

Se recuerda al lector no hacer más uso de esta obra que el que permiten las disposiciones Vigentes sobre los Derechos de Propiedad Intelectual del autor. La Biblioteca queda exenta de toda responsabilidad.



BIBLIOTECA U.C.M.



5307212433

Norberto Mínguez Arranz

**LA NOVELA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA:
DEL TEXTO LITERARIO AL TEXTO FILMICO**

Dado de Baja
en la
Biblioteca

Tesis Doctoral dirigida por el Profesor Antonio Lara

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

Facultad de Ciencias de la Información

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, 1996

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA INFORMACION

REGISTROS DE LIBROS

BIBLIOTECA GENERAL

Nº Registro Y-D. 410

NA. x 532366084

Agradecimientos

Quisiera expresar mi agradecimiento al Profesor Antonio Lara por su dedicación y sus valiosos consejos a lo largo de este trabajo; al Profesor Justo Villafañe por presionarme amigablemente para que lo terminara; a los profesores Dudley, Camurati, Feal, Guitart y Richards, de la State University of New York at Buffalo, por iniciarme en los caminos de la literatura y la lingüística; a Manuela Moreno responsable del servicio de préstamo interbibliotecario de la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM y a la directora de dicha biblioteca, M^a Luisa García Ochoa, a quienes atosiqué con mis peticiones; a Mariano Oceja, el bibliotecario más dicharachero de la Universidad Pública de Navarra, por su ayuda inestimable; al personal de la Filmoteca Nacional por permitirme el acceso a películas imposibles de encontrar y especialmente a Dolores Devesa, directora de la biblioteca de dicho centro; a Iñigo Mínguez, que me ayudó en la búsqueda de bibliografía; al Profesor Luis Alonso por facilitarme copias en vídeo de algunas películas; a Maite Gallego del Centro de Documentación Alphaville, por el acceso a sus fondos bibliográficos; y, finalmente, a quienes más me han ayudado: a Marián Cruz, mi mujer, que además de sacrificar dos veranos y muchos fines de semana, leyó este trabajo y me dio algunas indicaciones como siempre muy valiosas; y a mi hijo Mario, que, mientras yo redactaba esta tesis, me miraba desde su silla con los ojos bien abiertos. A ellos dos está dedicado este trabajo.

INDICE

Prefacio.....	1
---------------	---

I. INTRODUCCION

<u>1. LA LITERATURA, EL CINE Y LAS OTRAS ARTES.....</u>	12
1.1 El sistema de las bellas artes.....	12
1.2 Tradición cultural del trasvase artístico.....	17
1.3 Las relaciones entre cine y literatura.....	21
<u>2. PERSPECTIVA HISTORICA.....</u>	29
2.1 De Eisenstein a la narratología comparada.....	29
2.2 Los estudios sobre literatura y cine en España.....	39
2.3 Tipologías de la adaptación.....	45

II. ASPECTOS TEORICOS

<u>3. LA CUESTION DE LA ESPECIFICIDAD.....</u>	51
3.1 Los materiales: logos vs. eicón.....	52
3.2 Dimensión psicológica de la especificidad.....	60
3.3 Los mecanismos.....	69
<u>4. EL CONCEPTO DE NARRATIVIDAD.....</u>	75
4.1 Peculiaridades del discurso narrativo.....	75
4.2 Mímesis vs. diégesis.....	81

4.3 El texto descriptivo.....	85
<u>5. LA DIMENSION ESPACIAL Y TEMPORAL.....</u>	<u>91</u>
5.1 Anatomía del espacio.....	91
5.2 La arquitectura temporal.....	109
<u>6. EL PUNTO DE VISTA.....</u>	<u>129</u>
6.1 Modo y voz en literatura.....	130
6.2 Narración, percepción y cognición en el discurso cinematográfico.....	138

III. ANALISIS COMPARATIVO

<u>7. PASCUAL DUARTE SIN FAMILIA.....</u>	<u>151</u>
7.1 Enunciación y punto de vista.....	154
7.2 Espacialidad y temporalidad.....	169
7.3 Representaciones de la muerte violenta.....	176
<u>8. EL BOSQUE ANIMADO.....</u>	<u>189</u>
8.1 Diferencias entre el texto literario y el texto fílmico.....	192
8.2 Humor y realismo mágico.....	196
8.3 Elementos narrativos.....	204
<u>9 LEER/VER LA COLMENA.....</u>	<u>211</u>
9.1 Diferencias en la historia y el discurso.....	213

9.2	Estructura temporal y montaje.....	222
9.3	Representación de la realidad.....	232
9.4	Confluencias.....	251
9.5	El narrador y su texto.....	260

10. NUEVAS AMISTADES: TEXTO LITERARIO FRENTE A TEXTO

<u>FILMICO.....</u>	273
10.1 El narrador y el ojo de la cámara.....	276
10.2 Objetivismo y realismo.....	282
10.3 Elementos cinematográficos en la novela.....	288

11. TIEMPO DE SILENCIO: DE LA POLIFONIA VERBAL A LA

<u>ENUNCIACION FILMICA MARCADA.....</u>	294
11.1 Modo y voz en la novela.....	297
11.2 Marcas de enunciación.....	309
11.3 La subjetividad.....	317

Conclusiones.....	330
-------------------	-----

Anexo I.....	334
--------------	-----

Anexo II.....	352
---------------	-----

Bibliografía.....	365
-------------------	-----

PREFACIO

Las relaciones entre cine y literatura se remontan a los primeros años de la existencia del cine, en que éste recurría a la literatura en busca de inspiración argumental. Sin embargo, los cien años de contactos entre la literatura y el cine no han bastado para abordar el estudio de esta relación en todas sus dimensiones, pues aún quedan por dilucidar no pocas cuestiones de interés tanto desde el punto de vista teórico como analítico. Esto lo podemos atribuir a dos motivos: por un lado, a ciertos prejuicios que consideran la literatura como un arte superior al cine; por otro lado, a una aproximación que se ha centrado las más de las veces en la supuesta fidelidad de una película respecto al argumento de la obra literaria en que se basa.

El primero de los motivos tiene su origen en el hecho de que vivimos en una cultura eminentemente logocéntrica, que le supone una cierta superioridad a la palabra, relegando a la imagen a una mera función imitativa. Existe además una tendencia a considerar al cine como un espectáculo vinculado a una actividad industrial, mientras que la literatura es vista como una actividad intelectual destinada a esferas muy superiores. A pesar de que existen claras diferencias entre los procesos de creación y (si se me permite la expresión) consumo de las obras literarias y

cinematográficas, no es menos cierto que la literatura, incluso en sus obras maestras, implica hoy un aparato industrial cuya complejidad nada tiene que envidiar al cinematográfico, estando sometidos ambos a las leyes del mercado, que imponen la captación del mayor número posible de lectores o espectadores. Por esa razón, la tradición elitista de la cultura, que va unida al descrédito de los fenómenos culturales masivos, encuentra cada vez más difícil discernir bajo esta perspectiva entre cine y literatura. En este trabajo partimos del supuesto de que tanto el cine como la literatura merecen la consideración de artes en igualdad de condiciones.

Respecto al segundo de los motivos, creemos que la cuestión de la fidelidad no es suficiente para explicar las complejas relaciones entre el cine y la literatura. Precisamente por ello, este trabajo no se contentará con la confrontación argumental entre el texto literario y el texto fílmico, sino que abordará además los problemas discursivos, los modos de enunciación de cada uno de los textos y sus relaciones.

Nuestro planteamiento inicial es el de que hay muchas formas de narrar. La novela y el cine son dos medios que no sólo pueden servir ese fin, sino que por su propia naturaleza están predestinados a desempeñar con una eficacia asombrosa una función narrativa. El cine y la novela son máquinas narrativas y cabe preguntarse, por lo

tanto, si los mecanismos y los ingenios que utilizan son semejantes o al menos comparables. Algunos autores han respondido a esta cuestión positivamente, llegando incluso a proponer una teoría de las estructuras narrativas. Así, Lotman afirma que el problema de las particularidades narrativas del cine se solucionará

cuando sea creada la teoría general de las estructuras narrativas, que englobe por igual las construcciones sintácticas en la Lingüística, la teoría de la narración en el Cine y en la Música y las estructuras narrativas de la Pintura (por ejemplo el ornamento), y que al mismo tiempo sea el mecanismo de la descripción de las estructuras narrativas de la Literatura. (1979, 103)

Esta reflexión aplicada a las relaciones entre el cine y la novela nos conduce a plantearnos qué operaciones son necesarias para que dos medios diferentes relaten la misma historia, cuáles serían los códigos narrativos compartidos y cuáles los mecanismos enunciativos equivalentes. Estas cuestiones llevan implícitas las dos narratologías a las que hace referencia Genette (1983, 12): una narratología temática que analiza la historia o los contenidos narrativos y una narratología formal o modal que analiza el relato como modo de representación de historias. Nuestro trabajo se inscribe principalmente en esta segunda categoría, aunque será necesario en bastantes ocasiones

adentrarnos en aspectos temáticos, en la medida en que resulten inseparables de los componentes formales.

Por lo que se refiere al objeto de nuestro análisis, hemos seleccionado cinco obras pertenecientes a la novela española de postguerra y las cinco películas que se basan en dichas novelas. Las razones que sustentan dicha elección son variadas. En primer lugar, el análisis de las historias y las propuestas discursivas de dichas novelas puesto en relación con las películas seleccionadas nos parece que enriquece la visión de ambos textos desde un punto de vista narrativo. La relación entre la novela española de postguerra y el cine es larga y fructífera¹ y abordar todos y cada uno de los textos implicaría análisis no demasiado profundos. Por este motivo hemos decidido seleccionar cinco novelas que son representativas de distintas tendencias temáticas y formales dentro de la novela española de postguerra. La elección de estas novelas no está motivada sólo por su valor literario, que nadie pone en duda, sino también por el valor cinematográfico de sus adaptaciones². Y en este punto

1. En el Anexo I ofrecemos un censo de novelas españolas de la postguerra que han sido adaptadas por el cine. Entendemos por novela española de postguerra todas las publicadas entre 1942 y 1962, años en que se publicaron respectivamente La familia de Pascual Duarte y Tiempo de Silencio, que de alguna forma simbolizan el comienzo y el fin de una época en nuestra literatura.

2. En el Anexo II ofrecemos las fichas técnicas y artísticas de las películas analizadas.

debemos hacer una aclaración. Desde hace mucho tiempo se viene hablando de la eterna crisis del cine español, discurso del que se desprende que en España no se hacen buenas películas. Por otro lado, hay una tendencia casi irrefrenable en el análisis fílmico a recurrir a directores ya demasiado trabajados como Hitchcock o Ford, o bien a autores de culto cuyas películas, por minoritarias, no son representativas del cine que ve habitualmente un ciudadano medio. Nuestro trabajo, respetando profundamente ese tipo de análisis, se propone estudiar películas estándar producidas en España durante los años sesenta, setenta y ochenta. Intentaremos demostrar que estas películas merecen no sólo el interés de la crítica periodística, sino que también son objetos dignos de análisis sustentados en una sólida herramienta teórica.

El análisis comparativo de dos textos, novelesco y fílmico, que cuentan la misma historia resulta un excelente laboratorio para analizar con precisión cómo se producen las relaciones entre cine y literatura. Se podría haber elegido para explicar cada aspecto de esas relaciones una novela y una película distintas, sin embargo, al elegir dos textos que relatan a grandes rasgos la misma historia podemos llegar a conclusiones no sólo respecto a cómo alcanzar determinados fines narrativos a partir de los mismos o distintos medios, sino también

respecto a qué fórmulas o recursos narrativos son más propios de la novela o del cine.

Aunque el punto de partida es inevitablemente la novela, el objeto fundamental de este trabajo no es tanto el estudio del proceso de adaptación o traducción del texto literario, como la comparación de los artefactos narrativos de dos textos que cuentan la misma historia. Los problemas de la traducción serán ineludiblemente abordados en este trabajo, pero no como una operación en la que un texto somete a otro transformándolo, sino como medio para analizar la relación y el diálogo entre ambos textos. Esta relación dialógica será analizada tanto en lo que se refiere a la historia como al discurso con el propósito de que la lectura de cada texto ilumine, enriquezca o complete la interpretación de su contraparte.

La novela española de postguerra y su relación con el cine ha sido escasamente abordada y, salvo contadas excepciones, ha sido estudiada sólo en cuanto a sus aspectos temáticos y no en lo que afecta a su maquinaria enunciativa. El objeto de este trabajo es investigar sobre las prácticas narrativas de la novela española de postguerra y las del cine español de una época igualmente amplia. Se trata de analizar qué técnicas narrativas de la novela española de postguerra son asumidas por el cine y estudiar cómo se desarrollan esas técnicas en otro medio. Puesto que en la novela española de postguerra anida un

importante contenido social, indagaremos también sobre el grado en que esos rasgos narrativos están relacionados con el contenido social o ideológico de los textos y sobre los factores que pueden modificar ese contenido social.

Al margen del análisis de textos concretos este trabajo pretende ser una modesta contribución al estudio comparativo de los discursos cinematográficos y literarios, profundizando en algunos problemas narratológicos aún no resueltos, ayudando a delimitar lo específico en el cine y en la novela y estudiando la presencia de estructuras literarias en el cine y de estructuras cinematográficas en la novela.

Una vez definidos nuestro objeto de análisis y nuestros objetivos, veamos a continuación cuál será la metodología a seguir, es decir, cómo vamos a articular esta investigación. La primera parte del trabajo estará dedicada a introducir el lugar que el cine y la literatura ocupan en el sistema de las bellas artes y a aproximarnos a la larga tradición cultural de trasvase y comunicación entre las distintas artes. De esta manera colocaremos las relaciones entre el cine y la literatura en un entorno más amplio que nos hará comprender mejor sus peculiaridades. Con el objeto de ubicar epistemológicamente el ámbito de nuestro estudio y de señalar también su punto actual de desarrollo es obligado hacer un breve recorrido histórico por las distintas aproximaciones y autores que se han

ocupado de las relaciones entre cine y literatura tanto dentro como fuera de España.

La segunda parte del trabajo es una revisión de los aspectos teóricos que afectan a las relaciones entre cine y literatura. Pretendemos no sólo establecer las bases teóricas que fundamentarán nuestro análisis, sino también adoptar posiciones sobre cuestiones teóricas respecto a las que no hay demasiada unanimidad. Comenzaremos esta parte intentando esclarecer la especificidad de los materiales y los mecanismos del cine y de la novela, así como el tratamiento perceptivo de éstos por parte del usuario del texto. Suscribimos plenamente en este sentido las palabras de Aumont et al.:

Estudiar un filme será analizar un gran número de configuraciones significantes que nada tienen de específicamente cinematográfico, de donde surge la amplitud de la empresa y la necesidad de acudir a las disciplinas de las que provienen esos códigos no específicos. (201-202)

Analizaremos igualmente el concepto de narratividad, así como su manifestación en los textos literarios y fílmicos. Para ello acudiremos a los conceptos de mimesis y diégesis intentando verificar su adscripción a uno u otro medio. También será obligado analizar las formas en que el cine y la novela afrontan la representación espacial y temporal, puesto que en esa representación se asienta parte del

significado de un texto. La dimensión espacial y temporal es importante en la medida en que toda novela narra inevitablemente desde un punto en el tiempo y toda película lo hace desde un punto en el espacio. Será interesante comprobar en el análisis de qué manera están inscritos esos puntos en el texto y qué implicaciones tienen para la enunciación.

Finalmente, el punto de vista es un concepto teórico de importancia capital para nuestro trabajo. Será necesario interrogarse por las distintas representaciones que hacen los textos literarios y fílmicos de las instancias de la enunciación. Tendremos que abordar cómo el cine y la novela dan respuesta a las preguntas: ¿quién narra?, ¿quién ve?, ¿quién sabe?, tratando de analizar cómo se marcan en la novela la objetividad y la subjetividad, y cómo la cámara construye la visión y el saber tanto de los personajes como del espectador.

Una vez sentadas las bases teóricas de nuestro trabajo procederemos, en la tercera parte, a realizar el análisis comparado de los textos seleccionados. La parte analítica se centrará, como se desprende de los aspectos teóricos tratados, en los modos en que la novela y el cine articulan sus discursos. Confrontaremos las características del narrador literario y cinematográfico, así como sus distintas actitudes respecto a la historia y respecto a su propio discurso. Compararemos los puntos de

vista adoptados en cada texto, el grado de objetividad o subjetividad en la enunciación y las funciones que cumplen cada una de estas opciones en el texto literario y en el texto fílmico. El análisis del modo y la voz narrativos nos conducirá a confrontar en su caso cómo se produce la crítica o la ironía en la novela y en el cine. Veremos si la cámara es un transmisor neutro de la realidad o si por el contrario puede construir una visión parcial o sesgada. Se trata de acercarnos a los modos en que los textos transmiten una ideología y comprobar cómo a partir de una historia básicamente similar el cine y la novela pueden llegar a resultados diferentes. Muy próximo al problema de la ideología está el problema de cómo afecta el transcurso del tiempo a los propios textos dependiendo de su relación con un contexto histórico determinado.

Proponemos, en definitiva, un ejercicio de narratología comparada que nos permita establecer los distintos tipos de relaciones que se pueden dar entre un texto literario y un texto fílmico al tiempo que profundizamos en cómo es representada la realidad social por ambos medios.

I. INTRODUCCION

1. LA LITERATURA, EL CINE Y LAS OTRAS ARTES

Las artes, como todas las manifestaciones culturales, no tienen una existencia aislada, sino que conviven y se inspiran unas en otras. Veamos primeramente, el lugar que ocupan el cine y la literatura en el sistema de las bellas artes.

1.1 El sistema de las bellas artes

Ya desde la época clásica el ser humano se interesó por categorizar las expresiones artísticas en un sistema que las agrupaba en artes del espacio (arquitectura, escultura, pintura) y artes del tiempo (música, danza, prosodia). Como señala Mitry (1989a, 22), esta clasificación nunca llegó a satisfacer a los especialistas en estética, al considerar que no existen artes plásticas sin duración ni artes rítmicas que no estén vinculadas a la creación de espacios. Así, otros autores como Nédoncelle¹ proponen una clasificación basada en la relación de las artes con tres de los cinco sentidos del ser humano: artes de la vista (arquitectura, pintura, escultura), artes del oído (música, literatura), artes táctil-musculares (deportes y danza) y artes de síntesis visual y auditiva (teatro y cine).

1. El propio Mitry hace referencia a una obra de Nédoncelle titulada Introduction à l'esthétique. Paris: PUF, 1945.

De todas las clasificaciones de las bellas artes que existen una de las más rigurosas es la que en los años cuarenta formuló Étienne Souriau (1965), quien las divide en artes representativas o imitativas por un lado y, por otro, artes menos catalogables que él denomina abstractas, musicales, subjetivas o presentativas. En este último grupo de artes, los datos fenomenológicos se organizan directamente en construcciones que se confunden con la obra misma, es decir,

la organización formal de todo el conjunto de los datos que constituyen el universo de la obra aparece sencilla, y por completo inherente a la obra misma, como verdadero y único motivo de atribución. (111)

Estas serían artes del primer grado, mientras que las artes representativas serían de segundo grado, pues en ellas la organización actúa no directamente sobre los fenómenos, sino sobre entidades propuestas en calidad de discurso por estas apariencias. Hay, por tanto, una dualidad formal: por un lado, la obra, y, por otro, los seres originados por su discurso. De esta manera, en el sistema de las bellas artes propuesto por Souriau cada cualidad artística utilizable da lugar a dos artes: una del primer grado y otra del segundo, tal y como se muestra en el Cuadro 1.

CUALIDAD ARTISTICA	ARTES PRIMARIAS	ARTES SECUNDARIAS
1. Líneas	Arabesco	Dibujo
2. Volúmenes	Arquitectura	Escultura
3. Colores	Pintura pura	Pintura representativa
4. Luminosidades	Proyecciones	Cine/Aguada, Fotografía
5. Movimientos	Danza	Pantomima
6. Sonidos articulados	Prosodia pura	Poesía, Literatura
7. Sonidos musicales	Música	Música dramática o descriptiva

Cuadro 1

Souriau insiste en separar el cine de la fotografía, para indicar la importancia de su estatuto, que utiliza el claroscuro del luminismo fotográfico como medio primario, pero también el movimiento. La literatura, al igual que el cine, es clasificada por este autor como un arte de segundo grado, pues nos ofrece "un universo de cosas cuya modalidad de presencia, simplemente evocada, se distingue en absoluto de la presencia concreta de la obra" (151). La forma primaria de la literatura

es una combinación formal de los sonidos del lenguaje: el arabesco de las consonantes y las vocales, su 'melodía' ... su ritmo y, más

ampliamente, el gesto general de la frase, del periodo, de la sucesión de periodos ,etc. (152)

Especialmente interesante es el "Manifiesto de las Siete Artes" escrito por Ricciotto Canudo en 1911 y en el que postula la existencia de dos artes fundamentales (arquitectura y música) y cuatro complementarias (pintura y escultura, por un lado, y danza y poesía, por otro). Las dos artes fundamentales han seguido un proceso inverso: la arquitectura nace como respuesta a la necesidad material de protegerse y es posteriormente embellecida con sus artes complementarias; la música surge como una necesidad meramente espiritual, como la intuición y organización de los ritmos que rigen la naturaleza, pero primero se manifiesta en sus complementarias. Finalmente, el círculo se cierra con la fusión total de todas las artes en el cinematógrafo, que une

los descubrimientos y las incógnitas de la Ciencia con el ideal del Arte, aplicando la primera al último para captar y fijar los ritmos de la luz. Es el Cine.

El Séptimo Arte concilia de esta forma a todos los demás. Cuadros en movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica. (18)

Pero esta concepción del cine no era propia sólo de los teóricos, sino que algunos realizadores también señalaron ese lugar privilegiado del cine entre las artes.

Reproducimos a continuación el final de un famoso artículo de Abel Gance publicado en 1927:

¿Un gran film?

Música: a través del cristal de los espíritus que se enfrentan o se buscan, a través de la armonía de los retornos visuales, a través de la misma calidad de los silencios.

Pintura y escultura por la composición.

Arquitectura por la construcción y la ordenación.

Poesía por las bocanadas de sueño robadas al alma de los seres y de las cosas.

Y Danza por el ritmo interior que se comunica al alma y que le obliga a salir de uno mismo y mezclarse con los actores del drama.

En él sucede todo.

¿Un gran film? Encrucijada de las artes que ya no se reconocen al salir del crisol de la luz y que reniegan inútilmente sus orígenes.

¿Un gran film? Evangelio del mañana. Puente de sueño tendido de una época a otra, Arte de alquimista, obra magistral para la mirada.

¡Ha llegado el Tiempo de la imagen! (464)

Testimonios como este sin duda muestran una concepción muy temprana según la cual el cine recoge y sintetiza esencias de las otras artes constituyendo ésta precisamente una de las peculiaridades que lo distinguen de otras artes.

Cuatro décadas después Mitry (1989a, 22-23) retoma esta corriente de pensamiento para considerar al cine como la única entre todas las artes que es realmente a la vez arte del espacio y arte del tiempo. El drama fílmico que se produce en el espacio (como el teatro), se desarrolla en el tiempo creando su propia duración (como la novela). Su capacidad de significación depende tanto de relaciones espaciales como temporales.

Para Francisco Ayala (1995, 18) la filiación del cine se encuentra en primer lugar en el campo de las artes plásticas, por su carácter visual y por su vinculación con la fotografía. Pero su carácter auditivo lo vincula a las artes literarias y a la música, teniendo un claro parentesco con el teatro y en alguna medida con las "performing arts", es decir, aquellas artes cuya creación se produce en presencia y ante la vista de un público receptor.

1.2 Tradición cultural del trasvase artístico

Que entre las distintas artes hay convergencias y múltiples posibilidades de relación es algo que los artistas y pensadores han sabido desde hace muchos siglos. Es conocido el pasaje del Ars poetica de Horacio y su fórmula ut pictura poesis referida a la capacidad de la poesía para crear representaciones pictóricas o simplemente visuales. También hay un comentario que

Plutarco atribuye a Simónides de Ceos, según el cual la pintura es comparable a una poesía muda y la poesía sería como una imagen que habla². Sin embargo, la reflexión teórica y en profundidad sobre estas relaciones es relativamente reciente. Gombrich (1991) recuerda cómo Rimbaud asignó colores a las vocales y cómo los músicos buscan a menudo representar el mundo visible en tonos. Debussy, por ejemplo, tiene obras con títulos tan explícitamente visuales como "Bruyères", "Clair de Lune" o "Feux d'artifice". Inversamente, la pintura ha salido del campo de la exploración puramente visual, para adentrarse a través de pintores como Kandinsky o Mondrian en la exploración del mundo de los sonidos. Nuestra valoración de buena parte del arte del siglo XX debe tener en cuenta la sinestesia, pues el universo mental del ser humano, sus sentimientos, se representan mediante formas y colores. Según Gombrich, el análisis de las representaciones debe tener en cuenta tres factores:

the medium, the mental set, and the problem of equivalence. When we talk about art we usually take all these matters for granted -they are the eight-ninths of the iceberg that remain submerged and do not obtrude on our awareness. But many an aesthetician's ship has suffered shipwreck for

2. Recogido por Mario Praz en Mnemosyne, el paralelismo entre la literatura y las artes visuales, p.10.

disregarding them. (311)

Sin duda tendremos en cuenta las recomendaciones de Gombrich para los propósitos de este trabajo y prestaremos atención a las peculiaridades del medio cinematográfico y del medio literario; al equipo mental de lectores y espectadores y a su funcionamiento característico con cada uno de estos medios; y al problema de las equivalencias de significantes y significados entre cine y literatura.

La importancia del primero de estos factores no ha pasado desapercibida para autores como Wellek y Warren quienes afirman que

el "medio" expresivo de una obra de arte (término discutible y poco afortunado) no es simplemente un obstáculo técnico que el artista haya de superar para expresar su personalidad, sino un factor preformado por la tradición y que tiene un poderoso carácter determinante que configura y modifica la expresión del artista el cual no concibe en términos mentales generales, sino en función del material concreto; y el medio concreto tiene su historia propia, muy distinta no pocas veces de cualquier otro medio. (154)

De la misma opinión es Praz, para quien sólo se puede hablar de correspondencias entre las artes cuando las intenciones expresivas y poéticas son comparables y cuando hay similitud en los medios técnicos utilizados (22).

Según Rudolph Arnheim distintos medios pueden ser portadores de estilos similares, pueden hacerse préstamos y combinarse sin problemas en obras bastante complejas. Así, la música y la danza van unidas, como la escultura y la arquitectura o la ilustración y la narración. Para este autor

The comparison of the arts relies on certain basic dimensions, common to all modes of sensory perception and by extension also to all modes of aesthetic experience. The artistic media show their differences in their particular ways of selecting and using these dimensions. (1986, 66)

Pero no todos los autores están de acuerdo con el trasvase artístico entre distintos medios, llegando algunos incluso a negar esta posibilidad. Benedetto Croce en su Estética considera que las traducciones son imposibles y que toda traducción crea una nueva expresión. Consideraría, por tanto, injustificado y descartable todo discurso sobre el paralelismo entre las distintas artes³. En este mismo sentido se pronuncia Sklovski, quien afirma que es imposible expresar una novela con palabras diversas a aquellas con las que ha sido escrita y que no se pueden modificar los sonidos de un poema sin modificar su esencia, para concluir que aún menos se puede sustituir una palabra por una sombra gris-negra centelleando sobre

3 Ver Praz op. cit. pág. 31.

la pantalla.⁴

1.3 Las relaciones entre el cine y la literatura

A propósito de las relaciones entre cine y literatura ya señaló Jorge Urrutia la importancia de la intertextualidad, de la manifestación de un texto determinado en otros textos, llegando a afirmar que "todo texto se construye a partir de otros y contra ellos, utilizándolos" (1984, 119). En el mismo sentido se pronuncia Andrew, según el cual toda producción cinematográfica existirá en relación con una totalidad anterior alojada de manera incuestionable en el sistema personal o público de la experiencia:

no filmmaker and no film (at least in the representational mode) responds immediately to reality itself, or to its own inner vision. Every representational film adapts a prior conception. Indeed the very term "representation" suggests the existence of a model. Adaptation delimits representation by insisting on the cultural status of the model, on its existence in the mode of the text or the already textualized. (1984, 97)

Andrew apoya esta idea con la evidencia cuantitativa de que más de la mitad de las películas comerciales provienen

4. Citado por Jorge Urrutia. Imago Litterae. Cine. Literatura. Sevilla: Alfar, 1984.

de originales literarios (1984,98). Si efectivamente esta relación es tan importante habrá que preguntarse en primer lugar en qué se fundamenta, que tipo de hechos la hacen posible. He aquí la respuesta que da Gonzalo Suárez a esta pregunta:

Cuando se me pregunta qué porcentaje de literatura hay en el cine o viceversa, experimento el mismo desaliento. Tengo la pulsión desesperada de llamar a mi contable. Sólo él, o Dios, lo sabe ... cine y literatura comparten inevitablemente un intangible territorio que ni los más perspicaces han conseguido acotar: el de los sueños. (83)

La respuesta de Gonzalo Suárez, que además de hacer cine escribe novelas, nos pone sobre una primera pista respecto a estas relaciones: la dificultad de su delimitación. A esta respuesta añadimos la opinión de Eidsvik que se cuestiona sobre si esas relaciones suponen influencias o simples analogías: "the devices and conventions of literature and film are (as Eisenstein long ago pointed out) similar, and we have no critical tools for making the distinction between influence and analogy" (114).

Pero al margen de que el territorio compartido por cine y literatura sea algo tan intangible y poco mensurable como los sueños, cosa que en absoluto ponemos en duda, otros autores como Umberto Eco han intentado buscar ese territorio por el lado de la narratividad:

credo che tra i due "generi" artistici sia reperibile al meno una sorta di omologia strutturale su cui si possa discorrere: ed è che entrambi sono arti dell'azione. E intendo "azione" nel senso che conferisce al termine Artistotele nella Poetica: un rapporto che si pone tra una serie di eventi, uno sviluppo di accadimenti ridotto alla struttura di base. Che poi questa azione nel romanzo venga "raccontata" e nel cinema "rappresentata" ... non elimina il fatto che in entrambi i casi venga strutturata una azione (sia pure con mezzi diversi).
(1968, 201-2)

Creemos que Umberto Eco señala el punto clave que ha de ser el eje central en el estudio de las relaciones entre cine y literatura: su capacidad para el relato, aunque sea a través de modos distintos de narrar. Precisamente porque sus modos narrativos son distintos debemos evitar caer como muy bien señala Álvaro Pombo "en la estúpida discusión de si una película es, comparada con una novela, mejor o peor que la novela, o al revés." (77)

Una vez comprobado que entre cine y literatura hay relaciones será necesario esclarecer de qué tipo son esas relaciones y en qué dirección se producen. Muchos autores mantienen que el cine proviene de la novela, precisamente por la capacidad narrativa a la que nos referíamos antes. Otros, como Senel Paz, señalan que las posibilidades del

cine no son únicamente narrativas, del mismo modo que las relaciones que mantiene no son únicamente con la literatura. Hay un tipo de cine que tiende hacia el ensayo o la poesía y desde luego algunos cineastas rechazan el cine narrativo hasta calificarlo de herético "al considerar que limita lo específico cinematográfico y coloca al cine a la sombra de la literatura" (68). Esta idea de la alienación del cine narrativo a los modelos novelescos se apoya según Aumont et al. (94) en un doble malentendido: por un lado en la presuposición de que hay una especificidad en el cine que no debe pervertirse con lenguajes extraños, pues el cine ha de mantener su "pureza original". Por otro lado, se olvida que el cine ha creado sus propios instrumentos, sus figuras particulares al intentar contar historias y hacerlas perceptibles al espectador. Gimferrer también señala la diferencia entre un cine de narración clásica, equivalente a la novela clásica, y un cine más experimental, destinado a circuitos semejantes a los de la poesía, es decir, circuitos inicialmente reducidos, pero cada vez más amplios. Este último no admitiría la adaptación de material literario, sería un material autónomo, tal vez con alguna referencia literaria, pero sin otra lógica que la de las imágenes y, al igual que en la poesía, su público sería el del futuro, el de la posteridad, no el que tuviera en su momento, sino el

que iría adquiriendo con los años. (1995, 45)

Respecto a la dirección en que se producen las relaciones entre el cine y la literatura las investigaciones se han centrado en la influencia de la novela sobre el cine, lo cual es comprensible, aunque sólo sea porque la adaptación cinematográfica de novelas es algo cotidiano. Sin embargo, también hay importantes investigaciones en torno a la influencia del cine sobre la novela (aspecto que trataremos en el capítulo siguiente) y sobre el resto de las artes. Hauser, por ejemplo, encuentra los métodos técnicos del cine y las características del nuevo concepto bergsoniano de tiempo tan coincidentes que le hace tener la sensación de que "las categorías temporales del arte moderno deben de haber nacido del espíritu de la forma cinematográfica" (289). Para Francisco Ayala igual que en otras épocas en la sociedad han preponderado la arquitectura, la escultura, la pintura o la música, "contribuyendo a imprimirle carácter y sirviendo de vehículo para los máximos logros del espíritu creador, en nuestro tiempo suerte tan singular le ha tocado al arte de la cinematografía" (1995, 17).

Nos queda por último hacer referencia al aspecto normativo, a cómo debe producirse ese trasvase de la novela al cine y a cómo debe el analista enfrentarse a ese trasvase. Según Juan Marsé, la perspectiva, el punto de vista narrativo que elige el cineasta al revisar la

novela, al reconstruir la historia en imágenes no debe ser nunca el mismo que ha utilizado el escritor:

no es solamente que deba abordarse el asunto con una técnica y un instrumental distintos, sino que, en mi opinión, se debe contar otra historia, por mucho que ésta arraigue en el texto original ... la película será conveniente no por su fidelidad al argumento o al espíritu de la novela que adapta, sino por su acierto en la creación de un mundo propio, específico y autosuficiente, con sus propias leyes narrativas.

(34)

En estas líneas Marsé toca dos de los puntos más sensibles de la adaptación. Por una lado, la irrelevancia del muchas veces falaz argumento de la fidelidad a la letra o al espíritu de la novela adaptada y, por otro, la importancia de que el juicio sobre la bondad de la adaptación se haga por lo que la película es en sí misma⁵. Alberto Moravia se manifiesta al respecto en los mismos términos:

Non ci sono regole generali. Succede questo: lo scrittore è un artista: il regista è un altro artista che si esprime con mezzi differenti: non puoi chiedergli fedeltà al romanzo. Se è un bravo artista sarà originale, e se è originale sarà infidele. Puoi

5. En este sentido hay que reconocer, como hace Clerc, que ha habido un cierto avance en los últimos tiempos: "On voit que les interférences entre les genres se substituent à la notion de fidélité et que l'intuition d'une autonomie créatrice inhérente à la technique cinématographique commence à se faire jour dans la réflexion su l'adaptation" (34).

soltanto dirti: speriamo che faccia un buon film.⁶

Para Bettetini (1984, 102) la traducción de un texto literario en un texto audiovisual, supone una reescritura que respete el proyecto de comunicación inicial. Se trataría, por tanto de producir una nueva máquina semiótica que intente repetir por analogía el trabajo de aquélla de la que se ha partido incluso en lo que respecta a las relaciones con el usuario y dando por supuesto que las transformaciones de tipo digital entre los procesos de las dos máquinas no son posibles. Como muy bien expresan Romaguera y Alsina

el cine no puede ni debe transcribir el estilo literario de Proust o de Dostoievsky. Pero le es factible, en cambio crear su propia expresividad de escenografía, de fotografía, de sonido, de montaje, de ritmo. (428)

Respecto al juicio sobre una adaptación Gimferrer (1985, 59-61) opina que debe basarse no en el terreno de las equivalencias del lenguaje empleado, sino en las equivalencias en cuanto al resultado estético obtenido. Para este autor, una buena adaptación sería aquélla que a través de la imagen produzca en el espectador un efecto análogo al que a través de la palabra provoca la novela al

6. Fragmento tomado de una entrevista realizada por L. Tornabuoni en La Stampa el 14 de diciembre de 1980, reproducido por Elisa Bussi Parmiggiani en "A passage to India: From novel to film. Some problems of 'translation'". Transvases culturales: literatura, cine, traducción. Federico Equiluz et al. eds. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, 1994. pp. 105-120.

lector. No se trataría de mimetizar los recursos literarios, sino de alcanzar mediante recursos fílmicos efectos análogos. En nuestra opinión, este objetivo es sólo uno de los posibles en la adaptación de obras literarias, objetivo difícil de conseguir muy a menudo por las enormes diferencias que existen entre los materiales de la expresión utilizados por el cine y la literatura.

2. PERSPECTIVA HISTÓRICA

Los temas abordados en el estudio de las relaciones entre cine y literatura son tan amplios y variados que merece la pena hacer un breve recorrido por los enfoques y las ideas más importantes de aquellos que se han interesado por este asunto. Conviene advertir que este capítulo no pretende ser una historia pormenorizada y exhaustiva de la disciplina, sino un acercamiento a aquellos autores cuyos escritos tienen un cierto interés para el enfoque que vamos a adoptar en este trabajo.

2.1 De Eisenstein a la narratología comparada

Uno de los primeros en reflexionar sobre las relaciones entre cine y literatura fue el realizador y teórico soviético Sergei Eisenstein. En un artículo escrito en 1933 y titulado "Cine y literatura (sobre lo metafórico)" a la pregunta de por qué nadie filma algo de Dos Passos siendo tan cinematográfico, Eisenstein (1982) responde que precisamente por eso, porque esa cualidad le viene del cinematógrafo, los suyos son efectos cinematográficos de segunda mano. Volviendo atrás en la historia, Eisenstein recuerda unas páginas de Leonardo da Vinci sobre cómo debe representarse una batalla y a continuación escribe:

Hay escritores que escriben, diría yo, directamente

en forma cinematográfica.

Ellos ven en "fotogramas". Más aún, en imágenes de fotogramas. Y escriben en forma de guión de montaje.

Otros desarrollan hechos.

Otros componen con metáforas cinematográficas.

Algunos poseen todos estos caracteres juntos. Por ejemplo, Zola.

Para Eisenstein el lenguaje cinematográfico se creó a imagen y semejanza del lenguaje literario, lo cual no quiere decir que se tratara de un mero trasplante. Pero ahora la relación entre cine y literatura es recíproca y ambos funcionan como "mutuo abrevadero" (19). En otro artículo publicado once años más tarde con el título de "Dickens, Griffith y el cine en la actualidad" Eisenstein (1986) sitúa el origen de la estética fílmica norteamericana en la novela victoriana. Para apoyar esta idea recuerda la anécdota del rodaje de After many years:

Cuando el Sr. Griffith sugirió una escena que mostraba a Annie Lee esperando el regreso de su marido, que iría seguida por una escena de Enoch desterrado a una isla desierta, resultó muy desconcertante. "¿Cómo se puede contar una historia saltando de esa manera? La gente no va a entender nada."

"Y bien", dijo el Sr. Griffith, "¿no escribe así Dickens?"

"Sí, pero Dickens; eso es escribir novelas; es diferente."

"No tanto, éstas son historias fotografiadas; no es tan diferente."¹

Según Eisenstein Griffith llegó al montaje cinematográfico mediante la representación de acciones paralelas y esta fórmula la descubrió en Dickens, con quien comparte características en método, estilo y particularmente en punto de vista y exposición. No obstante, como veremos en el próximo capítulo Eisenstein no parece considerar al montaje como un elemento específico del cine o la literatura.

Muy pocos años después de publicarse este artículo, exactamente en 1948, aparece en Francia un libro importante para el estudio de las relaciones entre cine y literatura. Se trata de La era de la novela norteamericana de Claude-Edmonde Magny. Si los dos artículos de Eisenstein se refieren a cómo la novela ha podido afectar al lenguaje cinematográfico, el libro de Magny analiza la otra cara de la moneda, es decir, los modos en que el cine ha afectado a la novela norteamericana de los años veinte. Magny (1972) parte de una idea simple que muchas veces se pasa por alto y no olvidemos que esta idea se formula a finales de los años cuarenta:

1. Esta cita la toma Eisenstein del libro de Linda Arvidson Griffith When the movies were young. New York: Dutton and Company, 1925, p.66.

Ya no percibimos de la misma manera en que lo hacíamos hace cincuenta años; en particular, hemos adquirido la costumbre de ver relatar historias, en lugar de oírlas narrar. La técnica del relato, forzosamente, de encontrarse trastornada. (44)

Es en el ámbito de este trastorno donde Magny sitúa las innovaciones introducidas en la técnica novelística por la Generación Perdida como una transposición de los procedimientos del cine a la literatura, desde la narración objetiva hasta el "découpage" pasando por ciertos procedimientos temporales. Hay que señalar, no obstante, que unas páginas más adelante Magny cambia el término transposición por el de convergencias.

También en Francia y por la misma época André Bazin² dedica su atención a las relaciones entre cine y literatura comenzando por señalar que, aunque la adaptación era considerada por la crítica de entonces como un recurso vergonzoso, es una constante en la historia del arte. Bazin (1966) sitúa las fuentes del primer cine no tanto en la novela y el teatro como en el circo, el teatro de feria y el music-hall. Por lo que se refiere a la supuesta influencia del cine sobre la novela norteamericana Bazin opina que los nuevos modos de percepción traídos por el cine (el primer plano, el

2. El texto que comentamos es un fragmento de Cinéma, un œil ouvert sur le monde, que aparece publicado en ¿Qué es el cine? con el título de "A favor de un cine impuro (defensa de la adaptación)".

montaje) han ayudado al novelista a renovar sus accesorios técnicos pero

en realidad, la época de la novela americana no es tanto la del cine como la de una cierta visión del mundo, visión informada sin duda por las relaciones del hombre con la civilización técnica, pero de la que el cine mismo, fruto de esta civilización, ha sufrido menos influencia que la novela, a pesar de las justificaciones que el cineasta haya podido proporcionar al novelista. (174)

Para Bazin, pues, no hay tanto una influencia del cine sobre la literatura, sino más bien "una convergencia estética que polariza simultáneamente varias formas de expresión contemporáneas" (175). Respecto a la supuesta pureza que según algunos el cine debe mantener, Bazin sostiene que las adaptaciones no pueden dañar al original en la estimación de quienes lo conocen y aprecian y los ignorantes o se contentan con la película o querrán conocer el original y eso se habrá ganado para la literatura. La buena adaptación debe restituir lo esencial de la letra y el espíritu del original y para ello se requiere un gran talento creador que sea capaz de reconstruir un equilibrio modificado equivalente al de la obra literaria. Pensar que la adaptación es un deporte para vagos en el que el "cine puro" no tiene nada que ganar es, según Bazin, un contrasentido crítico desmentido

por todas las adaptaciones valiosas. Muchas veces la propia realidad del cine, su existencia, va demasiado por delante de la crítica que parece negarse a asumirla y quizás respecto a las relaciones entre cine y literatura suceda algo parecido a lo que ya aconteció con la aparición del sonoro. Muchas veces reconocer un cambio implica ya hacer un juicio de valor y eso fue precisamente lo que no quisieron admitir los que renegaron del sonoro "cuando ya tenía sobre el cine mudo la incomparable ventaja de haberlo reemplazado" (183).

En 1960 Sigfrid Kracauer publica su Teoría del cine y en ella se muestra en desacuerdo con las diferencias que establece Souriau³ entre cine y literatura. Según Kracauer (1996) el tiempo cinematográfico no es tan inflexible como supone Souriau, pues aunque hay un tratamiento diferente, esa diferencia es de grado no de esencia y tampoco está de acuerdo con que el cine no pueda representar la interioridad de los personajes. Para Kracauer hay dos tipos de adaptaciones: cinemáticas y anticinemáticas. Las primeras son producidas por novelas como las de Steinbeck en las que el carácter del personaje se manifiesta en sus acciones, no se muestran sus procesos mentales y tienen predilección por los grupos humanos, más que por los individuos, con el consiguiente aumento en potencialidad

3. Kracauer se refiere al artículo de Souriau titulado "Filmologie et esthétique comparée" Revue Internationale de Filmologie vol. 3 nº10 (1952): 125-128

visual. Esto no significa que sólo las novelas realistas o naturalistas sean adaptables y, a la inversa, el hecho de que una novela incluya procesos de la vida interior de un personaje no quiere decir que no se pueda rodar una película satisfactoria utilizándola como base. Las adaptaciones anticinemáticas son aquellas que intentan traducir fielmente "novelas que construyen un universo cinemáticamente inutilizable, a la manera de las de Proust" (303). En estos casos la solución que se suele buscar es la de adaptaciones de un estilo teatral.

Las posturas de Mitry, manifestadas en 1963 en su gigantesca Estética y psicología del cine son más radicales. La adaptación en su origen aprovechaba el prestigio y la notoriedad de la novela, pero al mismo tiempo subrayaba la inferioridad congénita de una manifestación que luchaba para convertirse en arte. Hoy la adaptación no es más que una operación comercial. Según Mitry (1989b) la adaptación parte del absurdo principio según el cual los valores significados existen independientemente de la expresión que los ofrece a la vista o al entendimiento. Esto sería posible en el interior de un mismo sistema de signos, pero cuando el traslado es de un sistema a otro los valores cambian, los mismos elementos adquieren otro sentido y las cosas significadas son de otra naturaleza. Para Mitry pretender la equivalencia del significado pese a la diferencia de

los significantes es la cuadratura del círculo, porque no sólo los signos y símbolos empleados en uno y otro caso tienen distinto poder de expresar o de significar, sino que no actúan sobre la conciencia de la misma forma. Su percepción no es la misma, y, por lo tanto, tampoco lo es su percepción mental; no se abren a los mismos horizontes conceptuales. (426)

Otro inconveniente importante, según Mitry es el de los diferentes ritmos entre cine y novela, pues mientras en esta última la descripción se va formando gradualmente, en el cine esas imágenes son dadas inmediatamente.

A finales de los años cincuenta surgen en Francia una serie de trabajos posteriormente denominados teorías del précinéma y cuyos autores más destacados fueron Étienne Fuzellier, Henri Agel y Paul Leglise⁴. Estos autores encuentran estructuras cinematográficas en obras literarias anteriores al invento del cinematógrafo. Según Urrutia (1984), los teóricos del précinéma mantenían que en ocasiones el escritor topa con las paredes de la lengua y cuando esto sucede, cuando los escritores rebotan estilísticamente contra las paredes de la lengua, están contribuyendo a una creación cinematográfica. No porque lo

4. Las obras más emblemáticas de estos autores son: Henri Agel. "Equivalences cinématographiques de la composition et du langage littéraires" Revue Internationale de Filmologie 1, 1950; Paul Leglise. Une oeuvre de précinéma: l'Eneide. París: Nouvelles Editions Debresse, 1958; Étienne Fuzellier. Cinéma et littérature. París: Cerf, 1964; Henri y Geneviève Agel. Manual de iniciación cinematográfica. Madrid: Rialp, 1965.

inventaran o lo realizaran, sino porque de esta manera lo intuyeron, sintieron su necesidad. Estos autores pretendieron incluso renovar a partir de estas ideas la enseñanza de la literatura. El ejemplo más extremo de aplicación de las teorías del précinéma es seguramente el trabajo de Leglise en el que elaboró un guión técnico completo del Primer Canto de la Eneida utilizando todo tipo de léxico cinematográfico para poner de manifiesto la capacidad visual del arte de Virgilio.

