

## Las voces de la novela y las huellas de la imagen

Juan Miguel Company Ramón  
Universitat de València

### CABRAS, LECTORES, ESPECTADORES

Cada vez que se plantea una reflexión sobre las relaciones —bien o mal avenidas, eso es aparte— entre el cine y la obra literaria, me viene a la cabeza aquel famoso chiste de Hitchcock en el que dos cabras están deglutiendo con fruición las bobinas de un film y una le pregunta a la otra: “¿Qué te parece?”. “Qué quieres que te diga, responde la interpelada, me gustó más la novela.”

Las cabras hitchcockianas hablan —en términos degustativos— de dos diferentes soportes (emulsión fotoquímica y papel) sobre los cuales se ha depositado un mismo contenido narrativo. Nada saben de los posibles condimentos que puedan adornar su banquete proporcionándole un particular *bouquet* diferenciador de sabores. Si, como parece evidente, no somos cabras, debemos plantearnos el debate cine / literatura precisamente en relación a sus condimentos, a la *cocina interna* de cada medio. Dicho en términos más precisos: hay que atender, prioritariamente, a las peculiaridades enunciativas de ambos medios y a lo que dichas peculiaridades puedan tener en común. Una novela y un film comparten el hecho de contar historias ateniéndose a ciertas categorizaciones narratológicas de tiempo, modo y voz. Si nos ceñimos a este punto de partida, podremos obviar los aspectos temáticos y referenciales que tan cansinamente se esgrimen a la hora de plantearnos la traición o la fidelidad de los films a sus originales literarios de base. *Traición y fidelidad* son, convengamos en ello, términos más adscribibles al drama calderoniano que a la teoría literaria o fílmica. Sería mejor, a mi entender, sustituirlos por el de la mayor o menor *pertinencia* de determinados procedimientos de puesta en escena al vehicular un cierto saber del texto: cómo inscribir en la objetiva concreción de las imágenes fílmicas el potencial de ambigüedad plurisignificacional de la narración literaria. Deberemos recordar, al respecto, lo que ya dejara dicho Jean Mitry en su *Esthétique et Psychologie du Cinéma*: “La novela es un relato que se organiza en mundo y el cine es un mundo que se organiza en relato”.

## LA VOZ NARRATIVA

Que un relato es siempre contado por alguien (el narrador) es casi una verdad de perogrullo en el ámbito literario. El que la voz del narrador se inscriba en el desarrollo del relato en imágenes de un film puede ser un protocolo hartamente molesto si no entra en dialéctica confrontación con las imágenes mismas. Las más de las veces no es sino una patética demostración de impotencia: el realizador es incapaz, manejando los medios expresivos del cine, de transmitir al espectador lo que el novelista ha articulado en el texto literario y recurre a la voz del narrador, como supremo significante de autoridad, para subrayar o realzar las escenas del film. Ello ocurre en el desenlace del mediocre *Germinal* perpetrado por Claude Berri en 1993 a la mayor gloria de una obsoleta lectura de Zola y el Naturalismo.

Sabido es que las aproximaciones críticas más valiosas al ciclo novelesco de los Rougon-Macquart —como puede ser la de Maarten Van Buuren<sup>1</sup>— han demostrado que su verdadera unidad no reside tanto en la coherencia temática como en el sistema de las metáforas organizadas en un conjunto. Dicho conjunto constituye una estructura profunda que se opone a la estructura temática superficial. Será, pues, en la plasmación de ese universo metafórico donde la adaptación cinematográfica alcance su verdadero objetivo y no en la fidelidad mayor o menor a los acontecimientos externos narrados.

Ningún lector de *Germinal* puede sentirse indiferente ante los párrafos finales de la novela: un impetuoso huracán colectivista / reivindicativo palpita entre sus líneas apelando a una profética visión de futuro —las luchas sociales del siglo XX— donde, sin duda, ejercerá su protagonismo ese “...ejército negro, vindicador, que germinaba lentamente en los surcos...”<sup>2</sup>. Sabemos bien hasta qué punto estas líneas finales del texto nada tienen de fácil retórica: son, más bien, la consecuencia lógica de un coherente sistema simbólico que subyace al texto. Si la metáfora intertextual de “la mosca de oro” en *Naná* nos conduce, transmutada en alusión mítica, a una escalofriante constatación —“Venus se décomposait”— en el “miguelangelesco” (según Flaubert) desenlace de la novela, aquí el espacio subterráneo de la mina, ese núcleo palpitante de carbón y sangre derramada va a ser el germen del cual brotará la arrasadora floración del futuro surgida desde las profundidades del abismo donde ha ido, poco a poco, madurando. Henri Mitterand analiza en *Le regard et le signe*, con su precisión habitual, toda esa *concepción topológica* de la novela donde se cimenta su rica polisemia textual<sup>3</sup>. De ahí que el refuerzo de la voz del narrador en el final del film de Berri sea

<sup>1</sup> Maarten Van Buuren: “*Les Rougon-Macquart*” d’Émile Zola. *De la métaphore au mythe*, París, Librairie José Corti, 1986.

