca) traspasar las barreras de lo puramente narrativo, en una insuficiencia imposible de superar en el filme: hay una instancia superior que está haciendo mucho más que contar la historia. El gran problema, y por esto me detengo tanto en la función ideológica del narrador, es que en *En busca del tiempo perdido* sin ensayo no hay novela, sin el valor adquirido de los hechos éstos se vuelven insignificantes, triviales, innecesarios: nada vale así la pena ser contado. El uso de la voz en *off* se hará insuficiente, claramente, pues sólo puede guiar la escena presente, además de ser un recurso más bien puntual, para ciertos momentos específicos, si el realizador así lo estima necesario.

El contraste con *Un amor de Swann* siempre será útil ya que, como me he referido, en este segmento de la novela la función que predomina es mayormente la narrativa y, si hay una interpretación de los hechos, suele estar más bien en la voz de Swann mismo. Por lo tanto, aquí sí se puede ser 'fiel' a la historia que se cuenta. Sin embargo, detrás de esta transposición, tomando el ejemplo específico de Schlöndorff, hay un empobrecimiento notabilísimo. Es que la mecánica es la misma: la historia de Swann es una historia bastante simple (complejidades psicológicas de por medio), si no lo consideramos dentro de la función que cumple en la totalidad de la novela, lo que ya referí más arriba. La voz aquí nos transmite casi sin interrupciones una historia que no se completa, tampoco, hasta que se signifique nuevamente en la novela. La voz hace suyo ese contenido, pero a posteriori. La simplicidad empobrece.

V. Últimas consideraciones.

No es mi intención quedarme sólo en la teoría en este problema de la transposición; no es la idea, por lo tanto, criticar desde el trono de la teoría literaria la realización de Raúl Ruiz, porque 'no se parece a la novela'. El hecho es que sí se parece bastante... y no podrá nunca parecerse. El realizador adopta la postura que a mi juicio es la estéticamente más valorable en una transposición, sabiendo que independientemente de las tentativas que haga, terminará siempre por romper con el objeto primero, que es la novela. Intenta entonces hacer una película muy 'cinematográfica', explotando al máximo la imagen, los

efectos de cámara, planos y contraplanos, la ambientación musical, etc. El problema es que se topa con una novela demasiado 'literaria', cuya misma esencia impide sacarla del soporte sígnico que le es propio. El intento de todas maneras es válido, mal que mal es el primer director en la historia del cine que se atreve a llevar a la pantalla tamaña novela, y cumple con su proyecto, y esto no es nada menor. Es un intento posible para una novela imposible, y no habría por qué censurarle el resultado. La fotografía es bella, la música está muy bien elegida, las actuaciones y la ambientación están bien, es visualmente sugerente, e intenta a su manera trasponer la atmósfera proustiana de las letras al cine. Vale. Finalmente el espíritu de la obra es proustiano, según mi parecer.

El problema no radica en la película referida, que aunque tenga sus falencias está bastante bien lograda. El problema está en el abismo que separa el mundo de las letras de Proust del medio cinematográfico. Novela sobre el acto de escribir la novela (no cualquier novela: ésta), novela sobre la literatura, sobre el sentido de la literatura, en una utilización del lenguaje que extrema los recursos de ésta, significándose a sí misma a medida que se escribe. Habría necesariamente una des-homogeneización en el cambio de sostén material: literatura sobre literatura, libro sobre el Libro, *En busca del tiempo perdido* se concentra en sus resistencias a ser trasladada de su estatuto sígnico en otro heterogéneo a ella. Ni siquiera la realización del tiempo puede ser trasladada, ya que se sostiene nuevamente en una estructura demasiado verbal; experiencias que se sugieren, que seducen al receptor desde las imágenes, las metáforas, que lo invitan a completar su contenido imaginario desde su propia experiencia, sabiendo que el lenguaje es una convención cuyo referente debe ser restituido (imaginado). Invitación a ser filmada, pero clausura inmediata: las imágenes parecen adquirir sentido sólo en el verbo, la experiencia del tiempo no puede ser fijada en una imagen visual concreta, aunque sugerente, que nos invite a nosotros receptores a desvincularnos de nuestra propia experiencia y situarnos en Marcel. Finalmente, la voz omnipresente de un discurso que es esa voz no podemos simplemente borrarla, reducirla, desvincularla.