La década de los setenta es la década de la semiología, que en Francia conoce un desarrollo espectacular. Bajo el paraguas de la semiología se forjan métodos de análisis que se aplican a todo aquello que tenga que ver con la comunicación. Uno de los más destacados semiólogos especializado en cine es Christian Metz, quien ya en 1964 había publicado un artículo titulado "Le cinéma: langue ou langage?" en el que se pregunta por las relaciones entre cine y literatura y marca una de las diferencias fundamentales:

L'expressivité esthétique vient se greffer au cinéma sur une expressivité naturelle, celle du paysage ou du visage que nous montre le film. Dans les arts du verbe, elle se greffe, non point sur une véritable expressivité première, mais sur une signification conventionnelle, très largement inexpressive, celle du langage verbal. (82)

Además, según Metz (1964) el cine no es una lengua, tal y como venían proponiendo algunos teóricos, puesto que contraviene las tres premisas que según la lingüística definen toda lengua: un sistema de signos destinado a la inter-comunicación. El cine no maneja propiamente un sistema de signos, es un medio de expresión, más que de comunicación y su direccionalidad es de sentido único no de ida y vuelta. En Lenguaje y cine (1973) Metz aborda otros temas relevantes para las relaciones entre cine y literatura como la especificidad de los códigos a la que nos referiremos en el siguiente capítulo.

A partir de los años ochenta el estudio de las relaciones entre cine y literatura ha circulado más bien por el ámbito de la narratología. Autores como Genette, Chatman o Bordwell han contribuido a centrar el estudio de estas relaciones partiendo de una reflexión sobre la capacidad del cine y de la novela para constituirse en relatos. La discusión ya no es, por tanto, la posibilidad de traducción de un texto literario en un texto fílmico o la presencia o ausencia de fidelidad en la adaptación, sino el análisis comparativo de los recursos y técnicas de que disponen cine y novela para construir eso que llamamos relatos.

Se puede decir que la narratología comenzó aplicándose inicialmente al estudio de relatos literarios y por esta razón sus herramientas y sus conceptos están

vinculados a los mecanismos de la enunciación narrativa verbal. A medida que se ha desarrollado la disciplina esos conceptos se han ido forjando y adaptando de modo que sean capaces de explicar otros tipos de relato como el audiovisual. En ese proceso de explicación de distintos medios que comparten su capacidad para el relato ese espacio común sirve muchas veces para definir con mayor precisión peculiaridades específicas de un medio en particular.

2.2 Los estudios sobre literatura y cine en España

El inicio del análisis comparativo entre el cine y la literatura en España tiene su comienzo en una serie de publicaciones de Joaquín de Entrambasaguas, Alonso Zamora Vicente y Antonio Barbero⁵. Después, en los años setenta se leen en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense dos tesis doctorales que inician una nueva etapa en la disciplina. La primera de ellas corresponde a Antonio Lara, que lee en 1973 una tesis doctoral titulada Relaciones estéticas entre cine y literatura en la que analiza adaptaciones como Tristana o 2001, a Space Odyssey. Especialmente interesante resulta

5. Joaquín de Entrambasaguas. Filmoliteratura (temas y ensayos). Madrid: CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1954.

Alonso Zamora Vicente. "Acercamiento a Tirso de Molina. Rapidez cinematográfica." en Presencia de los clásicos. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1951.

Antonio Barbero. "La literatura en el cine I, II y III." en Revista Internacional de Cine 3, 4 y 5 (1952).

el análisis de Tristana, pues la mayoría de los trabajos sobre Buñuel solían ser trabajos muy generalistas y no análisis concretos centrados en una obra. Este trabajo, que hace una revisión de la noción de autor, niega que la diferencia entre una película y una novela resida en la diferente estructura de cada medio expresivo, pues se pueden filmar literariamente textos sin transformar. Por otro lado, la fidelidad a la novela, sólo tiene sentido si conecta con la poética personal del director cinematográfico. Para Antonio Lara la adaptación es un ejercicio mediante el cual el director cinematográfico hace una lectura enriquecedora y personal de un texto, que da como resultado una versión de sus experiencias vitales en contacto con la creación ajena. Se trata de una nueva formulación de obras anteriores en nuevos medios, actividad que es una vieja tradición cultural. Cuando esta actividad se ejerce sobre las relaciones cine-literatura no parece ser posible el establecimiento de reglas de funcionamiento.

La segunda tesis sobre este tema fue defendida por Jorge Urrutia en 1975 bajo el título de La literatura española y el cine (bases para un estudio) también en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, y es el primer trabajo de una serie cuyo denominador común será una aproximación semiológica a las relaciones entre cine y literatura. Merece la pena entresacar su imago litterae.

cine. literatura, obra en la que analiza desde las relaciones de los escritores españoles con el cine hasta las posibles influencias del cine sobre la literatura. Según Urrutia "las relaciones entre el cine y la literatura deben sólo estudiarse desde el punto de vista de la sintaxis de la narración" (39), "sobre la base de su capacidad para el relato" (69). Las reglas del relato no parecen formar parte de lo específico del cine o la literatura, el relato aparece más bien como una estructura común a diversos lenguajes y

la actualización de los sistemas narrativos se hace fundamentalmente a través del cine o la literatura. Hablar sólo de narración literaria o de narración cinematográfica pudiera ser delito crítico de apropiación indebida. (74)

También hay que destacar La mirada opulenta de Román Gubern que, a pesar de no tratar el tema de manera exclusiva, a lo largo del libro establece reflexiones del máximo interés a las que nos referiremos en este trabajo.

Otro tipo de estudios que merecen atención son aquellos que consiguen catalogar la larga lista de películas basadas en obras literarias españolas. El primer libro de este género lo escribió en 1978 Luis Gómez Mesa bajo el título de La literatura española en el cine nacional y lo podríamos definir como un catálogo comentado de obras de todos los géneros literarios que han sido

adaptadas al cine y ordenadas alfabéticamente por autores. En 1986 aparece La novela española y el cine de Luis Quesada, que, centrado exclusivamente en el género novelesco, hace un recorrido diacrónico por todos aquellos movimientos y escuelas literarias cuyas obras han sido adaptadas al cine, analizando al mismo tiempo los resultados obtenidos. En algunas ocasiones, analiza algunas novelas que, no habiendo sido adaptadas, presentan, según el autor, buenas posibilidades para serlo. También en 1986 Juan de Mata Moncho Aguirre publicó una mera recopilación de adaptaciones por géneros bajo el título de Cine y literatura: la adaptación literaria en el cine español.

Otro especialista en las relaciones entre cine y literatura es Rafael Utrera, que ha publicado entre otros los libros Modernismo y 98 frente a cinematógrafo (1981) y García Lorca y el cinema (1982). Una línea de investigación más próxima a la nuestra es la de Juan Miguel Company, quien en El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico abandona, como señala Francisco Llinás en el prólogo, el modelo referencial, tan habitual en el terreno de la crítica (que no del análisis) cinematográfica, para analizar el texto fílmico desde su propia materialidad. Partiendo de la teoría textual del sujeto aborda las distintas fórmulas enunciativas de la literatura y el cine y sus

repercusiones simbólicas. Más recientemente se han publicado dos libros interesantes sobre este tema. El primero, de Carmen Peña Ardid, lleva por título Literatura y cine, Una aproximación comparativa y en su primera parte se lleva a cabo un recorrido por la tradición comparativa entre literatura y cine, mientras que el resto del libro se dedica a analizar las influencias mutuas y las oposiciones en cuanto a los materiales expresivos que utiliza cada medio. El segundo, Nada, una novela, una película. Análisis comparado de modos de representación, de Inmaculada Gordillo, tiene el mérito de ser uno de los pocos análisis comparativos dedicado en profundidad a un único texto literario en confrontación con su contraparte cinematográfica.

También los escritores españoles, como es lógico, han reflexionado, a veces con una sensatez y una capacidad de penetración dignas de alabanza, sobre las relaciones entre cine y literatura. Veamos, por ejemplo, la opinión de Álvaro Pombo y de Luis Goytisolo. En un magnífico artículo sobre las relaciones entre cine y literatura Álvaro Pombo (1995) considera al cine como el gran arte-resumen de todas las artes y propone una procedencia no del teatro como a simple vista pudiera parecer, sino del espacio lógico narrativo. Frente a la lentitud de las novelas leídas o escuchadas, el lenguaje cinematográfico es rápido, porque la representación visual es una gran

abreviatura y precisamente a esto se refería McLuhan al decir que una imagen vale más que mil palabras. No es que valgan menos, es simplemente que no valen para decir lo que una imagen dice, porque "una imagen no dice nada: lo pone, lo impone o representa" (77). Por su parte, Luis Goytisolo leyó un discurso de ingreso en la Real Academia Española bajo el título de El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea en el que explica cómo en la relación entre novela y cine, que no siempre ha sido vista como una relación de sentido reversible, ambos medios se encuentran hoy en fase crítica y el cine se aferra como un naufrago al pasado y presente del género novelesco, como renunciando a lo que alguna vez pudo parecer expresión autónoma genuinamente cinematográfica. Al mismo tiempo, la narrativa española contemporánea ha reaccionado ante el relato cinematográfico de dos maneras: la primera mediante la asimilación de los recursos del cine a fin de poder competir con él ofreciendo al lector un producto análogo. Esta asimilación se manifiesta en la visualidad de las descripciones, el carácter enunciativo y coloquial de los diálogos y estructura narrativa articulada en secuencias. La segunda tendencia busca

antes que aproximarse a la imagen, apartarse de ella, crearse su propio ámbito irreductible ... es una novela de expresión esencialmente verbal y, en consecuencia, casi imposible de llevar a la pantalla.

(26-27)

2.3 Tipologías de la adaptación

Sabido es que una de las fórmulas de definición de un objeto es la clasificación de sus distintas tipologías. Para comprobar cómo han ido cambiando las relaciones entre cine y literatura y, sobre todo, la concepción que de estas relaciones se ha ido teniendo a lo largo de la historia será útil hacer un breve repaso a la evolución de las distintas tipologías de adaptación que se han ido realizando.

En los años sesenta Pío Baldelli (1966) propone cuatro posibles relaciones entre una adaptación cinematográfica y el texto literario que le sirvió de base. La primera posibilidad es lo que él llama el saqueo de la obra literaria, de la que se extraen la trama, las grandes sensaciones y los personajes con el único objeto de vender más. A menudo este procedimiento va unido a procesos de simplificación como la reducción del diálogo y del número de personajes o la supresión de todo conflicto social, político o económico. La segunda posibilidad consiste en que el cine está al servicio de la obra literaria pues difunde su conocimiento. El director registra escrupulosa y fielmente en lenguaje cinematográfico el texto, evitando intrusiones en la medida de lo posible. La tercera opción es lo que el

investigador italiano denomina la aparcería entre cine y literatura, en la que el director intenta completar el texto literario con añadidos cinematográficos, pudiendo caer en el error grave de un "híbrido que pretenda dinamizar el estático texto teatral o literario con las acrobacias de la cámara y la variación de los escenarios" (34). La última posibilidad corresponde a la plena autonomía del film respecto al texto literario, es decir, a aquellos casos en los que el director impone su signo personal al texto literario consiguiendo subordinar o distanciar la obra literaria del film funcionando aquélla como pretexto o punto de partida. Para Baldelli

la autonomía respecto del texto original puede ir de un mínimo a un máximo, de una aproximación congenial en la sustancia que el autor cinematográfico logra traducir con medios expresivos autónomos y apropiados, a una interpretación crítica que fuerza cualquier elemento fundamental, hasta una plena independencia. (51)

En esta última categoría podemos situar muchas de las adaptaciones de Buñuel, quien, como indica Lara,

emplea la literatura como un punto de partida, un detonador de sus propias ideas, pero casi nunca como almacén de recursos narrativos o personales (...) Nunca encontramos una simple ilustración plástica de la obra, sino una recreación integral de la materia

novelesca, sin vanos intentos de transponer estilos o recursos específicamente literarios (1981, 246)

Ya en los años setenta Wagner (1975) propone tres modos de adaptación. El primer modo lo denomina transposición y consiste en llevar una novela directamente a la pantalla con el mínimo posible de interferencia aparente. Este es el método más utilizado por Hollywood y para Wagner el menos satisfactorio, pues siguiendo a Balázs afirma que

the same material can only successfully be put into a new form "if the term 'content' and 'form' do not exactly cover what we are accustomed to call material, action, plot, story, subject, etc. on the one hand and 'art form' on the other". (222-223)

El asalto de Hollywood a los clásicos de la literatura ha sido muchas veces una ilustración pueril, efecto reforzado muchas veces con una apertura en la que vemos cómo van pasando las páginas del original. El segundo modo de adaptación es el comentario, que se produce cuando el original es alterado en algún sentido, ya sea de manera premeditada o inconscientemente. El comentario implica una reestructuración que pone otros énfasis y, muchas veces, más que infidelidad o violación del original lo que se produce es una intención diferente por parte del director. La restauración creativa de Muerte en Venecia sería un ejemplo de este tipo de adaptación. El tercer modo es la analogía, que representa un alejamiento considerable con

el objeto de crear otra obra de arte, no de reproducir el original de manera mimética.

Ya en los años ochenta nos encontramos con las tipologías elaboradas por Andrew y por Bettetini. Para Andrew (1984) el primer modo de adaptación es el préstamo, fórmula que ya empleaban los pintores medievales al utilizar iconografías bíblicas o los autos sacramentales basados en historias de la Biblia. A través de este modo el artista emplea el material, la idea o la forma de un texto anterior y la adaptación gana en audiencia por el prestigio y el éxito del título o del tema tomado en préstamo. Para estudiar este modo el analista debe examinar la fuente de poder del original contrastándolo con el uso que de ella se hace en la adaptación, lo cual nos conduce a la generalidad del original, a su existencia como arquetipo o forma continuada en la cultura y a la existencia de mitos trasladables de unas manifestaciones artísticas a otras. Hay muchos textos aparentemente originales en los que se descubre tras un análisis minucioso su dependencia de grandes símbolos y pautas míticas de civilización. Este modo encuentra su opuesto en lo que Andrew denomina intersección, modo en el que precisamente lo que resulta único en el original es preservado hasta tal punto que queda intencionadamente sin asimilar en la adaptación. En este modo hay una especie de miedo o de rechazo a adaptar y se opta por presentar la

peculiaridad del texto original, generando una interacción dialéctica entre ambos textos, de manera que el analista debe atender a la especificidad del original en la especificidad del cine. El tercer modo es el de la transformación fiel, que asume como objetivo principal de la adaptación la reproducción en cine de algo que se considera esencial al texto original. Esa fidelidad se puede aplicar a la letra (personajes, contexto geográfico y socio-cultural, punto de vista del narrador) o, con más dificultad, al espíritu del texto original (tono, valores, imágenes, ritmo).

Según Bettetini (1986) la traducción de un sistema semiótico literario a un sistema audiovisual se manifiesta en la práctica discursiva en una amplia gama de posibilidades adscribibles a cinco categorías. La primera es la traducción fiel y respetuosa que incluso sacrifica aspectos comentativos para restituir de la manera más completa posible lo que es propiamente la narración. La segunda está más atenta a recrear el ambiente que a respetar la trama. Se da más importancia a los aspectos corales que a las vivencias particulares. En la tercera categoría prevalecen los valores ideológicos del original sobre su articulación superficial, lo cual da lugar a textos audiovisuales de tono ensayístico y clara autonomía respecto al original. En la cuarta categoría la elección de pertinencia se produce sobre todo el material

(superficial y profundo) de la obra original, produciendo una trasposición que traslada el foco de interés al problema del género, pues el material signifiante y los diferentes usos hacen que los géneros literarios no coincidan siempre con los históricamente definidos por la producción y el consumo audiovisual. La quinta y última categoría es la constituida por

traducciones que hacen referencia a una matriz literaria sólo como un pretexto (generalmente narrativo) que después se desordena y reelabora en un universo de escritura casi completamente autónomo respecto al original. (99-100)

Según Bettetini en esta categoría el texto original suele ser una narración popular de escaso valor literario y sin implicaciones connotativas. Este sería el caso de muchas adaptaciones de Hitchcock.

II. ASPECTOS TEORICOS

3. LA CUESTION DE LA ESPECIFICIDAD

Uno de los problemas a abordar en el estudio de las relaciones entre cine y literatura, pero también en la estética y teoría del cine es el de la especificidad. Desde esta última perspectiva muchas veces se trató de encontrar lo específico del cine para convertirlo en norma y confinar así al cine dentro de los límites de lo que debía ser la pureza del séptimo arte, lejos de toda posible contaminación literaria. Desde luego nosotros no vamos a considerar el concepto de especificidad como una condición sine qua non para que el cine sea cine y la novela sea novela. Si lo específico cinematográfico está constituido por aquellos elementos que aparecen en el cine y sólo en el cine, mucho nos tememos que será una parcela tremendamente reducida, y lo mismo se puede decir de la novela. Por otro lado, el cine no está solo, sino que convive junto con una enorme cantidad de mensajes audiovisuales y la novela forma parte de esa empresa gigantesca que llamamos literatura. La perspectiva que vamos a adoptar en este capítulo no tiene como objeto la búsqueda de un cine puro o de una novela pura, sino la búsqueda de aquellos elementos más propios de uno y otro medio, aquellos componentes esenciales que conforman su naturaleza precisamente para comprender mejor cómo se desenvuelven esos elementos o sus equivalentes en el otro

medio.

3.1 Los materiales: logos vs. eicón

Tradicionalmente la narratología sostiene que toda narración está compuesta por dos elementos que son la historia y el discurso, es decir, un contenido y una expresión, cada uno de los cuales tiene a su vez una sustancia y una forma. Partiendo de los conceptos de Saussure y Hjelmslev, Chatman (1990a, 23-27) define cuatro componentes narrativos:

1. La forma del contenido, constituida por acciones, acontecimientos, personajes y escenarios. Los componentes de la historia y sus relaciones.
2. La sustancia del contenido, es decir, la representación de objetos, personas y acciones transformados por los códigos culturales del autor.
3. La forma de la expresión: la estructura de la transmisión narrativa tras las correspondientes operaciones organizativas.
4. La sustancia de la expresión, que está relacionada con el medio comunicativo de la narración y con el tipo de manifestación que genera (verbal, acústica, visual, cinética, gestual...)

Según Urrutia (1984, 40)

la comparación entre la literatura y el cine no puede hacerse (o, al menos, en el estadio presente de la

investigación no parece que pueda proporcionar resultados interesantes) entre las materias y formas de la expresión, sino a partir de la problemática de su plano de contenido.

Sin embargo, estamos más de acuerdo con el planteamiento de Bussi (1994) en el que aboga por incluir también en esa comparación a los aspectos de la expresión. En nuestra opinión, por lo que se refiere al problema de la traducción del texto literario al texto fílmico o viceversa, es precisamente el contenido el elemento que parece menos problemático. Esto no quiere decir en modo alguno que la traducción del contenido no sea una operación delicada e importante. No cabe duda de que hace falta tener un gran talento para seleccionar el material adecuado del texto original o para añadirle cosas o para traducir rituales o estereotipos culturales de un medio a otro. Sin embargo, pensamos que en muchas ocasiones, especialmente en los casos de traducción textual, el contenido está supeditado a la expresión y por esta razón a ella le dedicamos este epígrafe.

No se le oculta al lector que el título de este epígrafe es una simplificación excesiva. Analizar las relaciones entre cine y literatura no es tan sencillo como contrastar diferencias entre la imagen y la palabra. En primer lugar porque, como ya hemos dicho, el cine está constituido generalmente por imágenes y palabras, además

de otros elementos. Y en segundo lugar, porque el destino final de las palabras de la novela es la construcción de imágenes en la mente del lector. Esto ya lo señalaba Gonzalo Suárez cuando escribía que "la literatura no ha necesitado del cine para crear imágenes, lo ha hecho espontáneamente mucho antes de que el cine existiera" (83).

Empecemos, no obstante, por confrontar la novela y el cine en sus niveles más básicos, o sea, el verbal y el icónico. Tal vez no venga mal recordar como hace Gubern que "la matriz histórica de la escritura se halla en la expresión icónica, tronco común que la cultura griega iluminó al designar con la misma palabra, grafein, las actividades de dibujar, pintar y escribir" (1994, 59). Esta estrecha vinculación entre el mundo visible y la lengua también es señalada por Metz cuando afirma que

una función (entre otras) de la lengua es nombrar las unidades que segmenta la vista (pero también ayudar a segmentarlas), y que una función (entre otras) de la vista es inspirar las configuraciones semánticas de la lengua (y también inspirarse en ellas). (1973, 57-58)

Por lo que se refiere a la palabra, sin embargo, algunos autores como Ropars ponen el énfasis en la gran diferencia que hay entre su manifestación en la novela y el cine: "malgré son contenu sémantique, la parole cinématographique

s'éloigne du langage romanesque dans la mesure où elle est perçue, et non pas lue" (69). En todo caso no debemos olvidar aquello que acertadamente nos recuerda Richardson: "literature has long been involved with sound. Early literature was aural, and from Pindar to Ferlinghetti there has always been poetry written to be read or sung"(60). Por tanto, esa doble naturaleza material de la palabra, escritural y acústica, es en nuestra opinión un punto de acercamiento entre cine y literatura. De hecho ambos, cine y literatura, por la cualidad de sus materiales expresivos están condenados a la connotación como muy bien apunta Metz:

C'est un bonheur réservé à la musique et à l'architecture que de pouvoir déployer d'emblée leur expressivité proprement esthétique -leur style- dans un matériau (ici la pierre, là le son) purement impressif et qui ne désigne rien. Mais la littérature et le cinéma sont par nature condamnés à la connotation, puisque la dénotation vient toujours avant leur entreprise artistique. (1964, 81)¹

Por su parte, Gubern (1994, 51) indica tres diferencias fundamentales entre la expresión verbal y la icónica que

1. Hay, sin embargo, una diferencia, en cuanto a los materiales de los que parte el cine y la literatura. El escritor, como señala Cohen (62), parte de cero, mientras que el cineasta organiza personas y objetos, que no son neutrales, en una composición que cobra su estilo no tanto de la interpretación del artista como de la manipulación real de objetos físicos y de la maquinaria con que se registran.

nosotros resumiremos en dos. Primeramente, el hecho de que los referentes de las palabras son genéricos, categoriales, mientras que los de las imágenes suelen ser especímenes o individuos, de donde se deduce habitualmente una cierta facilidad de la palabra para lo abstracto y una tendencia de la imagen hacia lo concreto. Baldelli recuerda la afirmación de Lawson según la cual

el film debe mostrar una acción visible, la novela es más discursiva: puede detenerse, describir, contemplar. Puede describir un paisaje inmóvil, un personaje que no se halla dedicado a acción alguna. El conflicto cinematográfico no puede concretarse en divagaciones genéricas que indiquen la posición del autor hacia la vida y la sociedad... El film debe personalizar el conflicto. (98)

En nuestra opinión está claro que hay una cierta tendencia o una cierta facilidad en cada uno de los medios, pero esto no significa que a la literatura le esté vetado lo concreto y al cine lo abstracto, más bien estamos de acuerdo con Bettetini en el sentido de que "la palabra se aglomera para construir el sentido de lo individual y lo concreto; la imagen se une a otras para construir el sentido de lo genérico y lo abstracto" (95).

La segunda diferencia fundamental entre expresión icónica y expresión verbal es el carácter motivado y analógico de la imagen frente a la arbitrariedad de la

palabra. Para ilustrar esta última característica Gubern (1994,51) recuerda un pasaje de Frankenstein de Mary Shelly en el que el monstruo queda maravillado por el poder referencial de la palabra:

I perceived that the words they spoke sometimes produced pleasure or pain, smiles or sadness, in the minds and countenances of the hearers. This was indeed a godlike science, and I ardently desired to become acquainted with it. But I was baffled in every attempt I made for this purpose. Their pronunciation was quick, and the words they uttered, not having any apparent connection with visible objects, I was unable to discover any clue by which I could unravel the mystery of their reference. (139)

El carácter analógico de la imagen alude al referente fotográfico que Barthes ha definido claramente:

I call 'photographic referent' not to the optionally real thing to which an image or a sign refers but the necessarily real thing which has been placed before the lens, without which there would be no photograph (76).

En parte como consecuencia del carácter analógico de la imagen, ha perdurado, tal y como señala Peña-Ardid, la idea de que "la ficción cinematográfica presenta desde el exterior acciones y conductas, construye personajes que 'no disponen apenas de interioridad', pues su psicología

queda reducida a lo que puede aflorar al exterior" (175). A este respecto es conocida la reacción de Luis Buñuel cuando le propusieron dirigir la adaptación de Bajo el volcán de Malcolm Lowry: "Es imposible adaptar esta novela. ¡Todo ocurre en la cabeza del protagonista!"². Viniendo estas palabras de Luis Buñuel, más parecen una excusa fácil que una reflexión meditada, pues él mejor que nadie sabía manejar muy bien la capacidad del cine para adentrarse en el territorio de los sueños o de lo imaginario, en esos espacios que solo existen en la mente de las personas. En todo caso, negar la capacidad del cine para expresar el pensamiento o la interioridad de los personajes es, no nos cansaremos de repetirlo, olvidar el componente sonoro del film y el importante lugar que la palabra ocupa en él.

Otra característica a destacar de los materiales expresivos es la simultaneidad de la imagen frente a la sucesividad de la palabra. Esta característica supondría una limitación del cine frente a la novela en el sentido de que estaría condenado a mostrar situaciones o espacios completos, mientras que la novela tiene una mayor posibilidad de selección, una cierta capacidad para regular la cantidad de información que ofrece al lector. La simultaneidad y sucesividad de uno y otro medio

2. Recogido por Pere Gimferrer en Cine y literatura. Barcelona: Planeta, 1985. p.83.

implican esas restricciones aludidas sólo a nivel local, es decir en el nivel del plano. Pero el cine tiene dos opciones para superar esa limitación: la primera es mediante la utilización del primer plano, que consigue seleccionar una pequeña parte del campo visual dejando fuera lo innecesario o lo que se quiere ocultar; la segunda implica el uso de la naturaleza esencial de la imagen cinematográfica, es decir, su secuencialidad. El ensamblaje de planos permite dosificar y retardar la información hasta el punto de convertirse este recurso en la base de algún género típicamente cinematográfico.

¿Cuál es entonces el material específico de la novela y del cine? El de la novela parece no ofrecer discusión: es la palabra. En el cine, sin embargo, la cuestión se complica, pues precisamente su especificidad se encuentra en la heterogeneidad de sus materiales expresivos. Según Metz (1973, 130-131) existe una postura extrema a este respecto que considera que hay estructuras significantes no cinematográficas cuando entran en el film, pero que sí lo son cuando salen de él gracias a un coeficiente automático de cinematografización. No obstante, en opinión de Metz el film puede simplemente recoger esas estructuras cinematográficas, para inscribirlas en una nueva materia conservando su forma idéntica, como sucedería por ejemplo con las estructuras de la lengua que entran a formar parte de la banda sonora. Metz propone, por tanto, el

establecimiento dentro de los códigos cinematográficos de una especie de "jerarquía en la especificidad" (1973, 271). Estableceremos, siguiendo a Aumont et al. (1989, 195-196) una jerarquía encabezada por la imagen fotográfica en movimiento, que expresa el máximo grado de especificidad. Por debajo se encuentran materias expresivas como las anotaciones gráficas que pueden sustituir a la imagen analógica (rótulos y letreros) o superimponerse (subtítulos y menciones gráficas internas a la imagen), el sonido fónico, la música y los ruidos. Martin (1996) señala además los siguientes elementos como no específicos por ser también utilizados en el teatro o la pintura: la iluminación, el vestuario, los decorados, el color, la pantalla grande y el desempeño actoral.

3.2 Dimensión psicológica de la especificidad

Si entre el cine y la literatura hay unas ciertas relaciones no es solamente porque existen una serie de materiales y mecanismos que en unos casos los acercan y en otros los separan, sino también porque la novela y la película funcionan gracias a que hay personas que las leen y las ven. En las relaciones que establece un lector con la novela y un espectador con la película encontraremos sin duda convergencias y divergencias que nos ayudarán a establecer la especificidad de cada una de ellas desde el punto de vista de la percepción.

Desde hace mucho tiempo ha existido la creencia, aún hoy vigente, de que la palabra es superior a la imagen. La palabra está asociada a la divinidad, que mediante el verbo nombra y da existencia a los objetos, mientras que la imagen, relegada a una mera imitación de los objetos, cumple una función muy inferior. Esta diferenciación se ha hecho patente en distintos momentos de la historia. En la Edad Media, por ejemplo, los únicos que tenían acceso a las Sagradas Escrituras eran los monjes poseedores del saber, mientras que la masa analfabeta sólo podía acceder a ellas a través de su vulgarización icónica. Pero esa inferioridad se mantiene hoy en día en las culturas occidentales desarrolladas en las que, como indica Gubern, se "ha relegado la expresión icónica a su periferia cultural, privilegiando sus usos y funciones como mercancía de consumo y/o de esparcimiento mucho más que como medio de conocimiento científico" (1994, 55).

Esta discriminación histórica está relacionada sin duda con la creencia de que la novela o el texto escrito demanda del lector una actividad perceptiva de un orden cualitativa y cuantitativamente muy superior al que el cine requiere a su espectador. Umberto Eco, sin ánimo de establecer comparaciones entre cine y literatura, aunque refiriéndose fundamentalmente a textos verbales, afirma que el texto está lleno de espacios blancos, de intersticios que dejan al lector una cierta libertad

interpretativa. El texto postula al destinatario como condición indispensable de su capacidad comunicativa y de su potencialidad significativa. En definitiva, "un testo viene emesso per qualcuno che lo attualizzi -anche se non si spera (o non si vuole) che questo qualcuno concretamente ed empiricamente esista" (1979, 53). Es aquí donde el texto perezoso requiere del lector que ejecute su trabajo, capacidad que se atribuye al lector, pero que tradicionalmente se le ha negado al espectador cinematográfico. Iser lo expresa con toda claridad:

With the novel the reader must use his imagination to synthesize the information given him, and so his perception is simultaneously richer and more private; with the film, he is confined merely to physical perception, and so whatever he remembers of the world he had pictured is brutally cancelled out. (283)

Esta afirmación de Iser data de principios de los años setenta, pero a su concepción no le han faltado seguidores a lo largo del tiempo. Así, Saalbach (1994) afirma que

en la lectura, al fin y al cabo, generamos una imagen en nuestra mente. Es nuestra esta imagen y es resultado directo de nuestra participación activa en la comunicación con el texto. En el cine, sin embargo, se nos ahorra tal trabajo; ya se nos ofrece una imagen concreta, que forzosamente tenemos que aceptar. Eludiendo así el esfuerzo mental -lo que,

dicho sea de paso, también implica la elevada posibilidad de manipulación del espectador- la imagen hecha de la cinematografía no sólo reduce enormemente nuestras posibilidades de conectar la nueva experiencia estética con nuestro horizonte vital, sino que resta a la vez mucha intensidad a la experiencia personal que cada acto de recepción artística supone. (422)

Verdaderamente este tipo de manifestaciones no sólo minusvaloran la capacidad visual del ser humano, sino que olvidan que la imagen es tan solo uno de los componentes del cine y que junto a ella siempre aparece la palabra representada escritural o acústicamente y otros componentes como los ruidos o la música. Con tal variedad y complejidad de materiales significantes parece difícil mantener la pasividad del espectador, pero vayamos por partes. Desde luego hay autores, como Berger (1978) que, reconociendo que la novela requiere una operación de visualización el cine necesita un mayor grado de actividad conceptual. Ejchenbaum (1971), por su parte opina que el espectador debe traducir el significado de cada episodio al lenguaje de un discurso interior y por eso sostiene que "el espectador cinematográfico se ve constreñido a un complejo trabajo cerebral para encadenar los diferentes planos entre sí (la construcción de frases y periodos

cinematográficos)"³. Considerar el visionado de una película como un proceso eminentemente pasivo evidencia un gran desconocimiento del proceso de la percepción visual. Arnheim (1971) ha demostrado que muchas de las operaciones que realiza nuestro sistema visual son operaciones inteligentes y Villafañe (1990) nos recuerda que en algunas fases del proceso de la memoria visual se producen operaciones de codificación verbal. Para Arnheim (1980) "la contemplación auténtica no consiste meramente en aguardar y recoger: es esencialmente activa" y la conducta visual del ser humano es una conducta exploratoria que se acerca al mundo y al arte de forma inquisitiva. Algunos teóricos del cine que abordan la narración fílmica desde los presupuestos de la psicología cognitiva también comparten esta concepción del espectador activo. Según Bordwell, "a film cues the spectator to execute a definable variety of operations"(29) y Branigan (1992) dedica todo un libro a analizar cómo la comprensión de una narración fílmica implica toda una serie de formas y procesos cognitivos.

Volviendo a las observaciones de Saalbach, en nuestra opinión este autor parte de un error de base más relacionado con una cierta visión apocalíptica de la

3. B. Eichenbaum. "I problemi dello stile cinematografico" en I formalisti russi al cinema. Milano: Garzanti, 1971. p. 23-24. Citado por Gian Piero Brunetta. Nacimiento del relato cinematográfico. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1993. p.23-24.

oposición icónico/verbal que con una verdadera confrontación de los procesos implicados en la lectura de una novela y en la visión de una película. En efecto, en la lectura de la novela generamos imágenes en nuestra mente, pero también se generan imágenes en nuestra mente en el visionado de una película y no me refiero a una reproducción mimética de las imágenes proyectadas en la pantalla. Todo el mundo sabe que el resultado de montar dos planos no es una mera suma de ambos, sino que se produce una interacción mutua que da lugar a una nueva significación, ausente de cada uno de los planos tomados aisladamente. Esta interacción se produce no en los planos en sí mismos, sino en la mente del espectador y tiene lugar gracias a la participación activa del espectador durante la proyección y después de la proyección. La habilidad del director y del montador está precisamente en prever cuál va a ser la actividad del espectador ante determinado tipo de montaje. Esto lo sabía Kuleshov cuando hablaba de su "geografía ideal" y lo sabía Eisenstein cuando desarrolló sus concepciones del montaje. La suposición de que ver una película elude todo esfuerzo mental es tan ingenua como suponer que la lectura de una novela implica siempre un gran esfuerzo mental. Quizás esta generalización sea excesiva, pues cada novela y cada película precisará de un esfuerzo mental determinado, esfuerzo, por cierto, independiente de la capacidad mental

de los posibles lectores o espectadores. Tampoco estamos de acuerdo con que ver una película sea una experiencia estética de intensidad reducida para personas que padecen de una acusada pereza mental. Desde luego la novela y el cine producen experiencias estéticas diferentes, aunque esto no presupone la superioridad de ninguna de ellas, más bien al contrario, cabe pensar que en la percepción de ambos fenómenos hay aspectos comunes. Así, tal y como apunta Arnheim "the image that emerges from a reader's mind from a literary description vies in its multidimensionality with the spatial complexity of an actual perceptual experience" (1986, 71-72). Morrissette da un paso más allá señalando que

the apparent "final" surface of the film image is quickly transferred into the imaginary realm, where it becomes productive of inner images, pseudomemories, associative, parasitic recalls, and conjectures. Film and novel, so different in their material aspects, in their psychological dynamics, in their technical modes (and yet so comparable), come together again on that "inner screen of the brain" of which Herbert Read writes, to form a unified field of inner aesthetic response. (26)

Por tanto, el destino final de lo que cine y literatura

ofrecen a nuestra percepción⁴ es el mismo. Los materiales verbales, visuales y auditivos son descifrados y entran a formar parte del territorio de nuestra imaginación. ¿Hay alguna diferencia desde el punto de vista psicológico entre el recuerdo que tenemos de una novela y el de una película? Seguramente no.

Una vez vistas las similitudes, veamos a continuación cuáles son las diferencias más importantes entre cine y literatura desde un punto de vista perceptivo. Para Gibson, el cine difiere de la narración verbal en que esta última no puede poner al lector en la escena tal y como hace el cine:

filmic depiction shares with verbal narration, storytelling, the capability of showing what happens if so-and-so happens, the predictable causal sequences of the world, along with the accidental happenings, the unpredictable sequences. But it shares with ordinary depiction, perspective pictures, the capability of putting the observer into the scene. (301)

La apreciación de Gibson está directamente relacionada con ese potencial específicamente cinematográfico que se manifiesta en el efecto de realidad producto del sistema perspectivo de representación y en lo que Oudart (1971)

4. En el caso de la novela también hablamos de percepción, pues no debemos olvidar que lo que nos ofrece la página de una novela es en primera instancia un conjunto de estímulos visuales.

llamó el efecto de lo real, es decir, la inscripción en el interior de la representación del lugar que ocupa el espectador, que así participa de un espacio que comparte no ya con cosas representadas, sino con cosas reales.

Algunos de los primeros teóricos del cine como Canudo, Delluc o Gance señalaron como elemento específicamente cinematográfico su universalidad, su capacidad de constituirse en una especie de esperanto visual comprensible por individuos de cualquier cultura y nacionalidad. Estas afirmaciones seguramente tienen toda su vigencia por lo que respecta al cine mudo, pero tal vez sean más cuestionable su aplicación al cine sonoro.

La última diferencia entre cine y novela desde un punto de vista psicológico se refiere a la distinta forma de percepción temporal por parte de lector y espectador. Según Mitry "la acción de la novela se inscribe en el pasado, incluso cuando el estilo está en presente. Jamás se trata de otra cosa que de una realidad ya hecha y no haciéndose" (1989b, 437). El novelista construye con palabras una realidad que está ya hecha para el lector, que representa a un personaje en cuya interioridad se proyecta. Todo ocurre como si el yo presente (el lector con conciencia de ser lector) recordase un yo pasado (el héroe actuando), y esta objetivación, que crea una distancia temporal, entraña un sentimiento de duración vivida. Por el contrario,

en cine, el espectador que se vincula a un héroe está siempre 'actuando' con él: su proyección mental está en presente. De ahí un aumento de la fascinación, de una verdad viva, pero también de una distanciación temporal imposible, muy penosa en cualquier caso. (1989b, 437)

Finalmente, muy ligado a la diferente percepción temporal está la cuestión de la rigidez del cine frente a la flexibilidad de la novela en cuanto al proceso de lectura. Como dice Mitry, "el espectador que asiste al desarrollo de un film no puede volver atrás como el lector, que puede con toda tranquilidad releer una página o un capítulo" (1989b, 437).

3.3 Los mecanismos

El mecanismo que debe dominar cualquier narración es en primer lugar el aparato enunciativo, pues todos los textos independientemente de cuáles sean sus medios materiales implican una estrategia comunicativa y, por lo tanto, unas instancias enunciativas. Las diferencias fundamentales entre los mecanismos enunciativos de la novela y el cine se refieren principalmente a la magnitud del aparato, que en la novela suele ser unidimensional, pero en el cine puede estar sometido a la intervención de distintos agentes (equipo de producción, guionistas, director...) y a la homogeneidad del material expresivo

novelesco frente a la heterogeneidad del cine. Según Bettetini (1986, 93), cuando se trata de convertir un discurso verbal en uno audiovisual casi todas las soluciones narrativas son traducibles. Sin embargo, una traducción excesivamente fiel al original corre el riesgo de construir una maquinaria de enunciación excesivamente complicada e ineficiente. Dependiendo directamente de los mecanismos de enunciación encontramos aspectos tan importantes como el punto de vista, el grado de objetividad/subjetividad o la focalización que serán objeto de estudio en el capítulo 6.

El mecanismo de la descripción también está presente en cine y en literatura. Muchos autores lo consideran como un mecanismo específicamente novelesco, frente a la prevalencia de la acción en el cine. Así, para Fell

action, however slight, is what film is about. Traditionally, prose has occupied itself with speech, reflection, and imagistic description. The last element, in point of fact, was quintessential to the nineteenth-century novel, and readers would open a new book in confident anticipation of the particular descriptive skills of a familiar author. (55)

Alguna vez se ha dicho que el cine es eminentemente narrativo y que en él no hay lugar para la descripción. No obstante, por el carácter mimético de la imagen cinematográfica, más bien parece que el cine en su

narración no puede dejar de describir y determinados tipos de plano o de movimientos de cámara, como veremos en el capítulo siguiente, refuerzan la capacidad descriptiva del cine. Volveremos sobre la noción de descripción en el próximo capítulo.

Seguramente el mecanismo sobre el que hay más controversia respecto a la adscripción de su especificidad es el montaje. Eisenstein (1986), que es uno de los teóricos más importantes del montaje, lo relaciona primero con la ingeniería y con la electrónica, pero también con el cine de Griffith y con la influencia que sobre éste ejerció Dickens. Y efectivamente el propio Dickens, citado por Eisenstein, expone ciertas ideas sobre cómo componer novelas que nos recuerdan al montaje cinematográfico y que no están tan lejos de nuestra forma de percibir el mundo que nos rodea:

En todo buen melodrama deben alternar las escenas trágicas con las cómicas, de la misma manera que todo jamón bien preparado ofrece una combinación regular de capas blancas y capas encarnadas... Habrá quien tenga por absurdas tan bruscas mutaciones. Sin embargo, preciso es convenir que no son tan inverosímiles como a primera vista pudiera creerse. De continuo nos ofrece la vida real transiciones no menos bruscas, contrastes no menos vivos. (1986, 206)

Según esta concepción el montaje sería una operación

sintáctica compartida por una gran variedad de manifestaciones artísticas tal y como ratifica Lotman:

“el montaje no es más que un caso particular de unas leyes generales de la formación de las significaciones artísticas, de la yuxtaposición (contrapunteo o integración) de elementos heterogéneos” (1979, 68).

Aumont et al. (1989) sostienen que los únicos mecanismos específicamente cinematográficos son aquellos ligados a la imagen fotográfica en movimiento, aquellos que necesitan de la movilización de una cierta tecnología cinematográfica, es decir, los movimientos de cámara y los raccords dinámicos. Las escalas de planos no son consideradas específicamente cinematográficas, puesto que también se pueden dar en la fotografía fija y tampoco lo son el ritmo o los códigos del relato. Estamos de acuerdo en este último caso, pues los códigos narrativos no son exclusivos del cine sino que son compartidos por otros medios expresivos, en especial por la novela. De hecho, algunos autores, como Gubern (1994) sostienen que buena parte de estos códigos han sido heredados por el cine de la novela. Este sería el caso de los cambios de escala de observación (el paso de un plano general a un plano detalle), el cambio de emplazamiento o punto de vista, la simultaneidad o acción paralela, la elipsis, la evocación del pasado por parte de un personaje, la premonición del futuro, el relato de un tiempo indeterminado, la narración

en primera persona o el monólogo interior. Todos estos serían, por lo tanto, mecanismos no específicos. Pero habría que añadir otros mecanismos que sí son específicamente cinematográficos porque se trata de posibilidades derivadas de su tecnología y de su modo de representación basado en la imagen móvil secuencial. Nos referimos al movimiento acelerado, al movimiento retardado y a la inversión del movimiento. No podemos finalmente olvidar transiciones típicamente cinematográficas. Los cambios de plano no siempre son ejecutados por corte directo, sino que a veces vienen marcados por mecanismos que funcionan como signos de puntuación. Estos mecanismos son arbitrarios y claramente convencionales, habiendo cambiado su significado a lo largo del tiempo. Los más importantes son el encadenado y el fundido. El encadenado consiste en montar el final de un plano sobre el principio del siguiente. En los primeros tiempos del cine el encadenado era utilizado para unir un primer plano con un plano general (o viceversa) dentro de una secuencia en continuidad y su función era atenuar un cambio en la composición que en aquella época al espectador le hubiera resultado demasiado brusco mediante corte directo. También puede ser utilizado este recurso con carácter no convencional sino estructural, con fines rítmicos o plásticos. Hoy en día el encadenado expresa generalmente un lapso de tiempo. El fundido consiste en una disolución

de la imagen que da paso a un campo en negro o en blanco y cuyo efecto es el de romper la continuidad de la narración. El fundido es una pausa marcada, de mayor categoría que el encadenado y cuyo equivalente en la escritura verbal sería el punto y aparte. Estos dos recursos se pueden conjugar dando lugar al fundido-encadenado y coexisten con otros mecanismos como el iris, que abre o cierra un plano centrándolo sobre un punto determinado o las cortinillas, que barren la imagen haciendo aparecer debajo un nuevo encuadre. Aunque convencionalmente se atribuye a estos recursos unos significados concretos, cada realizador es libre de utilizarlos con fines diferentes.

4. EL CONCEPTO DE NARRATIVIDAD

Está fuera de toda duda que al cine y la novela les une inevitablemente su insistente tendencia a la narratividad. Como indica Cohen (1979, 92) tanto en el cine como en la novela, distintos grupos de signos, literarios o visuales, son aprehendidos consecutivamente a lo largo del tiempo. Esta sucesión da lugar a una estructura que se va desarrollando y que constituye la globalidad diegética. Veamos, pues, más detalladamente en qué medida el concepto de narratividad supone un punto de encuentro entre cine y literatura.

4.1 Peculiaridades del discurso narrativo

Siguiendo a Cohen (1979, 92), diremos que tanto la novela como el cine cuentan historias. Está en su naturaleza narrativa la producción de una sucesión de imágenes diegéticas (que no son sincrónicas a la propia sucesión narrativa) en la mente del lector o espectador. Para hacer suya la historia el receptor debe construirse imágenes espaciales que se suceden en el tiempo. Por tanto, según Cohen, aunque en cine el relato se consigue fundamentalmente en términos espaciales y en la novela en términos temporales, la historia en ambos casos se desenvuelve a lo largo de coordenadas imaginarias de espacio y tiempo provistas por el espectador o el lector.

Probablemente esta similitud básica en la producción diegética es la causa de la perenne tentación del cine por adaptar novelas. Y a la inversa, aunque en algunas épocas, el siglo XIX, por ejemplo, la novela se ha distinguido por ser eminentemente descriptiva, como señala Fell (1986, 58), los escritores victorianos tendían cada vez más a descomponer el movimiento en sus mínimos componentes descriptivos ordenando dichas unidades de modo que se daba un cierto dinamismo continuo a la secuencia.

Según algunos autores, como Aumont et al (1989, 89-91) el cine no estaba destinado fundamentalmente a ser un medio narrativo y su encuentro con la narratividad tiene algo de fortuito, aunque relacionado con tres aspectos: en primer lugar, con el hecho de que toda representación implica que se quiere decir algo. Toda figuración, por el peso del sistema social al que pertenece lo representado, conduce a la narración; en segundo lugar, con el hecho de que la imagen en movimiento es una vía fácil para la expresión de la duración y la transformación; y en tercer lugar, con el hecho de que inicialmente el cine no era más que el espectáculo de una técnica novedosa propia de barracón de feria. Para legitimarse, para convertirse en una arte noble tenía que demostrar que también podía contar historias de interés.

Zunzunegui (1992, 181), siguiendo a Burch, sitúa los orígenes de la narratividad fílmica en una triple

confluencia: las tradiciones populares como el melodrama, el vaudeville, la pantomima inglesa, el circo, la caricatura o los números de feria; la influencia de la ciencia, preocupada no tanto por representar la realidad como por descomponer el movimiento para analizarlo posteriormente; y la integración de elementos originarios de modos de representación típicamente burgueses como la novela, la pintura o el teatro. Para Zunzunegui

la orientación narrativo-representativa calcada sobre los cánones de la novela decimonónica ha sido dominante a lo largo de la historia del cine, relegando a espacios marginales toda práctica que renunciara abiertamente a la narración tradicionalmente entendida. (1992, 182)

Vemos, por tanto, que los orígenes del cine están ligados a modos de representación populares y a modos de representación nobles y en todos los casos se encuentra en su narratividad una cierta herencia de la tradición novelesca. Esta opinión también es corroborada por Gimferrer (1985, 7) para quien Griffith tomó un par de decisiones determinando así la historia del cine. En primer lugar, decidió que el cine era, tal y como habían entendido Méliès y Lumière, algo que servía para contar historias y, en segundo lugar, que el modelo narrativo

debía buscarse no en el teatro¹, como hacía Méliès al asimilar el espacio del cuadro con el escenario, sino en las leyes de la expresión literaria que Griffith consideraba la más acabada forma de narración, es decir, la novela decimonónica.