<sup>2</sup> Émile Zola: *Germinal*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1985, p. 560. Traducción de Mariano García Sanz.

<sup>3</sup> Henri Mitterand: “De l’ethnographie a la fiction” y “Le roman et ses territoires: l’espace privé dans *Germinal*”, *Le regard et le signe*, París, Presses Universitaires de France, 1987.

algo más que una claudicación: es claro síntoma de una total incomprensión del texto, de una mala lectura en imágenes del mismo. Ese travelling acompañado por una enfática grúa sobre el itinerario de Étienne Lantier alejándose de Montsou omite toda la determinación simbólico-mítica del original literario cuyo carácter colectivo está pidiendo a gritos un montaje poético como sólo Eisenstein (buen lector de Zola, por cierto) o Dovjenco podrían haber realizado.

### LA MIRADA ENSIMISMADA, EL CUADRO

Claude Berri no lee las complejas redes de símbolos en el texto de Zola, signos de rupturas que permiten reconocer, como señala Claude Seassau, el sentido no dicho directamente por el texto. Perdiendo lo que subyace en el original literario, hace una lectura del mismo en su mera superficie, siendo así que “Zola considera lo real como un palimpsesto que hay que raspar para descubrir lo que oculta”<sup>4</sup>. De la misma manera, un episodio del pasado de Gretta, la protagonista de *Los muertos*, el cuento de Joyce, va a emerger, poco a poco, al hilo de las conversaciones de una cálida velada en casa de las hermanas Morkan, cristalizándose en un gesto de ensimismamiento donde su mirada, vuelta sobre sí misma, se hurta a la de los demás. Toda la fuerza sustancial de *The Dead* (1987), la última (y mejor) película de John Huston, descansa en una breve escena de apenas tres minutos de duración donde Gretta, detenida en un rellano de la escalera de las Morkan, se convierte en objeto de contemplación para Gabriel, su marido (y para el espectador). Escribe Joyce en el relato original:

Se quedó inmóvil en el zaguán sombrío, tratando de captar la canción que cantaba aquella voz y escurdiñando a su mujer. Había misterio y gracia en su pose, como si fuera ella el símbolo de algo. *Se preguntó de qué podía ser símbolo una mujer de pie en una escalera oyendo una melodía lejana*. Si fuera pintor la pintaría en esa misma posición... *Lejana melodía* llamaría él al cuadro si fuera pintor.<sup>5</sup>

La lectura que Huston hace de Joyce llega aquí a su máxima figura de maestría haciendo perceptible al espectador esa pregunta de Gabriel ante el gesto detenido de Gretta, en ese ejercicio terminal de la mirada y el objeto donde éste se convierte, arrebatado para sí mismo, en cuadro: la imagen, en primer plano, de Gretta queda reencuadrada sobre una vidriera de cristales emplomados y un deliberado achataamiento de la perspectiva, igualador de fondo y figura, la convierte, directamente, en imagen estática, casi una *Madonna* a la que se contempla con devoción y arrobamiento. Por un momento, la canción semeja sonar únicamente para Gretta. El plano inmediatamente posterior del carraspeante tenor Bartell D'Arcy y los halagadores comentarios de los asistentes explicitan la fuente objetiva de la canción en el piso de

<sup>4</sup> Claude Seassau: *Emile Zola le réalisme symbolique*, París, José Cortí, 1989, p. 14.

<sup>5</sup> James Joyce: “Los muertos”, *Dublinesses*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, p.200. Traducción de Guillermo Cabrera infante. La cursiva es mía.

las Morkan, aunque ya desde el genérico las variaciones orquestales de Alex North sobre la balada *The Lass of Aughrim* implantan la melancólica sombra del pasado —del objeto perdido— sobre el presente. La sugestión inicial, empero, sigue siendo válida: la balada remite, en la mente de Gretta, a un pasado doloroso que emerge en el presente como el viejo trazo de un antiguo dibujo lo haría en un palimpsesto. Cuando Gabriel —junto con el espectador— conozca, de labios de su esposa, la historia de Michael Furey, esa imagen absorta de Gretta —ese cuadro— podrá ser aprehendido, *a posteriori*, en toda su patética densidad.