Creo simplemente en la imposibilidad de la real transposición de esta novela al cine. Imposible no porque no vayamos a 'ver la novela' en el cine; esto nunca ocurre, y sólo se intenta en general en transposiciones mediocres. Imposible, me refiero, sin perder alguno de los sentidos centrales que la guían. Posible, asumiendo un recorte, una disminución, o simplemente en la experimentación. Se puede sugerir a Proust en el cine, no filmarlo¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Esta opinión es compartida por varios críticos especialistas en Proust. En un artículo reciente, Fatiha Dahmani expone, siguiendo una idea de Deleuze, por qué para ella sería precisamente *Muerte en Venecia* la película más proustiana, la que mejor transmite el sentido de la novela de Proust (no deja de ser interesante, a su vez, que la novela favorita de Visconti desde su adolescencia fuese, precisamente, *En Busca del tiempo perdido*, y que el proyecto siempre tuvo en carpeta, pero que nunca pudo concretar fue la adaptación de esa novela). Siguiendo pero a la vez criticando esta postura (ya que no puede olvidarse el sustento literario de la película de Visconti), Yves Landerouin escoge para sí *Un dimanche à la campagne*, de Bertrand Tavernier (1984) como la película que a su juicio transmite la misma esencia proustiana, en su atmósfera, en la idea y su relación con el tiempo, en lo musical (el quinteto de Fauré, que se ha propuesto como uno de los modelos de Vinteuil, el músico que produce en Marcel esa experiencia única del tiempo). Es lo que el autor propone como una 'segunda vía' para adaptar a Proust: ya que la novela es imposible, hay que salirse de la idea de adaptación como adaptación de argumentos y habría que buscar algo más esencial, sobre todo para adaptar a Proust. Es decir, para filmar lo-proustiano no hay que filmar el argumento del libro. El razonamiento es interesante (aunque se cae en su argumentación) y lo discutiré en las conclusiones. Ver Dahmani, Fatiha. "Mort à Venise ou *Le temps retrouvé* au cinéma", en: **Bulletin Marcel Proust** N° 51, 2001, pp. 125-128. Disponible en: http://pagesperso-orange.fr/marcelproust/mort_venise.pdf; y Landerouin, Yves. "Adapter Proust à l'écran: a propos d' une deuxième voie", en: **Bulletin Marcel Proust** N° 52, 2002, pp. 109-114. Disponible en: http://pagesperso-orange.fr/marcelproust%20/proust_ecran.pdf.

Por eso valoro ya el mero intento de haber osado llevar al cine este texto imposible, en una versión que creo que se esfuerza por, y a ratos lo logra, transmitir alguna esencia proustiana.

Creo, finalmente, que la magia del cine no es totalmente afín con la magia de Proust. Cada uno con sus talentos, el cine encontrará la forma de desautorizar estas opiniones.

Conclusiones

I.

En las primeras páginas de esta tesis hacía una breve revisión del camino recorrido para llegar a este punto. Un camino tal vez más largo de lo que esperaba, enfrentando una problemática que amenazaba con hacerse aguas por todas partes, diluyéndose en la extrema especificidad (que degenera en lo improductivo y árido) o en la abarcadora pero superficial generalidad (que degenera en la falta de solidez y poca aplicabilidad teórica), pero finalmente creo haber dado con un punto clave que me permitió acotar el problema y ofrecer una primera entrada, desde las generalidades expuestas en las primeras páginas hasta el problema específico que ha sido trabajado. Esta tesis ha servido entonces tanto como introducción al estudio interdisciplinario y como una especificación de un problema en particular (la narración literaria y la cinematográfica), que se propone a la vez como criterio de entrada y como método de análisis. La puesta en operación de los conceptos aquí trabajados, se vio, permite un acercamiento pertinente y acucioso sobre un limitado campo de acción: la transposición de textos literarios narrativos al cine, el resultado del cambio de medio sobre la narración, y cómo al modificarse ésta transforma la diégesis que sostiene. He debido acotar mucho el problema, y aún así más de cien páginas han sido necesarias para exponer y poner en práctica la teoría sobre un punto sumamente específico de él, dando cuenta al menos de una serie de criterios teóricos básicos y algunas herramientas teóricas que sirven para abrir el análisis de la relación entre una transposición y el texto sobre el que se basa.

A fin de cuentas es más lo que ha quedado fuera que lo que se ha incluido en este trabajo, como era de esperarse: como señalé en la presentación, ésta pretende ser la primera entrada específica a un problema que no se acaba acá, ni mucho menos. Sin pecar de ambición desmedida, podemos ir paso a paso construyendo una mirada teórica que sea cada vez más abarcadora y amplia, cada vez más productiva y sólida. Y éste es el primer paso.

II.