Para Burch (1991) el concepto de narratividad está vinculado a la idea de producción diegética, que en cine tiene un estatuto privilegiado. En la novela también hay un proceso diegético mediante los diálogos, las descripciones de la acción y por el añadido de pasajes descriptivos. Incluso aquellas novelas que excluyeran toda acción narrativa podrían hacer revivir lo que en cine se denomina efecto diegético. No obstante, la naturaleza simbólica y discreta del signo tipográfico, muy distinta de la iconográfica y continua de la fotografía animada, hacen que a medida que la narratividad se retira el texto literario se debilita diegéticamente, pone en evidencia su escritura y se vuelve ilegible. La diferencia fundamental estriba en que dentro del cine los significantes narrativos importantes tienen un carácter diegético, hasta

1. Gaudreault y Jost (1995, 34) señalan acertadamente las diferencias entre cine y teatro: el actor teatral realiza su prestación en simultaneidad fenomenológica con la actividad de recepción del espectador, mientras que el cine presenta ahora lo que sucedió antes; la cámara cinematográfica puede intervenir para modificar la percepción, forzando y dirigiendo la mirada del espectador, mientras que en el teatro los únicos emisores de señales son los actores. El relato cinematográfico se opone al teatral por su intangibilidad, pues lo propio de este último es ser cada vez un espectáculo distinto. Finalmente, otro punto que distingue a ambos tipos de mostración es la dimensión sonora.

el punto en que los procesos narrativos y diegéticos se funden, mientras que en la novela es frecuente el uso de una "voz en off" heterodiegética, separando claramente el universo de la historia del aparato propiamente discursivo. La piedra angular del efecto diegético en el cine es la identificación del sujeto-espectador con la cámara, aunque "la identificación con la mirada que relata es esencial para el poder del relato clásico, tanto en la pantalla como en la novela" (1991, 250). Esa ausencia/presencia de un sujeto invisible e invulnerable en el mismo centro del proceso diegético tiene como finalidad embarcar al espectador en un "viaje inmóvil" que es la esencia de la experiencia institucional. La diferencia fundamental entre identificación con el personaje e identificación con la cámara "radica en que la primera se sitúa del lado del significado (novelesco) de la película-texto clásica, mientras que la segunda funciona del lado del significante" (1991, 253).

Según Lotman (1979, 95-96) la segmentación del texto que haga posible la combinación de elementos está en la base de la narratividad. La discreción del lenguaje hace de él un material más ventajoso que el dibujo para la narración y por eso históricamente el texto verbal se ha considerado más narrativo que las artes figurativas. El cine ocupa un lugar especial, pues combina el iconismo de las artes figurativas con la discontinuidad del material,

es decir su segmentación en planos. Además en el cine hay tres tipos de narración: la figurativa, la verbal y la musical, cuyas relaciones pueden alcanzar niveles de gran complejidad.

También Laffay (1973) encuentra en la discontinuidad un importante elemento para la narratividad compartido por cine y literatura. Tanto el lector como el espectador se dejan llevar de la mano a través de una historia, que en el caso del cine nos es narrada por el "mostrador de imágenes" que a modo de guía nos va enseñando acontecimientos como si hojeara un álbum para nosotros. Pero el cine a través de la conjunción de planos no sólo cumple la función de representar, sino que además significa y cuenta. La película no es la realidad ni su transcripción mecánica, pues se basa en una discontinuidad equiparable a la discontinuidad de nuestra propia percepción. Habría, por tanto, no una copia de la realidad, sino una imitación que es doble: las imágenes fotográficas evocan nuestra visión de las cosas y la planificación analítica sigue el movimiento de nuestra atención.

Gaudreault y Jost (1995) sintetizan perfectamente las ideas de Laffay sobre la concepción del relato como algo que se opone esencialmente al concepto de mundo:

1. El relato cinematográfico se ordena según un riguroso determinismo, contrariamente al mundo, que no tiene

principio ni fin.

2. Todo relato cinematográfico tiene una trama lógica, encierra un "discurso."

3. Es ordenado por un "mostrador de imágenes", por un "gran imaginador."

4. El cine narra y a la vez representa, a diferencia del mundo, que simplemente es.

4.2 Mímesis vs. diégesis

Según Bordwell (1990, 4) el significado original del concepto de mimesis fue la imitación de personas o animales mediante el cuerpo y la voz. Posteriormente, en tiempos de Platón, también la escultura y la pintura entraron en la consideración de lo mimético. Más tarde, los poderes de la mimesis fueron reclamados a su vez para el propio lenguaje. Pero el desarrollo inicial de los conceptos de mimesis y diégesis se remonta fundamentalmente a la Poética de Aristóteles y al libro tercero de La República de Platón. Aristóteles (1987) distingue en su Poética dos formas de imitación: una es la narración (por medio de otra persona, como hace Homero, o por sí mismo sin cambiar de persona) y la otra consiste en hacer que las personas obren y actúen. Desde un punto de vista teórico el modelo de la mimesis es la visión y la perspectiva es el concepto central para explicar su funcionamiento, pues se distingue por ser un sistema que

implica no tanto un artilugio óptico como un modo de construcción mental.

Por su parte, Platón (1980) en el libro tercero de La República establece la existencia de dos tipos de narración: la narración pura (diégesis simple), en la que el poeta es abiertamente el narrador, y la narración imitativa (diégesis imitativa), en la que el poeta habla a través de sus personajes como si su discurso fuera el de otro, tal y como sucede en las obras teatrales. Bajo la concepción de Platón subyace la idea de que la narración es fundamentalmente una actividad lingüística en la que un sujeto emite un discurso.

Lo que me interesa resaltar de tan antiguos planteamientos es que ambos comparten un territorio común, lo cual a primera vista puede resultar un tanto anómalo o contradictorio. Por un lado, hay un modo de imitación narrativa, es decir, una imitación que no parte de la mostración o la presentación, sino que nace del decir. Por otro lado, hay una narración imitativa en la que el poeta dice mediante la representación de sus personajes. Vemos, por tanto, que desde hace muchos siglos el pensamiento sobre la narración y la representación ya consideraba la existencia de distintos medios para alcanzar un mismo fin.

En todo caso es importante recordar con Gaudreault (1988) que si bien el par representación/narración hace hoy referencia a dos modos de relato distintos en los que

un escritor muestra las cosas mientras que en el otro las cuenta, dicha oposición no es directamente equiparable al par mimesis/diégesis, pues "l'épopée grecque appartient à la littérature orale" y "jamais elle ne s'est adressée à des lecteurs, puisqu'elle était, comme tout autre poétique à l'époque, destinée avant tout à des auditeurs" (54).

Llegados a este punto nos encontramos con el problema de los límites y la definición del concepto de relato. Algunos autores, como Genette, son partidarios de una concepción estricta del concepto de relato en la que la mimesis no tiene lugar:

el propio concepto de showing, como el de imitación o de representación narrativa (y más aún, por su carácter ingenuamente visual), es perfectamente ilusorio: al contrario que la representación dramática, ningún relato puede "mostrar" ni "imitar" la historia que cuenta. Sólo puede contarla de forma detallada, precisa, "viva", y dar con ello más o menos la ilusión de mimesis, que es la sola mimesis narrativa, por la razón única y suficiente de que la narración, oral o escrita, es un hecho del lenguaje y el lenguaje significa sin imitar. (1989, 221)

En otro lugar Genette también mantiene que si aceptamos una definición amplia de relato, cualquier representación de una historia sería un relato y, por tanto, habría relatos teatrales, fílmicos o de cómic. Pero Genette es

partidario de una definición más estricta de relato: "exposé des faits par un narrateur qui signifie les faits par voie verbale (orale ou écrite)"² y en este sentido para él no hay relato teatral o fílmico, pues el teatro no cuenta, sino que reconstituye una historia sobre el escenario y el cine muestra sobre la pantalla una historia igualmente reconstituida. Pero Genette reconoce que el uso corriente del término alude la mayoría de las veces a su sentido amplio y, por tanto, el concepto de relato convivirá ya con esa dualidad.

En nuestra opinión el cine es sin duda capaz de articular relatos y estamos de acuerdo con Gaudreault cuando afirma que "ainsi serait-on justifié de considérer le message filmique comme étant assailli de toutes parts par la narrativité et le cinéma comme l'art narratif par excellence" (1988, 43) hasta el punto de que difícilmente el cine se puede sustraer del orden narrativo. Para este autor dentro de la narración escritural el narrador puede optar por el "telling" o por el "showing" (según la terminología de Percy Lubbock) y dentro de la mostración escénica el mostrador puede elegir entre la diégesis no mimética y la diégesis mimética. Pero quizás más importante que la adopción y adaptación de la terminología platónica y aristotélica sea la propuesta de Gaudreault sobre la existencia de dos niveles narrativos en el relato

2. citado en Gaudreault (1988) p.29-30 n.8.

cinematográfico. En un primer nivel encontramos los micro-relatos de cada plano y en un segundo nivel los enunciados narrativos compuestos por la combinación y montaje de distintos planos. Estos dos niveles se corresponden con cada una de las dos articulaciones de la doble movilidad característica del cine: la movilidad de los sujetos representados hecha posible por la sucesión de fotogramas, es decir, por la analogía icónica animada, y la movilidad de los segmentos espacio-temporales hecha posible por la sucesión de planos, en definitiva, por el montaje. Esta dualidad da lugar a un mega-narrador o gran imaginador en el relato fílmico cuya actividad tiene una doble faceta: mostrativa en la fase de rodaje que consiste en la articulación de un fotograma con el siguiente y narrativa en la fase de montaje que articula los distintos planos que componen la película.

4.3 El texto descriptivo

Según Fell, la novela ha estado tradicionalmente constituida por "speech, reflexion and imagistic description" (55). Esta última es, de hecho, la quintaesencia de la novela decimonónica y los lectores de la época empezaban una nueva novela confiando en las habilidades descriptivas de un autor determinado. Había buenas razones para una relativa ausencia de movimiento o acción, pues lo importante eran las conversaciones de los

personajes o lo que les ocurría de manera general, más allá de la evidencia visual del propio acontecimiento.

Chatman (1990b) opina que hay un prejuicio histórico que considera a la descripción como un espacio secundario, inferior a la narración, convirtiendo a aquélla en algo puramente ornamental. Para algunos autores, como Genette, la descripción es intrínsecamente diegética, o sea, narrativa, mientras que para otros, como Wallace Martin, narración y descripción se mezclan en un todo indiscernible y el establecimiento de fronteras entre ellas resulta artificioso, pues si una acción se define como una transición de un estado a otro, necesariamente eso implica una descripción estática de uno o de ambos estados.

Para Chatman (1990b) lo que diferencia los textos narrativos de los descriptivos o argumentativos es que en los primeros la temporalidad es inmanente, pues en ellos hay siempre una lógica temporal. En el texto narrativo hay un movimiento externo en el discurso y un movimiento interno que se manifiesta en las transformaciones que se suceden en la historia. En la descripción no hay una temporalidad interna, aunque su lectura o visionado tomen necesariamente un tiempo. Todos los textos muestran ciertas jerarquías y en ocasiones una narración puede estar al servicio de una descripción y viceversa. Un verbo activo, por ejemplo, puede estar al servicio de una texto

predominantemente descriptivo. Hay que distinguir, por tanto, entre la función dominante de un texto y las pequeñas manifestaciones locales a nivel superficial.

Pero si en la novela resulta relativamente fácil discernir entre narración y descripción, en cine puede resultar un tanto complicado. La descripción se diferencia de la narración, según Chatman (1990b) fundamentalmente desde un punto de vista cronológico, pues se fundamenta en una sintaxis en la que se produce una relación entre segmentos basada en la simultaneidad, no en la sucesividad. En la descripción químicamente pura el tiempo de la historia queda suspendido, mientras el discurso continúa, produciéndose, por lo tanto, una pausa narrativa. Los movimientos de cámara que no tienen una motivación aparente, como seguir el desplazamiento de un personaje o mostrar lo que ve, o los planos cuya duración se extiende más allá de lo normal, suelen ser generalmente descriptivos, es decir, sirven para destacar propiedades más que acciones. La auténtica descripción es atemporal (los distintos planos de una descripción cinematográfica no están motivados temporalmente) y atribuible siempre al narrador heterodiegético. Si el montaje nos permite atribuir a un personaje esa descripción, a través de una mirada subjetiva, por ejemplo, entonces ya no estamos ante una verdadera descripción, pues las imágenes nos narran lo que ve el personaje y, por lo tanto, el tiempo de la

historia y el del discurso coinciden (siguen sucediendo cosas y éstas nos son relatadas).

Las secuencias descriptivas son frecuentes al principio de las películas cuando todavía no hay movimiento ni indicios de que el tiempo de la historia haya comenzado. Entonces el narrador cinematográfico mediante movimientos de cámara, planos largos (en lo temporal y en lo espacial) y sonido ambiental, nos hace una descripción del que seguramente será un escenario importante para la historia. Estas por lo general no son auténticas descripciones, pues no se produce verdaderamente una pausa. Recordemos en este sentido la primera secuencia de *La ventana indiscreta* de Hitchcock.

Chatman (1990b) ejemplifica la verdadera secuencia descriptiva refiriéndose al comienzo de *Eva al desnudo* de Joseph Manckiewicz. La secuencia describe mediante movimientos de cámara y a través de la voice-over del narrador la sala en la que se va a entregar un premio teatral y a algunos de los personajes que asisten a ella. Pero cuando Eva (Anne Baxter) está a punto de coger el trofeo, la imagen queda congelada y la historia se detiene. Todas las acciones se detienen y nadie ni nada en la historia habla o se mueve. Sólo habla el narrador, que habita en el discurso. A este ejemplo podemos añadir el del comienzo de *Bienvenido Mr. Marshall* de Berlanga que también congela la imagen al tiempo que describe los

lugares y personajes más emblemáticos de Villar del Río. A pesar de estos ejemplos y otros muchos que sin duda existen, el cine clásico está hecho para la narración y su propia articulación ha acostumbrado a los espectadores a un ritmo narrativo en el que casi cada plano supone un avance diegético. Incluso los fragmentos descriptivos son parte de la narración. Hay toda una serie de convenciones (determinados ritmos, los movimientos de cámara, los cambios de plano, el raccord, el sonido...) que refuerzan la narratividad de la imagen secuencial. Según Chatman (1990b) algunas de estas convenciones pueden quebrarse con el propósito de interrumpir la historia, dando lugar a un último tipo de descripción que podemos encontrar, por ejemplo, en algunas películas de Antonioni. Se trata de secuencias en las que la cámara parece moverse libremente y de modo imprevisible, creando una cierta desorientación espacial en el espectador y recordándonos algunas secuencias de cine experimental, el cual, como sabemos, es eminentemente no narrativo. La cámara no coincide con la mirada de un personaje como a veces parece, sino que lleva a cabo su propia descripción del paisaje, objeto de su interés visual. En otras ocasiones la cámara se entretiene durante más tiempo del que cabría esperar en un final de plano en el que los personajes han salido de campo. Sin embargo, la cámara permanece un buen rato fija en ese final de plano cuya composición encuentra interesante y se

recrea en ella, la describe. El tiempo de la historia ha quedado suspendido.

5. LA DIMENSION ESPACIAL Y TEMPORAL

Tanto el cine como la novela son representaciones o modelizaciones de realidades posibles, aunque en ocasiones esos mundos posibles estén confinados a nuestra imaginación. Este proceso de representación se realiza mediante la modelización de dos parámetros que para el ser humano definen cualquier realidad: el espacio y el tiempo. Analizaremos en este capítulo los distintos modos en que cine y literatura representan el espacio y el tiempo.

5.1 Anatomía del espacio

Refiriéndose a los textos narrativos Mieke Bal (1985) distingue entre el concepto de lugar, relacionado con la forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones espaciales y cuya inclusión en la fábula es reclamada por nuestras facultades imaginativas, y el concepto de espacio entendido como esos mismos lugares contemplados en relación con su percepción visual, auditiva o táctil. Es interesante la idea de determinación espacial de esta autora, según la cual un acontecimiento situado en Dublín tendrá un significado para alguien que conozca la ciudad y otro distinto para alguien que sólo sepa que se trata de una gran ciudad. Del mismo modo que quienes conozcan los barrios pobres de Dublín serán capaces de visualizar esa atmósfera mucho más inmediatamente y a ellos las

acotaciones "en la cocina" y "el salón" les evocarán una imagen mucho más precisa. Para Mieke Bal

cuanto más exacta la presentación de un espacio, mayor será la cantidad de cualidades específicas que se añaden a las generales, las cuales se van haciendo cada vez menos dominantes. Pero las características generales nunca dejan de operar. Sólo es posible crear una imagen por medio de características generales. (103)

Esta idea coincide perfectamente con nuestros postulados expuestos en el epígrafe 3.1 en el sentido de que la novela participa de lo individual y lo concreto frente a la supuesta abstracción y generalidad de los materiales con los que trabaja. Aún así es cierto que la capacidad de la novela para desarrollar sus acciones en un espacio indeterminado es mayor que la del cine, debido a la preponderancia analógica de este último. Mientras que a la novela le bastaría con eludir toda referencia espacial, el cine tendría que recurrir a efectos de iluminación destinados a oscurecer los fondos, a fotogramas en negro o a primerísimos planos que aíslen al objeto de su entorno.

Mieke Bal (1985) señala dos características del espacio narrativo que a nuestro juicio son compartidas por la novela y el cine. En primer lugar, la relación que siempre existe entre los personajes y los espacios que habitan. Los escenarios y los paisajes califican a los

personajes, los caracterizan y les imbuyen un cierto estado de ánimo, son muchas veces una cierta prolongación del personaje. Hay determinados paisajes o escenarios que están asociados a la actividad de algunos personajes, produciéndose determinadas situaciones estereotipadas, como el locus amoenus en el que transcurren las escenas amorosas de la literatura medieval o el rancho de las películas de vaqueros, espacios todos ellos inherentes a un género. Esta relación entre espacio y personaje es especialmente intensa en la novela naturalista que precisamente pretende mostrar el determinismo del ambiente sobre el ser humano y también en la novela española de postguerra (piénsese en La familia de Pascual Duarte o en Gran Sol). En segundo lugar, las distancias desde las que se puede ver el espacio, que oscilan desde las largas distancias que ofrecen una mirada global hasta distancias muy cortas que se centran en pequeños detalles. Chatman define esta capacidad narrativa como el "foco de atención espacial", es decir, "esa porción del espacio total de la historia que se comenta o en la que nos centramos, según los requisitos del medio, a través de un narrador o del objetivo de una cámara" (1990a, 109-110). Precisamente esa capacidad le lleva a concluir que cine y novela comparten una gran fluidez en la presentación y en el cambio del espacio que el teatro no puede alcanzar. El cine y la novela nos pueden llevar directamente de un gran plano

general del desierto a un primerísimo plano del rostro de un tuareg, cambio que sería imposible de realizar en el teatro. Hay que decir, además, que esta capacidad compartida por la novela y el cine está muchas veces relacionada con el movimiento, en el sentido de que en ocasiones el paso de un espacio a otro no se hace bruscamente, sino que se produce mediante un desplazamiento del punto de vista que permite al espectador o lector hacer un recorrido visual por el espacio de la historia. En cine esto se consigue mediante movimientos de cámara que, aunque algunos autores los consideran específicamente cinematográficos, como hemos visto en el epígrafe 3.3, en la novela se pueden encontrar ejemplos de recorridos similares, aunque sin los efectos visuales de los movimientos de cámara. A este respecto, Umberto Eco recuerda el comienzo de Los novios de Manzoni¹.

Debe aclararse, no obstante que el primer plano cinematográfico tiene un estatuto especial. La incorporación del primer plano a la imagen cinematográfica es muy antigua, aunque su uso ha variado a lo largo del tiempo. Hacia el año 1900 el primer plano se usaba como

1. Es un artículo citado por Gubern (1994, 294) en el que el comienzo de Los novios es "interpretado por Eco como una plano de conjunto de un paisaje filmado desde un helicóptero, cuyo punto de vista efectúa un zoom de aproximación hacia tierra, para acabar en el punto de vista del caminante terrestre, que se desplaza en travelling, hasta llegar por fin a Lecco". El artículo de Eco se titula "Panorámica con travelin" y apareció en El País el 7 de marzo de 1985.

mera amplificación del espacio con fines descriptivos. Su utilización era entonces un tanto tosca, pues ni siquiera se insertaba en la continuidad de la secuencia, sino que repetía parte de lo que ya se había mostrado, pero desde un punto de vista más cercano. Aparecía a menudo vinculado al uso de iris que se abrían o cerraban centrando la atención del espectador. De ahí que en terminología anglófona aún se utilice la palabra close-up como sinónimo de primer plano. Fue Griffith quien a partir de 1911 empieza a utilizar el primer plano como un auténtico medio expresivo, incorporándolo como un nuevo signo al lenguaje cinematográfico. A partir de entonces el primer plano ya no produce repeticiones anómalas, sino que se integra perfectamente en el desarrollo de la secuencia. Según Mitry (1990) el primer plano que aísla al objeto de su contexto puede ser referido a la palabra que lo designa, actuando así como una unidad lingüística. El primer plano significa sobre todo en un sentido narrativo, por su relación con segmentos anteriores y/o posteriores de la secuencia, lo cual le permite señalar con facilidad procesos de causa-efecto. El primer plano es el más concreto por lo que muestra y el más abstracto y subjetivo por lo que significa. Es un tipo de plano que nos lleva de lo puramente sensorial a lo simbólico. Deleuze (1994) reserva la categoría de imagen-afección al primer plano del rostro.

Veamos ahora algunas peculiaridades espaciales propias del cine que lo diferencian de la novela. El relato cinematográfico acota de todo el espacio posible aquella porción relevante para nuestra narración. El cuadro es el elemento que marca esa operación de selección consistente en acotar o limitar el espacio que es objeto de nuestro interés. El cuadro es el límite de la imagen, la frontera que separa aquellos elementos importantes que constituyen el campo visual, de los que no tienen esa consideración privilegiada, aunque, como veremos más adelante, también hay elementos no mostrados o no visibles que sí son importantes para el relato.

El cuadro se puede asociar a unas medidas y a un formato: las dimensiones de la película utilizada o las del visor de la cámara con que se rueda, cuya relación dará como resultado un determinado formato de pantalla en la proyección de la película. El cuadro es, por tanto, un elemento vinculado a la producción, pues el realizador lo convierte siempre en herramienta básica de trabajo, sobre cuyo espacio construye la composición. El espacio de la secuencia se organiza respecto al cuadro, que funciona como perímetro compositivo, y el establecimiento de ese orden implica tres operaciones: en primer lugar, repartir la superficie del cuadro, asignando a cada elemento una cantidad de espacio determinada; en segundo lugar, otorgar a cada elemento una ubicación en el cuadro; finalmente,

determinar la duración de cada una de esas extensiones y ubicaciones espaciales y decidir si habrá o no movimiento dentro del cuadro y de qué tipo.

El cuadro se entiende como un mecanismo que selecciona parte de un espacio presuntamente más amplio, es decir, muestra una parte del espacio y oculta otra. Esta idea fue concebida inicialmente en el Renacimiento por Leon Battista Alberti cuando hablaba de la perspectiva como una ventana abierta al mundo y fue retomada por Bazin (1966) para aplicarla al cine y definir el cuadro como un aparato que muestra el campo y al mismo tiempo oculta e implica el fuera de campo. Para Mitry (1989a, 190) el cuadro encierra un espacio y a la vez nos aísla de él, pues convierte al espectador en un observador distante y exterior al drama. Sin embargo, el continuo cambio en el punto de vista hace que nos olvidemos de la existencia del cuadro. Según Deleuze (1994, 28) el cuadro es geométrico si lo consideramos como un sistema cerrado fundado en unas coordenadas, o sea, un receptáculo en el que las masas y las líneas paralelas y diagonales hallarán un equilibrio y sus movimientos, un invariante. Pero el cuadro es físico cuando se concibe como una construcción dinámica que depende directamente de la escena, los personajes y los objetos que lo pueblan.

El interior del cuadro recoge una porción de espacio imaginario o representado y es precisamente ese trozo de

espacio lo que denominamos campo. Aumont et al. (1989, 21) señalan acertadamente que la analogía de la representación cinematográfica es tan fuerte que a veces olvidamos que más allá del cuadro ya no hay imagen. El campo es percibido por el espectador como la parte visible de un espacio que sin duda se extiende más allá de los límites del cuadro. El campo es, por tanto, todo el espacio abarcable por el objetivo de la cámara y al mismo tiempo implica otro espacio: el del espectador, agente externo a la representación, pero involucrado en ella a través de su mirada.

El campo ofrece una doble consideración: por un lado, es un espacio para la representación visiblemente bidimensional. Ningún espectador ha intentado con éxito adentrarse en la planitud de la pantalla. Por otro lado, el espacio representado es leído por el espectador como un espacio tridimensional gracias a la representación del movimiento y de la profundidad.

El fuera de campo se puede definir como todo aquello que, no formando parte propiamente del campo visible, es conceptualizado por el espectador como un elemento más del espacio legible. Casi siempre hay en el campo visual o sonoro elementos que nos remiten al espacio fuera de campo, cuya fuerza dramática supera en muchas ocasiones a la del propio campo. El espacio fuera de campo no es un espacio neutro, sino que incide y opera sobre el espacio

mostrado. No es exclusivo de la imagen secuencial, aunque el hecho de que la secuencia esté constituida por distintos segmentos supone a priori la posibilidad de que un segmento determinado revele un espacio antes oculto y, por lo tanto, fuera de campo, posibilidad que no comparte la imagen aislada. En la imagen cinematográfica el espacio fuera de campo suele tener una presencia mucho más violenta, pues en cualquier momento puede irrumpir en el campo y dejar de serlo. En la novela también es posible la construcción de un espacio fuera de campo, pero en cine hay tres aspectos que hacen de él un recurso especialmente poderoso: la movilidad de los objetos, los continuos cambios de punto de vista y la presencia del segmento sonoro.

Por todo lo dicho anteriormente el fueracampo es un espacio adecuado para ubicar todo aquello que en algún momento puede ser censurable. Un personaje desnudándose oculto tras un biombo puede ser mucho más excitante y por lo tanto más censurable que la mostración directa de la desnudez, sin embargo, el censor estará menos justificado para hacer su trabajo puesto que en realidad no se ve nada "malo". Efectivamente, no se muestra la desnudez, pero el fueracampo facilita la proyección de todo tipo de fantasías, en este caso sexuales. El espacio fuera de campo puede ser también un lugar para la ambigüedad, como ocurre en el cine de terror, ambigüedad que favorece

igualmente la proyección del espectador; y puede ser un espacio para la sorpresa, como sucede a menudo en el cine de suspense al mantener oculto, por ejemplo, el rostro del asesino hasta el final de la película.

Según Noël Burch (1983, 26), el espacio fuera de campo está constituido por seis segmentos: los cuatro primeros segmentos están determinados por los cuatro bordes del encuadre, es decir, por las proyecciones imaginarias de las cuatro caras de la pirámide visual; el quinto segmento es el espacio que hay detrás de la cámara y que es subrayado cuando un personaje sale de campo rozando la cámara; el sexto segmento comprende todo lo que se encuentra detrás del decorado y se accede a él, por ejemplo, saliendo por una puerta, doblando una esquina o escondiéndose detrás de unas cortinas. Habría, por tanto, distintas maneras de crear espacios fuera de campo:

a) Mediante las entradas y salidas de campo. Cada vez que un personaje o un objeto entra o sale del cuadro se percibe un espacio off. Las entradas y salidas se suelen producir por los bordes laterales, aunque también pueden ser por arriba o por abajo.

b) Mediante interpelaciones directas de un personaje del campo a otro fuera del cuadro o viceversa. En el primer caso el medio más común es la mirada hacia el fueracampo, aunque también puede ser mediante un gesto o a través de la voz. La interpelación desde el fueracampo es efectuada

sobre todo a través del segmento sonoro. Cualquiera de estos modos de interpelación puede hacer que ese personaje fuera de campo y su entorno espacial adquirieran tanta o más importancia que el personaje del encuadre.

c) Mediante personajes que tienen una parte del cuerpo fuera del encuadre. Esta es una circunstancia muy habitual en cine, por lo que el espacio fuera de campo tendrá tanta más fuerza cuanto más inusual sea la salida de cuadro por parte del personaje: el espacio fuera de campo creado por un primer plano de un rostro será menos agresivo que el que produce un plano en el que se muestra sólo una mano que sobresale por el margen derecho del cuadro.

d) Mediante movimientos de cámara, que actualizan el fuera campo y ocultan total o parcialmente el espacio del cuadro.

e) Mediante sonidos cuya fuente no podemos ubicar en el cuadro.

El propio Noël Burch (1983, 30) distingue entre un espacio fuera de campo concreto y otro imaginario. Es imaginario el espacio fuera de campo que nunca es mostrado, mientras que es concreto el espacio fuera de campo una vez que ha sido mostrado. Más precisa nos parece la distinción de Casetti y Di Chio (1994, 140) al establecer tres tipos de espacio fuera de campo: el espacio no percibido, que está fuera del cuadro y que, al no ser nunca evocado, no presenta motivo para su

reclamación; el espacio imaginable, que a pesar de estar ausente es recuperado por algún elemento de la representación; el espacio definido, es decir, aquel espacio que, invisible por el momento, ya ha sido mostrado antes o está a punto de ser mostrado.

En cualquier caso, el campo y el fueracampo pertenecen a un mismo espacio imaginado. El salto de uno a otro es continuo y por eso ambos son reversibles y conforman un espacio homogéneo. Sin embargo, Aumont et al. (1989, 26) señalan la idea de Pascal Bonitzer de un fueracampo heterogéneo al campo, que podría identificarse con el lugar de la producción del film. Este espacio fuera de campo tendría la finalidad de ocultar toda huella de la producción de la película y su concepción implica la idea de que la supuesta homogeneidad es convencional, pues oculta la fragmentación y la escritura del film. En definitiva, el campo y el fueracampo son igualmente responsables de la construcción del espacio fílmico, en el que no debemos olvidar la presencia del sonido. Este elemento, como indica Chion (1993), enriquece la imagen con un valor expresivo e informativo hasta hacerlos creer que esa expresión o información se desprende de modo natural de lo que se ve. El sonido, además de contribuir a la creación del espacio visualizado, es en buena medida el causante de espacios heterodiegéticos o del espacio mental de los personajes. Es también el principal medio para

modular la extensión del campo y del fuera de campo.

La representación del espacio en el cine está ligada a dos mecanismos que por su dimensión puramente visual no tienen un equivalente directo en la novela. Se trata de la perspectiva y de la profundidad de campo

La perspectiva artificialis es un término que procede del Renacimiento italiano. Etimológicamente la palabra proviene del latín per-spicio/per-spexi/per-spectum y significa mirar a través, reconocer claramente o profundizar en un asunto. Palabras como espacio, espejo, espéculo, aspecto, respeto, espectador, espectro o especulador están emparentadas con ella, así como la idea de ventana abierta al mundo. La perspectiva designa el arte de representar los objetos sobre una superficie plana de tal manera que su percepción se parezca a la percepción directa de los objetos reales ubicados en un espacio tridimensional. La perspectiva representa un espacio racionalizado y sistematizado, pues es un artificio basado en leyes geométricas; al mismo tiempo crea un espacio constante y homogéneo, porque reproduce algunos de los indicadores utilizados en la percepción natural de la realidad. Sin embargo, la perspectiva presenta algunas diferencias notables respecto a la representación retiniana de la realidad, siendo la más importante la monocularidad de la imagen perspectiva frente a la binocularidad de la imagen retiniana.

La representación cinematográfica es heredera de este sistema y a fin de cuentas la cámara de cine no es más que el desarrollo tecnológico de una camera obscura. La perspectiva es un sistema fundado en una serie de elecciones que muy bien podían haber sido otras distintas, pues la concepción euclidiana del espacio es sólo una de las posibles. De hecho no hay un único sistema perspectivo: recordemos, por ejemplo, la perspectiva invertida, en la que las rectas paralelas se representan como divergentes, o la perspectiva caballera en la que no hay punto de fuga. Los mecanismos seleccionados por la perspectiva artificialis son, como resultado de esa elección, convenciones. Ahora bien, estas convenciones son aceptadas y compartidas por un grupo social en una época determinada. No cabe duda de que la perspectiva ha sido el sistema de representación dominante desde el Renacimiento y, sin embargo, no es propiamente un invento renacentista, sino más bien el redescubrimiento de unas leyes geométricas ya conocidas en la Grecia clásica y que en el Quattrocento son perfeccionadas y dotadas de un valor simbólico o ideológico que antes no tenían.

El trasfondo ideológico de la perspectiva refleja una visión del mundo dominante en la Florencia del siglo XV y que tiene también sus manifestaciones políticas, religiosas o científico-técnicas. En ese trasfondo ideológico de la perspectiva renacentista podemos

distinguir tres aspectos:

1. El sistema visual humano se convierte en modelo de representación adoptando unas veces y adaptando otras distintos mecanismos. En este sentido, los avances científicos y técnicos de la época son incorporados al arte de la representación.
2. La racionalidad como fórmula de aproximación al mundo instituye un orden visual que se puede reducir a una serie de leyes matemáticas.
3. El antropocentrismo permite concebir el punto de vista como lugar privilegiado del sujeto observador, recordando la manera divina de investir el universo. El ser humano es capaz gracias a la perspectiva de colmar una vieja aspiración: construir una realidad que él ordena y regula combinando las leyes naturales y las de la geometría.

Cada época histórica tiene su propia forma simbólica de representar el espacio, de acuerdo con una concepción del mundo, y la que subyace en la perspectiva renacentista se quiebra en el siglo XX al entrar en crisis la función predominantemente mimética de la imagen creada, debido en parte al gran desarrollo de la imagen registrada. La geometría euclidiana pierde su hegemonía en favor de nuevas formas de representar.

Junto a la perspectiva hay otro mecanismo que sirve para representar un espacio tridimensional partiendo de un plano de dos dimensiones: se trata de la profundidad de

campo, que podemos definir como la extensión del campo a lo largo del eje de la tercera dimensión en que el espacio es representado con nitidez. En el caso de la imagen creada, el autor tiene total libertad a la hora de seleccionar la extensión del campo definido. Así, el autor de un cómic puede crear una composición en la que todos los objetos, desde el primer al último término, estén representados con total nitidez. Una imagen de este tipo se alejaría de los mecanismos de la percepción natural en la que sólo una parte del campo puede estar enfocada y la profundidad de campo sería en este caso un elemento convencional de la representación. Sin embargo, en la imagen registrada hay una serie de factores técnicos que limitan la libertad del autor en la elección de una profundidad de campo determinada. En primer lugar, la apertura del diafragma, que a medida que aumenta hace disminuir la profundidad de campo. En segundo lugar, la distancia focal del objetivo utilizado: cuanto menor es la distancia focal, mayor es la profundidad de campo. Un gran angular ofrece una profundidad de campo muy amplia, a costa de algunas deformaciones en la estructura de los objetos. En tercer lugar, la sensibilidad de la película utilizada, pues cuanto más sensible es la película, menos luz necesita para ser impresionada, lo cual nos permite disminuir la apertura del diafragma y, consiguientemente, lograr más profundidad de campo.

Debemos evitar, en cualquier caso, asociar automáticamente profundidad con nitidez, pues la impresión de profundidad se puede conseguir tanto con una profundidad de campo muy amplia como con una muy reducida. Una amplia profundidad de campo nos ofrece con nitidez la disminución relativa del tamaño de los objetos, con lo que no tenemos dificultad para percibir la profundidad. En una secuencia con una profundidad de campo muy reducida la impresión de tridimensionalidad se producirá cada vez que un personaje se mueva y traspase sus límites.

Para Mitry (1990,52), hay que distinguir entre profundidad de campo y campo profundo. La primera se utiliza como medio expresivo a partir de los años cuarenta en que se empiezan a utilizar los grandes angulares, mientras que el campo profundo se debe a objetivos de distancia focal media utilizados desde los inicios del cine que permiten enfocar objetos entre tres metros y el infinito. El campo profundo no tiene una función expresiva particular, sino que se caracteriza por mostrar simplemente al espectador aquello que sucede delante de la cámara.

Veamos en grandes rasgos cuál ha sido el desarrollo histórico de la profundidad de campo en cine. Desde los inicios del cine hasta 1925 la profundidad de campo era generalmente amplia, pero no fue un medio de expresión relevante, pues el plano de la representación cumplía la

función de cuarta pared teatral que recoge la organización de una escena. Desde 1925 hasta 1940 la profundidad de campo queda dramáticamente reducida por el uso de grandes aperturas de diafragma impuestas por la incorporación de la película pancromática, que ya no permitía la iluminación con arco, obligando a iluminar con lámpara incandescente menos potente. A partir de 1940, junto con el surgimiento de algunas innovaciones tecnológicas es redescubierta la profundidad de campo y lo que antes se expresaba mediante el montaje ahora se expresa mediante el movimiento de los actores en un amplio espacio o combinando profundidad de campo y montaje.

Detrás del concepto y del uso de la profundidad de campo hay todo un discurso ideológico que conviene no perder de vista. Según Bazin (1966) la profundidad de campo supone un progreso dialéctico en la historia del lenguaje cinematográfico y su nueva utilización tiene fundamentalmente tres consecuencias: coloca al espectador en una relación con la imagen más próxima de la que tiene con la realidad, es decir, la imagen se hace más realista; el espectador participa más activamente que cuando se planifica, fundamentalmente mediante el montaje analítico, pues tiene libertad de atención para escoger a su gusto; introduce la ambigüedad inherente a la realidad a diferencia del montaje, que ofrece al espectador un discurso claramente marcado en una dirección. Ciudadano

Kane sería un ejemplo en el que la profundidad de campo contribuye a crear incertidumbre sobre la clave espiritual de la película.

Sin embargo, según Mitry (1990, 54) el efecto relacional de la profundidad de campo es análogo al del montaje e incluso llega a calificarla de montaje en el plano. Para Mitry (1989b, 46) una gran profundidad de campo crea distanciamiento y objetividad, pues reclama nuestra atención y no nuestra pasión, crea un presente en acción, a diferencia del montaje que crea un presente ya hecho. La pretendida libertad que Bazin atribuye a la profundidad de campo es una ilusión, pues mientras que en la realidad soy yo quien dispone y ordena, en cine las cosas vienen ya dispuestas y ordenadas. Lo único que le queda al espectador es libertad de pensamiento sobre lo que ve o a partir de lo que ve, pero con profundidad de campo o sin ella no puede decidir lo que se muestra en la pantalla.

5.2 La arquitectura temporal

Sin duda el rasgo que más frecuentemente ha sido destacado de las diferencias temporales entre el cine y la novela es, como ya hemos señalado en el capítulo 3, el hecho de que el tiempo de la novela es el pasado, mientras que el del cine es el presente. Una cuestión que ha de tenerse en cuenta, según Brady, a la hora de adaptar un

texto literario:

A glaring error, frequently made by neophytes in the preparation of their treatments is the use of the past tense. Never lose the sight of the fact that the play takes place in the present. We are dealing with reality, and reality has nothing to do with the past. Remember you are not telling the story the way the author did in the book; you are translating material into scenes of action (what the people are saying and doing), which reveals to the audience what the author was telling you in the book. (45)

Según Laffay en la novela pasamos directamente del pasado al futuro, mientras que "en el cine el presente no cesa de saltarme a los ojos. No se sale de él. Una sucesión de imágenes implacablemente precisas hacen que el presente sin descanso rechace al presente" (26). También para Mitry (1989b, 435) el cine es un presente que deviene perpetuamente y en "esta captación, que es captación de un devenir que se realiza, de un presente que se hace, no percibimos realmente más que espacio, un espacio en movimiento"². En nuestra opinión, sin embargo, resulta

2. También Cohen (1979, 93) concede una extraordinaria importancia al espacio como determinante de la progresión diegética: "Owing to the historically predominant visual element in cinema, narrative space determines the progression of the diegesis to a far greater extent than in the conventional novel, where such a category could only refer to the typographical layout of words and paragraphs. Yet the "spaciality" of the modern novel may, in this sense, owe more to the cinematic precedence than to any other single phenomenon".

excesivo confinar la novela y el cine, al pasado y al presente respectivamente. Aunque es cierto que todo relato novelesco es algo supuestamente ya sucedido y si bien estamos de acuerdo en que la experiencia del espectador cinematográfico es la de algo que se desarrolla implacablemente ahora delante de sus ojos, creemos que Morrissette tiene razón cuando afirma que

a strong cinematic feeling of the past emerges from the confrontation, on the screen, of present and past. Even in the literary narrative, the tone of the tenses used ... is quickly converted by the reader into a conventional modality by which, as with a film, he 'sees' in the present tense, except when the contrast between present and past gives rise to a true temporal feeling. (36)

En efecto el cine es perfectamente capaz de marcar determinadas secuencias con el marchamo del pasado o del futuro, del mismo modo que algunos pasajes novelescos los leemos como acontecimientos o descripciones que se desenvuelven en el presente. A pesar de que, como indica Henderson, "cinema has no built-in tense system as language does" (6), si convenimos en que la imagen está en alguna medida condenada al presente, no debemos olvidar que el segmento sonoro puede flexibilizar el tiempo, pues es capaz de trasladar la imagen desde el presente a otra dimensión temporal.

Lo dicho anteriormente no es óbice para reconocer el distinto ritmo o la distinta velocidad a que están sometidos la novela y el cine. Ya advierte Laffay que en tanto que Dickens necesita una página para situar a un personaje, el cine capta su aspecto de una sola mirada. Para este autor, el cine posee "un ritmo sobre el tiempo universal, el tiempo verdadero, mientras que el tiempo de una novela es un tiempo imaginario" (66). Precisamente es esta la razón que aduce Bettetini para afirmar que "la longitud convencional del texto fílmico está más adaptada a la transposición fiel del cuento, del relato o, como mucho, de la llamada novela corta" (1986, 90). Sin embargo, en este siglo ha habido por parte de la novela una aproximación al tratamiento cinematográfico del tiempo a través de lo que Villanueva denomina la reducción temporal, es decir, la limitación del tiempo narrado "al máximo, de forma que la novela no abarque, como era usual, años o vidas enteras de los protagonistas, sino horas o, a lo sumo, días" (1977, 65). El espectador cinematográfico tiende a equiparar el tiempo de la percepción del film con el tiempo de la historia gracias al efecto de realidad: "de ahí el uso de procedimientos literarios que, en el montaje, sirven para marcar desarrollos cronológicos amplios" (1977, 66). Villanueva menciona las voces en off, las sobreimpresiones denotativas o los fotogramas sucesivos de un mismo paisaje que ha cambiado de

fisonomía, y encuentra en esa equiparación la razón del fracaso reiterado de las adaptaciones de grandes obras literarias.

En el acto de narrar tanto el cine como la novela construyen dos temporalidades: la de la historia narrada, evocada o imaginada y la del propio acto narrativo o discursivo. Los acontecimientos de la historia ocupan cada uno de ellos un lugar determinado en la cadena de hechos, tienen una duración más o menos precisable y pueden suceder una o más veces. Sin embargo, el relato de esos acontecimientos puede o no respetar el orden con que se producen en la historia, puede manipular su duración, expandiéndola o comprimiéndola, y puede hacer que un acontecimiento que se produce sólo una vez en la historia, en la narración se repita multitud de veces. Las distintas relaciones que establecen estas dos temporalidades encarnan en la película y en la novela los tres niveles que definen su temporalidad global: el orden, la duración y la frecuencia. Estos tres conceptos fueron desarrollados por Gérard Genette (1989) para explicar el funcionamiento narrativo de los relatos literarios, pero, como vamos a ver, en la mayor parte de los casos, también sirven para expresar la construcción del tiempo llevada a cabo por el cine.

Bordwell (1990, 77) establece las relaciones de orden en cine partiendo de la posibilidad de acontecimientos

simultáneos y sucesivos³, para considerar cuatro clases de orden:

1. Acontecimientos simultáneos en la historia son presentados simultáneamente por el discurso.
2. Acontecimientos sucesivos en la historia son presentados simultáneamente por el discurso.
3. Acontecimientos simultáneos en la historia son presentados sucesivamente por el discurso.
4. Acontecimientos sucesivos en la historia son presentados sucesivamente por el discurso.

De las cuatro posibilidades, sólo las dos últimas son posibles para la novela, pues la sustancia de la expresión literaria está sometida a la sucesividad del significante lingüístico, no permitiendo la simultaneidad discursiva, mientras que el cine sí es capaz de mostrarnos simultáneamente distintos significantes visuales como vamos a comprobar. El primer caso se produce cuando la imagen nos muestra en el mismo campo visual dos espacios diferenciados en los que tienen lugar dos acciones

3. Es necesario señalar que Bordwell parte de una concepción narrativa que proviene del formalismo ruso. Frente a los conceptos de historia y discurso propios de las teorías de la enunciación, Bordwell utiliza los de *fábula*, *syuzhet* y *estilo*. La *fábula* es el resultado de las asunciones e inferencias efectuadas por el espectador, es decir, la construcción imaginaria de acciones que forman mediante una relación causa-efecto una cadena de acontecimientos. *Syuzhet* es el sistema de presentación y disposición de la *fábula*. El *estilo* es el uso sistemático de dispositivos cinematográficos y, por tanto, está ligado a los aspectos más técnicos. Aunque los pares historia/discurso y *fábula/syuzhet* no son absolutamente coincidentes, utilizaremos los términos historia y discurso con una cierta libertad y poniendo más énfasis en lo que tienen de conceptos narratológicos que en sus implicaciones como elementos de un mero acto de enunciación.

simultáneamente, lo cual se consigue a menudo mediante la profundidad de campo. También se puede conseguir mediante una pantalla dividida que muestre dos acciones ocurriendo simultáneamente en lugares distantes, como sucede en algunas secuencias de conversaciones telefónicas. Otros recursos para conseguir la simultaneidad son la sobreimpresión o el sonido fuera de campo.

El segundo caso se produce por ejemplo cuando un personaje ve en la televisión, junto con el espectador, acontecimientos que han sucedido con anterioridad en el tiempo de la historia. La presentación simultánea de acontecimientos sucesivos también se puede realizar mediante una pantalla dividida o a través del encabalgamiento sonoro, cuando la parte sonora de un acontecimiento posterior irrumpe sincrónicamente en el final de un acontecimiento cronológicamente anterior en la historia.

En el tercer caso la simultaneidad en la historia puede ser indicada por un texto escrito (el típico y novelesco rótulo del cine mudo o del cómic: "mientras tanto..."), por una voice-over o por la lógica de los diálogos. Sin embargo, el mecanismo más cinematográfico para conseguir esta indicación es el montaje alterno, que muestra sucesivamente segmentos de acciones que tienen lugar simultáneamente (por ejemplo, los planos sucesivos de dos personajes que desde distintos lugares se dirigen

simultáneamente al mismo punto y cuyo encuentro produce un clímax narrativo).

El cuarto caso es el más habitual por nuestra tendencia natural a ver en los acontecimientos relaciones de causa-efecto y por la naturalidad con que el discurso cinematográfico presenta la diacronía. Sin embargo, esta coincidencia de acontecimientos sucesivos en la historia y presentación sucesiva en el discurso no implica que el orden de ambas sucesiones sea el mismo. Genette distingue entre secuencias normales y secuencias anacrónicas, es decir, aquellas en las que historia y discurso tienen un mismo orden y aquellas en las que se produce una discordancia entre el orden de la historia y el del relato (1989, 92). En el primer caso el interés del lector o espectador se centra en la novedad que los acontecimientos por venir puedan aportar a la historia. En el segundo caso ese cambio de orden se puede utilizar para matizar supuestos iniciales, para posponer datos creando curiosidad, para crear huecos narrativos más o menos difusos y para producir mayor subjetividad a través de la memoria de los personajes.