### VER / SABER

El movimiento interior-exterior de la escena de *The Dead* —los ecos despertados por la canción en la mente de Gretta y la posterior verbalización de los mismos a su marido— nos conduce al análisis de un problema clave en toda adaptación cinematográfica de un original literario: las diferencias entre el saber narrativo y su visualización cinematográfica. Partiendo del concepto genettiano de *focalización* —la distribución del saber del narrador, el *modo* del relato— François Jost señala que la focalización cinematográfica corresponde al ámbito de percepción elegido para mediatizar la representación. Dicho ámbito constituye el dominio de la *ocularización cinematográfica*, diferenciada de la focalización novelesca en tanto abandona el dominio del relato ofreciendo al espectador el conjunto de la percepción visual<sup>6</sup>.

Si el término *ocularización* me parece afortunado es, precisamente, porque en su etimología señala que, en el terreno cinematográfico, siempre nos encontramos con alguien que mira y a partir del cual *conocemos* una historia: una parte de la focalización se deduce de la *ocularización*<sup>7</sup>. De esa presencia, manifiesta o no, del ojo —su representación o su tachadura— Jost extrae, como consecuencia, una doble clasificación. Para él existe *ocularización interna secundaria* cuando la subjetividad de una imagen está construida por el montaje, los *raccords* o el elemento verbal: en suma, una contextualización. Por el contrario, existirá *ocularización interna primaria* únicamente en el caso de la inscripción, en el significante, de la materialidad de un cuerpo o la presencia de un ojo que permita inmediatamente, sin recurrir al contexto, identificar a un personaje ausente de la imagen<sup>8</sup>.

La mirada de Gabriel sobre Gretta —mirada que no obtiene una respuesta inmediata en el plano del significante visual: no hay correspondencia, no hay *raccord*— puede leerse así como la puesta en escena de ese deseo silencioso donde las palabras caen porque ninguna es lo suficientemente tierna como para encerrar el nom-

<sup>6</sup> François Jost: *L'oeil caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 25.

<sup>7</sup> *Id.*, p. 64.

<sup>8</sup> *Id.*, pp. 23-24.

bre de la amada<sup>9</sup>. Tal vez, como postulaba Lacan, lo que se mira es aquello que no se puede ver. Algo queda sustraído a nuestra contemplación, transmitiéndose para mejor elidirse, apuntando a lo real sin identificarse con él. El saber de Gabriel (del espectador) sobre la historia de Michael Furey instauro al final de *The Dead* —cuento y film— esa generalizada pulsión de muerte, de objetos condenados a la desaparición, ofrecida como significante mudo y punto de inflexión en el que convergen todas las determinaciones discursivas del relato. En última instancia teórica, la tan mencionada escena del film problematizaría la barra que escinde el saber del ver, la focalización literaria de la ocularización fílmica.

### EL OJO DEL GATO

Tanto en el relato de Joyce como en la lectura fílmica que Huston hace de él, está en juego una cierta implicación emocional de la mirada del espectador que, puede decirse, va del enigma a la desolación de la misma forma con la que el relato desplaza al mundo de los vivos por el de los muertos. ¿Qué ocurre cuando el narrador establece una distancia irónica sobre lo narrado con gran efusión de juegos verbales? El desafío al que se enfrenta aquí el cineasta es, sin duda, grande y difícil de ser sorteado. En su lectura de *Tiempo de silencio* (1986), la novela de Martín Santos, Vicente Aranda logra transmitirnos esa distancia irónica del novelista cuando recrea, con no poco humor, una supuesta conferencia de Ortega y Gasset en el Madrid de finales de los años cuarenta:

Pero ya el gran Maestro aparecía y el universo-mundo completaba la perfección de sus esferas. Perseguidos por los siseos de los bien-indignados respetuosos, los últimos petímetros se deslizaron en sus localidades extinguida la salva receptora. Los círculos del purgatorio (que como tal podemos designar a las localidades baratas, sólo en apariencia más altas que el escenario) recibieron su carga de almas rezagadas y solemne, hierático, consciente de sí mismo, dispuesto a bajarse hasta el nivel necesario, envuelto en la suma gracia, con ochenta años de idealismo europeo a sus espaldas, dotado de una metafísica original, dotado de simpatías en el gran mundo, dotado de una gran cabeza, amante de la vida, retórico, inventor de un nuevo estilo de metáfora, catador de la historia, reverenciado en las universidades alemanas de provincia, oráculo, periodista, ensayista, hablista, el-que-lo-había-dicho-ya-antes-que-Heidegger, comenzó a hablar, haciéndolo poco más o menos de este modo:

“Señoras (pausa), señores(pausa), esto (pausa), que yo tengo en mi mano (pausa) es una manzana (gran pausa). Ustedes (pausa) la están viendo (gran pausa). Pero (pausa) la ven (pausa) desde ahí, desde donde están ustedes (gran pausa). Yo (gran pausa) veo la misma manzana (pausa) pero desde aquí, desde donde estoy yo

<sup>9</sup>

Parafraseo aquí un fragmento del cuento de Joyce (*op. cit.*, p. 204)

(pausa muy larga). La manzana que ven ustedes (pausa) es distinta (pausa), muy distinta (pausa) de la manzana que yo veo (pausa). Sin embargo (pausa), es la misma manzana (sensación)”.