El análisis específico que se ha hecho en esta tesis nos ha permitido observar y aclarar por qué las propiedades y potencialidades del medio en que una historia se cuenta es determinante en la construcción de dicha historia, en las posibilidades de expresión, en el tipo de connotaciones que se pueden generar, en los contenidos que cada uno de los medios puede de mejor manera transmitir. Y si ni la recepción ni la interpretación de una diégesis serán independientes del medio, entonces, de una vez por todas, no es posible seguir ignorando el cambio de vehículo signico, como si las características propias del cine (por ejemplo) fuesen irrelevantes tanto para la producción (y entonces daría lo mismo escribir una novela o dirigir un filme) como para la recepción (¿para qué leer *Hamlet* si hay

tantas películas?). Rara condición de la teoría, que ignoró por tanto tiempo lo que el sentido común sí reconoce con facilidad.

Es cierto que se consiguieron resultados muy productivos gracias a esa reducción metodológica, pero de un tiempo a esta parte se ha logrado ver con claridad que ese acercamiento teórico ya no es posible si se quiere, al menos en parte, analizar la experiencia real que se tiene del arte, y los estudios contemporáneos se están acercando cada vez más al estudio intermedial que a la reducción operativa. Para desarrollar la comparación establecida en esta tesis, por ejemplo, fue necesario dar cuenta mínima de las condiciones propias de cada uno de estos discursos, de sus formas de significar, representar, expresar y connotar; lo que, en fin, identifica a cada uno de estas formas del relato. De ahí que una de las preguntas centrales para esta tesis: ¿puede la voz narrativa trasladarse al medio cinematográfico sin que este cambio modifique sustancialmente la diégesis?, viene ya prefigurada como una respuesta negativa desde que empezamos a estudiar las propiedades de cada medio. Pero esa imposibilidad del cine nunca será una limitación: es una transformación y una adecuación a un medio que posee distintas potencialidades, y que nunca podrá *decir* literatura, como algunos querrían. Pero puede decir cine, y eso es lo importante. Las transformaciones de la voz narrativa derivadas del cambio de medio, en tanto elemento indispensable para la comunicación literaria, son transformaciones que implican una alteración fundamental del contenido diegético, o en la recepción del objeto, o en la comprensión del mensaje, y esto quiere decir simplemente que un objeto artístico codificado para ser transmitido a través de la palabra, es despojado de sus propiedades para ser recodificado y transmitido por un medio con diferentes características, naciendo en el camino un nuevo objeto de arte. Las resistencias del cine son las resistencias a ser quien no se es, a la violencia ejercida sobre sus propias potencias por esta ‘obligación’ de simular ser un medio heterogéneo a sí mismo. El acercamiento teórico aquí propuesto busca ser claro en este respecto: la narratología debe considerar el medio propio de cada discurso para el estudio de los relatos.

III.

Narrar en cine no es lo mismo que narrar en literatura. Por trivial que parezca esta afirmación, lo cierto es que fueron necesarios años de discusiones para llegar a un criterio tan básico como éste (y que no es asumido por todos los autores). La narración en cine no posee las mismas cualidades que en literatura, por el simple hecho de que una es verbal y la otra multimedial, gracias a lo cual es capaz de comunicar una experiencia de arte distinta que la literaria, diferencia que se hará más evidente aún en la transformación de una diégesis literaria en una diégesis fílmica. En esta tesis hemos visto que, por ejemplo, la falta de una voz propiamente tal, que afirme, describa, reflexione, justifique, guíe la interpretación, limita considerablemente las posibilidades del cine de desarrollar un contenido conceptual (a partir de la narración), exponer un contenido abstracto o analizar un objeto. Bien. La sobreespecificación del signo cinematográfico, por otra parte, permite un despliegue inmediato, multimedial e icónico de un mundo que se autentifica en la imagen, pero a su vez condiciona la posibilidad de la ambigüación de la diégesis o del espacio. Todas estas son, simplemente, diferencias entre un medio y otro, pero diferencias que los identifican en su particular modo de contar una historia, y por lo tanto, constitutivo de su modo de ser.

Para el estudio específico de la narración he recurrido a las categorías genettianas, ya que me siguen pareciendo, como fundacionales de la narratología, el acercamiento más pertinente para un estudio comparado. He llevado, a mi juicio, estas categorías hasta el límite de su aplicabilidad multidisciplinaria. De aquí hay un paso para una propuesta autónoma, que dé cuenta tal vez de manera más pertinente de la narración cinematográfica, pero que, al igual que la propuesta de Genette, permita el estudio comparativo. De todas maneras en la práctica se puede fácilmente demostrar que esta teoría sigue siendo una de las fuentes imprescindibles para el análisis de las categorías narratológicas de todo orden.