Según Chatman (1990a, 68) las secuencias anacrónicas pueden ser heterodiegéticas, cuando no interfieren en la historia interrumpida, y homodiegéticas, cuando sí se produce dicha interferencia. Dentro de las anacronías homodiegéticas las hay completivas (rellenan lagunas) y

repetitivas (la narración vuelve sobre sus pasos, a veces con un nuevo punto de vista). Finalmente, dentro de las secuencias anacrónicas hay analepsis cuando el discurso rompe el desarrollo de la historia para retrotraerse a sucesos anteriores y hay prolepsis cuando el discurso rompe el desarrollo de la historia para retrotraerse una prospección hasta sucesos posteriores volviendo después a sucesos anteriores. Estos dos tipos de secuencias anacrónicas en cine se llaman flashback y flashforward.

El flashback supone que un acontecimiento anterior en la historia es presentado después por el discurso. Es externo cuando muestra acontecimientos ocurridos antes del primer suceso presentado por el discurso y es interno cuando se encuentra dentro de los límites temporales marcados por el inicio del discurso. El flashback suele tener una motivación psicológica, y a menudo se identifica con el recuerdo de algún personaje, aunque como señala García Jiménez (1993), también puede obedecer a razones estéticas, dramáticas o culturales. El cine mudo marcaba la presencia de un flashback mediante un fundido en negro, una sobreimpresión o una mirada al vacío, mientras que en el sonoro existe la posibilidad de que los diálogos o una voice-over marquen tanto su distancia (lapso de tiempo transcurrido desde el evento retrotraído hasta el ahora) como su amplitud (duración de dicho evento). Para Gaudreault y Jost (118) la forma más común de flashback va

acompañada en el cine de las siguientes transformaciones:

- a) Paso del pasado lingüístico al presente de la imagen.
- b) Cambio de aspecto (vestimenta, apariencia visual, edad) del personaje narrador al ser representado visualmente en el flashback.
- c) Modificación del ambiente sonoro.
- d) Transposición del estilo indirecto (relato verbal) en estilo directo (diálogos).

El adelantamiento en el discurso de un acontecimiento determinado en la cronología de la historia, es decir, el flashforward, es mucho menos frecuente que el flashback, entre otros motivos, porque es poco natural y más difícil de usar de un modo realista. Su empleo es, por tanto, más frecuente en ese cine en el que la presencia del autor es mucho más notable que en el cine clásico. No debemos confundir el flashforward con la elipsis, pues mientras esta última supone simplemente un salto temporal, el flashforward ejecuta ese salto hacia adelante para retomar después la cronología de la historia. El flashforward también puede ser externo o interno. El externo nos envía a un momento que está fuera del tiempo que cubre la historia, mientras que el interno simplemente adelanta un acontecimiento que será relatado posteriormente. El flashforward nos muestra a veces un trozo del resultado sin que se haya explicado la cadena causal que lo produce, lo cual incrementa la curiosidad del espectador que se

pregunta sobre las causas que han llevado a una situación determinada. En ocasiones el flashforward representa una premonición de un personaje que tiene la capacidad de ver en el futuro tal y como sucede en muchas películas y novelas fantásticas y de terror.

Respecto a la duración, el punto de partida para explicar cómo se produce en el cine es sin duda la existencia de unas condiciones de visionado en las que no se puede controlar el tiempo que la narración tarda en desplegarse, aspecto que marca la diferencia con relación a otras formas de relato como la novela, en la que el lector, como ya se señaló, puede imponer un ritmo y una duración a su lectura, pues tiene la posibilidad de parar, volver atrás, releer... El cine de ficción está sometido en su proyección a una duración determinada⁴ a la que el espectador no se puede sustraer. Además, como señala Henderson (9), la textualidad cinematográfica caracterizada por una multiplicidad de canales presenta problemas y posibilidades de duración que no encontramos en literatura. La imagen, el diálogo, la voice-over, la

4 La mayoría de los largometrajes tienen una duración que suele estar en torno a los noventa minutos. Hoy en día esta duración está más que justificada por motivos culturales (todos sabemos que ir al cine significa una exposición voluntaria a una narración de aproximadamente una hora y media), psicológicos (dada la gran cantidad de mensajes visuales y auditivos que recibe el individuo de nuestro siglo y la velocidad a la que debe interpretarlos, sería difícil mantener su atención durante mucho más tiempo sin interrupción) y económicos (si los exhibidores tuvieran que exhibir películas de seis horas por el mismo precio sería la ruina de la industria cinematográfica).

música, los efectos de sonido y el material escrito pueden contribuir de modo complementario o redundante a una duración simple o pueden crear temporalidades múltiples, simultáneas o contradictorias.

Genette, en una obra posterior a su Figuras III, distingue entre la duración de lectura media y "une autre vitesse, proprement narrative, que mesure le rapport entre la durée d'histoire et la longueur du récit: tant de pages une heure" (1983, 22-23). Se muestra partidario, por tanto, de hablar no de duración sino de velocidad del relato o incluso de velocidades, pues algunos de ellos no avanzan a un ritmo constante.

En la determinación de la duración cinematográfica intervienen tres factores. En primer lugar, la duración de la historia (DH), que es la duración que el espectador atribuye a los acontecimientos contados, mostrados o sugeridos por la película. En segundo lugar, la duración del discurso (DD), que es la duración de los trozos de tiempo que la película relata. En tercer lugar, la duración de la proyección (DP), que es el tiempo transcurrido desde que aparece la primera imagen hasta que pasan los títulos de crédito. Aunque tendemos a identificar la duración del discurso con la de la proyección, no tienen por qué coincidir, pues mientras el de la proyección es un tiempo técnico y cronometable, el tiempo del discurso no deja de ser un tiempo narrativo que

a veces resulta mucho menos mensurable. Pensemos, por ejemplo, en el caso de una película cuya historia abarca un período de dos meses (duración de la historia). De ese periodo la película nos muestra sólo algunos fragmentos de los dos últimos días (duración del discurso) y esto lo hace a través de un proceso de enunciación que dura noventa minutos (tiempo de proyección).

Las distintas relaciones posibles entre los tres factores mencionados dan lugar a cinco tipos de duración: escena, pausa, elipsis, resumen y extensión.

1. La escena se produce cuando las tres duraciones (DH, DD y DP) coinciden. Esta duración era habitual en el cine primitivo, cuando la cámara no se movía y toda la película consistía en una sola toma. Delante de la cámara se representaba una escena (de ahí el nombre) y al espectador no se le pedía la reconstrucción de ningún acontecimiento que la película no mostrase. Con el desarrollo del lenguaje cinematográfico y la liberalización de la cámara este ritmo narrativo se hizo más raro si consideramos la película globalmente, pero sí es frecuente encontrarlo hoy en día en muchas secuencias o planos cinematográficos. El ejemplo clásico de película en la que la duración de la historia y la del discurso coinciden lo encontramos en películas como Solo ante el peligro, de Fred Zinneman, cuya media hora final empieza a las 11:40 y termina a las 12:10, o como La sogá, de Hitchcock, cuya historia

transcurre de modo continuado a lo largo de las ocho tomas que la componen⁵. A medida que vamos descendiendo del nivel de toda una película al de la secuencia o el plano es más fácil encontrar equivalencias perfectas entre DH y DD. Todo plano-secuencia que guarde una rigurosa unidad espacio-temporal podrá ser definido en términos de duración como una escena y lo mismo se puede decir del plano. En la novela la escena tiene lugar principalmente en los fragmentos dialogados.

2. La pausa se produce cuando a una duración determinada de discurso le corresponde una $DH=0$. Según Genette (1989, 151) la pausa en la novela puede ser descriptiva, en cuyo caso el tiempo de la historia se para, mientras el discurso continúa. Recordemos cómo el movimiento de D. Quijote queda congelado en el famoso pasaje del vizcaíno. En términos cinematográficos esta situación se produce cuando la cámara describe un espacio sin que tenga lugar en él ningún tipo de actividad o bien mediante la técnica de la imagen congelada, que se consigue haciendo que la película siga pasando por el proyector de manera que todos los fotogramas muestren la misma imagen.

3. La elipsis supone una discontinuidad temporal en la que el discurso omite parte de la duración de la historia.

5 Cuando hablamos de la duración global de películas modernas la coincidencia $DH=DD$ no suele ser absoluta, pues casi siempre resulta inevitable que el discurso haga referencias explícitas o implícitas a zonas o momentos de la historia no mostrados. Ese sería el caso de las dos películas con que hemos ejemplificado el concepto de escena.

Este hueco en la narración puede ser definitivo o temporal (si es completado en fases posteriores del relato), definido o difuso (si su amplitud no se puede establecer exactamente) y puede pasar desapercibido (si simplemente evita acontecimientos sin interés) o llamar la atención (si se trata de estimular la imaginación del lector o espectador que luego será confirmada o desmentida). Este silencio narrativo supone una supresión de material discursivo entre dos acontecimientos, de modo que a una determinada duración de la historia le corresponde una $DD=DP=0$. Marcel Martin (1962) encuentra tres posibles motivaciones para la elipsis en cine. En primer lugar el hecho de que el cine es un arte que implica una selección y ordenación de elementos y en ese proceso de planificación y composición una de las elecciones posibles es la omisión. La segunda motivación puede ser dramática y obedecer a la propia estructura del relato. En este caso la elipsis sirve para ocultar, para crear angustia, para simbolizar o para reforzar un determinado punto de vista. En tercer lugar hay elipsis con una motivación de orden social y cuya finalidad es evitar la mostración explícita de la muerte, del dolor, de la mutilación, de la sangre o del sexo.

4. El resumen implica una estructura temporal en la que la duración del discurso es menor que los hechos que se relatan, o sea, una estructura del tipo $DD < DH$. En este

tipo de duración el discurso condensa una serie de acontecimientos, cumpliendo así el principio de economía del texto. Recordemos, como ejemplo de resumen cinematográfico, la secuencia de Ciudadano Kane en la que un noticiero resume las distintas etapas de la vida de Kane o la típica secuencia que relata el ascenso vertiginoso de un campeón de boxeo mediante una sucesión de imágenes que muestran una serie de carteles con los lugares y las fechas de distintos combates y breves planos con escenas de los mismos. Además del montaje se pueden utilizar otros recursos como las agujas de un reloj que giran rápidamente, las hojas de un calendario que pasan a gran velocidad o la voz de un narrador que marca explícitamente el tiempo transcurrido. Otras veces la duración es indicada de modo más sutil por la transición del día a la noche o de una estación a otra. Existe, finalmente, una forma de resumir la historia que se produce en el propio registro de la imagen. Nos estamos refiriendo a lo que vulgarmente se conoce como cámara rápida y que consiste en rodar la secuencia a una velocidad más lenta de la normal de manera que al proyectarla normalmente nos da la sensación de que la acción se desarrolla con mayor rapidez. El efecto inmediato es el de compresión del tiempo, por lo que tenemos la sensación de que el tiempo de proyección es inferior a la duración de la historia y del discurso. En

este caso el esquema producido es $DH=DD>DP$. Pensemos, por ejemplo, en las nubes que pasan a gran velocidad en La ley de la Calle de Francis Ford Coppola que marcan, por otro lado, una duración subjetiva. Según Genette (1989, 153) este tipo de duración "ha sido, hasta finales del siglo XIX, la transición más corriente entre dos escenas, el 'fondo' sobre el cual se destacan, y por tanto, el tejido conjuntivo por excelencia del relato novelesco".

5. La extensión se produce cuando el tiempo de la historia dura menos que el tiempo de proyección. Ante un acontecimiento de la historia que dura 3 minutos, la narración emplea más de tres minutos. Dentro de esta modalidad de duración encontramos dos tipologías: la inserción y la dilatación. En la inserción el discurso se adentra en asuntos ajenos a la historia, produciéndose una especie de paréntesis que la interrumpe. Encontramos abundantes ejemplos de este fenómeno en el cine mudo soviético, donde no es extraña la inclusión de pasajes que, mediante el montaje o la banda sonora, insertan toda una digresión totalmente al margen de los acontecimientos que tienen lugar en la historia. Este esquema durativo se puede resumir en el esquema $DH<DD=DP$. Por otro lado, la dilatación tiene lugar más bien a nivel local y en este caso no se produce una discontinuidad en la historia, sino que simplemente su duración y la del discurso es alargada por efecto de la proyección. El esquema producido en la

dilatación es, por tanto, $DH=DD<DP$. Cualquier escena rodada en cámara lenta sería un ejemplo de este esquema, al igual que las secuencias en las que hay montaje por encabalgamiento. Recordemos a este respecto la famosa escena de la escalinata de Odessa en el Acorazado Potemkin de Eisenstein. Desde un punto de vista literario la dilatación no tiene una manifestación equivalente, mientras que la inserción se podría considerar como una modalidad de pausa.

La frecuencia es la relación que existe entre el número de veces que un acontecimiento es presentado por el discurso y el número de veces que supuestamente ha sucedido en la historia. Siguiendo a Genette (1989) podemos establecer cuatro clases de relaciones o de frecuencia: simple, múltiple, repetitiva e iterativa.

1. La frecuencia simple tiene lugar cuando el discurso presenta una vez aquel acontecimiento que ha sucedido una vez en la historia. Estamos, por lo tanto, ante una frecuencia singulativa, a través de la cual el discurso avanza aportando nuevas informaciones. Traducida al lenguaje verbal estaríamos ante una oración del tipo /ayer fui al cine/.

2. La frecuencia múltiple consiste en que el discurso presenta n veces acontecimientos que han sucedido n veces en la historia. En términos verbales estaríamos hablando de algo como /el lunes fui al cine, el martes fui al cine,

el miércoles fui al cine, el jueves fui al cine/. Un divertido ejemplo cinematográfico de este tipo de frecuencia nos lo ofrece Atrapado en el tiempo, de Harold Ramis, película cuyo protagonista se ve obligado a vivir una y otra vez el mismo día de su vida, de modo que llega un momento en el cual es capaz de evitar torpezas (ya nunca más volverá a pisar el mismo charco) o de prever situaciones difíciles (se hace experto en literatura francesa para seducir a la chica).

3. La frecuencia repetitiva implica un discurso que presenta n veces aquello que en la historia sucede una vez. A nivel local esta frecuencia es producida en cine por encabalgamientos que repiten parte de la acción. A nivel global la repetición se puede producir para expresar una obsesión, para que la memoria de un personaje vaya matizando su recuerdo de un acontecimiento determinado o para relatar la misma historia desde distintos puntos de vista como sucede en Rashomon de Akira Kurosawa. El equivalente verbal sería /Ayer fui al cine, ayer fui al cine, ayer fui al cine/.

4. La frecuencia iterativa significa que el discurso presenta una vez lo que en la historia sucede n veces. El ejemplo verbal sería una frecuencia del tipo /los lunes solía ir al cine/. Esto que para novela es fácil de hacer mediante marcas verbales y adverbiales a la imagen cinematográfica le resulta más difícil pues la

presentación de una acción tiene que indicar con claridad la ocurrencia de varias acciones. Este tipo de frecuencia se puede conseguir mediante la interpretación o los diálogos de los personajes y, sobre todo, a través del montaje y de los raccords.

Al margen de lo anteriormente señalado es interesante notar, como hace Bordwell (1990, 79), que la distinción de Chatman (1990a, 157) entre contar y mostrar también se puede aplicar a la frecuencia. Todas las posibles relaciones que hemos visto se desdoblán en cine, en cuanto que pueden ser contadas y/o mostradas, ninguna, una o varias veces. Así, por ejemplo, es posible que una acción no sea contada ni mostrada por el discurso, pero por deducción podamos suponer que ha tenido lugar en la historia. Cuando alguien sale de un ascensor suponemos que antes ha tenido que entrar en él, aunque el discurso no lo haya narrado. En este caso el discurso presenta 0 veces lo que en la historia sucede una vez.

6. EL PUNTO DE VISTA

El concepto de punto de vista puede aludir a distintos aspectos de la mecánica narrativa, siempre relacionados, pero que a menudo requieren de una definición más precisa. Tanto Chatman (1990a, 163) como Casetti y Di Chio (1994, 236) se han preocupado por señalar los distintos terrenos a los que puede aludir el concepto, que redefinimos a continuación. Hay un punto de vista literal: es el lugar físico desde el que se establece una mirada. Es, por tanto, un punto de vista sensorial, cuyo objeto es material o visible. El lugar donde se ubica la cámara, por ejemplo. En segundo lugar, existe un punto de vista figurado: es la posición mental desde la que se consideran los hechos y las impresiones. Es un punto de vista conceptual o cognitivo y su objeto es de índole racional. Finalmente, hay un punto de vista metafórico que se corresponde con la ideología o el provecho de alguien o algo. Expresa el punto de vista del interés y puede estar relacionado con la finalidad de la narración (vindicación, expiación, explicación, racionalización, condenación...). Cada una de estas tres acepciones implica una cosa distinta: alguien ve algo desde un lugar, alguien sabe algo gracias a determinadas informaciones y alguien cree algo en función de unas ideas o una conveniencia. La combinación y multiplicación de

esta trilogía es uno de los mecanismos básicos para crear todo un complejo juego de identificaciones en el cine. Su combinatoria establece jerarquías entre los personajes, privilegia unos puntos de vista en detrimento de otros y sirve para subrayar tensiones entre los distintos elementos de la narración. Esta división es, por supuesto, artificiosa, ya que las tres categorías no funcionan necesariamente como compartimentos estancos. Un bombardeo aéreo se puede narrar desde la cabina del piloto agresor o desde la posición en tierra de los personajes agredidos. Esta simple elección de un punto de vista físico tiene necesariamente implicaciones en el punto de vista figurado y en el metafórico. Elegir el lugar de la mirada es ya un juicio.

Este capítulo lo dedicaremos a analizar las importantes diferencias en la construcción y el uso del punto de vista entre cine y literatura.

6.1 Modo y voz en literatura

El punto de vista ha sido un tema estudiado por la crítica literaria desde el siglo XIX, siendo Henry James uno de los que más tempranamente se ocuparon de él. Pero fue Percy Lubbock el primero en dar a este concepto la importancia que se merece: "The whole intricate question of method, in the craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view —the question of the

relation in which the narrator stands to the story" (251)¹. En los años cincuenta y sesenta hubo un gran número de estudios sobre este tema entre los que destacamos The Rhetoric of Fiction (1983) de Wayne Booth y un artículo de Norman Friedman (1955) en el que, basándose en la diferencia entre contar y mostrar, realiza una tipología de narraciones, según la actitud del narrador: 1. la omnisciencia con intrusión del narrador; 2. la omnisciencia neutra; 3. narración en primera persona siendo el narrador el testigo; 4. narración en primera persona, siendo el narrador protagonista de la historia; 5. narración omnisciente selectiva múltiple (distintos puntos de vista todos ellos limitados); 6. narración omnisciente selectiva única (un único punto de vista limitado); 7. la narración objetiva según el modo dramático; 8. la narración objetiva según la técnica de la cámara.

Para nuestro análisis, por lo que corresponde al punto de vista literario, vamos a utilizar la formulación de Genette (1989), a pesar de que prefiere no utilizar el término punto de vista por el carácter específicamente visual que tiene². Genette distingue entre modo y voz. El

1. Citado por Susana Rubio (1992, 15-16).

2. Hay que decir en honor a la verdad que, aunque Genette dice rechazar el término por su connotación visual, lo utiliza sin ningún tipo de problema a lo largo de Figuras III, lo cual nos hace pensar que el término punto de vista no es tan malo como parece, a pesar de sus reminiscencias visuales.

modo se refiere a la regulación de la información narrativa:

se puede contar más o menos lo que se cuenta y contarlo según tal o cual punto de vista y a esa capacidad precisamente, y a las modalidades de su ejercicio, es a la que se refiere nuestra categoría del modo narrativo. (220)

La cantidad de detalles recibidos por el lector, el que esos detalles se aporten de una forma más o menos directa, que el relato aparezca a una distancia mayor o menor de lo que cuenta, que la información se regule según el conocimiento de tal o cual personaje, todo esto corresponde al modo narrativo, cuyos tres pilares conceptuales son la distancia, la perspectiva y la focalización.

Aunque, como hemos visto en el epígrafe 4.2, Genette es bastante escéptico sobre la distinción contar/mostrar, sobre todo por lo que se refiere al segundo miembro del par, el concepto de distancia se basa en la confrontación entre el modo diegético y el modo mimético. Según esta confrontación la diégesis pura será más distante que la imitación, pues es un discurso indirecto y condensado. La indudable cercanía producida por la mimesis es señalada por Garard:

If fictional incidents are dramatized for readers rather than merely revealed to them, they feel that

they are participating in the events. They become more than bystanders being told about the incidents after they have happened; their own creative faculties allow them to identify with one or more characters and to vicariously enter the story. When they see incidents unfolding without interpretative comments, they in fact believe that they are relying upon their own judgment established by their point of view rather than surrendering entirely to that of the omniscient narrator/historian. (92)

Para Genette mostrar es una forma de contar que consiste en decir lo más posible con la mínima intervención posible del narrador. Cuando lo que se relatan son las palabras de un personaje el narrador parecería condenado a la mera imitación, sin embargo, es posible el establecimiento de distancias diferentes: el discurso narrativizado sería el más distante y el más reductor; el discurso transpuesto o estilo indirecto es más mimético pero no da ninguna garantía de fidelidad literal; en el discurso restituido el narrador finge ceder la palabra a su personaje como en el diálogo dramático o en el monólogo interior.

La perspectiva (y de nuevo Genette nos sorprende con terminología del ámbito de la representación visual) es la "regulación de la información que procede de la elección (o no) de un 'punto de vista' restrictivo" (1989, 241) y da como resultado una tipología comúnmente admitida de

tres términos: en primer lugar, el narrador omnisciente o "visión por detrás" cuya fórmula es narrador > personaje (el narrador sabe más que el personaje o dice más de lo que sabe cualquier personaje); en segundo lugar, el narrador que sólo dice lo que sabe el personaje o "visión con" cuya fórmula es narrador = personaje, también conocido como relato con "punto de vista" o con "campo limitado"; en tercer lugar, el narrador dice menos de lo que sabe el personaje (narrador < personaje); es el relato "objetivo" o "conductista" o también llamado "visión desde fuera". Genette (1989) rebautiza esta tipología con la denominación de relato no focalizado o de focalización cero, relato de focalización interna y relato de focalización externa. La focalización cero es propia del relato clásico y según Vanoye (142) hace posible el tipo de enunciación que Benveniste denominó historia³. La focalización interna puede ser fija, variable (cuando el personaje focal cambia) o múltiple (cuando un mismo acontecimiento es evocado varias veces según el punto de vista de distintos personajes) y sólo se realiza plenamente en el monólogo interior. La focalización

3. Benveniste (1971) distingue entre dos tipos de enunciación: la historia y el discurso, que no debemos confundir con los dos componentes imprescindibles de toda narración. Para Benveniste historia es aquella forma de enunciación en la que no aparecen formas autobiográficas ni deícticos y que por tanto facilita un alto grado de distanciamiento entre el sujeto de la enunciación y su enunciado. Frente a la historia encontramos otro tipo de enunciación, el discurso, en el que un yo se enuncia y enuncia un tú, un aquí y un ahora, haciendo posible que el sujeto se implique en su enunciado.

externa es propia de las novelas en las que el héroe actúa ante nosotros sin que sepamos cuáles son sus pensamientos o sentimientos. Es evidente que ningún tipo de focalización, ni ninguna otra característica modal se mantiene constante e invariable a lo largo del relato, aunque sí es habitual que la coherencia del conjunto pueda ser "lo bastante fuerte para que el concepto de modo dominante siga siendo pertinente" (1989, 249). Las alteraciones aisladas a ese modo dominante pueden ser de dos tipos: la paralipsis consiste en dar menos información de la que en principio es necesaria y la paralepsis en dar más información de la que autoriza el código de focalización que rige el conjunto.

Hasta aquí el poliédrico concepto de modo; veamos ahora cómo entiende Genette el concepto de voz. Si el modo se define por las preguntas: ¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva? o ¿quién ve?, el concepto de voz responde a preguntas como ¿quién es el narrador? o ¿quién habla? La instancia narrativa produce un discurso en el que encontramos una serie de huellas que nos permiten reconstruir eso que Genette denomina voz. Las huellas o manifestaciones de la voz pertenecen a tres categorías distintas: el tiempo de la narración, el nivel narrativo y la persona.

La primera determinación de una instancia narrativa es su posición temporal respecto a la historia. En

principio parecería que la única relación posible entre una narración y la historia que cuenta es de posterioridad. A pesar de que esa posición ulterior, propia del relato clásico en pasado, es la más frecuente, hay otras tres posibilidades: la narración anterior o relato predictivo que generalmente se desarrolla en futuro; la narración simultánea o relato en el presente contemporáneo de la acción, propio del relato conductista; la narración intercalada propia de la novela epistolar o del diario que combinan la transmisión en directo con la transmisión diferida.

Cuando un relato (B) está contenido en otro anterior (A) que lo enmarca, el narrador de (B) es un personaje de (A) y el acto de narración que produce (B) es un acontecimiento contado en (A). En este caso decimos que (A) y (B) pertenecen a distintos niveles narrativos. En palabras de Genette "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" (1989, 284). En nuestro ejemplo, el acto narrativo del narrador de (A) es extradiegético (relato de primer nivel), mientras que los acontecimientos que narra son diegéticos o intradiegéticos. Sin embargo, los acontecimientos contados en (B) son metadiegéticos, siendo (B) un relato en segundo grado. Según Genette "la instancia narrativa de un relato primero es, pues, por

definición, extradiegética, como la instancia narrativa de un relato segundo (metadieético) es por definición diegética" (1989, 284). Entre el relato metadieético y el relato en que se inserta puede haber tres tipos de relaciones que ordenadas según la mayor importancia que adquiere la instancia narrativa son: una función explicativa, una relación puramente temática de contraste o de analogía y un tercer tipo en el que no hay una relación explícita entre los dos niveles (en este caso es el propio acto narrativo el que desempeña una función de distracción u obstrucción en la diégesis independientemente del contenido metadieético).

Por lo que respecta a la categoría de persona, Genette rechaza términos como "relato en primera -o en tercera- persona, pues

subrayan la variación en el elemento de hecho invariable en la situación narrativa, a saber, la presencia explícita o implícita, de la 'persona' del narrador, que no puede estar en su relato, como todo sujeto de la enunciación en su enunciado, sino en 'primera persona'... (1989, 298)

El novelista no elige entre dos formas gramaticales, sino entre hacer que la historia la narre uno de sus personajes o un narrador ajeno a la historia. De hecho el uso de la primera persona puede significar la designación del narrador a sí mismo o la identidad entre narrador y

personaje. Hay por tanto dos posibilidades: un narrador heterodiegético, es decir, ausente de la historia que cuenta, o un narrador homodiegético, o sea, presente como personaje en la historia que cuenta. En este último caso el narrador puede ser protagonista de su relato (narrador autodiegético) o desempeñar un papel secundario que le permite observar y ser un mero testigo. El narrador puede cumplir además de la propiamente narrativa otras funciones: la función de control, que señala la organización interna del discurso; la función de comunicación, mediante la cual el narrador establece contacto con el narratario; la función testimonial, mediante la cual el narrador establece su participación o relación con la historia que cuenta, relación que puede ser afectiva, intelectual o moral; función ideológica, a través de la cual el narrador comenta, explica o justifica distintos aspectos relacionados con la historia.

6.2 Narración, percepción y cognición en el discurso cinematográfico

Desentrañar el aparato enunciación de una película resulta por lo general más complicado que hacer lo propio con una novela, tanto por la variedad de sus entrañas expresivas como por la tendencia natural del cine narrativo a ocultar toda huella de enunciación. No debemos olvidar que una película media presenta entre 400 y 600

planos⁴, cada uno de los cuales supone un cambio de punto de vista. Gracias a este hecho, nuestra relación con los personajes varía constantemente. Según Branigan "as a general rule, the viewer's relationship to the characters in a film is in a constant state of flux" (1979, 234). A este respecto Cohen señala que los cambios de distancia, ángulo y escenario no pueden darse en la novela con la facilidad y automatismo del cine por las diferencias fundamentales en la producción y articulación de sus signos:

While in the traditional forms of narration, a change in point of view (or scene or locale) required the drawing of a curtain, an intrusive explanation, or at least a break in the text, the film's narration is essentially transitionless. This is partly because each filmic image bears the mark of the point of view from which it was taken. (170)

La pregunta que nos asalta es: ¿hay un narrador cinematográfico equiparable al narrador literario? Encontramos aquí una primera dificultad derivada de la larga tradición en todas las culturas del contador de historias. Todos tenemos asimilada esa figura humana del narrador, de alguien capaz de articular relatos con palabras, pero lo que nos encontramos en el cine no es

4. Aumont y Marie (1990, 56) señalan esa cifra como duración media, pero nos recuerdan al mismo tiempo los 3225 planos de Octubre de Eisenstein o los 73 planos de India song de Marguerite Duras.

exactamente alguien que cuenta una historia. Para empezar, algunos autores niegan la existencia de un narrador cinematográfico. Bordwell, por ejemplo, considera que presuponer en toda película un narrador o un autor implícito es entregarse a una ficción antropomórfica. La narración se entiende así como un conjunto de datos para la construcción de una historia y esto presupone un receptor del mensaje, pero no un emisor. Según Bordwell lo mejor es

to give the narrational process the power to signal under certain circumstances that the spectator should construct a narrator. When this occurs, we must recall that this narrator is the product of specific organizational principles, historical factors, and viewers' mental sets. Contrary to what the communication model implies, this sort of narrator does not create the narration; the narration, appealing to historical norms of viewing, creates the narrator. (62)

Jesús González Requena, por su parte, niega toda dimensión productiva al enunciador: "no hay, pues, 'sujeto productor', sino, muy exactamente, sujeto producido en el discurso" (9). A esta ausencia de un sujeto responsable del discurso se añade el problema de la subjetividad cinematográfica. Según Requena, en literatura 'yo' identifica a un sujeto que puede decirse decir, frente al

'yo' cinematográfico, que no puede mirarse mirar:

mientras que en literatura el signo 'yo' puede sincretizar al sujeto de la enunciación y al del enunciado, en cine la inexistencia de un signo equivalente hace imposible tal operación. Cuando el que mira intenta mirarse mirar, se mira en un espejo y descubre, allí donde esperaba verse, una cámara.

(37)

A pesar de lo indudable de esta última idea, nos parece, sin embargo, más apropiada una concepción que considere una agencia o una entidad responsable de la organización del relato cinematográfico, tal y como plantea Chatman (1990b, 124-138), para quien el autor implícito es el agente intrínseco de la narración responsable de la invención de su diseño global, diseño que incluye la decisión de transmitir la historia mediante uno o más narradores, que son meros agentes transmisores del relato, no creadores de dicho relato:

for films as for novels, we would do well to distinguish between a presenter of the story, the narrator (who is a component of the discourse), and the inventor of both the story and the discourse (including the narrator); that is, the implied author -- not as the original cause, the original biographical person, but rather as the principle within the text to which we assign the intentional

tasks. (133)

Chatman parte de la idea platónica de que existen narraciones miméticas basadas en un mostrar y por tanto adecuadas para articularse mediante un sistema icónico y narraciones diegéticas basadas en un contar cuya articulación más propia es mediante un sistema no icónico o simbólico. El autor implícito, que dirige la narración y es el auténtico inventor de la historia y del discurso⁵ hace su trabajo a través de un agente que presenta la historia mostrándola o contándola. Este agente es el narrador en su sentido más amplio, un medio o instrumento que pertenece al discurso no a la historia y como tal transmite la historia, no la experimenta. Sin embargo, en ocasiones narrador y personaje coinciden, en cuyo caso resulta difícil separar el universo del discurso del de la historia, pues ésta parece a la vez narrada y experimentada por dos figuras superpuestas, pero que habitan un espacio y un tiempo diferentes.

En el caso del narrador cinematográfico, éste transmite todo lo que el autor implícito le ofrece y nada más que eso. Sólo el autor implícito sabe, porque es el inventor de historia y discurso, mientras que el narrador

5 La historia es lo que se cuenta/muestra, es decir, unos sucesos que tienen lugar en unos escenarios, en un tiempo determinado y en los que participan unos personajes. Todos estos elementos conforman la diégesis. El discurso es todo el aparato lingüístico, comunicativo o narrativo que es necesario desplegar para transmitir la historia. Es la forma, el modo o los medios utilizados para contar/mostrar la historia. Es el cómo se cuenta/muestra.

o los narradores son meros agentes transmisores que pueden incluso ser desautorizados o desmentidos, como demuestra la existencia de narradores no fidedignos. En cine no hay que identificar narrador con lo que en inglés se denomina voice-over, que no es más que un mecanismo, de entre todos los que existen, a través del cual se manifiesta el narrador.

Chatman (1990b, 139-160) propone sustituir la amplitud a veces confusa del concepto de punto de vista por los conceptos de ángulo (slant) y filtro (filter). El ángulo sería el conjunto de actitudes (psicológicas, sociológicas o ideológicas) implícitas o explícitas del narrador apropiadas para su función de retransmisión del discurso. El filtro se refiere a la función mediadora de la conciencia (percepciones, cogniciones, emociones, recuerdos, fantasías...) de los personajes ante los acontecimientos experimentados desde un lugar en el universo de la historia. Implica necesariamente una elección por parte del autor implícito respecto a cuáles de entre todas las experiencias imaginables de un personaje sirven para añadir intensidad a la narración. Los conceptos de ángulo y filtro coinciden a grandes rasgos con la distinción hecha por Genette entre quién cuenta y quién ve la historia, aunque según Chatman (1990b, 144) sólo los personajes pueden ver lo que sucede en el universo diegético, sólo ellos pueden ser filtros,

mientras que el narrador no puede percibir desde dentro de ese universo. El narrador está en otro lugar y en otro tiempo y lo único que puede hacer es retransmitir, comentar o visualizar la historia desde un ángulo determinado. Por supuesto, esto no es más que una convención que puede ser subvertida.⁶

De gran importancia nos parece, por lo que respecta al concepto de punto de vista en cine, el trabajo de François Jost (1989), que separa los puntos de vista visual y cognitivo, pues admiten una cierta confusión en el análisis literario, donde el ver es puramente metafórico, pero no en el cinematográfico. Partiendo de esta separación Jost establece los conceptos de ocularización, auricularización y focalización. El primero caracteriza "la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir" (22) y sus tres variedades permiten diferenciar entre lo que Metz (1979, 50) denomina la identificación primaria con la cámara y lo que podemos considerar la imagen vista por los ojos de un personaje. De hecho, la imagen cinematográfica presenta dos posibilidades: puede estar anclada en la mirada una instancia diegética en cuyo caso tenemos una ocularización

6. Hay que advertir, no obstante, que en su Nouveau discours du récit, Genette se pronuncia en los siguientes términos: "Pour moi, il n'y a pas de personnage focalisant ou focalisé: focalisé ne peut s'appliquer qu'au récit lui-même, et focalisateur, s'il s'appliquait à quelqu'un, ce ne pourrait être qu'à celui qui focalise le récit, c'est-à-dire le narrateur -ou, si l'on veut sortir des conventions de la fiction, l'auteur lui-même, qui délègue (ou non) au narrateur son pouvoir de focaliser, ou non". (48-49)

interna o puede ser atribuida a una instancia externa al mundo representado, en cuyo caso tenemos una ocularización cero. En este tipo de ocularización el grado de notoriedad de la instancia narrativa puede ser variable. Dentro de la ocularización interna podemos diferenciar entre la primaria y la secundaria. En la ocularización interna primaria "se marque dans le signifiant la matérialité d'un corps ou la présence d'un œil qui permet immédiatement, sans le secours du contexte, d'identifier un personnage absent de l'image" (27-28). Es el caso de un plano en el que la visión doble o borrosa hace que lo identifiquemos con la mirada de un personaje borracho o el caso de una escena vista a través de un cache con forma de cerradura sugiriendo la mirada de un personaje que espía. También es frecuente este tipo de ocularización en fragmentos que muestran imágenes temblorosas que representan la mirada de un personaje que corre. En la ocularización interna secundaria "la subjectivité d'une image est construite par le montage, les raccords (comme dans le champ-contrechamp) ou par le verbal (cas d'une accroche dialoguée), en bref, par une contextualisation" (27). Toda imagen que conecte con la mirada de un personaje y que quede así anclada en su subjetividad, será una ocularización interna secundaria.

La auricularización expresa la relación entre la información auditiva y los personajes, y está relacionada

con la localización de los sonidos, su selección y su claridad. En la auricularización cero la intensidad del sonido se ajusta a la distancia aparente de los personajes, es decir, el sonido no está filtrado a través de ningún personaje, sino que es presentado de un modo neutro por el gran imaginador. En la auricularización interna primaria la deformación de los sonidos remite a la escucha subjetiva de un personaje. Lo que oye un personaje sumergido en el agua, por ejemplo. La auricularización interna secundaria filtra los sonidos a través de un personaje gracias al montaje o a la propia representación visual. Por ejemplo, cuando un personaje se tapa los oídos y en ese momento deja de oírse el sonido ambiente.

La focalización cinematográfica se refiere al punto de vista cognitivo adoptado por el relato fílmico, que en muchas ocasiones no se deduce simplemente de la imagen o el sonido, pues lo visto no puede asimilarse a lo sabido. Así, el valor cognitivo de la ocularización puede depender de las acciones puestas en escena, del decorado o de una voz en off. No obstante, lo percibido contribuye a construir un cierto saber diegético y, en este sentido, una parte de la focalización se deduce de la ocularización⁷. La complicada estructura del saber

7. Según Branigan "focalization (reflection) involves a character neither speaking (narrating, reporting, communicating) nor acting (focusing, focused by), but rather actually experiencing something through seeing or hearing it". (1992, 101).

cinematográfico tiene su raíz en el hecho de que una película puede al mismo tiempo mostrar lo que ve un personaje y decir lo que piensa. Debido a ese doble relato, el cine no se puede entender y mucho menos explicar si no analizamos simultáneamente sus informaciones visuales y verbales.

Cuando nos enfrentamos a un plano en ocularización cero se pueden dar tres tipos de focalización: la externa, la interna y la espectral. La focalización externa se produce cuando el hecho de ignorar los pensamientos de un personaje implica una falta de conocimiento sobre dicho personaje o sobre las acciones que ejecuta o cuando la disparidad perceptiva del espectador y del personaje manifestada en la imagen, el sonido o la puesta en escena implica una desproporción cognitiva respecto a la historia y/o a las funciones narrativas en contra del espectador. La exterioridad de la cámara no puede asimilarse a la negación de la subjetividad del personaje, pues esta se puede mostrar en la interpretación o los gestos del actor. Para que una focalización sea verdaderamente externa esa disparidad informativa debe producir efectos narrativos, como excitar la curiosidad del espectador. La focalización espectral es justamente la situación inversa, es decir, aquella en la que la ocularización cero supone que el saber del espectador supera al del personaje, tal y como sucede en un plano en el que la puesta en escena y la

profundidad de campo permiten ver al espectador acciones importantes que se desarrollan detrás de los personajes sin su conocimiento. Para que el saber del personaje esté a la altura del saber del espectador es necesario al menos que aquél esté presente en determinadas escenas. Cuando el montaje nos lleva a lugares en los que no está un determinado personaje automáticamente nuestro saber se incrementa y por esta razón Jost afirma que "tout montage fondé sur l'alternance (syntagme alterné, syntagme parallèle, syntagme dysnarratif) construit un savoir proprement spectatorial" (78). La focalización interna supone "d'une part qu'on vive les événements comme le personnage les vit, d'autre part que nous soyons admis à pénétrer dans sa tête" (80).

Vanoye (144) y Gordillo (58) coinciden en señalar algunos procedimientos que acompañan muchas veces a la focalización interna: la voz en off, la cámara subjetiva, fundidos-encadenados que dan paso a imágenes de evocación o a imágenes oníricas, sobreimpresiones... La focalización interna puede estar asociada tanto a una ocularización interna como a una ocularización cero. Cada tipo de focalización puede marcar un género o una época. Así, Moreno (341) encontraba a principios de los años cincuenta una tendencia inversa entre el cine y la literatura: en uno hacia la presentación subjetiva de los acontecimientos y en la otra hacia la despersonalización y

la presentación objetiva. Jost (82), por su parte, asocia el suspense policiaco con la focalización espectral, la focalización externa con el cine basado en un enigma o en la sorpresa y la focalización interna con la investigación, pues nos permite dilucidar progresivamente con el personaje los acontecimientos.

III. ANALISIS COMPARATIVO

7. PASCUAL DUARTE SIN FAMILIA

Más de treinta años después de que Cela publicase La familia de Pascual Duarte (1942) Ricardo Franco realizaba Pascual Duarte, adaptación bastante libre de la novela de Camilo José Cela. La lejanía entre ambos textos no sólo es temporal -una pertenece a la inmediata postguerra, otra al declive del franquismo-, sino que también se extiende al tratamiento de una historia compartida y a los posibles significados que se desprenden de esa historia. Ambas obras comparten, sin embargo, una recepción poco unánime por parte de la crítica y del público. En el estreno madrileño de Pascual Duarte, según recuerda Hernández Les, se produjeron ciertas "alteraciones en la sala" y la escena en que Pascual ejecuta a la yegua "movilizó la irascibilidad de una parte del público" (29). Fernández Santos, en un artículo titulado "Buenas novelas, malas películas"¹, afirma:

Esta discutible película -para mí indiscutiblemente frustrada- cuenta la misma historia que Cela en su libro, los personajes tienen idénticos nombres, ocurre en los mismos lugares, discurre por un tiempo similar, pero nada o muy poca cosa, tiene que ver con él considerado en profundidad. El literato que es Cela se resiste, se niega, secreta e

1. publicado en El País, Suplemento Artes el 23 de enero de 1982. p.5.

involuntariamente a ser filmado.

Como dato curioso, podemos recordar que, preguntado Ricardo Franco si tuvo Cela algo que ver con el guión responde: "No. Le enviamos el guión y no dijo nada. Cuando terminamos la película, se la proyectamos en su casa y le pareció bien" (Hernández Les y Gato, 199). La opinión de otros críticos, sin embargo, dista mucho de ser negativa. Así, Juan Carlos Rentero afirma que

La dificultad incuestionable que supone una adaptación literaria al cine queda redoblada en el caso concreto de la obra de Cela. Sin embargo, Ricardo Franco -veintisiete años, "El desastre de Annual" y varios cortos- ha salido más que airoso de la empresa. (37)

Algo similar ha ocurrido con la novela. Por un lado, ha sido generalmente considerada como la primera novela española de postguerra, como un hito que da paso a una nueva etapa de la literatura española.² Sin embargo, hay quien ve en su éxito una buena dosis de oportunismo, pues la novela apareció en un momento en el que cualquier cosa diferente de la indigencia literaria del momento podía valer (Alborg, 84) e incluso algunos se preguntan cómo fue posible que La familia de Pascual Duarte viviera sin

2. Esta tesis es sin duda apoyada por el propio Cela, quien modestamente afirma: "me considero el más importante novelista desde el 98 y me espanta el considerar lo fácil que me resultó. Pido perdón por no haberlo podido evitar". Citado por J.L. Alborg (1958, 83).

problemas con la censura durante doce meses.³ Hay, al margen de la valoración histórica o circunstancial de la obra de Cela y al margen por supuesto de su valoración como hombre público que ha cultivado una determinada imagen, consideraciones muy duras sobre La familia de Pascual Duarte. Recordemos, por ejemplo, la de J.L. Alborg, para quien la novela "consiste en dar gato por liebre: en servir picadillo de violencias -con vulgaridad de gacetilla en el fondo- como tajadas de trascendente realidad" (87). Este autor encuentra incongruente la sensibilidad del protagonista con la barbaridad de sus actos. Por otro lado, "ni la leche ni el viento que bebió le justifican lo bastante, ni fue su vida tan agria como para convertirle en ese criminal que uno no acaba de ver claro" (89). En definitiva, para Alborg "La familia de Pascual Duarte, no resiste en orden a la verosimilitud de las situaciones y a la psicología y consistencia de sus personajes, el análisis más benévolo" (91).

Pero dejemos por el momento valoraciones tan globales, para analizar en primer lugar la maquinaria enunciativa de la novela y el grado en que la película desarrolla ese proyecto comunicativo o construye otro tipo

3. Martínez Cachero se pregunta: "¿alguna mano poderosa se interesó eficazmente por una novela con violación, matricidio, asesinatos, prostitución y adulterios, aunque el protagonista termine su vida arrepentido y la relate para aviso y escarmiento de presuntos lectores?". Al parecer, la novela, que contaba con una oposición extremadamente enérgica por parte de algunos sectores sociales, fue apoyada por el estado desde la Delegación Nacional de Prensa.

de maquinaria.

7.1 Enunciación y punto de vista

El aparato enunciativo de La familia de Pascual Duarte es poco novedoso, pues toma un esquema ensayado por géneros muy anteriores, pero al mismo tiempo muy complejo, pues el discurso inyecta al significado de la historia una notable ambigüedad. Dicho aparato enunciativo está compuesto en la novela por cinco figuras diferentes: el transcriptor, D. Joaquín Barrera López, D. Santiago Lurueña, D. Cesáreo Martín y el propio Pascual Duarte. La presencia del transcriptor es fundamental, pues no sólo traduce (la letra del manuscrito es mala) y ordena (las páginas estaban sin numerar y no muy ordenadas), sino que además, en algunos pasajes "demasiado crudos" (13)⁴ ha preferido "usar de la tijera y cortar por lo sano" (13). El transcriptor, además de censurar, otorga al texto una función moralizante e incluso imparte instrucciones de uso al afirmar que Pascual "es un modelo de conducta; un modelo no para imitarlo, sino para huirlo". De D. Joaquín Barrera el transcriptor nos ofrece una cláusula de su testamento también importante en cuanto que gracias a ella y a la providencia las memorias de Pascual Duarte llegan a nosotros, pero al mismo tiempo las pone en peligro al

4. Todas las citas de la novela se refieren a la Sexta Edición publicada por DestinoLibro en marzo de 1977.

ordenar que el texto sea dado a las llamas "por disolvente y contrario a las buenas costrumbres" (18). Es decir, nos encontramos ante otro censor y guardián de la moralidad. El presbítero Lurueña atestigua el aplomo y la serenidad de Pascual hasta poco antes de morir, mientras que el número de la guardia civil D.Cesáreo Martín fue transmisor del texto, pues Pascual le encarga que, una vez ajusticiado, se lo envíe a Joaquín Barrera. Cesáreo duda de la salud mental de Pascual y considera que éste terminó sus días "de la manera más ruin y más baja que un hombre puede terminar; demostrando a todos su miedo a la muerte" (165). Estas cuatro figuras que enmarcan el texto, paradójicamente le dan una cierta verosimilitud, pero al mismo tiempo lo ficcionalizan, pues el viejo recurso del manuscrito encontrado y transcrito o traducido es una artimaña demasiado novelesca y demasiado antigua en literatura como para pasar desapercibida. Según Spires "el narrador básico es el transcriptor, puesto que los otros, incluso Pascual mismo, aparecen sólo gracias a su voluntad editorial" (26). Pero estamos más de acuerdo con Germán Gullón cuando afirma que "la creación de Cela se origina en la voluntad comunicativa de Pascual, dispuesto a indagar y a explicarse la propia conducta y no en los juegos del transcriptor" (595). En cualquier caso, este marco al texto resalta la existencia un doble punto de vista metafórico en La familia de Pascual Duarte: por una

lado, el transcriptor expresa una ideología muy clara en favor de las normas y buenas costumbres de la época; por otro lado, Pascual saca provecho a la trabajosa elaboración de sus memorias, pues al tiempo que se explica algunas cosas que sirvan de ejemplo para los demás, tal vez consiga expiar algunas de sus culpas mediante el sacrificio de su rememoración.