Apenas repuesto su público del efecto de la revelación, condescendiente, siguió hablando con pausa para suministrar la clave del enigma:

“Lo que ocurre (pausa), es que ustedes y yo (gran pausa), la vemos con distinta perspectiva (tableau).<sup>10</sup>

Vicente Aranda plantea la escena de la conferencia en quince planos, marcando el juego alternativo campo / contracampo —conferenciante-público— a partir de las solemnes pausas entre paréntesis del orador, tan marcadas en el original literario. Entre el pomposo hieratismo del ilustre pensador y la progresiva obnubilación de los asistentes, Aranda introduce un elemento aleatorio al que la cámara concede una especial atención. La sospecha insinuada en el plano siete —donde el orador esgrime la manzana hacia la izquierda del encuadre, en una aparente ruptura del *raccord* de posición— se ve confirmada en los planos trece y catorce: nos encontramos ante la *ocularización interna* —primaria y secundaria— del punto de vista del gato... y su circunstancia. Algo, evidentemente, no previsto en el perspectivismo fenomenológico del orador pero sí por el narrador que, asumiendo una peculiaridad enunciativa del medio cinematográfico —las relaciones espaciales campo-contracampo— asume con ella, igualmente, la intencionalidad simbólica verbal, ironizadora, del novelista.

## EL RESPLANDOR O EL OJO DESLUMBRADO

Quisiera terminar mi exposición refiriéndome a uno de los films más notorios de lo últimos años y, a la vez, un ejemplo modélico de cómo debe afrontarse la lectura cinematográfica de un texto novelesco. Me refiero a *La edad de la inocencia* (1993), de Martin Scorsese. Muchos son aquí los problemas afrontados por el realizador a la hora de recrear en imágenes la obsoleta y endogámica alta sociedad neoyorquina de 1870 que Edith Wharton describe con tan jamesianos acentos en su novela. Voy a centrarme en el desenlace: treinta años después, tras constatar que su recuerdo de Ellen Olenska es como el de la amada imaginaria de un libro o un cuadro; Newland Archer se niega a verla, pese a la insistencia de su hijo Dallas, durante una corta estancia de ambos en París. La novela concluye así:

“Para mí es más real que si subiera”, se oyó de pronto decir; y el temor a que esta última sombra de realidad perdiera su fuerza le mantuvo pegado a su asiento mientras transcurrían uno tras otro los minutos.

<sup>10</sup>

Luis Martín-Santos: *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1980<sup>16</sup>, pp 162-163.

Permaneció largo tiempo sentado en el banco, mientras el crepúsculo se espesaba, sin apartar los ojos del balcón. Finalmente, la luz brilló en las ventanas, y un instante después un criado salió al balcón, bajó los toldos y cerró las persianas.

Y, entonces, como si fuera la señal que esperaba, Newland Archer se levantó despacio y caminó de regreso a su hotel.<sup>11</sup>

“La luz brilló en las ventanas...” Justamente: la presencia, el mundo de la Condesa Olenska no puede traducirse para Newland Archer más que como un deslumbramiento, algo que impide ver el objeto —¿hay que decir que inalcanzable?— de sus pasados desvelos, propiciando una visión interior. Y esa visión es, sin duda, la de un deseo no realizado: si Ellen se hubiese vuelto hacia él en Newport, antes que una barca de vela cruzara por delante del faro de Lime Rock, tal vez la vida de Archer habría cambiado. Podríamos ver en esa mostración del punto ciego de la representación cinematográfica algo más que una elocuente metáfora de lo que supone leer en imágenes un relato de palabras. En otro lugar<sup>12</sup> intenté demostrar cómo ese punto ciego de lo que no puede ser representado —el *punto ciego de lo real*, diríamos— se convertía en la clave de una certera elaboración del plano simbólico sustentante del texto naturalista. ¿No estaríamos, en otras palabras, ante lo que Gilles Deleuze pensaba que debía ser una idea en cine?:

Una voz habla de algo. Se habla de algo. Al mismo tiempo, se nos hace ver otra cosa. Y, en fin, aquello de lo que se nos habla está bajo lo que se nos hace ver...<sup>13</sup>

Bajo las huellas de la imagen estarían, en definitiva, las voces de la novela.

Valencia, julio 1996.

---

<sup>11</sup> Edith Wharton: *La edad de la inocencia*, Barcelona, Tusquets, 1984, p. 301. Traducción de Manuel Sáenz de Heredia.

<sup>12</sup> Juan Miguel Company Ramón: *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 30-37.

<sup>13</sup> Gilles Deleuze: “Tener una idea en cine”(52-59), *Archipiélago*, 22, Barcelona, 1995, p. 55.