Puesto que la propuesta de esta tesis era un estudio comparado, propuse una serie de pasos que fuesen construyendo por tramos el marco comparativo necesario para el análisis. La caracterización del relato literario, el primero de estos pasos, es necesario en tanto sienta la pauta de las condiciones frente a las que se encuentra el realizador, primero, y el analista luego, a la hora de la transposición. Con esto se ha reparado en las condicionantes de los objetos tratados, ya sea, por ejemplo, el espeso contenido reflexivo de ambas novelas (una de las principales resistencias de ambos textos), o el conflicto que se creaba con algunos temas a la hora de la transposición, como sea la atracción homosexual de Aschenbach, o la tenue línea demarcatoria entre la ficción y la autobiografía, en Mann y Proust respectivamente. Más allá de la narración, todo discurso ficcional tiene sus propias características, tanto estructurales como temáticas (además de algunas extraliterarias), que son tan relevantes como la enunciación narrativa para la configuración de la diégesis. La narración sólo podemos aislarla como un procedimiento de método, pero es necesario entender que esa narración es una narración situada. Esa situación fue la estudiada en la primera parte del análisis.

El siguiente paso fue la caracterización del narrador del texto literario, punto central para el análisis. Aplicando las categorías de Genette revisadas en el marco teórico fui anotando las particularidades de cada una de estas voces narrativas, con especial atención a su posibilidad de traslado de medio. La función ideológica, por ejemplo, que domina casi la totalidad de ambas novelas, vimos, era uno de los puntos más conflictivos por resolver. No deja de ser interesante estudiar las posibilidades que tiene cada realizador para resolver tal escollo, desde la elisión de este contenido, a la creación de personajes dialogantes (como en Visconti) o la voz en *off* que prefiere utilizar Ruiz. Es también interesante preguntarse si desde el momento en que se decide hacer cine es conveniente transmitir un contenido semejante, tan ajeno a las propiedades del medio. Un estudio de la recepción cinematográfica, que involucre las condiciones físicas y síquicas de dicha recepción sería iluminador en este respecto.

Lo relevante del análisis de la narración, como vimos, no se quedaba simplemente en la categorización teórica, sino en el estudio de la relación que se establece entre esta voz y el relato que cuenta y, a partir de allí, de las posibilidades de esa diégesis en otro medio. Por ejemplo, entender que la omnipresencia narrativa de la novela de Proust es definitivamente imposible de homologar: son precisamente esas diferentes 'capas' de Marcel las que construyen tanto la complejidad como el atractivo de *En busca del tiempo perdido*; un Marcel omnipresente en pantalla o una verborreica voz en *off* no reemplazará jamás a su contraparte narrativa. En cambio, la narración más tradicional de Mann se acercaba mucho más a las posibilidades teóricas del medio cinematográfico. Sin embargo, vimos que esta simplicidad era sólo aparente, pues el relato de Mann, indirecto libre de por medio, tenía sus propias resistencias, tal vez más ocultas que las de Proust.

Siguiendo un paralelo con el análisis de los textos literarios, correspondía una tercera etapa para caracterizar las versiones cinematográficas de los textos, atendiendo desde ya

a la relación que establece dicho relato con el texto que le sirve de base; esto es, siendo un trabajo comparativo, no se trata de un análisis de la película en su particularidad, sino en su vinculación con los puntos tratados en la primera etapa de análisis. Así, por ejemplo, tras una breve descripción del filme, vimos cómo resolvió Visconti los problemas presentados por el texto, pero cómo también el cineasta deja su impronta (tan criticada) en la película, en, por ejemplo, el magistral contrapunto musical, la utilización de largas panorámicas y énfasis marcados por los zooms, en la reestructuración de la historia, que comienza a contarse desde la llegada a Venecia; cómo, en fin, tal como Mann propone una problemática existencial para el arte como correlato metaescritural de la novela, Visconti continúa con esa problemática desde su mirada como cineasta y director musical. O cómo Raúl Ruiz, tal vez en su desesperación por transponer una novela imposible debió ponerse creativo en la búsqueda de soluciones que no siempre funcionan, pero que logran constituirse en un filme acabado (por poco que tenga que ver con lo-proustiano).