Las adscripciones que se le han otorgado a la novela son muy variadas: desde el tremendismo al realismo existencial pasando por el drama rural. Sin embargo, tanto la historia narrada como su discurso, especialmente lo que atañe a su enunciación y punto de vista, colocan a La familia de Pascual Duarte en la tradición picaresca. Este género relata el proceso de degradación de un hombre a lo largo de su vida, contemplada, con el paso del tiempo, desde una perspectiva que le permite la lamentación y el reconocimiento de los errores cometidos. Sobejano señala los siguientes elementos:

la autoconfesión, la estructura lineal de la historia (expresiva de la sucesión de los errores y del mismo errar sin meta), el señalamiento de los males sociales, la solitaria lucidez del que en extremo de muerte contempla su vida de niño a hombre como un extravío causado por él mismo y por los demás. (98)

Pero centrémonos ya en Pascual Duarte como figura enunciativa cuyo discurso ocupa la mayor parte del texto.

Pascual Duarte no sólo es un narrador homodiegético, al ser un personaje de la historia por él mismo relatada, sino que es un narrador autodiegético, al erigirse en protagonista de la historia. Como narrador, cumple, además de la lógica función de narrar, todas las otras posibles funciones que puede desarrollar un narrador, según vimos en el epígrafe 6.1: la función de control (señala la organización del discurso, que se guía por personajes y no por el tiempo); la comunicativa (establece contactos intermitentes con el narratario); la testimonial (establece su relación afectiva o moral con la historia que cuenta); la ideológica (justifica y comenta distintos aspectos relacionados con la historia). El siguiente fragmento ejemplifica las dos primeras funciones: "Usted sabrá disculpar el poco orden que llevo en el relato, que por eso de seguir por la persona y no por el tiempo me hace andar saltando del principio al fin y del fin a los principios como langosta vareada" (45). Un ejemplo de la función testimonial sería: "Hay ocasiones en las que me duele contar punto por punto los detalles, grandes o pequeños, de mi triste vivir" (109). Por último, la función ideológica la encontramos en ejemplos como este: "Era algo fatal que había de venir y que venía, que yo había de causar y que no podía evitar aunque quisiera" (152).

En La familia de Pascual Duarte como en la mayoría de

los relatos autodiegéticos resulta a veces difícil separar el universo del discurso del de la historia. Sin embargo, para profundizar en su significado es necesario diferenciar entre esas dos figuras superpuestas, narrador y protagonista, que narran y experimentan (suponemos), la misma historia pero que habitan un espacio y un tiempo diferentes. El tiempo del narrador es 1937 y su espacio es una celda, mientras que el personaje habita en un pueblo a dos leguas de Almendralejo (aunque también de manera temporal en Madrid, La Coruña o Mérida) y su tiempo se extiende desde la infancia hasta la edad adulta. Unas veces el yo sirve para que el narrador se designe a sí mismo y otras se refiere a ese desdoblamiento del narrador que nos conduce hasta el personaje. A esta dualidad entre narrador y personaje se le ha achacado a veces una excesiva discordancia entre la brutalidad del personaje y la sutileza del narrador, lo que haría parecer al relato un tanto inverosímil. Sin embargo, como señala Urrutia

Enrique Tierno Galván ya observó, refiriéndose a la picaresca, que el género parte de un supuesto imprescindible: que un hombre de baja clase social y nula formación es capaz de escribir el libro de su vida. No hay, pues, en el caso de La familia de Pascual Duarte incongruencia alguna, sino seguimiento de las leyes de un género que imita de lejos. (1982, 114)

Como sujeto de la enunciación, Pascual Duarte es una figura privilegiada, pues al contar su propia historia y tener una perspectiva temporal sobre los acontecimientos domina los datos del relato pudiendo incluso anticipar determinados sucesos: "allá se marchó, jineta sobre la hermosa yegua, espigada y orgullosa como una infanta, y bien ajena a que el animal había de ser la causa del primer disgusto" (77); "Nuestra ilusión, todo nuestro bien, nuestra fortuna entera, que era nuestro hijo, habíamos de acabar perdiéndolo aun antes de poder probar a encarrilarlo" (88). Además, el narrador, cuyo propio acto de narrar está novelado, teme el desenlace que pueda interrumpir su relato:

Cuando pienso en que de precipitarse un poco más los acontecimientos, mi narración se expone a quedarse a la mitad y como mutilada, me entran unos apuros y unas prisas que me veo y me deseo para dominarlos.
(107)

De hecho, para Pascual la palabra es vida, pues mientras siga narrando su propia historia puede seguir aferrado a la vida, que él sabe ya próxima a su fin. Historia y realidad aparecen así entremezcladas, ambas se necesitan y se devoran mutuamente.

El propio narrador contribuye en algunos momentos a restar credibilidad a su propio texto: bien porque su memoria falla, bien porque lo ficcionaliza alejándose de

él en exceso y reforzando lo que Sobejano llamó el "recubrimiento de 'literatura'" (99):

momentos hay también en que con ello gozo con el más honesto de los gozares, quizá por eso de que al contarle tan alejado me encuentre de todo lo pasado como si lo contase de oídas y de algún desconocido.

(109)

Pasemos ahora a analizar la enunciación cinematográfica de Pascual Duarte. El primer elemento destacable es que, a diferencia de la novela, no es una narración en primera persona. Bien es cierto que en cine resulta difícil establecer una enunciación subjetiva durante toda la película y los pocos intentos que ha habido (recordemos La dama del lago) han fracasado. A este respecto Lotman (1975) nos recuerda que rodar largas secuencias desde el punto de vista de un personaje más que reforzar un punto de vista subjetivo lo que hace es producir precisamente la pérdida de esa sensación, ya que el espectador, transcurrido un tiempo, empieza a interpretar los planos como enunciación normal. Para presentar una secuencia cinematográfica bajo el punto de vista de un personaje, es necesario a través del montaje alternar los planos tomados desde su ubicación espacial con otros rodados desde otro lugar, que puede ser el del espectador o el de otro personaje. Considerada globalmente Pascual Duarte es una narración en tercera persona, un relato narrado

premeditadamente desde fuera con el objeto de soslayar los problemas que hubiera planteado traducir literalmente la maquinaria enunciativa de la novela. El propio Ricardo Franco se refiere a ello cuando señala que la novela es muy literaria:

En su primera lectura, aparentemente es muy cinematográfica. Pero cuando te pones a trabajar sobre ella para pasarla al cine comprendes la dificultad que entraña. Yo busqué la línea narrativa y deseché el hecho literario. Yo me imaginé que Camilo J. Cela en una de sus correrías, se había encontrado con un tipo que le había contado la vida de Pascual Duarte, a partir de lo cual escribe la novela; entonces, yo recorrí el camino inverso: a partir de la novela llegar a la historia, y de ésta a la película. (Hernández Les y Gato, 199)

Vemos, por tanto que hay una clara intención al eliminar el componente retórico o literario para ceñirse a los componentes de la fábula. Aquí es donde se produce un primer alejamiento de la novela. En ésta nos enfrentamos a una enunciación que reclama atención sobre sí misma, no sólo porque el narrador cuenta su propia historia, sino porque además analiza y reflexiona el propio acto narrativo, pues en la novela tiene una gran importancia. De algún modo, en la novela el discurso, el acto narrativo, forma parte de la historia, haciendo que el

proceso de enunciación no pase desapercibido. La película opta justamente por una técnica opuesta: se trata de una enunciación fluida en la que las transiciones son fáciles, no demasiado perceptibles. Pensemos por ejemplo en la primera secuencia en la que, partiendo de un Plano General en el que aparecen tres figuras humanas diminutas, el narrador nos va acercando mediante cortes progresivos. El siguiente es un Plano de Conjunto en el que distinguimos que dos de ellos llevan rifles y escoltan al tercero, después se nos muestran sus rostros y finalmente un Primer Plano del rostro de Pascual y un Plano Detalle de las manos de uno de ellos mientras lía un cigarro. El propio Ricardo Franco afirma que trató de "conseguir un montaje suave e imperceptible casi americano (en el sentido de pasar de un plano a otro antes o después del movimiento y no en el movimiento" (105). Incluso cuando hay algún movimiento de cámara que pudiera delatar la enunciación, hay tal economía y tal integración narrativa en el fluir del relato que casi pasa desapercibido. Así sucede, por ejemplo, en la secuencia en que El Estirao viene a llevarse a Rosario. El Estirao y la madre de Rosario están sentados en la mesa, hablando dentro de la casa en penumbra. En la parte derecha del plano la puerta abierta nos deja ver el exterior y desde el fuera de campo llega un ruido intermitente sin identificar. Una panorámica con movimiento de cámara hacia adelante nos revela la fuente

del ruido (Pascual está cortando leña) y deja fuera de campo a la madre y al Estirao, cuya conversación se sigue oyendo. A través de la puerta vemos que Rosario se acerca a Pascual y le abraza para volver después andando hasta la casa. Tras unos breves planos de Rosario, del Estirao y de la madre, una pequeña elipsis nos muestra ya el exterior de la casa y el carro en el que Rosario y El Estirao se despiden de la madre. He aquí un recurso cinematográfico que está vetado para la novela: el discurso presenta simultáneamente dos acciones que suceden también de manera simultánea en la historia.

La enunciación de Pascual Duarte está llena de elipsis, de huecos que requieren continuamente la cooperación interpretativa del espectador, que necesariamente ha de rellenar esos espacios para dar sentido a la narración. Esta película desmiente por completo la idea infundada de que el trabajo del espectador de cine es siempre inferior al del lector de una novela. Según Hernández Les

El único y verdadero juego que nos propone Ricardo Franco es que seamos nosotros, los espectadores, los creadores de su propia historia, los que hagamos el filme y, evidentemente, la estructura del filme nos lo permite. (29)

Estas elipsis a las que me refiero no son simples vacíos temporales, sino que son huecos narrativos importantes que

crean una gran ambigüedad y dificultan a veces la comprensión del propio desarrollo argumental. Esto sucede en la secuencia en que Pascual mata a mula: vemos cómo se enfrenta Pascual con El Estirao; alguien viene a buscarle con urgencia; su mujer está en la cama, parece enferma; en el siguiente plano Pascual corre por el campo hasta alcanzar a la mula, que es sacrificada. También ocurre algo similar en la secuencia en que Pascual mata al Estirao. Inmediatamente después de esa secuencia vemos a Pascual salir de un lugar que supuestamente es la prisión en la que no sabemos cuánto tiempo ha pasado, informaciones que sí son ofrecidas por la novela. Algunos autores como Gabriel Blanco han criticado una parquedad excesiva en la película:

faltan datos sobre las conductas de los personajes; y esto produce, no que así permitan ser interpretadas de múltiples formas, sino que resulten entonces gratuitas... Los silencios que resultan de esto molestan a veces en el film, y más al saber que pudieron no existir (produciendo también sensación de irrealidad). (41)

Una vez vistos estos elementos de la enunciación cinematográfica debemos interrogarnos sobre la existencia de rasgos comunes entre la enunciación en la novela y en la película. Ya hemos señalado que la parte central de la novela es una narración autobiográfica y, por tanto,

subjetiva, mientras que la película es una narración en tercera persona, una narración hecha desde afuera como reconoce Ricardo Franco: "A los personajes los conocemos más por lo que hacen o dejan de hacer, por sus manifestaciones externas, que por sus motivaciones internas, que en general desconocemos" (104). La pregunta es: ¿no hay nada en la película que intente traducir o que al menos recuerde este tono autobiográfico de la novela? En opinión de Vernon (1989) hay dos elementos que cumplen esa función: los planos subjetivos que reflejan el punto de vista de Pascual y la estructura de la mayor parte de la película en forma de recuerdos focalizados a través de la memoria de Pascual. Estamos de acuerdo con el primero de estos elementos, aunque el segundo nos parece cuestionable. Efectivamente, algunos momentos importantes de la vida de Pascual son presentados por la película mediante planos subjetivos. Unas veces a través de ocularizaciones internas secundarias, como cuando mira a su hermana recién nacida o cuando mata al Estirao (nuestra mirada es la del asesino, que se hace, así, más comprensible), otras veces a través de la llamada "visión con", utilizada en la secuencia que muestra el regreso de Pascual a casa en la que a través de la ventana del tren vemos pasar con Pascual campos y pueblos y paredes con pintadas. Respecto al segundo de los elementos, o sea, la estructura en forma de rememoración, conviene recordar la

anotación que se hace en la primera secuencia del guión, según la cual hay dos narraciones que se desarrollan paralelamente en la película. Por un lado, la biografía de Pascual Duarte, su vida, sus actos y, por otro, la narración de su prendimiento, traslado, encarcelamiento y ejecución. "Ambas historias están íntimamente ligadas pero nunca como flashback, la primera de la segunda, sino estructuralmente" (33). En relación con este asunto Ricardo Franco afirmó lo siguiente:

Sobre lo del recurso memorístico pienso que no cabe en este caso puesto que no se trataba de una situación de memoria sino de dos líneas paralelas que se unen al final, las situaciones surgen ajenas al protagonista hasta que las dos biografías forman un bloque compacto. (Balagué 14)

Hay efectivamente dos líneas narrativas que avanzan paralelamente y de manera intercalada en la película, pero la tesis de Vernon según la cual una de las líneas "can only be explained as Pascual's own rememoration of the events of his life" (91) resulta bastante cuestionable, como intentaremos demostrar a continuación⁵. Sí es cierto que tras la primera secuencia referida al presente, la introducción de la segunda, correspondiente a la infancia,

5. Esta misma idea también es defendida por Santoro, quien afirma que "the plot alternates spatially and temporally between Pascual in the hands of the authorities and Pascual's mental reconstruction, first of moments from his childhood and then of events leading up to and including his crimes" (84).

se puede interpretar como un recuerdo atribuible a Pascual, pues hay en la enunciación un dato para hacer esa lectura: la actitud pensativa de Pascual junto con el raccord de mirada y el silencio que se crea para dar paso a la voz encabalgada de un niño que pronto descubrimos es él mismo en el pasado. Pascual ve en su recuerdo, el campo extremeño, su pueblo y escenas de su infancia, aunque todo ello dispuesto por la mano del narrador. Cuando el relato nos devuelve al presente carcelario de Pascual el tránsito de vuelta al pasado ya no se realiza a través de los recuerdos de Pascual, sino que es una vuelta abrupta. No estamos de acuerdo con Vernon cuando afirma que

There seems to occur a change in narrative syntax beginning with the scene in which Pascual, now lying on a cot in his prison cell, a pensive look on his face, hears shouts from outside, and in a kind of auditory "wipe" from one sequence to the next, emerges half dressed from the family home running toward the pig sty from which he drags his dead father. (90)

En nuestra opinión hay un error de apreciación en la afirmación de Vernon, pues no existe ningún indicio que identifique la imagen en la que aparece Pascual tumbado, como perteneciente a la secuencia de la prisión, sino más bien al contrario: la cama en la que está tumbado Pascual no es el catre de la cárcel, la ropa que lleva es distinta

de la que tiene puesta en el plano justamente anterior en el que está en la celda, la iluminación y las paredes de la habitación se identifican como las de su casa y el tratamiento sonoro de la voz de su Padre indica que se encuentra presente a una corta distancia espacial. No vemos, por tanto, ni en éste, ni en los otros saltos hacia el pasado -salvo en el primero que ya hemos comentado- indicios que expliquen las secuencias del pasado como fragmentos rememorados en la mente de Pascual. Sin embargo, este hecho no impide en absoluto que dichas secuencias sean interpretadas como flashbacks, por mucho que el propio guión se empeñe en negarlo. En el capítulo 5 hemos definido el flashback como un acontecimiento anterior en la historia que es presentado después por el discurso, pero no ha de tener necesariamente una motivación psicológica ni ha de identificarse necesariamente con los recuerdos de algún personaje. La historia de Pascual Duarte, por tanto, está narrada en una serie de flashbacks externos intercalados con fragmentos que nos muestran la situación presente de Pascual. De ésta serie de flashbacks sólo el primero de ellos puede interpretarse como un recuerdo de Pascual.

La enunciación de Pascual Duarte tiende en definitiva a una cierta neutralidad y nos referimos a la enunciación, no a la historia narrada. Ricardo Franco afirma que "a partir de una voluntad de no -intervención, de pura

exposición de datos, de huir del direccionismo, era obvio que el estilo tenía que ser sobrio, económico, casi seco" (104). Pascual Duarte se aleja, por tanto, de lo que Ricardo Franco llama "cine-ilustración-de-la-literatura":

Hicimos un análisis de la novela tratando de obtener una biografía en función de unos intereses estéticos e ideológicos, y a partir de ella ver qué necesidades aparecían ya en el absoluto terreno de la expresión cinematográfica que, pese a la opinión de algunos prehistóricos críticos culturalistas en estado fósil, no tiene por qué tener ninguna dependencia de la literatura ni complejo de inferioridad respecto a esta, lo que, aunque sin duda es una perogrullada, no deja de ser conveniente recordarlo de vez en cuando: el cine existe. (102)

7.2 Espacialidad y temporalidad

El proceso de enunciación está íntimamente relacionado con el tipo de representación espacial y temporal que se realiza tanto en la novela como en la película y que vamos a analizar en este epígrafe. Comencemos por la representación del espacio. La novela no prodiga demasiado las referencias al espacio en que se desarrolla la acción. No es frecuente encontrar pasajes en los que el narrador detenga la historia por un momento para hacer una descripción del espacio, sino que más bien

los datos espaciales son incorporados a modo de pinceladas a la propia narración. No obstante, al principio de la novela sí encontramos breves descripciones que definen el paisaje en que se va a desarrollar la novela:

Era un pueblo caliente y soleado, bastante rico en olivos y guarros (con perdón), con las casas pintadas tan blancas, que aún me duele la vista al recordarlas, con una plaza toda de losas, con una hermosa fuente de tres caños en medio de la plaza.

(21-22)

Estas líneas recuerdan la descripción cinematográfica del pueblo al principio del primer flashback que en tres planos (Plano General largo sobre el pueblo, Plano General de la torre de la iglesia, Plano General de un callejón) de acercamiento progresivo nos define el pueblo a grandes rasgos. También hay brevísimas descripciones de la casa de Pascual al principio de la novela, con el objeto de mostrar la precariedad material en la que vive. Sin embargo, en La familia de Pascual Duarte predomina la acción y la reflexión sobre la descripción. Por este motivo, algunas de las referencias espaciales están focalizadas a través de Pascual y funcionan como un extensión de su propio estado de ánimo:

Un poco más adelante, a la derecha del sendero hacia la mitad del camino, estaba el cementerio, en el mismo sitio donde lo dejé, con la misma tapia de

adobes negruzcos, con su alto ciprés que en nada había mudado, con su lechuza silbadora entre las ramas... La sombra de mi cuerpo iba siempre delante, larga, muy larga, tan larga como un fantasma, muy pegada al suelo, siguiendo el terreno, ora tirando recta por el camino, ora subiéndose a la tapia del cementerio, como queriendo asomarse.(139)

La película, por su parte, tiene un carácter más descriptivo y el narrador cinematográfico se toma su tiempo en la presentación de espacios. Esa presentación es a menudo subjetiva al ser descritos esos espacios a través de la mirada de un personaje que suele ser Pascual. Durante la secuencia en que está cazando con Rosario accedemos a una ocularización interna secundaria de Pascual identificada por su movimiento de cabeza que explora el espacio. A continuación una panorámica recorre horizontalmente un terreno seco en el que apenas hay árboles, limitado en la lejanía por unas montañas. Otro ejemplo muy claro de descripción espacial lo encontramos en la secuencia de la llegada a casa de Pascual tras su estancia en la cárcel. También hay aquí un movimiento panorámico típicamente descriptivo y también es una ocularización interna secundaria de Pascual. Lo que vemos es el espacio interior de la casa: un espacio pobre, con pocos muebles, casi vacío, que visualiza la pobreza, el abandono y la soledad de Pascual, en cuya casa nadie le espera después de haber

salido de la cárcel. Abunda en la película el Gran Plano General que muestra grandes espacios abiertos, desoladores, espacios en los que por encima del horizonte hay mucho cielo, tan inmenso que el ser humano queda empequeñecido, envuelto por la tierra que le determina. Muchos de estos Grandes Planos Generales funcionan a modo de apertura contextualizadora de una situación a la que el narrador cinematográfico nos va aproximando poco a poco, como sucede en la primera secuencia ya comentada. Otras veces el proceso es justamente inverso: pasamos progresivamente de un espacio mostrado con una cierta proximidad a un espacio mucho más amplio produciéndose un fuerte efecto de alejamiento. Esto sucede en la escena en que Pascual y Lola retozan bajo un árbol y cuatro cortes sucesivos van abriendo el plano en continuo alejamiento hasta mostrar la inmensidad del paisaje y la pequeñez del árbol, que en el primero de los planos ocupaba todo el formato.

Respecto a la estructura temporal, partimos en la novela de un sujeto que rememora su vida en ciento cincuenta páginas, lo cual supone un relato con una alta velocidad y abundancia de resúmenes, por lo que se refiere a la duración. En el siguiente ejemplo apenas unas líneas de discurso comprimen un largo lapso de tiempo:

Pasó ese tiempo en que los chiquillos están siempre igual. Rosario creció, llegó a ser casi una mocita, y en cuanto reparamos en ella dimos a observar que era

más avisada que un lagarto, y como en mi familia nunca nos diera a nadie por hacer uso de los sesos para el objeto con que nos fueron dados, pronto la niña se hizo la reina de la casa y nos hacía andar a todos más derechos que varas. (38)

El orden de la novela es el típico de una narración intercalada, pues alterna dos líneas temporales: la que corresponde al presente de la enunciación y la que corresponde al pasado rememorado. A estas dos líneas hay que añadir las presencias del receptor de las memorias, del transcriptor, del cura y del guardia civil que, desde un punto temporal posterior al de Pascual se refieren al final de su vida completando algunos datos que necesariamente no han sido narrados por Pascual. La novela está estructurada en diecinueve capítulos, de los cuales el seis y el trece corresponden a una serie de reflexiones hechas desde el presente de la enunciación. El resto es la narración de la vida de Pascual, una narración lineal con elipsis, pero sin secuencias anacrónicas destacables, salvo aquella en que mata a la perra, que después resulta ser una prolepsis.

La estructura de la película es similar en cuanto que se intercalan secuencias del presente con secuencias del pasado. De los nueve bloques en que se divide la película los impares corresponden al presente (prendimiento, encarcelamiento y ejecución de Pascual) y los pares a su

vida pasada hasta el momento en que es detenido. Hay también elipsis, algunas muy notables, como aquella en que pasamos de una imagen de Rosario recién nacida a una imagen de Rosario ya adulta cazando con Pascual.

Aunque el lapso de tiempo narrado por la película es aproximadamente el mismo que el narrado por la novela, o sea, el transcurso de una vida, sin embargo la sensación de velocidad en la película está muy atenuada. Ello se debe a que en la película se deja fluir el tiempo, haciéndonos sentir el transcurso cronológico. Para ello se ha buscado una planificación y un montaje que evitan la fragmentación excesiva, dejando muchas veces que los acontecimientos se desarrollen de principio a fin sin cambiar de plano. La secuencia del camión que lleva los presos, por ejemplo, en lugar de estar rodada en varios planos breves que resuelvan la escena rápidamente, se ha rodado de manera que lo vemos diminuto en la lejanía, desde donde se va acercando lentamente, pues la distancia es enorme, hasta llegar a nosotros. A la duración del plano, por lo general larga y cadenciosa, se añaden planos muy abiertos y amplios que el espectador puede explorar tranquilamente recibiendo a cambio esa fuerte sensación de un tiempo que transcurre lentamente.

Un ejemplo magistral de esta forma de representación temporal la encontramos en la secuencia en que Rosario está convaleciente. Se trata de un plano muy largo de la

fachada de la casa. La cámara está fija y simplemente registra las cosas que lentamente van sucediendo ante ella. Pascual coloca una silla ante la casa; saca a Rosario y la sienta en la silla; él se sienta a su lado, en cuclillas; ella le acaricia; se miran; no hay diálogo; sólo silencio y el ruido del viento que agita el trapo de la puerta. Más adelante, cuando Pascual regresa de la cárcel, encontramos una secuencia parecida: Pascual saca una silla y se sienta, esta vez solo. El encuadre es el mismo y en esta ocasión la banda sonora incorpora el tema tema de la película. De pronto se para la música y ese vacío introduce lo que sin duda es un recuerdo de Pascual (un flashback memorístico del personaje dentro del flashback general presentado por el narrador cinematográfico): una escena de caza ya vivida o imaginada en la que Rosario corre junto a la perra. Regresamos al frente de la casa: un fundido-encadenado con la cámara en el mismo sitio delata un cambio de postura (hacia abajo) en Pascual y, mediante ese cambio, el transcurso del tiempo. El espectador tiene tiempo suficiente para reflexionar sobre lo que ve: Pascual está solo. Pascual está vencido.

El final de la película coincide con un recurso temporal extremo. Pascual va a ser ejecutado en el garrote. Se resiste, pero después del forcejeo le atan y cierran la argolla alrededor del cuello. Cuando la ejecución es consumada Pascual lanza un grito desesperado

y en ese momento la imagen se congela. El discurso continua pero la historia se detiene. El miedo del Pascual de la novela se ha confirmado, pues su temor a que su discurso se viera interrumpido era en definitiva el miedo al fin de la historia, de su propia historia.

7.3 Representaciones de la muerte violenta

En este epígrafe analizaremos las cinco muertes producidas por Pascual Duarte. La confrontación de los diferentes tratamientos discursivos que de estas escenas hacen la novela y la película nos servirá para establecer las diferentes significaciones globales producidas por el texto literario y el texto fílmico.

La primera muerte relatada tanto en la novela como en la película es la de Chispa, la perra de Pascual. Veamos como relata esta muerte la novela:

La perra volvió a echarse frente a mí y volvió a mirarme; ahora me doy cuenta de que tenía la mirada de los confesores, escrutadora y fría, como dicen que es la de los lince... un temblor recorrió todo mi cuerpo; parecía como una corriente que forzaba por salirme por los brazos, el pitillo se me había apagado; la escopeta, de un solo caño, se dejaba acariciar, lentamente, entre mis piernas. La perra seguía mirándome fija, como si no me hubiera visto nunca, como si fuese a culparme de algo de un momento

a otro, y su mirada me calentaba la sangre de las venas de tal manera que se veía llegar el momento en que tuviese que entregarme; hacía calor, un calor espantoso, y mis ojos se entornaban dominados por el mirar, como un clavo, del animal.

Cogí la escopeta y disparé; volví a cargar y volví a disparar. La perra tenía una sangre oscura y pegajosa que se extendía poco a poco por la tierra.

(28)

Veamos ahora la planificación cinematográfica de esta escena:

- Plano General: llegan a la roca. Pascual se sienta.
- Plano Medio de Pascual sentado. La perra está a su lado y se va. Pascual está pensativo. Saca un cigarro. Lo enciende.
- Primer Plano de la perra que podría ser una ocularización interna de Pascual.
- Plano General de ambos enfrentados.
- Primer Plano de Pascual pensativo, fumando. Mira la escopeta. Tira el cigarro y carga la escopeta con dos cartuchos, mientras se oye jadear a la perra.
- Primer Plano de la perra, aún más cerrado que el anterior.
- Primer Plano de Pascual que engatilla la escopeta.
- Plano General de ambos enfrentados de perfil. Pascual sostiene el rifle apuntando a la perra durante mucho

tiempo. Al final del plano, que dura casi cincuenta segundos, dispara.

- Primer Plano de Pascual con gesto indescifrable.
- Primer Plano del cadáver del perro.
- Primer Plano de las botas de Pascual que llegan hasta el cadáver y con un movimiento brusco, le da la vuelta.

Quizás la diferencia más notable entre estos dos textos sea la marcada subjetividad de la descripción literaria frente a una enunciación fílmica desde fuera. El pasaje de la novela está fuertemente marcado por la focalización de Pascual, que ve (ahora, en el momento de la enunciación) en la mirada de la perra una acusación, mientras que en la escena de la película apenas hay dos planos de la perra que podrían implicar la mirada subjetiva de Pascual. Ambos fragmentos comparten el ser la primera e inesperada muerte producida por Pascual, aunque su significación es diferente. Según Sobejano en la novela Pascual "mata a la perra porque en su mirada resumía los reproches por la pérdida del segundo [hijo]" (94). Sobejano está teniendo en cuenta que la muerte de Chispa es en la novela una prolepsis, siendo su ubicación real en la historia la época en que las tres mujeres lamentan la muerte del niño y recriminan a Pascual, es decir, los capítulos 11 y 12. En la película, sin embargo, la muerte de Chispa es posible que esté relacionada con la ausencia de Rosario, pues la escena recuerda a una secuencia

anterior en que Pascual y Rosario cazan juntos mostrando una gran unión y armonía. Además, en la escena inmediatamente posterior a la muerte de Chispa, Pascual ya no parece afligido; más bien al contrario, está sonriente en el cine en compañía de Rosario.

La muerte de la yegua en la novela tiene una motivación clara: una vez llegados al pueblo de su viaje de novios, la yegua descabalgó a Lola, que estaba embarazada, haciéndola abortar. Pascual va lleno de rabia al corral y en la oscuridad se acerca hasta la yegua:

- ¡To, yegua!

La yegua se movía hacia el rincón. Me arrimé; llegué hasta poder darle una palmada en las ancas. El animal estaba despierto, como impaciente.

-¡To, yegua!

Fue cosa de un momento. Me eché sobre ella y la clavé; la clavé lo menos veinte veces...

Tenía la piel dura; mucho más dura que la del Zacarías... Cuando de allí salí saqué el brazo dolido; la sangre me llegaba hasta el codo. El animalito no dijo ni pío; se limitaba a respirar más hondo y más de prisa, como cuando la echaban al macho. (83-84)

Llama la atención la descripción fría y somera de la matanza. Precisamente un fragmento de historia que suponemos lleno de emotividad desbordante es relatado con

un discurso objetivo y desapasionado.

En la película la motivación de Pascual está mucho más oculta. Realmente no sabemos qué ha pasado. Avisan a Pascual, su mujer está en la cama, Pascual corre por el campo y mata a la yegua. El espectador, como en otras ocasiones, se ve obligado a llenar los huecos narrativos, en este caso ayudado por la secuencia siguiente en la que hay un entierro, suponemos que de la mujer de Pascual. Esta carencia de información no es casual, sino que es una actitud premeditada por parte de Ricardo Franco: "quería separar esa violencia de las causas que la producían, hubiera sido más sencillo contar que a la mujer la mata la mula, pero prefería mantenerlo en la oscuridad pese a lo ambiguo que pudiera parecer" (Balagué, 14). Veamos más detenidamente cómo se desarrolla la secuencia. Los primeros tres encuadres son Planos Generales de un ínfimo Pascual corriendo por la inmensidad del campo, sobre una banda sonora con el tema musical de la película. De nuevo aquí nos encontramos con el recurso del acercamiento progresivo: pasamos paulatinamente de un contexto amplísimo que envuelve a un personaje muy alejado a un personaje ya identificable en un contexto más reducido. Pascual se para y vemos en ocularización interna secundaria un plano de la yegua. Pascual se acerca y un Primerísimo Plano nos muestra cómo saca la navaja. También aquí el lenguaje es extremadamente sobrio y preciso.

Frente a un montaje muy fragmentado que hubiera podido magnificar la sensación de violencia y convertirla en un espectáculo visual, Ricardo Franco opta por mostrar el apuñalamiento en tan solo cuatro planos. El primero de ellos muestra la primera puñalada en toda su crudeza con un Primer Plano que nos permite ver la sangre. No es, sin embargo, una hendidura descontextualizada o magnificada hasta lo imposible al modo postmoderno, sino que funciona como mostración pura y dura de lo que está pasando poniéndonos de manera inmediata en la situación para dar paso a un Primer Plano del rostro de Pascual, que cambia a un Plano General cuando la yegua cae al suelo. En estos planos las puñaladas o están fuera de campo o quedan más diluidas en el Plano General. Una vez consumada la muerte vuelve la música, que ha cesado durante el apuñalamiento, y vemos cómo Pascual se va desencajado.

La tercera muerte, la del Estirao, supone un salto cualitativo, pues, como indica Urrutia, hay una gradación que va desde la muerte de un animal pequeño al asesinato de su propia madre (1982, 115). En la novela Pascual mata al Estirao por haber degradado a su hermana y por haber causado la muerte de su mujer. En la película esta última motivación desaparece, dando pie al espectador para magnificar la importancia de la relación de Pascual con su hermana, que en alguna secuencia (por ejemplo, la escena en que ella se desnuda ante Pascual para acostarse en el

dormitorio que comparten) aparece planteada en términos incestuosos. La única persona que Pascual aprecia de verdad es Rosario (en la secuencia inmediatamente anterior les hemos visto juntos reconfortándose): a ella le escribe cartas, a ella le comunica su deseo, su afecto. El Estirao quiere arrebatarse lo único que de verdad aprecia. Su única defensa es la violencia. En la novela, salvo la parte dialogada, la escena está narrada desde el punto de vista de Pascual utilizando incluso una auricularización interna:

Era demasiada chulería. Pisé un poco más fuerte... La carne del pecho hacía el mismo ruido que si estuviera en el asador... Empezó a arrojar sangre por la boca. Cuando me levanté, se le fue la cabeza -sin fuerza- para un lado... (131)

En la película se ha querido adoptar también el punto de vista de Pascual: hay dos ocularizaciones internas de la llegada del Estirao, dos ocularizaciones internas de Rosario (cuando está sentada en la silla y cuando recoge la ropa del suelo), hay una ocularización interna del Estirao aproximándose y el disparo de Pascual es una "visión con" en la que aparece Pascual en un extremo del encuadre, de espaldas encañonando al Estirao, que está enfrente de él. Finalmente la secuencia termina con una ocularización interna también de Pascual en la que vemos a Rosario desesperada moviendo el cadáver del Estirao. Este

tipo de enunciación cumple dos funciones: por un lado, marca una cierta subjetividad en el texto y, por otro, hace que el espectador se identifique con Pascual, que le comprenda e incluso que le disculpe.

En la narración del asesinato de la madre de Pascual hay grandes diferencias entre la novela y la película. En la novela la escena es un torrente de acciones, llena de verbos que indican dinamismo y violencia, aunque esta actividad frenética está precedida y seguida por una cierta sensación de calma. La contraparte cinematográfica de esta escena es precisamente todo lo contrario: una secuencia de cinco minutos rodada en muy pocos planos de larga duración utilizando además un punto de vista neutro que no es el de Pascual. Esta es, sin duda, una opción premeditada de Ricardo Franco:

creo que los hechos violentos pierden enormemente fuerza dramática si se subrayan y sobre todo si este subrayado se lleva a cabo a base de múltiples fragmentaciones o de darle un exceso de vivacidad al ritmo externo, pues se envuelve en sí misma y se ausenta de la narración. (104)

La mayor parte de la escena está ocupada por Planos Detalle de las manos de Pascual mientras limpia minuciosamente la escopeta. El penúltimo plano de la escena es un Plano de Conjunto en el que, una vez limpia, Pascual carga la escopeta, la coloca sobre la mesa y mira

a su madre que está al otro lado de la mesa. Esta disposición recuerda fuertemente a la que se produce en la escena en que Pascual mata a su perra y se traduce en una animalización de su madre, aspecto que la novela también parece sugerir: "Rugíamos como bestias, la baba nos asomaba a la boca... La sangre corría como desbocada y me golpeó la cara. Estaba caliente como un vientre y sabía lo mismo que la sangre de los corderos" (156-157). En cuanto a las motivaciones argumentales de esta muerte en la novela nos parecen excesivas las afirmaciones de Alborg (1958) a que nos hemos referido más arriba, pues creemos que el personaje de la madre está suficientemente perfilado como para justificar una violencia importante. Sin embargo, una vez más, no ocurre así en la película, que deja al espectador sorprendido y confuso respecto a este asesinato, pues la madre no es ni mucho menos el personaje maligno que nos muestra la novela.

El último asesinato que comete Pascual en la película es el de don Jesús, el terrateniente del pueblo. En la novela esta muerte no se relata; la única noticia que se tiene de ella es la dedicatoria con que encabeza Pascual sus escritos: "A la memoria del insigne patricio don Jesús González de la Riva, Conde de Torremejía, quien al irlo a rematar el autor de este escrito, le llamó Pascualillo y sonreía" (19). A pesar de esta vaguedad, para Sobejano este es el crimen culminante de Pascual no "porque le

arrastré al castigo inapelable, sino porque es el único ajeno a las espontáneas urgencias de la sangre: el único crimen social" (94). La apreciación de Sobejano es acertada, sin embargo, no hay en la novela suficiente énfasis o precisión en esta muerte o en otros acontecimientos como para que la consideremos una novela de denuncia o de reivindicación social o política. Precisamente la novela, abundante en datos de los que carece la película, adolece de una cierta indeterminación cronológica, dando la impresión de que "los sucesos ocurren como al margen de la historia y el tiempo" (Sanz Villanueva 1980, 260). La película, por su parte, aporta en este terreno datos históricos de carácter social y político que en nuestra opinión alejan su significación de la que se puede atribuir a la novela. En efecto, algunas de las críticas que se han hecho a Cela están relacionadas con su falta de compromiso social. En ausencia de un tratamiento social para un tema que se prestaba a ello, la interpretación de la violencia en la novela no se centra en consideraciones sociales, sino más bien existenciales. En este sentido es muy pertinente la tesis de Ilie (1971) para quien Pascual es un espíritu primitivo incapaz de expresar sus emociones por medio del lenguaje ordinario y por eso busca alivio en la violencia, que a fin de cuentas también es un acto social portador de un mensaje. Esta consideración de la violencia como lenguaje la desplaza de

la esfera ética a la esfera estética. Pascual es víctima de sí mismo y su condición es un impedimento tan grande como su circunstancia externa. La novela no intenta buscar los fines o comprender las causas, sino simplemente considerar la existencia humana en sí misma. La novela es una aproximación a la vida desde un punto de vista ontológico y no ético.

Lo que ofrece la película es una cierta parquedad y escasez de signos, obligando al espectador a dar un valor importante al contexto, al entorno. Así, el paisaje socio-político cobra vital importancia, hasta el punto de que algunos análisis de la película, como el de Santoro (1989), se fundamentan en dicho contexto. Hay sin duda una lectura política o social en la película que no es posible extraer de la novela. Las elecciones, la proclamación de la República, la desigualdad en la propiedad de la tierra, la escasez de trabajo, las pintadas que piden tierra y libertad conforman un contexto histórico que puede influir en la conducta de Pascual, pero que no es suficiente para explicar todas sus acciones. No estamos de acuerdo con Santoro cuando afirma que la muerte del Estirao está relacionada con el contexto político del advenimiento de la Segunda República (133) o cuando mantiene que

The protagonist's reaction to the turmoil is quickly explained by two significant plot moments: the killing of his mother and of Don Jesús. These

murders, juxtaposed as they are to the events which precede them, serve to seal the bond between the political discourse which has been suggested throughout the film and the actions of the film's protagonist. (137)

Esta tesis sería aceptable respecto a don Jesús, aunque sería al mismo tiempo desmentida por el perfil que traza la película de este personaje (un buen hombre que trata a sus empleados con respeto y que se ve en dificultades). Pero respecto a la madre no encontramos ningún elemento en el film que nos indique motivaciones políticas en su asesinato. Es más, Pascual aparece por completo inhibido de los problemas políticos de la época.

En definitiva, Pascual Duarte es una interpretación libre, una relectura o más bien una reescritura de La familia de Pascual Duarte. Esta reescritura tiene lugar en un contexto político y social completamente diferente al que existía cuando se escribió la novela. Lo que en la novela hemos interpretado como violencia primitiva cuya explicación sólo es posible en términos estéticos y ontológicos en la película es una violencia contra el poder y contra la represión, produciéndose una proyección de lo familiar a lo social (de ahí el cambio del título). Ahora bien, esta última violencia sólo es explicable si se tiene en cuenta no ya el contexto socio-político de la historia, sino la propia situación histórica del momento

en que se articula el discurso. Esta es la razón de que el espectador que vea Pascual Duarte hoy, veinte años después, sin conocer cómo era la España de 1975 y de dónde venía, tenga un déficit de información para interpretar la película. En este sentido podemos decir que Pascual Duarte ha envejecido mucho más deprisa que La familia de Pascual Duarte.

8. EL BOSQUE ANIMADO

Aunque Wenceslao Fernández Flórez no pertenece propiamente al grupo de los llamados novelistas de postguerra, buena parte de su obra se desarrolla en esta época, como es el caso de la novela que nos ocupa, El bosque animado, publicada en 1943. La relación de este autor con el cine es larga e intensa, y de sus obras han surgido bastantes adaptaciones cinematográficas, entre las que se encuentran las siguientes: El malvado Carabel (Edgar Neville, 1935); Unos pasos de mujer (Rafael Gil, 1941); El hombre que se quiso matar (Rafael Gil, 1941); Huella de luz (Rafael Gil, 1942); Intriga (adaptación de Un cadáver en el comedor realizada por Antonio Román en 1942); La casa de la lluvia (Antonio Román, 1943); El destino se disculpa (adaptación de El fantasma dirigida por José Luis Sáenz de Heredia); Ha entrado un ladrón (Ricardo Gascón, 1949); El sistema Pelegrín (Ignacio F. Iquino, 1952); Camarote de lujo (adaptación de Luz de luna realizada por Rafael Gil en 1959); Los que nos fuimos a la guerra (Julio Diamante, 1962); Por qué te engaña tu marido (Manuel Summers, 1969); y Volvoreta (José Antonio Nieves Conde, 1976). Fernández Flórez escribió además los guiones originales para las películas Una aventura de cine, dirigida por Juan de Orduña en 1927, Odio, dirigida por Richard Harlan en 1933 y Afan-Evu (El bosque maldito),

cuya realización corrió a cargo de José Neches. También es autor de los textos para el doblaje de El libro de la selva de Zoltan Korda y El ladrón de Bagdad de Ludwig Berger.

Nunca ha habido mucho acuerdo sobre El bosque animado por parte de la crítica, ni en cuanto a su valor ni en cuanto al género en el que puede ser encuadrada. Azorín ensalza en un temprano artículo el humor fino, la delicada sensibilidad y el estilo sencillo, elegante y fluido de El bosque animado¹. Para Joaquín de Entrambasaguas esta novela de Fernández Flórez

no sólo marca una permanente continuidad en la creación técnica de su producción, sino que en ésta, actualmente, señala la cúspide y constituye una de las cinco o seis obras cumbres - y acaso sea excesivo el número - de la literatura contemporánea. (15)

Igualmente elogiosos son los comentarios de Eugenio G. de Nora y de Albert Philip Mature, para quien se trata de "la mejor novela que dio a luz el autor coruñés" (132). José Carlos Mainer, sin embargo, observa

un gusto por la metaforización complicada e innecesaria y la preferencia por un léxico inusual que confieren a El bosque animado su calidad de extraño hibridaje de folklorismo ... y resobada estética de origen modernista. (359)

1. "El bosque animado". ABC 8 de agosto de 1946. Pág. 1.

En cuanto al género de la obra también hay diversas opiniones. Es curioso que en la primera edición de la obra se podía leer en la portada el subtítulo "novela", como para aclarar algo que tal vez no era demasiado obvio. José-Carlos Mainer se pregunta:

¿se puede calificar de novela a este relato poético que enhebra fábulas de animales, fragmentos realistas con el inevitable aire de 'tragedias de la vida vulgar' y sugerencias al hilo de la rica tradición folklórica gallega? (357)

Para Santos Sanz Villanueva, "desde la estricta perspectiva de la organización novelesca revela un fraccionamiento anecdótico que apenas merece el calificativo de novela" (1985, 25). No obstante, la crítica cinematográfica ha coincidido en calificar a la película de comedia. Según Pedro Crespo², se trata de una comedia costumbrista y coral. Para Manuel Hidalgo

El bosque animado es, por encima de todo, una comedia. Los toques dramáticos, muy escasos, persiguen, en el fondo, una mayor identificación con los personajes de la fábula, no el logro de una visión más crítica de la sociedad.³

2. "'El bosque animado', de José Luis cuerda". ABC, 6 de octubre de 1987. Pág. 85

3. "El bosque animado". Diario 16, 2 de octubre de 1987. pág. III, Suplemento Fin de Semana.

Y Ricardo Sandoval mantiene que la película es "una comedia humana repleta de las andanzas de toda una serie de personajes que entremezclan sus historias con el bosque como mar de fondo".⁴

8.1 Diferencias entre el texto literario y el texto fílmico

El bosque animado fue adaptada al cine en 1987 por Rafael Azcona bajo la dirección de José Luis Cuerda. Según Lluís Bonet, "Cuerda ha confesado que el guión de Azcona le pareció modélico, disminuyendo así su pesimismo ante una adaptación que se juzgaba 'imposible de trasladar al cine'" (54). En efecto, la adaptación de la novela presentaba algunas dificultades considerables, que fueron adecuadamente resueltas mediante distintos cambios, supresiones y añadidos sobre el argumento inicial. De la película se han eliminado todos aquellos capítulos que podríamos denominar fábulas y que son protagonizadas por animales o plantas parlantes. De no ser así, la película hubiera sido necesariamente un film de animación y no una película convencional con actores que interpretan un papel, espacios naturales o decorados contruidos. Así, se

4. "Cuerda rueda 'El bosque animado': una búsqueda de la esencia gallega." El País, 21 de julio de 1987: 24.

han eliminado las estancias⁵ I, IV, VI, IX, XIII y XV, protagonizadas respectivamente por los árboles de la fraga y el poste de telégrafos, el topo Furacroyos, el gato Morriña, la mosca Hu-Hu, la luciérnaga y la trucha Trut. No debemos olvidar que el propio Walt Disney se mostró interesado en la compra de derechos de todos estos capítulos con la más que probable intención de producir una película de dibujos animados. Esto no nos ha de extrañar, pues hay determinados pasajes que sólo serían transferibles a la pantalla mediante dibujos animados:

Había una nube color de topo apoyada en el monte Xalo, una nube pesada y desmedida que abrumaba el horizonte. Y vino el viento sur, afirmó los pies en el valle y se la echó a los hombros como un mozo puede cargar un saco de trigo colocado en un poyo. Pesaba tanto la nube que en la tierra se sentía el aliento tibio y húmedo del viento que jadeaba ráfagas. Quería llevarla hasta el mar, aún lejano; pero al pasar por Cecebre los pinos que hay en las alturas de Quintán rasgaron la cenicienta envoltura y todos los granos de agua cayeron, apretados,

5. El bosque animado está dividido en dieciséis estancias y un último log. José Carlos Mainer ve en esta denominación de estancias que toman los capítulos "una pretensión de dignificación estética del texto"(31) y la relaciona, por una lado, con un espacio físico a la manera de las Moradas de Santa Teresa y, por otro, con la concepción poética del término que Fernando de Herrera define como miembro de una canción "cuyo número y modo de versos y rimas, junto con las voces, que consueñan, puede colocar el poeta como le pareciere"(32).

sucesivos, inagotables, sobre la verde y quebrada extensión del suelo. (76)⁶

Otra estancia ausente en la película es la XVI, aquella en que Geraldo, muerto mientras cavaba un pozo, accede a un subterráneo maravilloso en el que se ven cumplidos todos los deseos que en vida no había podido satisfacer, incluso el de estar junto al cuerpo amado de una Hermelinda pura y sencilla. Pero la felicidad da pronto paso al frío y la oscuridad, que diluyen la grata visión de Geraldo. Tal vez la supresión de dicha estancia responda a que su contenido es también demasiado fabulesco para un guión que pretendía ser ficticio pero creíble, aunque en alguna medida es sustituido en la película por lo que para Geraldo es un sueño: la apasionada, aunque breve, consumación de su amor por Hermelinda. También han sido eliminadas historias metadieéticas que en la novela son relatadas por distintos personajes, como la que cuenta el opositor (personaje que tampoco está presente en la película) sobre el hermano hombre, la que Emilia relata sobre el tío Pedro y Gudelia, o como la historia de la vieja Eduvigis, que relata una mujer en el velatorio de Pilara.

En general la película hilvana acontecimientos y personajes que en la novela no tienen relación, con la finalidad de reducir el argumento inicial y de reforzar el

6. Todas las citas de la novela se refieren a El bosque animado. Decimocuarta edición. Ed. José-Carlos Mainer. Colección Austral. Madrid: Espasa Calpe, 1990.

carácter de algunos personajes, en un trabajo de guión inmejorable que consigue construir una narración aún más compacta que la ofrecida por la novela. Igualmente hay cambios considerables en los diálogos, que tienden a acentuar el humorismo y, como señala Ricardo Sandoval, también se han producido transformaciones en el espacio:

Las tomas para la película finalizan estos días en las extremeñas tierras de Béjar, aunque durante siete semanas y media el equipo compuesto por 82 miembros se movió por las fragas de la localidad coruñesa de Sobrado, ya que la de Cecebre, elegida por Flórez, se encuentra en la actualidad muy deteriorada. (24)

El texto fílmico incluye escenas y diálogos que no aparecen en la novela. Entre ellos cabe destacar la consulta de Geraldo a la Moucha, para que ésta consiga el retorno de Hermelinda. También se ha añadido el encuentro sexual que se produce entre Geraldo y Hermelinda en el desván de la casa de Juanita Arruallo, y cuyos ruidos consiguen aterrorizar a las hermanas Roade, que los confunden con la presencia de algún espíritu o de la Santa Compañía. Respecto al cura, que en la novela va a pasar unas breves vacaciones con su familia de la montaña, en la película va a ver al obispo y antes de su partida, además de increpar al bandido Fendetestas, da instrucciones para que se haga una limpieza a fondo de la iglesia, incluido el confesionario, "que huele que apesta". Podemos concluir

que "Rafael Azcona, guionista del filme, ha elegido el más difícil de los caminos para extraer de esta compleja joya literaria un soporte para su visualización. Es el camino de la síntesis" (Fernández Santos 1987, 34). Pese a todos estos cambios, supresiones y añadidos la crítica, incluso la que utiliza el absurdo parámetro de la fidelidad, no ha encontrado profanaciones en la adaptación de José Luis Cuerda y Rafael Azcona, tal vez porque han encontrado ese ámbito de fábula que tanto aprecian ambos. Así, Pedro Crespo afirma

que Fernández Flórez no ha sido traicionado. El jugoso libro original ha dado lugar a una tierna, irónica y divertida película. Cabe resaltarlo, porque no es cosa que suceda todos los días, ni siquiera todas las temporadas. (85)

8.2 Humor y realismo mágico

Se puede decir que una de las características más importantes de El Bosque animado es su humorismo. El humor está presente a lo largo de toda la obra de Fernández Flórez y no en vano su discurso de ingreso en la Real Academia Española se tituló "El humor en la literatura española". Es en este breve texto donde Fernández Flórez expone su particular concepción del humorismo. Para Flórez, "el humor es, sencillamente, una posición ante la vida" (10). Según este escritor

Los hombres que utilizan su imaginación en crear la fábula de un poema o de una novela son, antes que nada, descontentos. Buscan con su fantasía lo que la realidad les niega y se forjan un mundo a su antojo, abstrayéndose en él de tal manera que les parece más verdadero que el real. (11)

Esta disconformidad puede dar lugar a tres tipos de reacciones: la cólera, la tristeza y la burla, dentro de la cual se distinguen los matices del sarcasmo, la ironía y el humor. Por esta última variedad aboga el autor, quien señala que "una de las razas más viejas del mundo -la céltica- es la que ha producido en mayor número y más estimables escritores humoristas. Irlandeses fueron Swift y Chéster-ton, Bernard Shaw y Oscar Wilde" (17). Para que haya humor, la gracia ha de combinarse indispensablemente con un sentimiento de ternura y según Flórez en nuestra literatura el humor no ha hecho escuela y sólo presenta manifestaciones discontinuas, esporádicas y escasísimas. En la picaresca o en la obra de un autor como Quevedo no hay humor, sino malhumor. La única excepción es el Quijote: "en la literatura española -desde este punto de vista del humor- es un inmenso obelisco en una llanura"(21). Finalmente señala Flórez una tendencia a la desaparición de la fantasía en la literatura contemporánea:

Yo no sé si el hombre de hoy, acosado incesantemente

por inquietudes terribles, carece de tiempo y hasta de afición a soñar; pero es lo cierto que en la inmensa mayoría de las novelas se nota que la fantasía hizo inútiles esfuerzos para despertar. Esto explica que tantos escritores se refugien en las biografías, tan numerosas como poco merecedoras de lectura, en su mayor parte, y que revelan que el autor ha ido a buscar en la vida un héroe que él no acierta a crear. (24)

El bosque animado participa sin duda de esta concepción del humorismo que pregonaba su autor y todos los personajes de la novela y de la película están impregnados de ella. El bandido Fendetestas, por ejemplo, acostumbra a rezar el padrenuestro antes de acostarse y, cuando ve el alma en pena de Fiz de Cotovelo, su primera reacción es salir corriendo despavorido. Como ladrón no es demasiado profesional ya que los clientes acaban regateándole el botín y hasta hay quien le roba los pájaros que caen en las trampas que coloca en el bosque. Su bondad llega a tal punto que en vez de robar la casa del cura cuando éste está ausente, ayuda a parir a su vaca preñada para que el animal no se malogre. Su única debilidad, además de los animales es el tabaco:

Lo malo está en que no puedo salir de aquí a comprar tabaco. Si hubiese tabaco en la fraga, no me cambiaba por el maestro de escuela. Palabra... Pero cuando no

puedo fumar... Muchos días estuve tentado, sólo por eso, a volver a ser un hombre decente. (70)

Fiz de Cotovelo es un fantasma que con gran tedio va penando por los caminos, ya que en vida hizo la promesa de peregrinar a San Andrés de Teixido y, al no cumplirla, ahora necesita que un cristiano vaya en su lugar:

Fiz Cotovelo se dolía de que todos escapasen aterrados, sin pararse a escuchar lo que tenía que decirles, y de la enorme cantidad de agua bendita que le arrojaban en la aldea y que le hacía andar siempre con la sábana terriblemente húmeda. (70)

El pobre Fiz, en su penar por el bosque, ha ahuyentado a los posibles clientes del bandido Fendetestas, quien, ya desesperado, convence al fantasma para que se una a la Santa Compañía y se vaya a América como hizo su abuelo:

El secular afán emigratorio, reforzado por el también secular afán de no pagar el pasaje habló en el alma del campesino difunto... Y pronto hubo una luz más entre las luces de la Santa Compañía. (75)

La meiga de la aldea, la Moucha, tiene un libro con remedios para todo tipo de males:

Todo el texto estaba en latín. Si conservase la primera página podría leerse en ella: C. Julii Cæsaris, Commentariorum de bello gallico. Mas para todo el mundo era el famoso "Libro de San Ciprián", que interviene siempre en los conjuros. (127)

El humorismo de la novela se ve reforzado en la película con una excelente interpretación de todos los actores, aunque la de Alfredo Landa merece sin duda una mención especial.

Junto a estos rasgos humorísticos aparecen tanto en la novela como en la película otras acciones y personajes que reflejan en toda su crudeza, aunque con ternura, las miserias de la existencia humana. Marica da Fame, definida como "la viuda paupérrima que habitaba en el bosque una choza peor que la guarida de un raposo" (81), le pide a la Moucha moribunda que le deje a ella de bruja en la aldea como remedio para evitar el hambre:

Si es verdad que hay que ver al diablo..., ¿me oyes?...; si es verdad que hay que ver al diablo, como dicen, y hablar con él..., yo..., por mí...; no vayas a creer que tenga miedo ni que lo vaya contando por ahí adelante. No te ofendas Mouchiña; pero si es eso, dímelo. Que yo lo hago, mujer, y hasta le diré a todo que sí, que dios Nuestro Señor sabe que no es más que por hambre y para salir de estas penas. (187)

La hija de Marica da Fame, Pilara, encuentra trabajo como criada en la casa de Juanita Arruallo. Todas las mañanas atraviesa el bosque con un cántaro de metal lleno de leche para dejarlo en el tren que se detiene en el apeadero de Cecebre. Un día se entretuvo en el vagón más de lo habitual, porque las lecheras no tenían cambio y si no

volvía a casa con su dinero Juanita Arruallo la pegaría. El tren empezó a andar, Pilara saltó y la caída le produjo la muerte. También Geraldo el pocero, que es muy pobre y vive solo, muere, como ya hemos señalado, mientras cavaba un pozo.

Respecto al realismo mágico dice Pilar Palomo que lo mágico, lo aparentemente fantástico -observado bajo el prisma de lo real y lo verosímil- aparecerá como una forma usual de la cotidianeidad, es decir, no como prodigio, sino como materia habitual de lo percibido a través de los sentidos. (28)

Alvaro Cunqueiro relaciona lo mágico con el galleguismo de Fernández Flórez:

Lo gallego son las ánimas por el mundo, por los bosques, los maizales y las corredoiras, el trasmundo visible, audible y palpable... Y al escribir esto pienso que quizás la galleguidad de Wenceslao, su más profunda vena, lírica y filosófica a un tiempo, tenga sus raíces en la no aceptación por parte de nuestro escritor de una línea fronterá entre el mundo y el trasmundo. En este sentido es enormemente revelador El bosque animado, donde la línea de sombra que yace entre lo real y lo fantástico es cruzada una y otra vez sin temor ni esfuerzo. Wenceslao ni la percibe. Se sentará sobre ella cuando quiera y se pondrá a parrafear con algún rezagado de la Hestadea. (1945, 7)

Efectivamente, lo mágico empieza en el propio paisaje descrito en la novela, que a las hermanas Roade les recordaba "los cuentos de hadas" (92). La personificación y antropomorfización no se manifiestan sólo en los parlamentos entre animales y plantas, sino que además los sembrados son jibosos (54), y el asmático jadeo de la máquina del tren "hace pensar que acaso la materia bruta tenga también, como los hombres, sufrimientos crueles" (132); "El río -como un ser humano- tiene rostro y entrañas" (218) y las ventanas de la casa de la Moucha son "como ojos abiertos en una cara gordinflona" (184), mientras que el invierno es un peregrino barbudo que tose y saca vientos de su ancho zurrón (189). Para conseguir desdibujar los límites entre lo realista y lo mágico, junto a la antropomorfización aparece una especie de animalización y cosificación de lo humano. De Marica da Fame se dice que "diose a andar por la fraga como un animalito más, envejecido y hambriento" (119) y de Pilara que camina "doblada como la hoja de una hoz" (141). En este intercambiarse los papeles, buena parte de los animales que aparecen en la novela llegan a criticar a los hombres e incluso alguno, como el raposo, señala alguna similitud entre ambos:

Resulta extraordinario que el hombre me denueste por lo único en que me parezco a él: porque me gustan las gallinas. El las come, yo también las como ¿Qué tiene

que reprocharme? Sólo nos diferencia que él las pone en pepitoria y yo no. (179)

A ese ambiente mágico también contribuye la abundancia de pasajes nocturnos y, sobre todo, las fuertes creencias de las aldeas gallegas en meigas, en la Santa Compañía o en almas en pena, creencias que comparte el narrador con todos los personajes. Para empezar, entre los personajes hay un alma en pena y una meiga. En la película *Geraldo*, acude a la meiga para que haga volver a su amada y a Pilara la Santa Compañía le vaticina la muerte con su aparición. Malvís también cree en brujerías y propone colgar al cuello de la vaca que acaba de parir una bolsa con nueve granos de sal, nueve dientes de ajo y nueve hojas de torvisco, "para librarla de los meigallos"(197). Curiosamente esta arraigada creencia en fenómenos mágicos difíciles de probar científicamente es, al mismo tiempo, un rasgo de realismo, ya que se viene produciendo históricamente en muchas aldeas de Galicia. Hay algún otro rasgo de realismo, que no nos atrevemos a calificar de social: una referencia al problema del minifundismo, la constante presencia de una muerte cruel y, por supuesto, la miseria y el hambre. Aun así todos estos elementos están dulcificados y no llegan a constituir una verdadera crítica social, tal vez porque al mezclar lo trágico y lo cómico, la parte oscura queda como teñida de superficialidad. A este respecto se pregunta Mainer

¿Hasta dónde, por ejemplo, la tranquilidad de ultratumba que alcanza la criadita Pilar en su entierro no veda al autor la posibilidad de indignarse ante la explotación de que ha sido objeto a lo largo de su vida y que la ha llevado a la muerte? (364)

Para Mainer la novela "reafirma la necesidad 'natural' de conformarse con el propio destino" (364) en una especie de conformismo con las instancias de una naturaleza que está sacralizada. Alvaro Cunqueiro ve en la novela

la aceptación que sus personajes hacen claramente de la desilusión, que si por una lado ha sido muy grande, porque son los más transeúntes soñadores, por otro lado se transforma en una realidad en la que el espíritu se serena y tranquiliza... La filosofía de Wenceslao consiste en la aceptación de lo soñado como la vida más vivida, y el tropezón del soñador en la realidad cotidiana es el núcleo del argumento. Y si entonces sonreímos es para continuar teniendo esperanza. (1964, 4)

8.3 Elementos narrativos

La primera peculiaridad narrativa que hay que destacar de la novela es la tendencia del narrador a dejar señales de su enunciación a lo largo del texto, que a menudo tienen como finalidad prevenir al lector sobre lo

que va a leer a continuación o advertirle sobre las cualidades necesarias para codificarlo adecuadamente: "Este es el libro de la fraga de Cecebre. Si alguno de esos hombres llega a hojearlo, ¿podrá encontrar la ternura un poco infantil necesaria para gustar sus historias?" (43). También se detecta su presencia en determinados juicios emitidos o en exclamaciones que son atribuibles a él directamente:

"...su descreimiento se extendía, por desgracia, a más graves asuntos que atañían a la verdadera fe" (165).

"...resulta imposible evitar el recuerdo de que el diablo -irenegado sea!- se presentó muchas veces a mozos que volvían de una romería..." (134).

Es habitual que interpele o incluya al narratario, bien en primera o en segunda persona de plural, con el fin de que éste se implique al máximo en la historia relatada:

donde fijáis vuestra mirada divisáis ramas estremecidas.... esa tentación de detenernos a escuchar no sabemos qué, cuando cruzamos entre su luz verdosa, nace de que el alma de la fraga nos ha envuelto y roza nuestra alma. (39); Juraríais que el océano abre sus llanuras poco más allá de la floresta, y sin embargo os separan de él muchos kilómetros... Las plantas que había en torno del reciente huésped de la fraga permanecieron durante

varios días cohibidas con su presencia, porque ya se ha dicho que su timidez es muy grande.(45)

También incluye preguntas retóricas: "¿Era posible que se pudiese llorar así, gritando tanto?" (143); "Quizá Geraldo no dijo nada y su extraño anfitrión leía en su espíritu. Pero esto, ¿quién lo puede saber?"(238). El narrador de El bosque animado es por lo general omnisciente y, por este motivo, antes de dejar que los personajes se vayan perfilando mediante sus acciones, él los caracteriza directamente e incluso relata anécdotas de su pasado:

Geraldo es muy pobre; vive solo; siendo un adolescente, su tío, que era marinero, le llevó a navegar. (55)

El muchacho era tímido. cuando estaba en calma el mar, le acobardaba aquella inmensa extensión gris en la que se sentía solo y abandonado. (56)

En ocasiones sabe más que los propios personajes:

...contemplaba la ancha extensión con el gusto por los anchos horizontes que, sin él saberlo, le había impuesto el mar... Sin duda no se daba cuenta de su éxtasis, ni aun le era posible analizarlo. (59)

- ¿Y usted la vio, don Pedro?

- Como te veo a ti -mintió-. (164)

Él mismo se erige en narrador privilegiado al advertir que lo relatado fue visto por muy pocos, añadiendo, así, interés a la historia: "Cuando el hombre entra en la

fraga, la fraga cambia. Muy pocos pudieron verla tal como es, y ninguno lo ha contado" (80). Sin embargo, a veces parece no estar muy bien informado, ya que duda sobre la precisión del contenido de su relato: "parece que tío Pedro contó todo esto aún con más impresionantes palabras..." (165); "Subía fatigosamente el declive de la corredera y se detuvo, quizá asustado" (137).

Otra característica importante del texto es la presencia de otros sujetos de la enunciación, además del que podemos denominar narrador principal. Así, observamos cómo a éste se unen varios animales, el opositor, la tía Emilia y las mujeres que están en el velatorio de Pilara. El autor implícito a menudo otorga, tanto al narrador principal como a los subnarradores, omnisciencia y capacidad de juicio. El narrador principal, por ejemplo, afirma el equívoco de sabios, poetas y hasta de los chiquillos de Cecebre: "la verdad la sé yo y voy a contárosla" (198). También proclama la credibilidad de uno de los subnarradores, el cuervo, a quien califica de sabio y enciclopedista:

El búho es un filósofo y el cuervo es, más bien un historiador y recuerda no sólo los grandes sucesos, sino también las pequeñas anécdotas... Puede sospecharse que en este rodar por tantas leguas se habrá modificado mucho y acaso haya detalles inventados después; pero lo que importa es la

veracidad esencial, y de ella no se debe dudar siendo el narrador un cuervo. (217)

Por lo que respecta a la película, su narrador es una instancia que tiende a borrar las huellas de su enunciación, para hacer un cine transparente, un relato cinematográfico al modo clásico. La planificación, el montaje o los movimientos de cámara quedan diluidos en la narración, pasando totalmente desapercibidos y haciendo que el relato fluya suavemente. La película es también un relato de protagonista colectivo y no hay, por tanto, un personaje que focalice la narración, aunque sí encontramos ocularizaciones internas a lo largo de la película. Algunas de estas ocularizaciones incluyen parte del cuerpo del protagonista: la pierna ortopédica de Geraldo o los pies de Fuco vistos por su propietario mientras observa el chorro de orina que él mismo lanza al exterior. Son interesantes las ocularizaciones de Geraldo y Hermelinda cuando ésta se va a La Coruña, pues añaden una nota dramática a la escena, que es contrapunteada por la grotesca presencia de las hermanas Roade. A pesar de estas notas de subjetividad, la película adopta una perspectiva externa de enunciación invisible.

Sin duda uno de los logros de la película es la creación de un espacio construido a base de una gran riqueza perceptiva, que no se nota pero que está ahí, y que da soporte a muchas acciones de los personajes. El

bosque, o mejor dicho, la fraga, es un espacio en cierta medida cerrado, pues envuelve un microcosmos dentro del cual tienen lugar los acontecimientos más variados: desde los robos de Fendetestas a las cacerías de Fuco, pasando por los encuentros amorosos de los jóvenes que van a la verbena, las apariciones de Fiz de Cotovelo o la procesión que lleva el cadáver de Pilara. La única vía de salida de este espacio es el tren, que simboliza la frontera del bosque con el exterior. En el tren se va Hermelinda y en el tren llegan las hermanas Roade, elementos externos que no pueden adaptarse a la vida del bosque. El espacio está dotado de una gran riqueza visual que se manifiesta en la frondosidad, en la gran cantidad de senderos que atraviesan el bosque, en sus distintas luminosidades, en la niebla que lo cubre al amanecer. Pero también la banda sonora contribuye de manera brillante en la creación de ese espacio modulando su profundidad y su misterio. El segmento sonoro hace que el bosque tenga vida, que esté realmente animado. La película nos ofrece los sonidos de los pájaros, de los insectos, de las hojas de los árboles, rebuznos, ladridos, las campanas de la iglesia, las gotas reverberantes de la cueva, el lejano silbido del tren.

Junto a este espacio bien definido en el ámbito temporal hay una cierta indeterminación, pues apenas hay datos que sitúen la historia cronológicamente. La ausencia de una ubicación temporal clara refuerza en la película su

tono universalista, pues El bosque animado es una mirada tierna sobre cuestiones universales como el amor, la muerte, la pobreza o la superstición. Dicha universalidad hace que esta película, a diferencia de la que hemos analizado anteriormente, se mantenga fresca durante mucho tiempo, ganando incluso con el paso de los años. A la indeterminación temporal debemos añadir por último un guiño de la narración cinematográfica que consideramos importante. En la última secuencia de la película se producen tres hechos: Fuco decide dedicarse al pillaje y se queda como aprendiz de Fendetestas; una niña, que nos recuerda mucho a Pilara, atraviesa de nuevo el bosque cargando con su recipiente de leche; Fiz de Cotovelo, al que imaginábamos en Cuba, vuelve a penar entre las brumas del bosque. Siguiendo el espíritu de la novela, el narrador cinematográfico nos viene a decir que la vida de las personas, al igual que la vida del bosque, sigue su curso como en una cadena en la que las generaciones se perpetúan. La vida, con sus desgracias y sus tristezas, sólo es soportable si se la mira con un cierto sentido del humor.

9. LEER/VER LA COLMENA

La Colmena es la cuarta novela de Camilo José Cela y su redacción le ocupó más de cinco años (1945-1950)¹. Este hecho, que en principio puede parecer insignificante, está probablemente relacionado tanto con su complejidad estructural como con la serie de avatares externos que padeció hasta que fue publicada.

La primera versión de la novela fue presentada a la censura el 7 de enero de 1946. Los informes obtenidos fueron bastante negativos y la novela fue prohibida. Tras pasar por un primer lector (Leopoldo Panero) que encontró en ella un considerable valor literario y que recomendó tachaduras en algunas páginas y atenuar algunas de las escenas reiteradas, el manuscrito pasó a un segundo lector, sin duda más estricto, que fue el Padre Andrés de Lucas Casla, quien emitió el siguiente informe:

¿Ataca al dogma o a la moral? Sí. ¿A las instituciones del Régimen? No. ¿Tiene valor literario o documental? Escaso. Razones circunstanciales que

1. El propio autor de la novela en "Historia incompleta de unas páginas zarandeadas" escribe:

Este libro lo empecé en Madrid, en el año 1945, y lo medio rematé en Cebreros, en el verano del 48; es evidente que después volví sobre él (de ahí su fecha 1945-1950), corrigiendo y puliendo y sobando, quitando aquí, poniendo allá y sufriendo siempre, pero la novela bien hubiera podido quedar redonda en el trance a que ahora me refiero. Antes, en el 1946, empezó mi lucha con la censura, guerra en la que perdí todas las batallas menos la última. Esta referencia está tomada de las páginas 94 y 95 de la edición de La colmena a cargo de Raquel Asún publicada por Castalia en Madrid en 1990.

aconsejen una u otra decisión: Breves cuadros de la vida madrileña actual hechos a base de conversaciones entre los distintos personajes, a quienes une una breve ligazón, pero sin que exista en esta mal llamada novela un argumento serio. Se sacan a relucir defectos y vicios actuales, especialmente los de tipo sexual. El estilo, muy realista a base de conversaciones chabacanas y salpicadas de frases groseras, no tiene mérito literario alguno. La obra es francamente inmoral y a veces resulta pornográfica y en ocasiones irreverente. Véanse las pp. 31-38-39-50-51-53-54-63-66-66-67-69-76-77-83a 88, etc., etc. [de la copia mecanografiada]².

Como es lógico, este tipo de censura no influyó en la película, por ser fruto de otra época, pero es curioso cómo un empeño de producción tan considerable como La colmena se vio dificultado entre otras cosas por la precipitación con que fue

retirada de su local de estreno (un prestigioso cine de la Gran Vía propiedad del Opus Dei), en función de la dictadura implacable que los grandes productos norteamericanos servidos por las multinacionales ejercen sobre los exhibidores españoles. (Heredero 83)

2. Estos informes de la censura aparecen reflejados y comentados en las páginas 112 y 113 de La novela española entre 1936 y 1980: historia de una aventura, obra de J.Mª Martínez Cachero publicada por Castalia en 1985.

9.1 Diferencias en la historia y el discurso

Como ya he señalado, mucho se ha escrito sobre la posibilidad de trasladar una novela al cine y sobre el mal entendido grado de pureza/contaminación o fidelidad/traición que esta arriesgada actividad conlleva en cada caso. La Colmena no es una excepción a este respecto y el propio autor de la novela se manifiesta sobre el particular:

Yo estas cosas me las tomo con toda la frialdad del mundo. Me conformo con que el cine no traicione al menos el espíritu de lo que yo escribí. Y en el caso de La colmena, tanto la dirección como el guión están llenos de respeto y fortuna. (Bayón 130)

Sin embargo, el director de la película afirmó que "jamás había pensado en filmar La colmena, porque me parecía no difícil, sino imposible".³ Esta opinión es compartida por Jesús Fernández Santos para quien "Camilo José Cela es un literato puro, de ahí que llevar sus relatos al cine sea prácticamente imposible" (1982,5). Algunos críticos piensan que las novelas sí se pueden adaptar al cine y que en el caso de La colmena se ha hecho con fidelidad y respeto:

There isn't a story as such. The story is the composite of those of all characters, repping a kind of cross-section of Spanish society at that time.

3. Declaración del director recogida por Mary G. Santa Eulalia en su artículo "Camus ha mirado sin caridad a los personajes de Cela" publicado por Ya/Hoja del Lunes el 11 de noviembre de 1982, pág.69.

Producer-scripter José Luis Dibildos has remained faithful to this novelistic structure in his film, using a galaxy of Spain's top present-day thespians for the multifarious part, which intertwine and interlock. (Besa 22)

De la misma opinión es Utrera, para quien Dibildos y Camus "han guardado fidelidad a la obra original tanto por el carácter poliédrico de su estructura, como por las diversas calas que esbozan el retrato de una época" (1990,70). No obstante, para otros críticos no sólo es posible adaptar una novela al cine, sino que además esta película es "exactamente la transcripción cinematográfica condensada por necesidades de metraje habitual de La colmena novela" (Heredero 83). Pensar que existe una exactitud o una correspondencia absoluta entre novela y película es pecar de ingenuidad, ya que, como vamos a ver a continuación, las divergencias entre novela y película se producen tanto en el nivel de la historia como en el del discurso.

En primer lugar, los aproximadamente trescientos personajes que aparecen en la novela quedan reducidos en la película a sesenta personajes, a lo que hay que añadir la presencia de unos mil quinientos figurantes.⁴ Por esta razón, en la película no sabemos nada de personajes como

4. Información referida por R. Rodríguez en "El cine en casa" en Diario 16 22 mar. 1984.

Jaime Arce (I,4), Dña. Isabel Montes (I,5), D. José Rodríguez (I,7), Trinidad García Sobrino (I,11), D. Pablo y Dña. Pura (I,24), el Sr. Ramón (II,2), Celestino Ortiz (II,7), Laurita y Pablo Alonso (II,9), Marujita Ranero (III,5), José Sierra (IV,9), D. Francisco y Dña. Soledad (V,6) o Rómulo (F,14)⁵. Pero también ocurre intertextualmente a la inversa, es decir, hay algún personaje que no aparece en la novela y sí en la película, con la particularidad de que es el propio Cela quien encarna a uno de estos personajes, tal y como él mismo explica a Bayón: "soy Matías Martí, vendedor de palabras. Ese personaje no sale en La colmena, sino en uno de mis cuentos, pero Dibildos, el productor y guionista, tuvo la buena ocurrencia de añadirlo" (131).

Algunos personajes de la novela que desaparecen y las conversaciones que los caracterizan son representados en la película por otros personajes. Por ejemplo, Dña. Matilde, además de regentar la pensión donde viven D. Leonardo y Tesifonte, asume en la película el papel de alcahueta que en la novela desempeña Dña. Ramona Bragado, la dueña de la lechería, y lo que en I,35 dice Dña. Pura sobre la decencia, en la película se pone en boca de una de las pensionistas. Don Leoncio Maestre "que está preso

5. Todas las referencias y citas al texto de la novela se harán mencionando en primer lugar y en números romanos el capítulo (salvo para el final, que se utilizará una "F") y en segundo lugar se consigna el número de la secuencia en que aparece el texto o personaje referido.

por orden del juez"(III,10) es sustituido en la película por Martín Marco, quien en la secuencia 49 es detenido como sospechoso del asesinato de Dña. Margot. También es este el caso de Padilla, que además de ser el cerillero, interpreta el papel de Segundo, el limpia⁶.

Junto a esta reducción en el número de personajes también hay una búsqueda de economía espacial y muchas acciones que en la novela tienen lugar en distintos espacios, en la película se trasladan al café, que es sin duda el lugar central de La colmena, espacio en el que personajes y acciones se suceden con mayor frecuencia tanto en la novela como en la película. Baste decir que todo el primer capítulo de la novela transcurre íntegramente en el café y que en la película este espacio ocupa siete de las cincuenta y una secuencias que hay en total. La conversación que las pensionistas tienen en la lechería de Dña. Ramona (III,2), en la película forma parte de una secuencia que se desarrolla en el café. Don Ibrahim Ostolaza y Bofarull en la novela nunca aparece por el café y siempre lo vemos ubicado en su casa ensayando el discurso de ingreso en la Academia de Jurisprudencia (II,34) o bien tratando de imponer orden entre sus convecinos tras el caos formado por la muerte de Dña. Margot (III,10). En la versión cinematográfica sólo vemos

6. Es interesante señalar que tan alto número de personajes lleva incluso al propio autor a cometer algún error y, de hecho, en las primeras ediciones se confundían las personalidades de Padilla y Segundo.

a Don Ibrahim en el café, normalmente conducido por el grupo de poetas hasta su mesa resignados a escuchar su discurso una vez más con la esperanza de ser invitados como compensación a un café con leche. Toda esta serie de cambios está más que justificada al convertir un texto verbal como es la novela en ese texto audiovisual que es la película, y así lo reconoce el guionista:

Era preciso dotar a la novela de una estructura dramática de la que carecía. Esta es la única razón de que muchos personajes hayan tenido que cambiar de oficio, residencia, diálogos o cometidos. No había otro remedio. (Vara 35)

Algunos fragmentos que en la novela tienen carácter descriptivo, en la película se convierten en narración, en acción. Tomemos un ejemplo de I,3:

Muchos de los mármoles de los veladores han sido antes lápidas en las sacramentales; en algunos, que todavía guardan las letras, un ciego podría leer, pasando las yemas de los dedos por debajo de la mesa: Aquí yacen los restos mortales de la señorita Esperanza Redondo, muerta en la flor de la juventud; o bien: R.I.P. El Excmo. Sr. D. Ramiro López Puente. Subsecretario de Fomento.

En la secuencia 42 de la película, Ricardo Sorbedo descubre el texto inscrito en su velador y automáticamente Martín Marco y los demás contertulios empiezan a dar la

vuelta a las mesas del café produciendo un gran revuelo en todo el local y acusando a doña Rosa de profanadora de tumbas. La reacción de la dueña no se hace esperar y ordena a los camareros que llamen a la policía. Este cambio de lo descriptivo a lo narrativo tiene su fundamento en que la naturaleza temporal del cine se caracteriza precisamente por la secuencialidad, es decir, por una ordenación sintáctica de segmentos espaciales y temporales de la máxima eficacia para narrar sucesos. Por el contrario, la temporalidad por simultaneidad de la imagen fija aislada se presta de un modo mucho más natural a la descripción, aunque con esto no queremos decir que la imagen fija aislada sea incapaz de generar cierto grado de secuencialidad o hasta de narrar historias y ahí están eminentes ejemplos como el Guernika de Picasso o el tapiz de Bayeux. Sin embargo, no estamos de acuerdo con Seymour Chatman en que "el cine no puede describir en el sentido estricto de la palabra, es decir, detener la acción. Sólo puede 'dejar que sea visto'" (1990a, 114). Ya hemos comprobado en Pascual Duarte que esto no es exactamente cierto.

También hay cambios en el modo de caracterizar a los personajes. D. Leonardo Meléndez, que en I,2 aparece como un gorrón profesional que intenta sacar un cigarro al primero que se sienta en la mesa de al lado, en la película estuvo encarcelado por tener catorce cartillas de

racionamiento, roba huevos crudos a la dueña de su pensión (actividad ésta de la que se puede sacar mucho más partido visual) y se dedica a todo tipo de negocios oscuros como vender plumas estilográficas que no funcionan, jabón o dentaduras postizas de origen sospechoso. Victorita en la película no trabaja en una imprenta, sino en una mercería y además friega escaleras y por las tardes trabaja en una especie de club-escuela de baile. El afecto que Dña. Rosa expresa en la novela por las tropas alemanas se convierte en la película en un retrato de Hitler colgado de la pared de su despacho. Igualmente, las noticias de la prensa vespertina que comentan los personajes de la novela, en la película entran a formar parte de la banda sonora a través del diario hablado de Radio Nacional de España. Buscando la máxima economía de medios todos los elementos susceptibles de crear significación son incorporados a los segmentos visual y auditivo.

Otro cambio efectuado en la película se refiere al pasado de algunos personajes, que por evidentes motivos de espacio ha sido eliminado, lo cual ha provocado el rechazo de la crítica:

Por contra, en el film este pasado desaparece, está ausente de la casi totalidad de los personajes, por lo que a la previa supresión de numerosísimos episodios del presente se le une la nula importancia otorgada a ese tiempo pretérito, todo lo cual

acarrea, no hace falta decirlo, un resultado notablemente empobrecedor, a la vez que viene a corroborar la legítima inviabilidad de un óptimo trasvase literatura-cine en el ejemplo que nos ocupa. (Alberich 60)

Resulta un tanto excesivo hablar de empobrecimiento cuando lo que sucede es más bien la consecuencia lógica de trasladar una novela de estas características a la pantalla. Hay que tener en cuenta que tanto el guionista como el director de la película se ven obligados a realizar un proceso de selección sobre los contenidos de la novela, proceso que, además, es en buena medida similar al que ha llevado a cabo el autor de la novela sobre la realidad y al cual nos referiremos en el siguiente epígrafe. Este proceso de selección puede ser reductor si se eliminan las partes del contenido menos relevantes o puede ser enriquecedor si se añaden contenidos que no estando presentes en la novela se introducen justificadamente en la película quedando perfectamente integrados en su estructura. Lógicamente, para realizar con acierto esta reducción o esta adición a que me refiero hay que ser un artista de categoría y la tarea no es fácil, sino más bien arriesgada y dificultosa. En muchas ocasiones el resultado de tal operación es empobrecedor, pero no es éste el caso que nos ocupa por dos motivos

principalmente⁷. En primer lugar, porque en la novela el espacio dedicado a relatar el pasado de los personajes es comparativamente muy pequeño si consideramos el espacio dedicado al aquí y al ahora de la historia. En cualquier caso, ese pequeño trozo de pasado que se nos niega en la película suele ser sustituido por otra serie de contenidos pertenecientes al presente, aunque a veces también se refieren al pasado, salvaguardando rigurosamente esa función de caracterización del personaje que en modo alguno se ha perdido. Un claro ejemplo de esto que digo es el de D. Leonardo Meléndez, que "debe seis mil duros a Segundo Segura, el limpia"(I,2), el cual "estuvo ahorrando durante un montón de años para después prestárselo todo a don Leonardo"(I,2). Este trozo del pasado del personaje lo caracteriza como un estafador y un ladrón. En la película, esta caracterización se produce por una reinención del pasado (D. Leonardo fue encarcelado por tener catorce cartillas de racionamiento) y, sobre todo, por una recreación del presente (roba huevos, se las arregla para fumar sin comprar tabaco, no paga los cafés que se toma, vende estilográficas defectuosas...). En segundo lugar, se equivoca Alberich al hablar de empobrecimiento, ya que si

7. A las dos razones que aducimos podemos añadir el juicio de Julián Marías: "Con extraña habilidad se ha conservado en la película -realidad primariamente visual- el talento verbal de Cela.... La abreviatura que el cine impone intensifica a veces la fuerza de las expresiones literarias, el retener sólo las más logradas y eficaces. Palabras e imágenes se refuerzan mutuamente, lo que significa un considerable y no muy probable acierto" (ABC 19 oct. 1982).

por algo destaca la novela es precisamente por ser una historia contada fundamentalmente en presente y como señala Paul Ilie "una escena pasada es tan exactamente presente como otra presente, y todos estos tableaux vivants se convierten en una cadena de momentos presentes"(130). De modo que el presente predomina en la novela no sólo por ser el tiempo verbal más utilizado, sino también porque las estructuras temporales creadas por las secuencias "desplazan las usuales percepciones por el lector del tiempo como un fluir, preparándole para aceptarlo como un constante o eterno ahora"(Ilie 129). Y es esto precisamente lo que la película refuerza, porque "en el cine todo está siempre en presente, en el mismo tiempo de la existencia"(Laffay 24). El cine es ante todo presencia, todo o casi todo se muestra y de ahí que la impresión de realidad sea mucho más fuerte en el cine que en otros modos de representación menos mostrativos⁸.

9.2 Estructura temporal y montaje

Pasemos ahora a analizar las diferencias entre novela y película en lo que a su estructura temporal se refiere. La novela está dividida en seis capítulos y un FINAL. Cada

8. A la impresión de realidad en el cine también contribuyen de manera no menos importante su riqueza perceptiva (alta definición, restitución del movimiento y del volumen, co-presencia de imagen y sonido), la coherencia de su universo diegético, su dispositivo escénico y de representación y los fenómenos de identificación que genera en el espectador (Aumont et al. 148-152).

uno de estos capítulos está fragmentado a su vez en distintas secuencias o viñetas que en la mayoría de los casos, aunque no siempre, presentan unidad espacial y temporal. El número total de secuencias es de doscientas trece, repartidas por capítulos de la siguiente manera: I cuarenta y cinco, II cuarenta y seis, III veinticinco, IV cuarenta y una, V veintiocho, VI nueve y FINAL diecinueve. Una de las peculiaridades de La colmena es que en ella el discurso no sigue el orden cronológico de la historia porque el texto, además de poseer un alto grado de fragmentación, abunda en elipsis, analepsis y prolepsis. La elipsis más notable ocupa un tiempo inmediatamente anterior al del capítulo FINAL y dura tres o cuatro días. El único suceso referido correspondiente a dicha elipsis es la recepción de un misterioso certificado en casa de Julita. Un buen ejemplo de prolepsis es el encuentro en la casa de citas de Dña. Celia entre D. Roque y su hija, que se produce en V,16, pero que nos es anticipado en V,1 y V,4. Este recurso sirve para crear cierta incertidumbre respecto a la autoría real de algunas acciones, que será desvelada con posterioridad en el relato. En V,4, por ejemplo, Julita recibe en el correo el enigmático retrato de D. Obdulio y en V,19 sabemos que la autora del envío es Lola. Un clarísimo ejemplo de analepsis lo tenemos en IV,15, donde se relata cómo Victorita fue abordada en la calle por un hombre en busca de sexo. El final de la

analepsis y la vuelta al tiempo presente viene marcada por una línea de puntos. Esto demuestra que la unidad temporal de las viñetas es más relativa de lo que la crítica ha venido considerando habitualmente. Otros ejemplos de disgregación temporal hacia el futuro dentro de una misma viñeta se pueden encontrar en V,4 y V,18. Conviene señalar también una peculiaridad de La colmena que sin producir verdaderas anacronías sí influye en su temporalidad. Me refiero a aquellas ocasiones en que se nos anticipa una conversación sin que sepamos quién es uno de sus protagonistas, información ésta que se nos ofrece más adelante:

La castañera habla con una señorita. La señorita tiene las mejillas ajadas y los párpados enrojecidos como de tenerlos enfermos.

- ¡Qué frío hace!

- Sí, hace una noche de perros. El mejor día me quedo pasmadita igual que un gorrión.

La señorita guarda en el bolso una peseta de castañas, la cena.

- Hasta mañana, señora Leocadia.

- Adiós, señorita Elvirita, descansar.(II,13)

El equivalente cinematográfico de este recurso sería una conversación en la que alguno de los interlocutores está en el fueracampo, cuyo espacio es mostrado inmediatamente después, o esos encabalgamientos de la banda sonora que

anticipan los diálogos o ruidos del próximo plano cuando todavía la imagen nos muestra un espacio que nada tiene que ver con dichos ruidos. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en las secuencias 7,8 y 14 de La colmena (la conversación de D. Leonardo en casa de Dña. Matilde se encabalga sobre la secuencia del prostíbulo, el vals que suena en el café se encabalga sobre la conversación de D. Leonardo y los otros huéspedes y el timbre de la casa de Dña. Celia se encabalga sobre la escena de la mercería).

Probablemente uno de los rasgos más importantes de la estructura temporal en La colmena es el efecto de simultaneidad, que consiste en el relato sucesivo en el discurso de acontecimientos que en la historia se sitúan como coincidentes en el tiempo. La simultaneidad puede producirse en un único espacio, como cuando en el café asistimos a conversaciones que suceden en el mismo momento o cuando Martín es expulsado al tiempo que algunos clientes comentan el suceso, o en distintos espacios, es decir, cuando el narrador nos ofrece lo que distintos personajes hacen, piensan o dicen en distintos lugares, pero en el mismo segmento temporal de la historia, como es el caso de las secuencias II,12, II,13, II,14, II,15 y II,16. Todos estos acontecimientos que el texto nos relata sucesivamente son interpretados por el lector como simultáneos no por indicaciones adverbiales que el narrador pudiera ofrecer, sino por la utilización del

tiempo presente y por la traslación espacial que suponen las viñetas y cuya lectura implícita, salvo indicación contraria, es "en ese mismo instante...". En esta idea abunda Darío Villanueva (1983, 43) comparando, además, la técnica utilizada por Cela con el lenguaje del cine:

mediante una meticulosa labor de montaje que nos recuerda la técnica fílmica, al intercalar breves narraciones de lo que va sucediendo al mismo tiempo a personajes diversos en lugares diferentes, se nos sugiere con eficacia que lo que leemos obligadamente en progresión corresponde en realidad a un mismo instante.

A veces el efecto de simultaneidad es tan fuerte que algunos personajes parecen estar a la vez en dos lugares distintos. Por ejemplo, en V,15 y V,17 Ventura Aguado habla con Tesifonte Ovejero (y el contexto no parece indicar que se encuentren en casa de Dña. Celia), mientras que en V,16 está con Julita en la casa de citas de Dña. Celia.

La frecuencia también juega su papel en la construcción de la estructura temporal de la novela. Repitiendo pensamientos, diálogos o acciones se incide sobre ese carácter de simultaneidad, de que todo sucede ahora una y otra vez, y, desde luego, se subraya lo que el título y la propia estructura general de la novela implican: las vidas igualmente miserables e igualmente

aburridas de la colectividad. Estas repeticiones no son literales, sino que suele haber pequeños cambios que indican una frecuencia múltiple como en el siguiente ejemplo: "Yo no sé quién será más miserable, si esa foca sucia y enlutada o esta partida de gahnápiros. Si la agarrasen un día y le dieran una somanta entre todos, a lo mejor entraba en razón"(I,17). Y más adelante: "Yo no sé quién será más miserable, si esa foca sucia y enlutada o toda esa caterva de gahnápiros. ¡Si un día le dieran entre todos una buena tunda!"(II,33). Las repeticiones están repartidas por todo el texto: véanse I,32 y II,37; II,35 y IV,4; IV,8 y IV,15.

Encontrándose, pues, el lector ante una estructura no lineal, el único recurso que tiene para orientarse temporalmente es ir recogiendo indicios facilitados por el narrador o los personajes e intentar recomponer el rompecabezas cronológico. Contrariamente a lo que afirma Raquel Asún⁹ sabemos que los capítulos I y II pertenecen a la misma jornada, o sea, a la primera, por lo que dice Martín Marco en II,29: "Hoy me echaron a patadas de otro

9. Raquel Asún afirma, a nuestro juicio equivocadamente, que el segundo capítulo corresponde al segundo día:

En el primer capítulo -primer día por la tarde- Cela se detiene en el café de doña Rosa, diverso, múltiple, con los rostros y pensamientos de los hombres que a un tiempo lo comparten. En el segundo -segundo día anocheciendo- los personajes antes retratados salen a la calle y unos desaparecen, otros se retiran, otros, como Martín Marco, descubren en el caminar unos espacios logrando ya que en el texto se imponga un fluir sucesivo en constantes bifurcaciones argumentales. (37)

café". Sabemos que los capítulos I y II son la tarde y el anochecer respectivamente porque "suenan las nueve y media en el viejo reló de breves numeritos que brillan como si fueran de oro"(I,45) y porque "deben ser ya más de las diez"(II,14). Podemos deducir que el capítulo IV es en el orden cronológico de la historia (que no en el del discurso) anterior al III, porque en él se alude, utilizando el futuro, a acciones que tienen lugar en dicho capítulo III:

Detrás de los visillos de su entresuelo, doña María Morales de Sierra, hermana de doña Clarita Morales de Pérez, la mujer de don Camilo, el callista que vivía en la misma casa de don Ignacio Galdácano, el señor que no podrá asistir a la reunión en casa de don Ibrahim porque está loco, habla a su marido, don José Sierra, ayudante de obras públicas.(IV,7)

Sabemos que III es la segunda jornada por lo que dice don Ibrahim: "Como decía, cuando anoche don Leoncio Maestre me comunicó la mala nueva del accidente acaecido en la persona de doña Margot Sobrón de Suárez..."(III,10). Este anoche tuvo lugar en II,39 que corresponde a la primera jornada. Y el mismo indicio temporal se nos ofrece en III,8: "A los dos amigos [La Fotógrafa y El Astilla] los detuvieron la noche anterior en un bar de la calle de Ventura de la Vega". Podemos pensar además que III es la tarde porque "aquella tarde estaba alegre la tertulia de

la lechería"(III,2). El capítulo V ha de ser forzosamente la segunda jornada, porque "el señor Ramón habla con su mujer, la Paulina, y con don Roberto González, que ha vuelto al día siguiente, agradecido a los cinco duros del patrón, a ultimar algunas cosas"(V,10). De manera que II,2 es el día anterior, porque es cuando "el panadero saca del bolsillo una gruesa cartera de piel de becerro y le da cinco duros a don Roberto". El capítulo V ha de ser además nocturno, porque "la gente ya ha cenado"(V,4). Por lo que respecta al capítulo VI todo parece indicar que es la mañana que sucede a la noche del capítulo IV por la continuidad de personajes y espacios (Martín Marco se acuesta con Purita en casa de Dña. Jesusa (IV,40) y en VI,1 amanece en las mismas circunstancias). El capítulo FINAL corresponde a una mañana de tres o cuatro días después de la segunda jornada.