La cuarta etapa del análisis estudiaba, nuevamente de manera comparativa, la narración de los filmes, cómo intentaban suplir las carencias propias del medio para transformar una narración verbal compleja en una enunciación audiovisual y silenciosa (o carente de elocución). A su vez, cómo esa narración era capaz de potenciar los contenidos del texto. Visconti navega por los diferentes recursos que tiene a su alcance, sin temerle a las transformaciones del texto original; la creación de un personaje nuevo, Alfred, fue una de sus soluciones; también lo son el encuadre, la explotación de las capacidades representativas de sus actores, pero sobre todo con el excelente contrapunto narrativo que es la música en esta película, uno de los ejemplos más perfectos de cómo la banda sonora puede no sólo ser un acompañamiento de la trama, sino un recurso más de la enunciación (recordar que la música crea atmósfera, induce al suspenso, funciona como contrapunto, genera continuidad entre diferentes escenas, etc.). La narración de Ruiz buscó sus propias formas de romper las resistencias más duras que puede tener una novela para ser llevada al cine. Y los recursos narrativos que utiliza son muchos para una película que tal vez fracasa en su cometido (transmitir el contenido y la esencia de la novela de Proust), pero que en esas carencias logra, de todas maneras, convertirse en un objeto artístico por sí mismo (aunque vimos que diegéticamente no podía considerarse independiente: la película, o más bien su argumento, es incomprendible sin el texto precedente).

De esta manera llegamos al final de los análisis, revisando cómo se han pervertido a la vez que potenciado los discursos de los escritores llevados al cine. Cómo la libertad creativa nunca estuvo puesta en jaque para estos realizadores, lo que les permitió crear sendas obras artísticas con propiedad, con su propia estética, con su forma de crear mundo y decir cine, pero que también las ha llevado a ser objeto incesante de críticas. Y bien, el buen arte siempre incomoda. Las obras complacientes podrán satisfacer a un número tal vez mayor de público, pero es probable que nunca traspase el umbral de ‘gran’ obra de arte. Cada una de estas transposiciones, al buscar *decir* su propia novela, su propia lectura de la novela, están a su vez reafirmando como objetos de arte, están situándose en el espacio crítico de la cultura, autonomizándose a la vez que reconociendo sus influencias. Una versión trasgresora de una novela compleja y una versión compleja de una novela trasgresora, cada una encontró sus resistencias y encontró su potencia estética en la resolución de ellas. Polisemia sobre polisemia, la infinidad de recursos disponibles para dar cuenta de infinitas posibles lecturas de los respectivos textos dan como resultado una inabarcable cantidad de hipotéticas versiones, impredecibles cada una de ellas: el acercamiento teórico deberá cada vez renovarse, recrearse y volver a justificarse. Lo propuesto aquí es un acercamiento analítico que pretende dar cuenta de las soluciones posibles, y tal vez entender mejor las realmente efectuadas.

IV.

El fin de esta tesis, a mi juicio, se ha cumplido. Sin embargo es evidente que presenta una serie de limitaciones en relación con el problema propuesto. La verdad es que la relación entre ambas disciplinas desde criterios narratológicos me parece la última posible entrada de un estudio sistemático comparativo, sin salirse de los marcos de esta especialidad. Un paso más allá se abren perspectivas imposibles de ser analizadas desde los estudios literarios (en el amplio sentido del término), por muchas reducciones metodológicas que apliquemos a nuestra perspectiva de análisis.

Pero no hay que exagerar los resultados. No he estudiado ni el discurso literario ni el discurso cinematográfico a cabalidad, sino que me he detenido en un punto en común que es el que los relaciona, desde el punto de vista de la transposición. Me refiero a la narratividad, y a la posibilidad que tiene toda diégesis de ser vehiculada por otro medio. Sin embargo, a pesar de que el sentido común es el que nos dicta que este acercamiento es el más pertinente y probablemente el más productivo, desde un punto de vista teórico esto es desde ya una toma de postura. Estamos suponiendo sin más que toda transposición es el traslado de una diégesis anteriormente comunicada por la vía literaria. Pero, ¿es que toda relación posible entre literatura y cine se sustenta en este valioso intercambio?; ¿no puede suponerse que es factible que un filme se base en un texto para comunicar, por ejemplo, un mismo sentido profundo, sin remitir directamente a la historia del texto?¹⁶¹; ¿o para crear una cierta atmósfera, una determinada estructura social, o cualquier dimensión estética del texto, más allá del argumento?