Tras descifrar toda esta maraña temporal podemos concluir que el orden cronológico de la historia sería el siguiente:

- cap. I - 1ª jornada (tarde)
- cap. II - 1ª jornada (anochece)
- cap. IV - 1ª jornada (noche)
- cap. VI - 2ª jornada (mañana)
- cap. III - 2ª jornada (tarde)
- cap. V - 2ª jornada (noche)
- FINAL - última jornada (mañana de 3 ó 4

días después)

Si ya resulta difícil en la novela establecer con precisión el desarrollo temporal de la historia, en la película resulta aún más complicado. El tiempo de la historia en la película no se diferencia mucho en su duración del de la novela ya que ocupa aproximadamente cinco jornadas, lo cual se deduce de los escasos indicios que a continuación comentamos. En la secuencia 2 Filo dice a su hermano que dentro de poco cumple años y en la secuencia 43, ya casi al final de la película, Martín Marco le regala unos pendientes, por lo cual sabemos que ese "dentro de poco" de unos cinco días de duración ya ha transcurrido. Las secuencias 4 a 7, teniendo en cuenta los indicios ofrecidos en cada una de ellas, coinciden con el final de la primera jornada. En la secuencia 4 Victorita llega a casa cuando sus padres están cenando y su madre le dice que "estas no son horas de llegar". La secuencia 5 está inscrita en un evidente exterior noche en el que Martín Marco compra castañas. En la secuencia 6 Filo y Roberto se acuestan y en la 7 Martín hace lo propio en el prostíbulo de Dña. Jesusa. En la secuencia 8 es la hora de la comida en la pensión de Dña. Matilde, mientras que en la 9 el reloj del café de Dña. Rosa da las cinco y en la 11 el reloj de Dña. Visitación da las seis de la tarde. El final de esta jornada viene marcado por las secuencias 18 a 20, que siguen la trayectoria de Martín Marco. En la 18

le echan del café de Dña. Rosa que ya está cerrando, en la 19, un exterior noche, pasa sin detenerse (no tiene dinero) por delante de la castañera, quien ya le tenía preparado su cucurucho de castañas, y en la 20 llega a casa de Dña. Jesusa presumiblemente a pasar la noche de balde. El paso de los días se va marcando sucesivamente por la repetición de acciones similares: En la secuencia 33 Julita, Dña. Visitación y D. Roque cenan, en la 35 Martín Marco se acuesta con Purita, La Fotógrafa y El Astilla vuelven a jugar al billar en la 38 y en distintas secuencias de la película los clientes del café, tal y como se describe en la novela, "fuman y los más meditan, a solas, sobre las pobres, amables, entrañables cosas que les llenan o les vacían la vida entera"(I,3). De hecho, el café, además de tener un valor estructural importantísimo tanto en la novela como en la película, destaca por su constante presencia:

El verdadero protagonista es el viejo café de la Glorieta de Bilbao. Allí es donde conviven los personajes, donde se entrecruzan las relaciones interindividuales anudadas entre ellos; allí también se refleja el mundo exterior, el Madrid circundante. Las acciones particulares que la cámara va siguiendo salen del café y vuelven a él. (Marías 3)

9.3 Representación de la realidad

Lo primero que vamos a analizar en este epígrafe son las referencias que tanto en la novela como en la película se hacen a un dónde y un cuándo que, aun formando parte de una ficción, se han tomado evidentemente de un momento histórico y un espacio que pertenecen a la realidad objetiva. No queremos decir con esto que en una ficción que se desarrolle en un tiempo y espacio histórica y geográficamente indeterminados sea imposible el realismo, pero si ese objetivismo existe, se verá sin duda reforzado por una clara localización del tiempo y el lugar de la historia, lo cual, además, puede servir para explicar buena parte de lo que les sucede a los personajes.

En la novela hay unas cuantas referencias al momento histórico en que se desarrolla, lo cual nos permite situar con mucha precisión esas jornadas narradas, asunto éste que algunos críticos no han sabido dilucidar con rigor. La primera referencia es sólo aproximativa: "una vez, hace ya un par de años, poco después de terminarse la guerra civil, tuvo un altercado con el violinista"(I,7). Los clientes del café leen Informaciones y Madrid (otro dato de localización) y los movimientos de las tropas alemanas nos sirven para acercarnos a una ubicación temporal más exacta de la historia:

A doña Rosa le preocupa la suerte de las armas alemanas. Lee con toda atención, día a día, el parte

del Cuartel General del Führer, y relaciona, por una serie de vagos presentimientos que no se atreve a intentar ver claros, el destino de la Wehrmacht con el destino de su Café. (I,44)

Es el capítulo FINAL el que ofrece datos temporales más precisos: "el aire va tomando cierto color de navidad"(F,I) y más adelante, "bajo el tibio sol de diciembre los gorriones pían, saltando de cruz en cruz, meciéndose en las ramas desnudas de los árboles"(F,12). Y dos secuencias más adelante se puede leer:

Rómulo, en su librería de lance, lee el periódico.

Londres. Radio Moscú anuncia que la conferencia entre Churchill, Roosevelt y Stalin se ha celebrado en Teherán hace unos días...

Cuartel general del Führer. En la región de Gomel, del sector central del frente del este, nuestras fuerzas han evacuado los puntos de...

-¡Huy, huy! ¡A mí esto me da muy mala espina!

Londres. El presidente Roosevelt llegó a la isla de Malta a bordo de su avión gigante Douglas. (F,14)

La famosa conferencia entre Roosevelt, Churchill y Stalin se celebró en Teherán entre los días 28 de noviembre y dos de diciembre de 1943. La ciudad de Gomel fue recuperada por las tropas soviéticas el 26 de noviembre de 1943 y el presidente Roosevelt llegó a la isla de Malta el 10 de diciembre de 1943. De esta manera, nuestra historia tiene

lugar en torno al día 10 de diciembre de 1943.

Discrepamos, por tanto, de Martínez Cachero cuando afirma que "estamos siempre en el mismo sitio; y en un tiempo muy concreto: 1942, unos pocos días de este año de posguerra"(170). La misma opinión nos merecen los comentarios de Castellet (398), Nora (77) y Ortega (29), si bien es cierto que estos errores se deben en buena medida a un despiste que el propio autor ha contribuido a difundir, ya que en la "nota a la primera edición" afirma que "su acción discurre en Madrid -en 1942- y entre un torrente, o una colmena, de gentes que a veces son felices, y a veces, no".

La película, sin embargo, y por razones argumentales que comentaremos más adelante ha cambiado el mes de diciembre por la Semana Santa, manteniendo las referencias a la Segunda Guerra Mundial.

En cuanto al espacio de la novela, Madrid, también está localizado e incluso delimitado a unas zonas y unas calles muy concretas como Gran Vía o San Bernardo. El café de Dña. Rosa está en Fuencarral, como la lechería de Dña. Ramona Bragado; el bar de Celestino y la casa de Roberto y Filo están por la zona de Narvárez e Ibiza. Victorita trabaja en una imprenta situada en la calle de la Madera y el burdel de Dña. Jesusa está cerca de la Puerta del Sol y la calle de la Montera. La pensión de Dña. Matilde está en Atocha y otros espacios mencionados son los solares de Las

Ventas y el camino del Este, por el que pasa Martín cuando va a visitar la tumba de su madre en el cementerio de La Almudena. También hacemos un breve recorrido por el metro de Madrid en II,2.

Junto a ese espacio y ese tiempo el autor ha introducido directa o indirectamente en la novela una serie de personajes históricos de la vida española a modo de elementos contextualizadores. Así, aparecen en la novela personajes como Gil Robles (I,11), Alejandro Lerroux (I,11), Juan Vázquez Mella (I,43), Rubén Darío (II,5), Niceto Alcalá Zamora (II,11), Cipriano Mera (II,24), Clemente de Diego (II,34), el General Prim (III,2), Primo de Rivera (I,1 y V,6), Conde de Romanones (I,13 y V,25) o Juan Ramón Jiménez (VI,1).

En cuanto a la presencia de realismo en la novela, el propio autor aclara su propósito en la "Nota a la primera edición":

Mienten quienes quieren disfrazar la vida con la máscara loca de la literatura. Ese mal que corroe las almas; ese mal que tiene tantos nombres como queramos darle, no puede ser combatido con los paños calientes del conformismo, con la cataplasma de la retórica y de la poética.

Esta novela mía no aspira a ser más -ni menos, ciertamente- que un trozo de vida narrado paso a paso, sin reticencias, sin extrañas tragedias, sin

caridad, como la vida discurre, exactamente como la vida discurre. (1990, 105)

En otra ocasión, y recurriendo al símil del escritor como fotógrafo, también se refiere a sus propósitos objetivistas: "lo que quise hacer no es más que lo que hice, dicho sea con todos los respetos debidos: echarme a la plazuela con mi maquinilla de fotógrafo y revelar después mi cuidadoso y modesto trabajito ambulante" (1951, 21). Más tarde, en la "Nota a la cuarta edición", insiste en el mayor peso que en su novela tiene lo real frente a lo ficticio: "A la historia -y este es un libro de historia, no una novela- le acontece que, de cuando en cuando, deja de entenderse" (1990, 111).

Vemos, pues, con claridad, hasta dónde llega el empeño objetivista del autor, aunque esto no implica que todo sea realmente objetivo en la novela y, por lo tanto, será necesario matizar en qué medida hay objetivismo y qué espacio queda para lo ficticio y lo artificioso. Es evidente, como señala Torrente Ballester, que el fundamento de La colmena se apoya de manera importante en una atenta observación de la realidad de la época: "No es como en Pascual Duarte invención imaginativa, sino material empírico, fruto de la observación orientada hacia las formas más cotidianas de la existencia madrileña"(1980, 392). Antonio Vilanova (1951, 17) vincula la novela a la tradición barrojana y la define como

"espejo nítido y veraz que traspasa la apariencia falsa del mundo que le circunda para reflejar el más hondo sustrato de la vida humana". Según Paul Ilie "en La colmena tenemos una interrelación de los componentes temáticos, descritos con un fiel realismo que nos permite examinar los problemas éticos implicados"(134) y más adelante llega a afirmar que "es interesante el que Cela no actúe con artificio, sino como un reportero, en su visión del mundo"(147). Sin embargo, Nora discrepa, sosteniendo que "innegablemente, las anotaciones del novelista son verdadera recreación y no reportaje"(77). Igualmente, para Marías la novela "no es un 'documento', sino una interpretación literaria muy elaborada, pero con un trasfondo de realidad penetrantemente observada"(3).

Ciertamente, muchos de los rasgos que caracterizan a la novela realista están presentes en La colmena. El registro detallado de los gestos y actitudes de los personajes, la descripción del ambiente en que se desenvuelven, las referencias a las costumbres de una época y lugar determinados y hasta la transcripción de unos diálogos que bien podrían haber sido grabados en los cafés o las calles del Madrid de 1943. Incluso algún crítico, como Gustavo Bueno¹⁰, definía La colmena como behaviorista, es decir, una narración científica cuyos

10. Ver su artículo titulado "La colmena, novela behaviorista" en Clavileño 3.17 (1952): 53-58.

personajes carecen de vida interior y reaccionan ante los estímulos de un entorno por el que son fatalmente arrastrados. Esta definición implica lógicamente una narración focalizada siempre desde el exterior cuyos personajes están caracterizados exclusivamente por lo que hacen y dicen, es decir, una narración en la que predomina el mostrar sobre el contar, de ahí la importancia dada en este tipo de novelas a las llamadas técnicas cinematográficas. Estos rasgos diferencian, además, la novela contemporánea de la decimonónica, en la que el narrador es generalmente un ente todopoderoso que conoce a la perfección el mundo que ha creado y sus personajes, cuyas vidas maneja a su antojo.

El hecho de que La colmena haya sido calificada de novela objetivista está relacionado sin duda con su fuerte contenido social, y eso a pesar de que el autor haya manifestado que no intentó "hacer eso que llaman 'novela social'" (1951, 21). Lo social no aparece en La colmena sólo como temática, sino que además la novela utiliza técnicas comunes a la novela social, como son la simultaneidad, el protagonismo colectivo y la reducción temporal. Los problemas sociales de la época están fielmente reflejados en la novela y atañen a buena parte de los personajes: Martín Marco no tiene una vivienda, por lo que se ve obligado a pernoctar en casa de un amigo y a hacer sus necesidades en los servicios de los cafés;

Victorita tiene que prostituirse para poder pagar el tratamiento médico de su novio enfermo; la escasez de bienes, el estraperlo, la explotación y, sobre todo, el hambre, son igualmente notorios a lo largo de toda la novela. La presencia, que es de algún modo denuncia, de estos problemas sociales ha sido interpretada por la crítica tanto positiva como negativamente. Para Gil Casado Camilo José Cela es, sin duda, el escritor que más ha influido en la novela del realismo crítico, contribuyendo a que se forme en la generación posterior una preocupación estética y un enfoque objetivo de las situaciones con significado social.(139)

Para un escritor perteneciente a esa generación posterior como es Luis Goytisolo la única tendencia válida es la del realismo: "lo primero es enfrentarse con la realidad, analizarla, casi como pudiera hacerlo un científico", porque "del arte por el arte me parece que ni vale la pena hablar"¹¹. Sin embargo, otros críticos señalan que esa presencia de problemas sociales en La colmena es demasiado parcial, porque carga las tintas en los aspectos más escabrosos. Respecto al abundante tratamiento de motivos sexuales en la novela, Torrente Ballester escribe que "ni son únicos ni son decisivos... el resultado de la

11. Cita recogida por Martínez Cachero (1985, 175), que proviene de Insula 146 (1959): 4.

monocromía usada por Camilo son esquemas de la realidad, esquemas de una sospechosa pobreza"(1980, 395). Julián Marías se manifiesta en un tono similar:

Casi todo lo que La colmena cuenta o describe se podría documentar; casi todo pasó o pudo pasar. Y, sin embargo, no es un documental, y sería un doble error, histórico y artístico, creerlo así. Es una selección -literariamente lícita- de algunos ingredientes del Madrid de hace cuarenta años, tratados con diversas formas de exageración, de estilización, y la primera de todas es su aislamiento del resto. En el Madrid de hace cuarenta años, como en España entera, había otras muchas cosas más.(3)

Como es lógico, la experiencia de distintas personas que vivieron aquella época será diversa, pero es evidente que la pobreza, la miseria y lo sórdido afectaban a una parte importante de la población y esto al margen de que la oficialidad se esforzara por dar una imagen de España como un gran país. Además, la realidad es muy amplia y muy variada como para que quepa toda en doscientas cincuenta páginas, de manera que el novelista tiene que seleccionar aquellos aspectos que sean significativos y representativos y La colmena es sin duda una novela cuya representatividad de las gentes de un tiempo y una época está más que comprobada. A quienes acusan a La colmena de

centrarse en los aspectos más tenebrosos de la sociedad española de la época tal vez convenga recordar lo que escribió Cela a este respecto: "nadie sospecha probablemente la cantidad de agua que eché a mi tinta para que ese reflejo y esa sombra (de la realidad) no fueran demasiado violentos, excesivamente reales"(1951, 1). Es posible que ese agua estuviera destinada también a soslayar la implacable mano de una censura a la que la realidad de la época no debía de satisfacer plenamente. La colmena es, como señala Darío Villanueva (1983, 67), una novela que refleja el estado material y espiritual de la sociedad urbana en la España de los años cuarenta y que ofrece una contrastación dialéctica entre clases (burguesía ociosa, empresarial o propietaria, empleados, funcionarios, obreros, camareros, criadas, prostitutas, bohemios...) sin olvidar el estigma de la derrota popular en la guerra civil.

A pesar de todo lo dicho anteriormente, algunos aspectos de la novela nos hacen cuestionar justamente su grado de objetivismo y realismo. Veamos a continuación lo que no es ni realista ni objetivista en La colmena. Dos son los elementos que principalmente deconstruyen desde dentro del propio texto esa supuesta objetividad: en primer lugar un narrador que en muchos casos es omnisciente, y en segundo lugar, el humor sarcástico con que son tratados acciones y personajes. De una novela

objetivista lo que esperamos es que el narrador quede desdibujado, es decir, que muestre mucho y diga poco. En La colmena el mostrar se mezcla con el contar casi a partes iguales y la presencia del narrador que juzga y califica es manifiesta en muchas ocasiones, por eso no estamos de acuerdo con Francisco Ynduráin cuando afirma que "el autor no pone comentario alguno y permanece ajeno, moviendo los hilos con la impasibilidad de un demiurgo incommovible"(1952, 281). Además, La colmena es una construcción narrativa tan compleja que muchas veces es difícil no ver la mano del autor en lo que de artificioso tiene este relato. No hace falta decir que en todo relato hay algo de artificioso, aunque en La colmena ese armazón artificial es de una lucidez narrativa realmente asombrosa. En segundo lugar, un tratamiento objetivo de los personajes supondría una focalización externa en la que el narrador guardase una media distancia, mientras que en La colmena lo que hay es no poca introspección psicológica y un buen distanciamiento del narrador con respecto a sus personajes, lo cual le permite tratarlos con una fina ironía y una buena dosis de sarcasmo. Estas y otras características del narrador en la novela serán analizadas con mayor profundidad en el epígrafe 9.4.

Pasemos ahora a ver cómo se manifiestan ese objetivismo y ese realismo en la película. Hay dos motivos que en la película se repiten insistentemente: el hambre y

la falta de recursos, que a fin de cuentas vienen a ser lo mismo. Muchos de los personajes de la película pasan hambre: Martín Marco, cuando puede, cena unas castañas asadas y de vez en cuando va a comer un huevo frito a casa de su hermana o se pone a la cola del auxilio social; a D. Ricardo en el café se le cae del bolsillo un pedazo de pan que probablemente sea su cena y en la secuencia 31 afirma solemnemente: "Yo he pasado hambre con la Monarquía, con la Dictadura, con la República y ahora con el glorioso Movimiento Nacional"; Elvirita dice a Dña. Rosa que la verdad es que mucho no cena; y el robo de comida es bastante habitual: D. Leonardo roba huevos de la nevera de Dña. Matilde y a Ventura Aguado le desaparecen los botes de leche condensada. Tampoco parece que el dinero abunde: a Martín Marco le echan del café por no pagar y usa la ropa vieja de su cuñado; Elvirita compra cigarros a cuenta y por unidades; y D. Leonardo lleva cuatro semanas de retraso en el pago de la pensión donde vive. Además de esto escasea la energía eléctrica y el frío se combate malamente. La banda sonora también contribuye a reflejar el ambiente de la época. Los personajes oyen el diario hablado de Radio Nacional de España y en la secuencia 6 se puede oír una de las consignas del régimen: "Gloriosos caídos por Dios y por España. ¡Viva Franco! ¡Arriba España!". Desde el café podemos escuchar cómo en el exterior se vocean los periódicos de la tarde. Y el ruido

ambiente subraya la miseria con ruidos bastante prosaicos: goteras, desagües, colchones con muelles desvencijados, maullidos de gato, niños llorando... El loro de Julián Suárez, que tiene asustada a la vecindad, repite continuamente: "¡muertos de hambre! ¡indecente!", aludiendo precisamente a dos de los rasgos característicos de la época: el hambre, que, además de la penuria física y psicológica que supone, es una marca social que desacredita a quien lo padece, y la obsesión por una decencia que en realidad no es más que una pose (Dña. Celia, la dueña de la casa de prostitución, les dice a sus clientes que lo único que pide es un poco de decencia).

El guionista y productor de la película se propuso como meta hacer una película realista:

Yo, como niño de la época, aún no he visto ninguna película que refleje aquellos años tal y como fueron realmente. Y, desde luego, a todo creador le apetece, por encima de todo, hacer lo que nadie ha hecho. Esta fue una de las razones que me impulsaron a hacer este film. (Rodríguez 1984)

Afirma también que la procedencia de los materiales de la película es indudablemente la realidad de la época y al mismo tiempo esboza la utilidad de este tipo de objetivismo:

Los tipos estaban allí, el jabón fabricado en casa lo he visto yo, la máquina de liar cigarrillos la

conservo, porque sigo fumando picadura, la camisa ardiendo en el burdel fue algo que le ocurrió a un amigo mío, que se quemó el culo y no pudo aprobar luego el examen, porque tuvo que quedarse de pie y no pudo copiar... Lo importante era hablar, sin coartadas políticas, de una época bastante desconocida: para revivirla unos y para que otros eviten ese suicidio tan español del eterno retorno. (Bayón 130)

Es evidente, pues, para el guionista el tono de denuncia que la película implica: no se deben repetir los horrores y errores de una época cuyo balance es profundamente negativo. La prensa especializada, sin embargo, no ha encontrado la intención crítica con que la película fue creada:

No se trata de denunciar nada -una época, unas frustraciones, un Régimen- sino de crear un cuadro que ni sea lo suficientemente duro como para recibir el rechazo de los cultivadores de la nostalgia, ni tan blando que no pueda ser plebiscitado desde la ola reformista... no deja de alimentar una visión de la historia que es a la vez superficial -acumulativa, procediendo mediante descripciones- y teñida de un tono sensiblero capaz de justificar el proyecto ante tirios y troyanos. (Zunzunegui 72)

Resulta un tanto difícil calibrar justamente estas

cuestiones de carácter ideológico, entre otras cosas porque cada espectador entraña una recepción y una interpretación distinta de la película y probablemente habrá tantas lecturas de ésta como espectadores. Buena muestra de ello es que si para unos críticos la película da una imagen fatalista y parcial, para otros es demasiado blandengue. Lo que sí está claro desde nuestro punto de vista es que la película retrata una época con bastante fidelidad y además toma partido ante la realidad retratada, mostrando su hipocresía, sus desigualdades y sus contradicciones, en definitiva mostrando los aspectos más negativos de esa realidad que resulta inequívocamente rechazable. Tal vez Zunzunegui esperaba una película mucho más crítica con el régimen franquista, cuya caída, ocurrida siete años antes, aún sentíamos todos como algo cercano, y quizás una revisión de la película con la perspectiva que da el transcurso del tiempo le haría emitir un juicio más benévolo.

En cualquier caso, no se puede negar a la película uno de sus mayores méritos, que es el gran esfuerzo realizado para retratar objetivamente la época con una ambientación impecable. Según el guionista y productor

la ambientación era uno de los grandes desafíos a superar, y, a la vista de los resultados, el objetivo se cumplió con creces. Posiblemente sea uno de los grandes logros de la película. Todos los detalles

están cuidados con mimo de entomólogo. (Vara 135)

El mayor despliegue de medios se efectuó con el café, cuyo decorado ocupaba una extensión de 720 m². El decorado no representa un café de los años cuarenta, sino más bien de finales del siglo pasado, ya que el decorador quiso seguir al pie de la letra las indicaciones de la novela, que lo define como viejo y gastado. Según el decorador Ramiro Gómez (Pérez Ornia 4), que hasta entonces había hecho 120 películas, "ésta es la más difícil de todas, porque, pese a todo, está ambientada en una época muy poco definida". La mayoría de los objetos que aparecen en el café son de la época de la postguerra y las cajetillas de tabaco y cajas de cerillas fueron expresamente encargadas a una imprenta utilizando los diseños originales. Sólo se diseñaron doce trajes, siendo todos los demás auténticos.

Algún crítico, como es el caso de Alberich, ha acusado a la ambientación de La colmena de ser excesivamente preciosista sobre todo en lo que se refiere a la fotografía (y pido perdón por la larga cita, pero la considero interesante):

Cela empleaba un lenguaje no excesivamente pulcro, sin ninguna pirotecnia estetizante y con ciertos visos de tosquedad que, fuera por el motivo que fuera -y no voy a entrar en la cuestión de si ese hecho venía dado por una fuerte voluntad de coherencia o por simple incapacidad-, encaja de

forma excelente con el triste trasfondo social que reflejaba. En cambio, por lo que respecta al film de Camus, la fotografía de Hans Burmann parece empeñada en conseguir todo lo contrario, convirtiendo en un bello espectáculo los ambientes más deprimentes y claustrofóbicos, desarrollando una estética que podría denominarse como de 'endulzamiento de la frustración', desechando la más consecuente opción de un feísmo concordante con la vulgaridad de esas vidas casi inexistentes. (60)

Desde luego, nos parece fuera de lugar pensar en algún tipo de incapacidad lingüística o literaria de Cela, autor que a lo largo de su vasta obra ha probado más que de sobra que es un excelente narrador de historias y que domina su lengua a la perfección. Precisamente por eso resulta un poco arriesgado decir que el lenguaje en La colmena no es muy pulcro: si por pulcro entendemos un lenguaje fino y cuidadoso en el que cada palabra y cada expresión han sido exquisitamente seleccionadas para cumplir una función muy concreta (ya sea describir algo repugnante o relatar una acción entrañable) debemos reconocer que sí hay pulcritud, porque nada se ha dejado a la improvisación. También es cierto que hay no sólo visos de tosquedad, sino una grosería absoluta cuando se trata de reflejar en los diálogos el habla vulgar de la época. Estamos de acuerdo, no obstante, con la segunda parte del

razonamiento de Alberich, que señala la improcedencia de utilizar una fotografía preciosista para narrar acciones tristes que tienen lugar muchas veces en lugares deprimentes. Es interesante, además, destacar que esta es una tendencia muy común en el cine español de los años ochenta. Ahora bien, no todos los escenarios en que se desarrolla La colmena han de ser necesariamente tristes y si en algunas ocasiones la fotografía puede restar dramatismo o significación a la escena, en otras el decorado es suficientemente expresivo como para que esto no suceda. Pensemos, por ejemplo, en la pobreza extrema que transmite la decoración en la casa de Victorita.

El último aspecto que vamos a tratar respecto a la objetividad y el realismo en la película se refiere a la inserción de dos secuencias constituidas por imágenes documentales que no fueron rodadas con el resto de la película, sino que pertenecen a la época en que está ambientada. La primera es la secuencia 17, que muestra exteriores diurnos y nocturnos de Madrid en los que podemos distinguir la calle y la Puerta de Alcalá, la Gran Vía, la plaza de Callao y un tranvía que hace la línea Plaza Mayor-Mataderos. El propio director indica que la función de esta secuencia es puramente testimonial, ya que se trataba de mostrar la auténtica ciudad de Madrid. Algún crítico reclama una mayor presencia de escenas callejeras y encuentra esta secuencia fuera de lugar por no acoplarse

adecuadamente al resto de las escenas rodadas en los estudios Cinearte de Madrid:

Efforts at physically re-creating old Madrid are limited to one street scene, which is rather a pity; a bit of old stock footage must do for the remainder and seems rather out of place as it is grafted on the modern sequences. (Besa 22)

Nadie ha protestado, que se sepa, porque el editor de una novela haya decidido (como es el caso de la edición de La colmena que estamos manejando para este trabajo) insertar dibujos o fotografías referentes a la época y ambiente de la acción relatada o al propio autor, de manera que menos motivo de queja habrá si el elemento ilustrativo pertenece al mismo medio de representación que la obra en que se inserta. Discrepamos, por tanto, de Besa, porque las imágenes documentales de la época se adaptan perfectamente al ritmo y al tono de la película.

El otro inserto de imágenes documentales, que sí está integrado en la diégesis de la narración, se encuentra en la secuencia 44. Ventura y Julita van al cine con el propósito de mantener relaciones sexuales y el NODO proyectado antes de la película trata sobre la celebración de la Semana Santa, que ocurre precisamente en esas fechas como ya hemos comentado. El doble interés de esta secuencia radica primero en mostrar documentalmente cómo se imponían desde el régimen, y con una retórica que no

tiene desperdicio, una serie de valores prefabricados. La voice over del NODO dice:

Hervor de fe y al mismo tiempo floración espléndida del arte religioso sin igual en el mundo es la Semana Santa en las diversas provincias españolas.

Por las calles de la romancesca y legendaria ciudad de Zamora desfila la cofradía de nuestro Padre Jesús Caído. La constituyen heroicos excombatientes de nuestra cruzada. Los que ofrendaron su esfuerzo y su sangre a la Patria rinden pleitesía de piedad y fervor a la divina figura del Redentor del mundo. (sec. 44)

En segundo lugar, estos valores son directa y grotescamente anulados por la escena que tiene lugar en la misma sala donde se proyecta el NODO: mientras el documental exalta valores patrios y religiosos, y muestra imágenes de vírgenes transidas de pena y de flagelaciones angustiosas, Ventura y Julita hacen el amor por entre las butacas. El triste contrapunto lo pone Julita al final de la secuencia al afirmar que "esto ni es amor ni es nada".

9.4 Confluencias

Analizaremos en este epígrafe, por un lado, los elementos cinematográficos de la novela y, por otro, las apariciones de la literatura como elemento temático en la película. La crítica literaria ha señalado acertadamente

las cualidades visuales de La colmena. Así, Antonio Iglesias Laguna, criticando la falta de desarrollo en los personajes de la novela, afirma que

tal y como está [La colmena] aún siendo la mejor del novelista, da la impresión de una fotografía al minuto antes que de un cuadro bien elaborado, aunque Cela la considera objetivista. (229)

Ya hemos visto además que el propio autor compara la actividad del escritor con la del fotógrafo ambulante (1951, 21). Para José María Castellet

Quizás, mejor símbolo, mejor imagen que la del espejo o la maquinilla fotográfica, sea el de una cámara de cine. La obra resultante, como una película, habrá de valorarse, en su aspecto formal, por la buena o mala técnica de sus encuadres, por el montaje conjunto de los planos. (1962, 33)

Sanz Villanueva afirma que en esta novela el tiempo "presta más atención a la simultaneidad que a la sucesión mediante unas cortas secuencias cinematográficas, aunque la discontinuidad confiera una eficaz imagen del mundo exterior" (1980, 273). Darío Villanueva también encuentra en la estructura de la novela peculiaridades cinematográficas: "La colmena con su fragmentarismo persigue un efecto impresionista, casi cinematográfico, que responde a exigencias temáticas y de intencionalidad, significativas en suma" (1983, 49). Según Paul Ilie, Cela

utilizó una hipotética película en la que estaban registradas cada posición y acción de los individuos en la multitud; pero desconectó las partes de su serie lógica, cortó en trozos la cinta y volvió a montar las secuencias tal como aparecen en la novela. (132)

Otros críticos, sin embargo, no encuentran nada cinematográfico en la novela:

esta llegada al cine previo paso por la redención literaria conduce a empresas tan poco estimulantes como la de trasladar al celuloide una obra como La colmena, desde mi punto de vista una novela a-cinematográfica donde las haya. (Alberich 59)

No estando de acuerdo con esta apreciación, vamos a intentar demostrar que esta novela sí contiene el germen de lo cinematográfico¹² en dos aspectos fundamentalmente: en la técnica narrativa y en algunos elementos temáticos. En cuanto a la técnica narrativa ya nos hemos referido anteriormente a la importancia que tiene en La colmena el mostrar frente (o junto a) el decir, la mimesis frente a la diégesis. Muchas veces encontramos en la novela fragmentos en los que el narrador queda totalmente

12. Quede claro que el concepto de cinematográfico que manejamos en este capítulo tiene un sentido más amplio que el que le atribuye en su definición Christian Metz, para quien lo cinematográfico se define "no como todo lo que aparece en el cine, sino como lo que tan sólo puede aparecer en el cine, y que constituye por tanto, de forma específica, el lenguaje cinematográfico en el sentido limitado del término"(Aumont et al. 1989, 95).

desdibujado para presentar directamente una acción o para que los personajes hablen por sí solos, o sea, que lo que recibimos a fin de cuentas es un enunciado sin señales reales de enunciación, y esto es precisamente característico de la institución cinematográfica,

que busca borrar en el espectáculo fílmico las huellas de su trabajo, de su propia presencia. En el cine clásico se tiende a dar la impresión de que la historia se cuenta por sí misma, y que relato y narración son neutros, transparentes: el universo diegético parece ofrecerse sin intermediarios, sin que el espectador tenga la sensación de que necesita recurrir a una tercera instancia para comprender lo que ve. (Aumont et al. 1989, 129)

También hemos comentado ya que esa estructuración de la novela en secuencias (y el hecho de que se las denomine secuencias es ya bastante significativo) tiene mucho que ver con el montaje cinematográfico alternado que nos muestra personajes o acciones que transcurren en distintos lugares, pero en el mismo momento.

La técnica cinematográfica se palpa a veces en pequeñas descripciones que definen con gran precisión los matices visuales de la escena:

Al poco tiempo, la luz vuelve, enrojeciendo primero el filamento, que durante unos segundos parece hecho como de venitas de sangre, y un resplandor intenso se

extiende, de repente, por la cocina. La luz es más fuerte y más blanca que nunca y los paquetillos, las tazas, los platos que hay sobre el vasar, se ven con mayor precisión, como si hubieran engordado, como si estuvieran recién hechos. (II,20)

Otras veces tenemos la sensación de que se ha cambiado de un plano largo a uno corto o de que ha habido un claro acercamiento de nuestro punto de vista hacia el objeto observado: "Un hombre baja por Goya leyendo el periódico; cuando lo cogemos pasa por delante de una pequeña librería de lance que se llama Alimento usted su espíritu"(II,6). La primera persona de plural aludiría en este caso al narrador que lleva la cámara y al lector/espectador que ve lo que se le muestra.

Todo el primer capítulo de la novela lo podríamos comparar con un prolongado movimiento de cámara mediante el cual se describe el café y en el que se hacen pequeñas paradas que nos acercan a cada mesa para mostrarnos en primer plano las conversaciones de los distintos personajes. La primera secuencia de la película sería, en este sentido, una transcripción cinematográfica resumida de este primer capítulo de la novela.

El cine como elemento temático también tiene cabida en la novela y, además de utilizarse como escenario para algún pasaje y como lugar de encuentro sexual sirve como testimonio de las películas que se veían en la época:

El señor José, después de merendar, lleva a Purita al cine, le gusta darse el lote antes de irse a la cama. Van al cine Ideal, enfrente del Calderón, donde ponen Su hermano y él, de Antonio Vico, y Un enredo de familia, de Mercedes Vecino, toleradas las dos. El cine Ideal tiene la ventaja de que es sesión continua y muy grande, siempre hay sitio.(V,21)

Su hermano y él es una película que dirigió Luis Marquina en 1940 y que fue protagonizada por Enrique Guitart y Antonio Vico, uno de los actores más conocidos en la España de los años cuarenta y que protagonizó otras películas como La hija del penal (1935), La gitanilla (1949), Boy (1940) o Lluvia de hijos (1947). Un enredo de familia fue dirigida por Ignacio F. Iquino en 1943 y protagonizada por A. Murillo y Mercedes Vecino, actriz también muy conocida en la época que protagonizó otras películas como Los ladrones somos gente honrada (1941), Boda accidentada (1942) y El escándalo (1943).

También se utilizan varias salas de exhibición madrileñas y distintas formas de hablar sobre cine como descriptores de la diversidad de las audiencias y de las diferentes clases sociales que las componen. Así, los espectadores adinerados y bien vestidos van a los cines de estreno de Gran Vía como el Callao, el Capitol o el Palacio de la Música e incluso a veces son invitados a ver películas en la Embajada Inglesa:

Saben mucho de cine y en vez de decir, como los habituales de los cines de barrio, "es una película estupenda de la Joan Crawford", dicen, como hablando siempre para iniciados, "es una grata comedia, muy francesa, de René Clair", o "es una gran drama de Frank Capra". Ninguno sabe con exactitud qué es lo "muy francés", pero no importa. (IV,5)

Las clases sociales más bajas no pueden permitirse el lujo de las salas de estreno y van a cines como el Narváez, el Alcalá, el Tívoli o el Salamanca, donde ven películas ya famosas "con una fama quizá ya un poco marchita por varias semanas de Gran Vía":

Los clientes de los cines de barrio, los hombres que no saben nunca quiénes son los directores, pasan un poco después, ya con los portales cerrados, sin grandes prisas, peor vestidos, menos preocupados también, por lo menos a esas horas.... Los clientes de los cines de barrio todavía deberán esperar algún tiempo para ver "Sospecha" o "Las aventuras de Marco Polo" o "Si no amaneciera." (IV,5)

La imagen, sin duda bien conocida en la época, de alguna estrella del cine americano se utiliza para rematar una descripción: "la mayor se llama Julita, tiene veintidós años y lleva el pelo pintado de rubio. con la melena suelta y ondulada, parece Jean Harlow".(III,14)

Si el cine aparece como tema en la novela, también la

literatura aparece en la película como elemento temático y a ello nos referiremos a continuación. Cuatro son los personajes que en la película se "dedican" a la literatura: D. Ricardo Sorbedo, Ramón Maello, Eloy Rubio Antofagasta y Martín Marco. A estos cuatro personajes podríamos añadir D. Ibrahim de Ostolaza y Bofarull, cuyo discurso de ingreso en la Academia de Jurisprudencia es, según Sorbedo, "una pieza literaria de primer orden", y Matías Martí, que, aunque jamás ha sido "capaz de unir más allá de tres o cuatro palabras", sí que es capaz de inventarlas, con lo cual contribuye a "enriquecer el léxico patrio". Por ejemplo bizcotur: "dícese del que sobre ser bisojo y mal encarado mira con aviesa intención".(sec. 25)

Para D. Ricardo Sorbedo, ya lo dice en la primera secuencia, la novela ha de tener planteamiento, nudo y desenlace, porque de lo contrario, no es novela:

- La novela debe constar de los tres elementos tradicionales, clásicos, esenciales ¿me entiende usted?
- Sí señor, le entiendo la mar de bien.
- Y esos tres elementos de que le hablo, amigo Maello, dejémonos de gaitas y de modernismos, son... ¡Pepe!, un poquito de bicarbonato...
- Y agua fría, Pepe. Que esté fresquita.
- Pues son: planteamiento, nudo y desenlace. Sin

- Los funcionarios son insaciables: quieren comer todos los días y además hacer versos. (sec. 9)

Martín Marco también hace versos y colabora, además, con la prensa del movimiento. Los dos últimos artículos que ha escrito (suponemos que a su pesar) son indicativos de la existencia del poderoso aparato propagandístico que el régimen tenía en los medios de comunicación: uno se titula "Razones de la permanencia espiritual de Isabel la Católica" y el otro, "Carlos V: mitad monje, mitad soldado".

Todos estos personajes traslucen el ambiente de penuria intelectual de una época en la que escribir era sinónimo de pasar hambre y en la que las flores naturales debían versar, en endecasílabos, sobre temas únicos como Lepanto.

9.5 El narrador y su texto

Hablaremos en este epígrafe del narrador en la novela y de los mecanismos narrativos de su adaptación cinematográfica. Mucho se ha escrito sobre la figura del narrador de La colmena y mucha ha sido también la influencia que la consideración de esta novela como objetivista ha tenido sobre dichos escritos. Decir solamente que el narrador de esta novela es objetivo, y esto lo han repetido muchos críticos durante años, es decir muy poco. Es, además, una excesiva simplificación

que no profundiza en la complejidad de esta figura. Para hacer un análisis riguroso del narrador en la novela, puede ser útil desdoblarlo como hace Villanueva (1983, 57) y atender a las distintas voces que en ella se distinguen: la de los personajes que dialogan, la del narrador que relata acciones y describe personajes y escenarios y la del autor implícito¹³ que valora, amonesta, exclama, pondera o advierte al lector. Sin embargo, en el caso de La colmena bastaría con indicar que si el narrador relata y describe unas veces, otras pierde toda objetividad juzgando y calificando a su libre albedrío. Por lo tanto, estamos de acuerdo con Alarcos Llorach cuando afirma lo siguiente:

No creo que haya que distinguir en la novela dos entes primarios ficticios, el narrador y el "autor implícito". Ambos son una misma voz; pues, ¿por qué el narrador ha de evitar sus comentarios? Si a un historiador se le ve con frecuencia el pie de que cojea, ¿por qué el narrador de una ficción verosímil ha de ser severamente imparcial e impasible como el objetivo de un microscopio, y estar inhabilitado para dejar traslucir sus personales reacciones imaginadas? (4)

Ya hemos analizado en el apartado 9.3 en qué consiste la

13. Este concepto está tomado de Wayne Booth, quien lo desarrolla ampliamente en The Rhetoric of Fiction. 2nd ed. Chicago: U of Chicago P, 1983.

objetividad del narrador y cómo se suman a ella las voces de los personajes. Pasemos ahora a analizar la faceta no objetiva del narrador.

Probablemente, las ocasiones en que más llama la atención la presencia del narrador son aquellas en que juzga a sus personajes: "A don Pablo le sube a la cara una sonrisa de beatitud. Si se le pudiese abrir el pecho, se le encontraría un corazón negro y pegajoso como la pez"(I,24). Y más adelante: "Don Leonardo es lo bastante ruín para levantar oleadas de admiración entre los imbéciles"(I,43). A veces el juicio sobre el personaje resulta absolutamente despiadado:

La Uruguaya es una golfa tirada, sin gracia, sin educación, sin deseos de agradar; una golfa de lo peor, una golfa que, por no ser nada, no es ni cobista; una mujer repugnante, con el cuerpo lleno de granos y de bubones, igual, probablemente, que el alma; una sota arrastrada que ni tiene conciencia, ni vocación y amor al oficio, ni discreción, ni siquiera -y sería lo menos que se le pudiera pedir- un poco de hermosura. (IV,10)

El juicio implícito sobre los personajes resulta frecuentemente en su animalización¹⁴: "El niño no tiene cara de persona, tiene cara de animal doméstico, de sucia

14. Para este aspecto de la novela resulta interesante el artículo de José Ortega, "Símiles de animalidad en La colmena." Romance Notes 8 (1966): 6-10.

bestia, de pervertida bestia de corral"(II,10). En V,19 podemos leer: "La Lola, gorda, desnuda y echando humo, parece una foca del circo". La contrapartida de esta animalización es la personificación del animal: "El gato -un gato negro, lustroso, bien comido y bien dormido- se paseaba, paciente y sabio como un abad por el reborde del zócalo, un reborde noble y antiguo que tenía lo menos cuatro dedos de ancho" (V,9). Estas intervenciones implícitas del narrador se convierten en explícitas cuando su presencia queda marcada en el texto mediante pronombres de primera persona: "Yo creo que todo eso son habladurías"(I,1); "A mí no me parece que la haya corrido demasiado"(I,2).

También es evidente la presencia de un narrador que además de ser omnipresente es omnisciente. Es omnipresente, porque está al mismo tiempo en distintos espacios y arrastra al lector continuamente de un escenario a otro, y es omnisciente cuando sólo él conoce ciertos acontecimientos o determinados rasgos de los personajes en fragmentos no focalizados: "A Julita de cuando en cuando, le gusta decir a solas algún taco"(V,25). Estamos ante un narrador que sabe más que muchos personajes (sabe, por ejemplo, que don Gonzalo Sisemón no murió en la cola del Cristo de Medinaceli como creía su esposa, sino en un prostíbulo de tercera categoría) y que llega a desmentir a otros:

- Anoche, por ejemplo, ¿qué cenó usted?

- ¿Anoche? Pues ya ve usted, poca cosa, unas espinacas y dos rajitas de pescadilla.

La señorita Elvira había cenado una peseta de castañas asadas, veinte castañas asadas, y una naranja de postre. (V,8)

En otras ocasiones el narrador se autolimita en su omnisciencia e incluso llega a admitir algún desconocimiento por su parte:

Malas lenguas de la vecindad dicen que se entiende con el cobrador del gas y que un día puso muy colorado al chico del tendero, que tiene catorce años. Lo que haya de cierto en todo eso es muy difícil de averiguar (V,16).

Otra función que se atribuye el narrador es la de guiar al lector avisándole de algunas incidencias textuales. Hace aclaraciones sobre la identidad poco clara de algunos personajes:

- Ataúlfo, Sigerico, Walia, Teodoro, Turismundo...

¿A que esto no lo sabe ese imbécil?

Ese imbécil es el joven poeta que sale, blanco como la cal, de su cura de reposo en el retrete. (I,41)

Previene al lector sobre una descripción que se repite: "Ya dijimos en otro lado lo siguiente: 'Desde su marco dorado...'"(V,19). Y juguetea con la posibilidad de que determinado personaje pueda reaparecer a lo largo del

texto: "Digo todo esto porque, a lo mejor, después vuelve a salir" (I,17).

En definitiva, este relato literario cuenta con un narrador sumamente complejo cuya enunciación deja señales de sí mismo, un narrador que emite juicios de valor, pero que al mismo tiempo es capaz de relatar objetivamente utilizando los modos de la narración realista.

Por lo que respecta a la película, de La colmena Felipe Vega ha dicho que la distingue

su honestidad, su sentido de la limitación, su ausencia de trampas o guiños y un elemental (aunque no tan elemental visto como está el patio) dominio de la narración, la disposición de la cámara, el ritmo de montaje y, sobre todo, la dirección de actores. (52)

En cuanto a su estructura narrativa, la película presenta unas características generalmente similares a las de la novela. Ya hemos señalado que esta novela destaca por un grado de fragmentación extraordinariamente alto, lo cual no es tan habitual en un relato literario. De igual modo, la película, por la propia naturaleza de la narración fílmica, presenta también un alto grado de fragmentación, rasgo por otro lado típicamente cinematográfico¹⁵, y esta coincidencia hace de la novela un material bastante apto para su conversión en una película.

15. Ver nota 4 del capítulo 6.

A veces la fragmentación de la novela es tan acusada que supera incluso a la de la película. Así, lo que en la novela ocupa distintas viñetas que incluso pueden pertenecer a capítulos diferentes, se reúne en la película para formar una única escena (por supuesto, también fragmentada, aunque en planos). Este es el caso de la secuencia 18 de la película en la que se narra cómo Martín Marco es expulsado del café de Dña. Rosa por no tener dinero para pagar y que en la novela se desarrolla a lo largo de I,20, I,25, II,1 y II,3. Cada una de las viñetas no supone un avance lineal de la trama hacia adelante, sino que lo relatado en algunas de ellas implica una superposición sobre acciones ya narradas y, por tanto, una vuelta atrás repetitiva. Estas cuatro viñetas quedan reducidas en la película a una sola secuencia compuesta por catorce planos. El primero de estos planos es un movimiento circular de la cámara que tiene una triple función: seguir el movimiento del camarero, describir el café en su hora de cierre y ubicar a Martín Marco en este espacio. La soledad de Martín, tanto en el campo como en el fueracampo, viene acentuada por esos movimientos de cámara que lo rodean acorralándolo en una situación sin salida. También se unifican narrativamente formando un solo bloque en la película las viñetas IV,28 y V,32, y V,1, V,4, V,7 y V,24.

Es interesante señalar la presencia en la enunciación

fílmica del uso de montaje tanto alternado como paralelo. El montaje alternado genera un poderoso efecto de simultaneidad entre acciones que tienen lugar en distintos lugares con la peculiaridad de que son narradas sucesivamente en el discurso, pero las interpretamos como simultáneas en el tiempo de la historia. Este hecho no hace sino instaurar una analogía narrativa entre novela y película. Esto sucede por ejemplo con las secuencias 3 a 6 en las que distintos personajes se ven envueltos en situaciones que suceden al mismo tiempo: mientras Julián y Pepe juegan al billar, Victorita llega a casa y discute con su madre, al tiempo que Martín Marco deambula por la noche de Madrid y su hermana y su cuñado se van a la cama. Otro tanto sucede con las secuencias 27 a 30 en las que mientras Martín Marco se encuentra con Nati Robles y toma café con ella, Julita y Ventura se ven en prostíbulo y al salir, Julita se encuentra con su padre.

El montaje paralelo sirve para comparar dos términos desiguales en función de la diégesis y estas desigualdades o contrastes coinciden a menudo en esta película con los momentos de transición de una secuencia a otra. En la secuencia 10 Ventura convence a Julita para que vayan a una casa de prostitución y en la 11 Dña. Visitación habla de sus actos piadosos. En la secuencia 12 un montón de gente baila pasodobles en un espacio interior bien iluminado, mientras que en la 13 Martín camina sólo por la

oscuridad de la noche cuando un policía le pide la documentación. Entre las secuencias 23 a 25 hay dos transiciones, cada una de las cuales marca también un contraste diegético: en la secuencia 23 Filo quiere invitar a Martín a comer a casa el día de su cumpleaños, pero D. Roberto no accede; en la siguiente secuencia se muestran los efectos de esta negativa, o sea, vemos a Martín en la cola del auxilio social esperando su correspondiente plato de sopa; y en la secuencia 25 Dña. Rosa tiene retortijones por haber comido demasiado.

Si la transición se produce, como vemos, por contraste, también hay transiciones generadas por la similitud entre secuencias. De hecho, alguna transición se produce por verdadera simpatía y el diálogo de la secuencia 31 empieza como acaba la secuencia 30. En otras ocasiones la transición se justifica por la similitud entre las acciones desarrolladas en cada secuencia: en la secuencia 48 detienen a Julián y a Pepe y en la 49 detienen a Martín.

Estas dos modalidades de transición tienen una significación que supera al simple artefacto mecánico para unir secuencias. La transición por contraste sirve, sin duda, para reforzar uno de los grandes significados que la película transmite: la enorme desigualdad existente entre las gentes del Madrid de la postguerra. Simultáneamente, esas transiciones por similitud subrayan otra

característica de La colmena y del cine social en general: el protagonista colectivo, el hombre que es todos los hombres. Y esto no hace sino reproducir un valor, al cual se da tanta importancia en la novela que su mismo título lo simboliza; todos, como en una colmena, hacen lo mismo en el mismo momento:

La noche se cierra, al filo de la una y media o de las dos de la madrugada, sobre el extraño corazón de la ciudad.