Eso es de algún modo lo propuesto, como vimos al final del análisis, por Fatiha Dahmani e Yves Landerouin a propósito de lo que el último llama una 'segunda vía' para la transposición de Proust, a saber, olvidarse de un argumento inabarcable y de una narración demasiado literaria para ser sacada de su medio, y vislumbrar la posibilidad de adaptar a Proust desde otras dimensiones: el profundo sentido del tiempo que comunica la novela, ciertas propiedades del espacio, o ciertos elementos funcionales a la creación del universo estético proustiano, como la música, la visualidad (un parangón a sus percepciones subjetivas), la pintura, etc. Ante la virtual imposibilidad de transponer a Proust, como vimos en el capítulo dedicado a su novela, uno se pregunta si no hay algo de verdad en las palabras de estos especialistas (verdad que debiera ser válida como opción para cualquier hipotética transposición, y no para el 'caso único' de Proust). Adaptar¹⁶² la novela desde dimensiones no inmediatamente reconocibles por un lector (como lo son las acciones y los personajes), pero sí por un acucioso lector, capaz de entrar en ese juego estético. Esta propuesta a mi juicio es válida y sumamente interesante, pero, para adoptarla, no basta con una aclaración de un par de líneas. Una justificación de este tipo excede con mucho los límites de esta tesis, pues significaría nada más y nada menos que reformular prácticamente toda teoría hasta ahora propuesta en torno a la transposición¹⁶³. Claro, pues afirmar que en realidad *Muerte en Venecia*, el filme, traduce mejor que ninguna otra película la esencia temporal de *En busca del tiempo perdido* es una cosa; afirmar que es una transposición no sobre Mann sino sobre Proust, es otra. También es muy convincente la

¹⁶¹ Por ejemplo, una cierta metafísica sustentada en la novela; una crítica a las estructuras sociales en un determinado contexto político y social; una particular percepción del tiempo y su relación con el ser, etc.

¹⁶² Porque en este caso sí la palabra adecuada es ésta, y no, al menos por ahora, transposición: véase en la nota 6 la desambiguación entre dichos conceptos.

¹⁶³ Y quedará pendiente entonces para una posible continuidad de estos estudios en instancias superiores.

argumentación de Landerouin sobre *Un dimanche à la campagne* (que no he tenido el privilegio de ver), un análisis muy preciso de por qué ese filme es el que más le transmite una cierta totalidad de sentido proustiana. Concedámosle el beneficio de la duda, pero cabría preguntarse cuáles de estas particulares relaciones están dadas por el filme mismo, y cuánto es propio de la ‘lectura’ de Landerouin. Según lo presentado por el crítico, el señor Tavernier podría perfectamente nunca haber leído a Proust, y hacer un filme que nada le debe a la novela salvo aquellas intangibilidades que ve Landerouin. A lo que voy: entendiendo la transposición en ese nivel, ¿es una actividad de producción, como se ha entendido hasta ahora, o es más bien una construcción de la crítica?; y, desde ese punto de vista, ¿el estudio de la transposición debe sostenerse más sobre creatividad del analista, o es el trabajo del realizador el que debiera primar en semejante estudio, como se ha entendido siempre el análisis cinematográfico?

Pese a las críticas que se le puedan hacer, esta postura es aceptable, y es un interesante modo de abordar un problema que, como se ve, aún no está resuelto. La propuesta desarrollada en esta tesis llega hasta el límite de la narratividad, y no lo traspasa. De aquí en adelante lo que queda es entrar en terrenos que exceden los dominios de la literatura, y empezar a trabajar precisamente con esos aspectos más intangibles de estas dos disciplinas, una dimensión tal vez, hoy por hoy, más interesante de explotar¹⁶⁴: cómo produce sentido el cine y cómo lo hace la literatura; cómo se condiciona la obra de arte por las particularidades de la recepción de cada medio (que van desde características físicas a psicológicas); cómo podemos vincular la dimensión estética de cada uno de estos discursos superando (pero no obviando) el nivel de la narratividad, entrando en el terreno de las connotaciones, de la creación de atmósfera, de los efectos provocados en el receptor, de los límites (creativos e interpretativos) que cada discurso propone; cuál es la relación que se establece entre mimesis y realidad entre ambos discursos y en qué medida esto potencia la creación de mundos fictivos. Entrar en una retórica y una poética del cine, tal como son entendidos contemporáneamente en los estudios literarios, y a través de ellos llegar a un estudio estético más integral del cine, pero siempre desde una mirada comparativa con mi especialidad, es una de las líneas de investigación que me parecen más atractivas tras cerrar esta etapa, toda vez que son terrenos que, si han sido abordados, aún se encuentran en pañales.

¹⁶⁴ Ampliación de sentido y superación de la búsqueda de equivalencias directas que implican a su vez, como se esbozó al principio de esta tesis, la creación, o al menos su problematización, de un metalenguaje específico tanto para los estudios narratológicos en cine como para estudios más generales como los que se mencionan a continuación.

Bibliografía

a. Literaria.

Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. 7 volúmenes. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Mann, Thomas. *La muerte en Venecia. Las tablas de la Ley*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1998.

b. Teoría literaria, narratología, semiología.

Albaladejo M., Tomás. "La semántica extensional en el análisis del texto narrativo". En: G. Reyes [ed.]. *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid: El arquero, 1989, pp. 185-201.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1997. (Ed. original: 1980).

Barthes, Roland [et al.]. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Premia, 1986. (Ed. original: 1966).

Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. 2 Volúmenes. México D. F.: Siglo XXI Editores, 1978. (Ed. original: 1966 y 1974).

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987. (Ed. original: 1974).

Eco, Umberto. *Lector in Fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1987. (Ed. original: 1979).

Garroni, Emilio. *Proyecto de Semiótica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1973.

Genette, Gérard. "Discurso del relato", en: *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989, pp. 77-321. (Ed. original: 1972).

-----, *Fiction & Diction*. New York: Cornell University Press, 1993. (Ed. original: 1991).

Greimas, A. J. *Semántica Estructural*. Madrid: Gredos, 1976. (Ed. original: 1966).

Iser, Wolfgang. "El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en: D. Rall [ed.]. *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*. México D. F.: UNAM, 1987, pp. 121-143.

Kristeva, Julia. *Semiótica*. Volumen 1. Madrid: Fundamentos, 1981. (Ed. original: 1969).

Martínez B., Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona. Ariel, 1983.

Schmidt, Siegfried. "Towards a pragmatic interpretation of 'fictionality'", en: Teun Van Dijk [ed.]. *Pragmatics of language and literature*, Vol. 2. Amsterdam: North-Holland, pp. 161-178.

Van Dijk, Teun A. [et al.]. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arcos, 1986. [VV.AA.] *Diccionario interdisciplinario de Hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1998.

c. Teoría cinematográfica, transposición y narración.

Andrew, Dudley. *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Ediciones RIALP, 1993. (Ed. original: 1976).

Aumont, Jacques. *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós, 2004. (Ed. original: 2002).

Aumont, Jacques [et al.]. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2005. (Ed. original: 1985).

Aumont, Jacques y Marie, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990. (Ed. original: 1988).

Baldelli, Pío. *El cine y la obra literaria*. Madrid: Editorial Galerna, 1970. (Ed. original: 1964).

Bazin, Andre. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones RIALP, 1966.

Benjamin, Walter. "El arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Ediciones Aguilar, 1989, pp. 15-58.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin press, 1985.

Braudy, Leo y Cohen, Marshall [ed.]. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 1999.

Casetti, Francesco. *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra, 2005. (Ed. original: 1993).

Eisenstein, Sergei. *Teoría y Técnica Cinematográfica*. Madrid: Ediciones RIALP, 1959.

Gaudreault, André y Jost, François. *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995. (Ed. original: 1990).

Hauser, Arnold. "Bajo el signo del cine", en *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. 3. Barcelona: Editorial Labor, 1985, pp. 265-304.

Konigsberg, Ira. *The Complete Film Dictionary*. London: Bloomsbury; New York: New American Library, 1997.

Lotman, Yuri M. *Estética y Semiótica del Cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979. (Ed. original: 1973).

- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. (Ed. original: 1968).
- . *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972). Volumen 2*. Barcelona: Paidós, 2002.
- . *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001. (Ed. original: 1977).
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. Volumen 1: Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1998. (Ed. original: 1964).
- . *Estética y psicología del cine. Volumen 2: Las formas*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1998. (Ed. original: 1966).
- . *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid: Ediciones Akal, 1990. (Ed. original: 1987).
- Pasolini, Pier Paolo y Rohmer, Eric. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- Pérez E., Manuel [comp.]. *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1971
- Restom Pérez, Marcela. "Hacia una teoría de la adaptación: cinco modelos narrativos latinoamericanos". Tesis doctoral en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universitat Autònoma de Barcelona, 2003. Versión digitalizada en: http://www.tdx.cesca.es/TDX-0728105-142452/index_cs.html.
- Russo, Eduardo A. *Diccionario de Cine*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Sung-eun Cho. "Intertextuality and Translation in Film Adaptation". Texto digitalizado en: http://www.ibas.re.kr/journal/pdf/12_4.pdf
- Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones RIALP, 1999.
- Wolf, Sergio. *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

d. Crítica y referencia sobre las obras y los autores.

- Dahmani, Fatiha. "Mort à Venise ou Le temps retrouvé au cinéma", en: Bulletin Marcel Proust N° 51, 2001, pp. 125-128. Disponible en página web: http://pagesperso-orange.fr/marcelproust/mort_venise.pdf.
- Genette, Gérard. "Proust Palimpsesto", en: *Figuras: retórica y estructuralismo*. Córdoba: Ediciones Nagelkop, 1970, pp. 45-75.
- Hernández, Miguel Ángel. "Mahler-Aschenbach: la encrucijada de la creación: consideraciones filosóficas en torno al film *Muerte en Venecia* de Luchino Visconti", en: Revista de cine N° 3. Santiago: Universidad de Chile, 2002, pp. 33-54.
- Hess-Lüttich, Ernest W. B. "Thomas Mann's Death in Venice: Visconti's film and Britten's opera", en: Galaxia. Sao Paulo: EDUC, outubro 2004, pp. 73-100. Disponible en página web: <http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1412/1204>.

Infri, Pascal. “*Le temps retrouvé* de Raoul Ruizou *Le temps perdu* au cinema”, en: Bulletin Marcel Proust N° 50, 2000, pp. 166-175. Disponible en página web: [www.corinnepasqua.fr/ documents/temps_retrouve_r_Ruiz.pdf](http://www.corinnepasqua.fr/documents/temps_retrouve_r_Ruiz.pdf) .

Kravanja, Peter. *Proust à l'écran*. Bruxelles: La Lettre volée, 2003.

Landerouin, Yves. “Adapter Proust à l'écran: a propos d' une deuxieme voie”, en: Bulletin Marcel Proust N° 52, 2002, pp. 109-114. Disponible en página web: [http:// pagesperso-orange.fr/marcelproust%20/proust_ecran.pdf](http://pagesperso-orange.fr/marcelproust%20/proust_ecran.pdf).

Nowell-Smith, Geoffrey. *Luchino Visconti*. New York: Garden City, 1968.

Román, José. “Luchino Visconti, un novelista cinematográfico”, en: Revista de cine N° 4. Universidad de Chile: Santiago, 2003, pp. 7-14.

Ruiz, Raúl. *Poética del cine*. Santiago: Editorial Sudamericana Chilena, 2000.

Schifano, Laurence. *Luchino Visconti: El fuego de la pasión*. Barcelona: Paidós, 1991.

Trías, Eugenio. “Thomas Mann: las enfermedades de la voluntad”, en: *El artista y la ciudad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1976.

e. Películas citadas.

Amadeus (Milos Forman, 1984).

El amante (L' amant. J. J. Annaud, 1997).

El amor de Swann (Un amour de Swann. Volker Schlöndorff, 1984).

Batman (Tim Burton, 1989).

Batman Forever (Joel Schumacher, 1995).

Bienvenido Mr. Marshall (Luis García Berlanga, 1953).

La Cautiva (La Captive. Chantal Akerman, 2000).

El crimen del Padre Amaro (Carlos Carrera, 2002).

Diario de un cura rural (Journal d'un curé de campagne. Robert Bresson, 1951).

Jules y Jim (Jules et Jim. François Truffaut, 1962).

Ladrón de Bicicletas (Ladri di biciclette. Vittorio De Sica, 1948).

M, el vampiro de Dusseldorf (M. Fritz Lang, 1931).

La Madre (Mat. Vsevolod Pudovkin, 1926).

Muerte en Venecia (Morte a Venezia. Luchino Visconti, 1971).

Nazarín (Luis Buñuel, 1959).

La noche del cazador (The night of the hunter. Charles Laughton, 1955).

El nombre de la Rosa (Der Name der Rose. J. J. Annaud, 1986).

Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens. F. W. Murnau, 1922).

Rashomon (Akira Kurosawa, 1950).

Shrek (Andrew Adamson y Vicky Jenson, 2001).

Siete años en el Tíbet (Seven years in Tíbet. J. J. Annaud, 1997).

Sonata otoñal (Höstsonaten. Ingmar Bergman, 1978).

Stalker (Andrei Tarkovski, 1979).

Sunset Blvd. (Billy Wilder, 1950).

El tiempo recobrado (Le temps retrouvé. Raúl Ruiz, 1999).

Todos los hombres del presidente (All the President's Men. Alan J. Pakula, 1976).