Miles de hombres se duermen abrazados a sus mujeres sin pensar en el duro, en el cruel día que quizás les espere, agazapado como un gato montés, dentro de tan pocas horas.

Cientos y cientos de bachilleres caen en el íntimo, en el sublime y delicadísimo vicio solitario.(IV,41)

La construcción de lo colectivo a partir de la individualidad es un rasgo determinante tanto de la novela como de la película, por eso no estamos de acuerdo con Alberich cuando acusa a la película de haber convertido "un retrato con alto grado de generalización" (el retrato de la miseria de la época) "en una serie de retratos individuales" (60). Hay dos errores de apreciación en dicha afirmación. En primer lugar, porque, en efecto, el alto grado de generalización que se atribuye a la novela no es más que la suma de una multiplicidad de casos individuales con sus nombres propios, del mismo modo que

la vida de una colmena es el transcurrir insignificante de cada una de las abejas que la componen. En segundo lugar, suponiendo que esta novela fuera una generalización absoluta, o sea, un relato muy cercano a la abstracción, no habría motivos para acusar a la película de ser excesivamente individualista, porque el cine es precisamente eso. Mientras que la palabra alcanza la abstracción con bastante facilidad, el cine tiende naturalmente hacia la concreción y la individualidad. ¿Cuál sería el equivalente cinematográfico de la oración /una mujer bien vestida cruza el vestíbulo en dirección al ascensor/? Evidentemente sería una sucesión de imágenes con un grado de abstracción mucho menor. En cine no se puede decir /una mujer/, sino que hay que decir /la mujer x, que tiene los ojos verdes, que lleva una blusa blanca y una falda negra, que aparenta 35 años de edad y que mide 1,70/. Habría también que definir con precisión el vestíbulo por el que anda y el movimiento que describe la mujer al cruzarlo.

Por lo que respecta a la banda sonora, se incluyen fragmentos musicales que se pueden considerar equivalentes a los que aparecen en la novela. En ésta se hace referencia a los siguientes temas musicales:

- Luisa Fernanda de Federico Moreno Torroba
- Momento Musical
- La del manojito de rosas de Pablo Sorozábal

- La verbena de la paloma de Tomás Bretón
- Valses vieneses
- La cumparsita de Carlos Gardel

Por su parte, los títulos de crédito de la película recogen los siguientes temas de la banda sonora:

- Ojos verdes de Valverde, León y Quiroga
- Mi caravana de Roberto Berki y F. Sedano
- La lirios de Ochaita, León y Quiroga
- A media luz de César Lenzi y Edgardo Donato

A estos temas hay que añadir la música compuesta para la película por Antón García Abril, que a modo de leit-motiv suma repetidamente su tristeza a la de las escenas más patéticas.

Como resultado de lo expuesto en este apartado no podemos sino objetar al siguiente juicio emitido por Zunzunegui:

lo que no se traspasa es el trabajo sobre el lenguaje que Cela proponía en su texto: imposible buscar en la realización de Camus ni un solo toque que contribuya a dotar al film de un espesor similar al que la novela adquiriría a través de sus mecanismos retóricos. (72)

No es posible traspasar cabal y literalmente la retórica verbal del texto escrito a la retórica audiovisual de una película. Sin embargo, en ésta sí se ha utilizado una estructura narrativa que, aun no traduciendo literalmente

cada uno de los detalles, sí busca fórmulas de aproximación a los mecanismos lingüísticos de la novela. Pensemos, por ejemplo, en la articulación de secuencias, en los efectos de simultaneidad o en la focalización externa predominante. Es tanto el respeto que el director y el guionista sienten por la novela, que al final de la película rinden un homenaje insertando una voice-over que lee con algún pequeño cambio un fragmento:

La mañana, esa mañana eternamente repetida, trepa como un gusano por los corazones de los hombres y de las mujeres de la ciudad; golpeando, casi con mimo, sobre los mirares recién despiertos, esos mirares que jamás descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones.

La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena...

Esta voice-over y los movimientos de cámara que la acompañan, a la izquierda, a la derecha y luego atrás, vienen a confirmar de nuevo un sentimiento de cercanía al texto literario. La vida se mueve, como la cámara, de un lado a otro, sin avanzar realmente hacia adelante, sin que nunca pase nada de verdad. Por eso todas las mañanas son iguales, por eso en la película, como en la novela, no hay desenlace.

10. NUEVAS AMISTADES:

TEXTO LITERARIO FRENTE A TEXTO FÍLMICO

Nuevas amistades narra la historia de un grupo de jóvenes pertenecientes a la burguesía madrileña de finales de los años cincuenta. Gregorio se traslada de Gijón a Madrid para continuar sus estudios de Derecho y se aloja en casa de su amigo Leopoldo, quien le introduce en un pequeño círculo de nuevas amistades. A una de las parejas del grupo, Pedro y Julia, se les plantea el problema del embarazo de ésta última, problema que no pueden afrontar por condicionantes sociales y económicos. Deciden recurrir al aborto y esto posibilita que el poder del grupo, que hasta ahora poseía Leopoldo, vaya pasando progresivamente a manos de Gregorio. Consiguen a una persona que practique el aborto y, tras una serie de peripecias, descubren que han sido engañados, pues ni se ha realizado tal aborto ni Julia estaba embarazada.

Nuevas amistades (1959) es la primera novela publicada por Juan García Hortelano, aunque no es la primera que escribe. Tres años después de su publicación, Ramón Comas dirige Nuevas amistades (la otra verdad), con argumento de García Hortelano y guión del propio Ramón Comas, Juan García Hortelano y Joaquín Bollo. La película se estrenaría en Madrid el 16 de septiembre de 1963 con una calificación moral de 4 puntos (gravemente peligrosa).

Toda adaptación cinematográfica de una novela implica, como ya hemos visto, necesariamente un proceso de selección que se debe en primer lugar a las diferencias de los materiales de la expresión utilizados por el texto literario y el audiovisual y, en segundo lugar, a la duración convencional de las películas que oscila generalmente entre 90 y 120 minutos. Es frecuente que la película pueda recoger la estructura narrativa básica, la fábula del texto literario, pero hay aspectos como la representación del sujeto de la enunciación o la articulación temporal que resultan a veces difícilmente traducibles al texto audiovisual y son entonces objeto de transformación o reducción¹. En la adaptación cinematográfica de Nuevas amistades se efectúa una reducción sobre los personajes de la novela, algunos de los cuales desaparecen (Lupe, Carmen, el cura, el padre de Eduardo), viendo otros disminuidos determinados rasgos de su caracterización (la religiosidad de las chicas o la continua efusión sexual de Gregorio). Otro tanto sucede con los diálogos, que desaparecen, cambian de escenario o se ponen en boca de otro personaje, lo cual se justifica en este caso si aceptamos que la novela posee un protagonista colectivo.

1. Estas operaciones pueden tener lugar cuando se elabora el guión, durante el rodaje o en la fase de montaje. En el guión de Ramón Comas, depositado en la Biblioteca Nacional, aparecen varias escenas que o no se rodaron o fueron eliminadas durante el montaje.

El espacio representado en la película coincide a grandes rasgos con el descrito en la novela salvo una notable excepción: la dureza de las chabolas se sustituye por un espacio más suavizado de bloques de casas modestas. La estructura temporal de la novela destaca por una narración lineal que sólo se rompe en los capítulos 7 y 20. El primero es una analepsis que muestra lo que ocurre en casa de Leopoldo mientras Gregorio está con Lupe, de manera que la línea narrativa se bifurca para volver a converger al final del capítulo. El segundo está compuesto por catorce fragmentos que alternadamente describen la aproximación del coche a la casa de la sierra y rememoran la experiencia similar de Gregorio el día anterior². En la película no se producen estos saltos hacia atrás de la historia, sino que se ha optado por un discurso que hace avanzar a la historia siempre hacia adelante. Finalmente, respecto a las acciones de los personajes, algunas desaparecen añadiéndose acciones nuevas; otras, como la difusión del secreto o la espera sostenida de la llegada del coche a la sierra, se desarrollan en la película con un ritmo más rápido, y otras se transforman. La transformación más notable en este sentido tiene lugar al final de la novela. Darío llega de Madrid para salvar a Julia, que se está desangrando. El médico les descubre que

5. Para un análisis más pormenorizado de la estructura temporal de estos dos capítulos ver Dolores Troncoso Durán. La narrativa de Juan García Hortelano. Universidad de Santiago de Compostela, 1985, pp.40-44.

han sido engañados y acusa a Gregorio de carecer de criterios morales y de ser "un asesino, un idiota, un tozudo y un cerdo"³. Gregorio, que no puede soportar el peso de la otra verdad y que ve en peligro sus iniciativas para continuar como jefe del grupo, da una soberana paliza al médico. La película invierte esta acción y es Darío, como representante del orden establecido y de una moral acorde con la legalidad y los valores sociales del momento, quien culpabiliza y castiga simbólicamente a Gregorio abofeteándole delante del grupo. Este cambio brusco en el desarrollo de la acción, que afecta sin duda al significado global de la historia, está probablemente motivado por la implacable censura cinematográfica de la época, que de ningún modo habría admitido la impunidad de una actuación como la que se narra en la película. Tal vez los censores de la época consideraban más perniciosos los efectos del cine que los de la novela

10.1 El narrador y el ojo de la cámara

La transmisión de la historia, tanto en un texto cinematográfico como en una novela, compete al narrador, entendido éste como uno más de los artilugios discursivos que posee el autor implícito para llevar a cabo su producción textual. Por otro lado, el desarrollo de los

6. Juan García Hortelano. Nuevas amistades. Ed. de Juan Cano Ballesta. Madrid: Taurus, 1991, p.361. En adelante todas las citas de la novela se referirán a esta edición.

conceptos platónicos de mimesis y diégesis ha servido para distinguir entre textos que muestran una historia y textos que cuentan una historia. Ya hemos visto que, debido fundamentalmente a los distintos medios expresivos de la novela y el cine, los estudios comparatistas han aceptado tradicionalmente que en la primera predomina el contar y en el segundo el mostrar, llegándose incluso a cuestionar que en cine haya una narración propiamente dicha. Este planteamiento tiene mucho que ver con el hecho de que en el cine no hay normalmente una entidad que se corresponda con la del narrador literario decimonónico, figura familiar para el lector por la notoriedad con que guía la historia y se permite emitir opiniones y juicios de valor, dejando entrever, así, una cierta personalidad. Sin embargo, a lo largo de este siglo muchas novelas han minimizado la presencia y la voz de esta personalidad hasta hacerla incluso desaparecer y por eso algunos estudiosos de la literatura hablan en estos casos de narradores que más que contar se dedican a registrar sucesos o de novelas que por ausencia de un narrador son no-narradas. Pero en toda novela, como en toda película, hay una entidad o agente que presenta una historia, independientemente de que ésta sea contada o mostrada. Lo que ocurre es que cuando dicha entidad está deshumanizada tendemos a pensar que el narrador ha desaparecido. Pero, como señala Chatman

the narrator need not be a 'someone'. Every narrative statement is presented by a narrator, and the narrator may be not a someone but a something. The agent of presentation need not be human to merit the name 'narrator'. (1990b, 116)

El narrador del texto literario se sirve de la técnica del objetivismo, manifestada en el uso extensivo de los diálogos y en una presentación de personajes, acciones y espacios generalmente utilizando una focalización externa. Como señala Juan Cano en su introducción a la novela, "García Hortelano logra en general el interés narrativo ateniéndose a los imperativos del objetivismo behaviorista. Pero no quiere prescindir de recursos tradicionales del relato" (28). Efectivamente, junto al relato predominantemente externo se intercalan fragmentos introspectivos como: "La novia de Ventura era guapa, con una piel muy blanca y tirante, un poco gruesa. Desde hacía unos meses, sus padres estaban como esperando que él llevase una chica parecida a la novia de Ventura"(62); o "También él [Pedro], más que ellos, aunque nunca lo hubiese confesado, valoraba a Juan y, sin embargo, por una terca e irrazonada superioridad, siempre había sabido que Juan no podía humillarle"(154). Algunos de estos fragmentos delatan a un narrador omnisciente que sabe cuándo los personajes dicen o no la verdad: "- Juan ha dado toda clase de seguridades -mintió

deliberadamente-" (207); "Leopoldo dormía, mientras él dosificaba a Isabel aquella farsa contra sus probables sospechas"(212). A veces el paso de una perspectiva externa a una interna se produce progresivamente, fijándose el narrador primero en un aspecto de la escena, interiorizando después ese elemento a través de un personaje, para pasar finalmente a una interiorización más profunda cuyo objeto de referencia está fuera de dicho escenario:

La muchacha del diván parpadeó. Aquellos zapatos de tiras alargaban las piernas de Neca. Unas piernas así, exactas, vivaces, correspondían a la casa, a los muebles, a los cuadros. El cura no acostumbraría a leer subrepticamente las patentes, cuando viajase en "auto-stop". La música creció de tono y el ritmo se hizo más violento (175).

Junto a la neutralidad exigida por el objetivismo narrativo el narrador de Nuevas amistades suele elegir un punto de vista asociado a algún personaje, sobre todo Gregorio y, en menor medida, Isabel y Leopoldo. Como apunta acertadamente Dolores Troncoso, en la novela hay "un narrador omnisciente, cuya particularidad consiste en serlo sólo con respecto a un personaje en un determinado momento, mientras es objetivo, es decir, se limita a recoger lo que ve y oye, con respecto a los demás".(19)

Precisamente uno de los rasgos más destacables de

Nuevas amistades es la gran movilidad del punto de vista⁴, rasgo que, como es sabido, resulta definitorio del lenguaje cinematográfico. Casi todos los personajes de la novela son descritos desde el punto de vista de otros personajes y su movilidad se manifiesta, además de en el desconocimiento que unos personajes tienen de otros, en que incluso una misma escena es narrada dos veces desde perspectivas diferentes⁵:

Descorrió una de las hojas del despacho.... Le miraron como extrañados de su presencia. Los dos se hallaban en mangas de camisa y Pedro, que debía de pasear la habitación al entrar él, saludó:

- ¿Qué hay, Gregorio?

- Pasa -dijo Leopoldo.

A ambos la barba les sombreaba las mejillas y, a pesar del balcón abierto, el aire de la habitación pesaba cálido (139-140).

Se descorrió una de las hojas de la puerta y Gregorio les sonrió. La blanca camisa de Gregorio, muy planchada, resaltaba su aspecto calmoso. Pedro se detuvo en su ir y venir.

4. No olvidemos que cuando hablamos de punto de vista en literatura lo hacemos en un sentido más o menos figurado, mientras que en cine hay efectivamente un punto de vista que viene dado por la elección del emplazamiento de la cámara.

5. Ver Dolores Troncoso (1985, 40-41).

- ¿Que hay Gregorio?
- Pasa dijo Leopoldo
- No, no -tardó en añadir, como si enjuiciase la situación-. Voy a ver a Lupita (143).

En general podemos decir que el narrador de la novela queda desdibujado para presentar directamente una acción o para que los personajes hablen por sí solos, o sea, que lo que recibimos a fin de cuentas es un enunciado sin señales reales de enunciación, y esto es precisamente característico de la institución cinematográfica, que, como señalan Aumont et al.

busca borrar en el espectáculo fílmico las huellas de su trabajo, de su propia presencia. En el cine clásico se tiende a dar la impresión de que la historia se cuenta por sí misma, y que relato y narración son neutros, transparentes: el universo diegético parece ofrecerse sin intermediarios, sin que el espectador tenga la sensación de que necesita recurrir a una tercera instancia para comprender lo que ve. (1989, 120)

El narrador de Nuevas amistades es, por lo tanto, un narrador con una clara predilección por mostrar, por dejar que el lector vea y oiga a los personajes; y esto lo hace a veces con tal empeño que podría decirse que el narrador se ha convertido en el ojo de la cámara:

A través de la puerta abierta y de la ventana vio

un cuadrado del valle, cargado de sol, el pueblo y las praderas y una sábana que ondeó sobre la cama; los brazos alisaron la tela blanca y Meyes apareció en el campo visual de Gregorio.(286)

10.2 Objetivismo y realismo

La primera novela de Juan García Hortelano ha sido considerada por la crítica como una obra representativa, dentro de la novela social, del realismo crítico o, como el propio autor prefería denominarlo, realismo socialista. Para García Hortelano, igual que para el resto de su generación, la realidad era la base y punto de partida de su trabajo, entre otras razones, porque era una realidad parcialmente silenciada o censurada. En su búsqueda por armonizar el contenido y la forma, el autor utiliza en su primera novela un modo narrativo muy próximo al objetivismo o behaviorismo, caracterizados por su tendencia a suprimir la subjetividad y por una definición de los personajes a través de sus acciones y diálogos, lo cual añade a la obra un alto grado de verosimilitud. De esta manera, el narrador objetivista no aparece de modo explícito en su discurso, sino que deja a sus personajes actuar para crear situaciones que son generalmente interpretadas por el lector como elementos de denuncia social.

En Nuevas amistades, tanto el espacio como el tiempo

en que se desarrolla la historia han sido claramente delimitados por el autor, que ofrece datos abundantes para que el lector se sitúe en tales coordenadas. La acción se desarrolla en la ciudad de Madrid y alrededores a lo largo de trece días del verano de 1956, es decir, se produce una reducción espacial y temporal que se ajusta a los presupuestos de la novela social, y a esto se añade una percepción de ambos elementos que se esfuerza por ser en la mayoría de los casos objetiva y no interiorizada. Por otro lado, el espacio y los objetos que lo pueblan sirven para caracterizar una clase social determinada, de la misma forma que en La familia de Pascual Duarte espacios y objetos lograban definir una clase social diferente.

Los personajes de la novela forman una especie de protagonista colectivo que representa, creemos que fielmente, a la burguesía o más bien a los jóvenes burgueses de la época, cumpliéndose así los propósitos de crítica social que, como señala Santos Sanz Villanueva,

no tienen por qué ceñirse a la exposición de las injusticias en el mundo del trabajo.... autor y materia novelesca se encuentran en un mismo nivel de la realidad social. Las situaciones narradas por García Hortelano pertenecen a las experiencias de su propio medio y no necesitan ser adornadas con recursos imaginativos. (534)

Un aspecto de la realidad social que refleja tanto la

novela como la película, pero que no ha sido analizado por la crítica, es el de la permanente discriminación de la mujer. Ninguna de ellas trabaja, salvo Emilia, que, teniendo el título de Medicina, está inhabilitada para ejercer su profesión por motivos políticos y lo hace clandestinamente. La visión que los personajes masculinos, especialmente Leopoldo, tienen de ellas es de clara inferioridad: "No se puede confiar en mujeres"(244); "Estos líos, llevándolos con energía, sin precipitaciones y no dejando intervenir a las mujeres no tienen más que fachada"(253); "Las mujeres sólo van a estorbar"(359). Leopoldo define a Jovita diciendo que

suele ignorarlo casi todo. Puede disculpársele su absoluta falta de cultura, dada su, en principio, agradable anatomía.... Vida instintiva y de las más bajas.... Es, digámoslo así para entendernos, una especie de inteligencia radicada en los ovarios. Inteligencia primaria, se entiende. Y, además, radica en los ovarios. (88)

La mujer aparece por lo general como un objeto utilizado para el placer sexual o para realizar labores domésticas, o incluso para ambas cosas a la vez: "-Isabel, ¿quieres bailar conmigo mientras Julia me prepara un 'sandwich'?"(221).

Los personajes están caracterizados fundamentalmente a través del diálogo, que ocupa la mayor parte del texto,

llegando incluso a constituir por sí mismo todo un capítulo. Según Gil Casado,

técnicamente, el aspecto más interesante de Nuevas amistades es el diálogo de breve línea, conciso, que fluye rápido llevando al lector de personaje a personaje y de suceso en suceso, sin innecesarias digresiones. (179)

Los diálogos, además de reflejar el habla característica de un sector social, registran los hábitos conversacionales humanos hasta en su dimensión pragmática recogiendo sus interrupciones, superposiciones y las acciones, movimientos o gestos que tienen lugar simultáneamente a ellos. Esto es, desde luego, una gran ventaja para el adaptador, que en muchas ocasiones transcribe los diálogos literalmente tal y como aparecen en la novela.

El cine ha sido considerado tradicionalmente como el arte más realista por su capacidad para representar a la vez el movimiento espacial, la duración y el sonido⁶. Con el paso del tiempo, no obstante, se ha perdido la creencia

6. Esta idea está conectada con el concepto de "impresión de realidad", que hace referencia a la riqueza perceptiva del material fílmico, a la alta definición de la imagen, a la restitución del movimiento y del volumen, que aprovecha un sistema de representación heredado de la pintura del Renacimiento, a la posición psíquica del espectador y a la coherencia del universo diegético que parece surgir espontáneamente y estar sometido al azar (Aumont, et al., 148-152). Jorge Urrutia también hace referencia a esta idea y a una concepción del cine como "reproductor de ideologías pre-existentes, pero también como productor de una ideología específica, el 'efecto de realidad', que actúa negando el artificio, duplicando lo verosímil y reforzando la ideología reflejada" (1984, 135).

en esa supuesta neutralidad de la cámara, en parte por el reconocimiento de que un texto organizado mediante una compleja operación de montaje, no puede ser absolutamente natural. El cine, tanto a través del documental como de la ficción realista, ha mantenido siempre un lazo de anclaje en la realidad que se manifiesta en la sustancia de la expresión y en los temas. Un buen ejemplo de este nexo es el neorrealismo, que si en un primer momento era sólo una posición moral desde la que contemplar el mundo, luego se convirtió también en una posición estética. Las características que definen al neorrealismo son: ausencia de grandes medios; rodaje en exteriores o en escenarios naturales; utilización abundante del plano-secuencia para representar la existencia de los personajes de una manera documental; uso de actores no profesionales y de guiones inspirados en la realidad cotidiana y problemática, y protagonizados por personajes sencillos. Sin embargo, como señalan Aumont et al. (1989, 139-40), el rodaje en escenarios naturales a veces se combinaba con escenas rodadas en un estudio cuyos decorados podían ser tan realistas como los escenarios naturales. El que los actores no sean profesionales no quiere decir que no interpreten un papel y, en cualquier caso, en el cine neorrealista solían ser doblados posteriormente por actores profesionales. En cuanto a las historias y personajes del neorrealismo, es cierto que se abandona la

espectacularidad, pero la ficción sigue estando presente desde el momento en que los personajes son representaciones sociales no necesariamente realistas que cumplen una determinada función narrativa: la función del héroe puede ser cumplida tanto por un espía seductor, como por un pescador siciliano. Por lo tanto, un sistema de expresión que tienda a aumentar la apariencia de realidad está igualmente sujeto a la instauración de un nuevo sistema convencional.

La adaptación cinematográfica de Nuevas amistades cumple los presupuestos realistas de la novela sólo en parte, porque la caracterización de algunos personajes resulta pobre. El problema estriba no tanto en una mala elaboración del guión como en la interpretación de los personajes. La crítica especializada⁷ señaló en su momento que la película adolecía de un equipo de actores sin experiencia, lo cual produce no una mayor realidad o naturalismo, sino unos personajes que a veces resultan poco creíbles, reduciendo esa verosimilitud que con tanta facilidad puede adquirir el relato cinematográfico. Al problema de la interpretación se suma un doblaje poco cuidado que acentúa aún más este defecto.

7. Film Ideal nº 130, octubre 1963, p.625. Cine Studio nº 14, octubre 1963, p.16. Nuestro Cine nº 24, 1963, pp.55-56. ABC, 17 de septiembre de 1963, p.48.

10.3 Elementos cinematográficos en la novela

Ya hemos dicho que el cine en un primer momento acudió a la literatura en busca de temas e historias dignas de ser contadas, lo cual conllevó el préstamo de determinadas formas narrativas de indudable signo literario, contra las que posteriormente se levantarían los puristas del cine. Con el paso del tiempo, y cuando el cine ya había evolucionado notablemente como institución y como lenguaje, la literatura y, sobre todo la novela, muestra un interés recíproco y se acerca al cine (pensemos en la llamada Generación Perdida o en la narrativa italiana de los años cincuenta). Cuando se habla de la influencia del cine sobre la literatura, por un lado, se corre el riesgo de tener que definir cómo una forma artística puede influir en otra que posee códigos diferentes y, por otro, hay que analizar aspectos que atañen no sólo al proceso de enunciación, sino también a los componentes de la historia, los temas tratados o a aspectos más relacionados con la psicología y la sociología. En ocasiones resulta excesivo hablar de una verdadera influencia del cine en la literatura, cuando lo que se da es más bien una convergencia de elementos que han sido asimilados de una manera específica, aunque comparable, por ambos medios.

En el caso de la adaptación cinematográfica de una novela, siempre resulta esclarecedor, tanto para el texto

literario como para el audiovisual, el análisis de estos elementos cinematográficos en la novela, si es que efectivamente existen. Y a juzgar por los estudios publicados sobre Nuevas amistades, efectivamente existen. Ya tempranamente José L.M. Albertos destaca "la trama argumental que mantiene en interés creciente la atención del lector según la técnica de las películas de suspense"⁸. Y para Gómez Yebra el tono del diálogo completa "la 'puesta en escena' de los personajes, que se lleva a cabo de una forma más próxima al teatro o al cine que a la novela" (38).

El cine aparece en Nuevas amistades como elemento temático y según Jovita "es fenomenal para cuando tienes una preocupación. Te metes en él, te sientas y, a los diez minutos, lo has olvidado todo"(274). Para Pedro, sin embargo, "no estrenan nada que merezca la pena"(216). Son los propios personajes los que ponen en relación su realidad con la ficción cinematográfica: "Enjuicia este asunto como si lo acabásemos de leer en una novela policíaca o ayer mismo lo hubiésemos visto en el cine"(289); "-Jovita, animal de bellota, esto no es una película de miedo. -Pues parecíamos 'gangsters' esperando a Gregorio dentro del automóvil y dando vueltas por ese

8. "Dos premios literarios: Biblioteca Breve y Planeta." Nuestro Tiempo 67, enero, 1960. pp.366-367. Citado por Antonio Gómez Yebra en Juan García Hortelano. Tormenta de Verano. Ed. de Antonio Gómez Yebra. Madrid: Castalia, 1989, p.35.

barrio absurdo"(208).

Gil Casado señala que las acciones de Gregorio

son artificiales, aprendidas en el cine. Su conducta se adapta a la idea de lo cinematográfico. La paliza que da a Darío, el médico, que le censura su participación en el aborto de Julia, está pensada y ejecutada como si estuviese representando ante las cámaras. (177)

Y es cierto que algunos diálogos podrían perfectamente estar sacados de una película: "Que se largue, en cuanto haya dejado de sangrar"(363); "Estoy ya vieja, pero ofrézcame un billete de los grandes y, a lo mejor, acierta"(196). Gregorio está sin duda influido por la mitología cinéfila y él mismo llega a reconocer, ante la pregunta irónica de Juan, que va mucho al cine (165).

Al analizar la técnica objetivista utilizada en la novela, los estudiosos definen al narrador con términos como autor cámara, cameraman o narrador cámara. Según Cano Ballesta

el narrador se limita en general a darnos datos externos, lo que captaría una cámara cinematográfica y su banda sonora, para que el lector deduzca por sí lo que ha ocurrido. Hortelano está también haciendo uso de otro recurso de ese narrador cámara: su completa movilidad (27).

Este hecho se intensifica además con la visión de un

espacio que a menudo está encuadrado dentro de un marco que emularía los límites impuestos por el formato de la cámara o la pantalla. Así, son frecuentes las percepciones de un espacio visto a través de puertas, ventanas, espejos o prismáticos: "Jovita le sostenía el espejo y en la ventana abierta lucía un rectángulo de paisaje"(355); "Por uno de los ventanales, sobre la cabeza de Jacinto, veía el verde de los árboles de la Plaza de España"(79); "Había descubierto que aquella plana superficie blanca, a través de las lentes era redonda y tenía manchas, como montañas o lagos de barro azulado"(349).

Los dos elementos que constituyen el material básico en la creación cinematográfica, es decir, la luz y el sonido, son descritos en la novela con gran insistencia y en toda su variedad: "La luz, espesa y crujiente, enceguecía o deslumbraba, según las distancias"(227); "En la luz incierta de aquella hora, las paralelas luminosas irrealizaban los límites del crepúsculo"(293); "La luz del sol, que chocaba en los cristales de las ventanas entornadas, era allí blanca"(352); "A su izquierda, por uno de los ventanales abiertos, le llegó el ruido de la radio que Pedro (o Leopoldo) sintonizaba. Gregorio resbaló el cuerpo en la tumbona y un rayo de sol alcanzó sus pies desnudos"(279). La representación del sonido, en este caso la voz transmitida por un receptor de radio, sirve además como referencia auditiva que guía al lector a lo largo de

este capítulo y le ayuda a discernir entre los fragmentos que pertenecen al presente y los que rememoran el pasado.

Finalmente conviene destacar la inclusión en la novela de lo que en términos cinematográficos se denomina espacio fuera de campo, es decir, ese espacio que no es visto por el espectador, pero que es de alguna manera sentido. En la novela está representado por el ruido ambiente que se produce fuera de la escena descrita, por voces que el lector, en un primer momento, no puede identificar, por espacios evocados en la mente de algún personaje o por lo que éste intuye que sucede a su alrededor sin verlo realmente: "Después cerró los ojos. Un insecto tijereteó el aire. Jacinto continuaría en pie, contemplándole.... Oyó a Jacinto alejarse y cambió de postura, sin abrir los ojos"(290).

La presencia de todos estos elementos que, independientemente de su grado de literariedad o filmicidad, aporta una grata reminiscencia cinematográfica, no ha de sorprendernos al provenir de un autor cuya intensa relación con el cine se manifiesta en su participación como guionista en varias películas, incluida la que ahora analizamos. Y quién sabe si la persistencia de estos elementos no lleva implícita, objetivismos y realismos aparte, una reflexión sobre la incapacidad del lenguaje y de la cámara para aprehender la realidad en toda su complejidad. Una realidad que los

personajes de la novela admiten conocer sólo parcialmente y que, en último caso, no pueden dominar. Lo que ve el ojo de la cámara, igual que lo que perciben nuestros sentidos y que expresamos mediante el lenguaje no es la realidad, o al menos no toda la realidad, porque detrás, agazapada, siempre estará la otra verdad.

11. TIEMPO DE SILENCIO: DE LA POLIFONIA VERBAL A LA ENUNCIACION FILMICA MARCADA

Tiempo de silencio es una novela límite, pues la podemos considerar como la frontera¹ entre dos épocas de nuestra literatura que muestran rasgos diferenciables. Hay en Tiempo de silencio, por tanto, una buena dosis de innovación, pero no es ajena tampoco a toda una tradición narrativa de la que procede. Sanz Villanueva (1980, 840) señala en este sentido el influjo del pensamiento noventayochista y en particular el de Pío Baroja (las similitudes entre Andrés Hurtado y Pedro son notables) y el propósito testimonial de su argumento muy parecido al de otras novelas sociales. Sobejano (1975, 584) encuentra grandes semejanzas entre La colmena y Tiempo de silencio en el ambiente, el argumento, la determinación local y temporal, y el personaje protagonista². El argumento de la novela es bastante sencillo. Pedro es un joven médico que investiga sobre las causas del cáncer en los ratones en un

1. Como todas las fronteras ésta también sería convencional. No cabe duda de que se puede relacionar a Tiempo de silencio con obras anteriores y posteriores, pero al mismo tiempo es una novela suficientemente peculiar como para poderse erigir en símbolo literario de un cambio de época. En nuestra opinión Tiempo de Silencio marca el final de la novela española de postguerra y abre una nueva etapa.

2. Para Sanz Villanueva Martín-Santos ha adquirido "una importancia y una significación pareja a la de Cela, y estos dos nombres son, quizás, los más significativos -en perspectiva histórica y al margen del enjuiciamiento de sus obras-, de la novela española de postguerra" (1980, 839).

centro de investigación madrileño a finales de los años cuarenta. Al acabarse los animales acude a Muecas, habitante del submundo de las chabolas, cuyas hijas han conseguido que los ratones se reproduzcan. El sábado por la noche, tras cenar en la pensión donde vive, sale con su amigo Matías, miembro de la alta burguesía, con quien ingiere grandes cantidades de alcohol y acude a locales de ambiente literario y finalmente a un prostíbulo. Al llegar a la pensión se acuesta con Dorita, nieta de la dueña. Esa misma madrugada Muecas solicita la ayuda de Pedro, pues han intentado practicar un aborto a una de sus hijas, Florita, y se está desangrando. Pedro, que aún acusa la borrachera del sábado va a las Chabolas pero la joven muere. Cartucho, amante de Florita, jura venganza. La policía detiene a Pedro como sospechoso de la muerte de Florita, pero la madre de ésta declara a su favor y es puesto en libertad. Días después, Pedro y Dorita van, ya comprometidos, a una verbena. Mientras Pedro va a comprar churros, Cartucho da una puñalada a Dorita, que queda muerta en el suelo. Pedro es despedido del instituto de investigación y decide dejar Madrid para ejercer la medicina en un pueblo de la meseta.

Junto a este argumento poco novedoso y a las tradiciones literarias que refleja y que no proceden

únicamente de la generación del 98³, esta obra, como señala Spires, "representa un rompimiento con la novelística anterior porque la realidad de la que surge es bastante diferente" (1978, 178). Entre las innovaciones de Tiempo de silencio cabe destacar el que no sea un simple reflejo más o menos objetivo de la realidad social, sino que dicha realidad es analizada y enjuiciada ya con crudeza ya con ternura. Lo que sucedió, en palabras de Mario Benedetti, es que "en una narrativa que se estaba volviendo sólo oído y mirada, Luis Martín-Santos ha incorporado nuevamente cerebro y corazón"⁴. Otra novedad respecto a la novela social es que en Tiempo de Silencio aparecen la alta burguesía, la clase media y los desechos sociales de las chabolas, pero hay una ausencia total de la clase proletaria y trabajadora. Finalmente hay que destacar la riqueza y el ingenio lingüístico desplegado por Martín-Santos, que, según Alfonso Rey, "tiene muy poco de gratuito y rara vez obedece a un prurito esteticista" (1981, 442).

3. La crítica ha señalado reflejos o influencias de la Biblia, de los clásicos griegos y latinos, de filósofos como Nietzsche, Heidegger, Camus, Freud y Ortega, Cervantes, Góngora, Cadalso, Larra, Goya, Proust, Kafka, Thomas Mann, Virginia Woolf, D.H. Lawrence, Joyce o el nouveau roman.

4. Citado por Sanz Villanueva (1980, 841). Mario Benedetti, "Luis Martín-Santos: una nueva invasión del personaje" en Sobre artes y oficios, Montevideo, Alfa, 1968. p.222.

11.1 Modo y voz en la novela

Definir con precisión el concepto de distancia en Tiempo de silencio resulta complicado precisamente por la enorme variedad de distancias adoptadas. Hay cercanía mimética en la transcripción de los diálogos o en las descripciones muy detalladas, como la que se realiza de la celda que ocupa Pedro durante su detención en la secuencia 45.⁵ Es una descripción geométrica que incluye datos sobre las dimensiones, accesos e iluminación del reducido espacio y que hace sentir al lector según Spires "la estrechez, tanto física como emocional, de la celda" y que "le permite identificarse por fin con Pedro y su situación" (1978, 191). Esta cercanía se ve reforzada por la utilización del tiempo presente que redobla la proximidad del espacio descrito. El extremo opuesto serían todos aquellos fragmentos que nos enfrentan a un relato puro, es decir, a un discurso indirecto y condensado. Los ejemplos existentes del modo diegético son numerosos, pero es raro encontrar una secuencia que no esté atravesada por la mimesis: bien en forma de diálogo, mucho más abundante de lo que pueda parecer, bien en forma de representación directa de procesos mentales de los personajes.

Como consecuencia de esa variedad en la distancia nos

5. La novela está compuesta por 63 fragmentos o secuencias no numerados. Para referirnos al texto utilizaremos indistintamente el número de secuencia o el número de página de la novela. La edición utilizada es Tiempo de silencio. 17ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1981.

encontramos con tres tipos de discurso: discurso restituído, discurso transpuesto y discurso narrativizado. El discurso restituído es un discurso directo en el que el narrador da la palabra a los personajes, es decir, está constituido por los diálogos. En principio esta es la fórmula más mimética de que dispone la novela, sin embargo, en Tiempo de silencio, la intromisión del narrador es tan visible que incluso se permite completar o interpretar los diálogos:

- Así que usted... (suposición capciosa y sorprendente).
- No. Yo no... (refutación idignada y sorprendida).
- Pero no querrá usted hacerme creer que... (hipótesis inverosímil y hasta absurda).
- No, pero yo... (reconocimiento consternado).
- Usted sabe perfectamente... (lógica, lógica, lógica).
- Yo no he... (simple negativa a todas luces insuficiente).
- Tiene que reconocer usted que... (lógica).
- Pero... (adversativa apenas si viable).
- Quiero que usted comprenda... (cálidamente humano).
- No.
- De todos modos es inútil que usted... (afirmación de superioridad basada en la experiencia personal de muchos casos).

- Pero... (apenas adversativa con escasa convicción).
- Claro que si usted se empeña... (posibilidad de recurrencia a otras vías abandonando el camino de la inteligencia y la amistosa comprensión)
- No, nada de eso... (negativa alarmada).
- Así que estamos de acuerdo... (superación del apenas aparente obstáculo).
- Bueno... (primer peligroso comienzo de reconocimiento).
- Perfectamente. Entonces usted... (triumfal).
- ¿Yo?... (horror ante las deducciones imprevistas).
- ¡¡ Ya me estoy cansando !! (207-208)

Según Alberto Gil lo que hace el autor es definir retóricamente cada proposición, con lo que la frase sólo necesita insinuarse con algunas palabras, siendo el propio lector el que da al diálogo su propia veracidad, en una actitud que Martín-Santos calificó de realismo dialéctico (146). En otros casos el autor sólo nos ofrece el diálogo de uno de los personajes siendo la contraparte fácilmente imaginada por el lector (ver p. 222-223). Finalmente otra manifestación interesante del habla de los personajes es la conferencia del Maestro, que analizaremos en 12.3, en la que al modo de los guiones cinematográficos se marcan las pausas del conferenciante y las reacciones del público. También hay discurso restituído cuando el narrador nos da acceso inmediato al pensamiento de los

personajes. Este es el caso de un buen número de monólogos como el que transcribimos a continuación de Amador:

Ese Muecas es una fiera. En qué lío nos ha metido. Todo por dormir en la misma cama que no es sano, no señor. Qué bien hice cuando me lo sacudí. Nada de realquilado. Que tú no tienes hijos. Y yo le digo: Por eso mismo, para no tenerlos. Parece mentira, pero no es la primera vez. Uno ha visto ya de todo. Pero ese pobre Don Pedro no tenía nada que ver y cualquiera se atreve a echarle una mano ahora. Por menos de nada lo empapelan a uno. (197)

En el discurso transpuesto la presencia del narrador se nota en que las palabras dichas o pensadas están condensadas e integradas en el discurso del propio narrador, que las interpreta en su propio estilo. No hay, por tanto, garantía de fidelidad. Este tipo de discurso está muy presente en Tiempo de silencio manifestándose en el llamado estilo indirecto y en el estilo indirecto libre, que el narrador utiliza pasando de uno a otro con toda facilidad:

Especulador chabolero enriquecido con ventas de comestibles en dosis mínimas, decía que los tiempos eran malos y que las compras de azúcar de diez en diez céntimos sólo llevan al vicio de querer tomar café con leche a toda hora, mientras que ya hay incluso quien hace ascos al boniato y sólo quiere

patata y más patata, venga vicio y como si fuéramos un país rico. Con la sacarina podían arreglarse perfectamente y el boniato, además de alimentar, ahorra azúcar, pero ya no saben ni lo que quieren.

(68)

En este ejemplo se pasa del estilo indirecto al estilo indirecto libre y de ahí al estilo directo.

El discurso narrativizado es el más distante y el más reductor. También hay abundantes ejemplos en Tiempo de silencio, como el monólogo de la abuela de Dorita en el que se refiere a su marido:

Estuvo siempre un poco tronado creo yo y no había manera de tenerle sujeto, siempre en el casino, siempre bebiendo un poco más de la cuenta, siempre luciendo su apostura y su garbo y su capacidad para ser más que los demás en casi todo, por lo menos con las mujeres por lo que yo pude apreciar personalmente y eso que es posible que él luciera sus facultades más fuera de casa hecho un perdido, que no en su casa donde yo era la legítima y estaba delante de él embobada con la boca abierta. (21)

También hay discurso narrativizado en el encuentro entre Matías y la ardilla jurídica: "Matías explicó al abogado la misma historia que a sus conocidos prepotentes un poco deformada" (235).

Respecto a los distintos tipos de focalización

también encontramos en Tiempo de silencio todas las variedades posibles. La focalización cero se produce cuando el narrador aparece como una entidad omnisciente que controla todos los pormenores de lo que sucede en el universo diegético. Este tipo de focalización suele aparecer unida a un acto de enunciación posterior a la historia relatada y a una importante capacidad selectiva y valorativa. En Tiempo de silencio distinguimos al narrador del relato no focalizado en los continuos cambios de escenario y en la abundancia de digresiones desmitificadoras y enjuiciamientos sarcásticos de situaciones o personajes. Expresiones como "los soberbios alcázares de la miseria " (50), "sala para los borrachos de buena familia" (105), "mártir de la ciencia" (63) o "la redondeada consorte del Muecas ... escuchaba como si oyera la interpretación de una sinfonía aquella conversación" (63) son todas ellas ejemplos de focalización cero.

La focalización interna se produce cuando se adopta la perspectiva de un personaje y por lo tanto la visión o el saber pueden presentar restricciones informativas que no encontramos en la focalización cero. Veamos a continuación tres ejemplos de focalizaciones internas que corresponden respectivamente a Pedro, a la dueña de la pensión y a Amador:

Pedro volvía con las piernas blandas. Asustado de lo que podía quedar atrás. Violentado por una náusea

contenida. Intentando dar olvido a lo que de absurdo tiene la vida. Repitiendo: Es interesante. Repitiendo: todo tiene un sentido. Repitiendo: No estoy borracho. Pensando: Estoy solo. Pensando: Soy un cobarde. Pensando: Mañana estaré peor. Sintiendo: Hace frío. (112)

Aunque tal vez fuera este joven -según sospechó inmediatamente la alta dirección de todos los acontecimientos- quien arrastraba por malos pasos al investigador extinto y recién-nacido practicón quirurgo. (141-142)

Cartucho hacía como que podía apretar, sin esfuerzo alguno, la punta de la navaja en el vientre un poco grueso de Amador el cual estaba hecho de una materia demasiado blanda para ciertos tragos. No podía adivinar de dónde había salido aquel hombre negro, como llovido del cielo o vomitado de una mina, que le apretaba contra la asquerosa vieja y sentía cada vez más sudado su cuello por el miedo. ¿A él qué se le iba en aquel asunto? Éste estaba enamorado de la muerta. Aconchabado con la Florita. Sería el padre. Pero Muecas no lo sabía. Éste se entendía con ella y el Muecas no sabía lo que le metían en casa. Tiene un aire de fiera que puede suceder cualquier cosa, Dios sabe qué barbaridad... (148)

En este último ejemplo vemos con claridad la limitación en

el saber que impone la focalización interna a través de Amador, que ignora quién es Cartucho y quién es el verdadero autor del embarazo de Florita.

La focalización externa puede ser detectada, aparte de en la transcripción de los diálogos, en descripciones de personas u objetos hechas desde fuera, lo cual no es demasiado frecuente en Tiempo de silencio precisamente por la tendencia de la voz narrativa a filtrarse por todas partes con un lenguaje inconfundible que ciñe sobre el relato un casi permanente tono de ironía. Algunos fragmentos de la descripción de la casa de Matías están hechos mediante focalización externa:

El ascensor subía muy lentamente sin ruido y en tres de sus lados había espejos. También tenía una gruesa alfombra roja. En un extremo de la cabina una pequeña banqueta forrada de terciopelo ofrecía un descanso...

(149)

Como ya dijimos en el capítulo 6, la voz es reconocible por una serie de huellas que podemos encontrar en el discurso manifestadas en tres categorías: el tiempo de la narración, el nivel narrativo y la persona. La originalidad de Tiempo de silencio también se manifiesta en la variedad de tiempos que utiliza en su narración. En Tiempo de silencio predominan las formas verbales del pasado en el relato diegético, aunque encontramos a menudo el uso del presente en los fragmentos que no son

propiamente diegéticos. En el primer caso se trata de la narración ulterior propia de los relatos clásicos:

Mientras el tiempo se iba reposando y el dolor de las sienas de Pedro se alejaba hacia la nuca y sentía (aunque no era cierto) al cerrar los ojos, que su cuerpo seguía penetrando en otras capas aún más cómodas del sillón insondable, se adivinaron más que se oyeron unos pasos nerviosos, primero dubitativos, luego decididos que avanzaban hacia ellos, a cuya proximidad púsose Matías de pie en posición casi de firmes obligando a Pedro a interrumpir su secular reposo e intentar una actitud semejante a la de su amigo. (151)

En el segundo caso nos referimos a aquellas digresiones o pasajes reflexivos que utilizan formas verbales en presente que en el fondo imbuyen en esos fragmentos una cierta atemporalidad:

La diferencia que existe entre las fábricas que lanzan grandes series y las que únicamente producen cantidades más restringidas de productos manufacturados, no es solamente - como podría suponerse - de tipo cuantitativo, sino que hay diferencias cualitativas gracias a las cuales la aplicación de las reglas emanadas del taylorismo-bedoísmo logra una eficacia infinitamente superior y de otro orden. (174)

Finalmente, hay también un presente no atemporal, sino indicativo de una narración simultánea en la que el relato se produce en el presente contemporáneo de la acción. A veces incluso el narrador establece juegos temporales bastante complejos llegando a intercalar pasado y presente en un mismo párrafo:

Eché el cerrojo. Está solo. Una alegría de varón triunfante le invadió un momento y se encontró como un gallo encaramado en lo alto de una tapia que lanza su kikirikí estridente contra los animales sin alas que circulan allá abajo, alrededor, y que le miran con ojos burlones: el gato, el zorro, la raposa. ¿Ese kikirikí qué dice? ¡Pero si estoy borracho! ¿Y ella? Duerme; ella se ha quedado dormida. (119)

Esta serie de cambios en los tiempos verbales nos acerca y nos aleja la acción como si se tratara de un montaje cinematográfico en el que la cámara nos muestra planos generales intercalados con planos más cortos.

La temporalidad de la novela también se ve afectada por su estructuración en secuencias, haciéndonos pasar de un escenario a otro y en muchas ocasiones de un tiempo a otro. El paso de la secuencia 32, en que se elucubra sobre el cuadro de Goya, a la 33, en que se asiste a la conferencia del filósofo, según Sobejano (1975, 556)

se trata de un recurso dinámico casi cinematográfico. Como cinematográfica es la óptica del primer plano

detallado con que se describen en esta novela, acaso por sugestión del 'nouveau roman', las chabolas, los enterramientos verticales, o el interior de la prisión (la celda, la luz, el lecho, los ruidos, la espera, el tiempo de angustia).

En general Tiempo de silencio es un relato en primer grado, aunque se pueden señalar algunos acontecimientos metadieгéticos como por ejemplo la historia de Muecas contada por Amador o la historia del abuelo de Dorita contada por su mujer. Podemos afirmar que todos los relatos metadieгéticos cumplen fundamentalmente una función explicativa, pues añaden datos sobre los personajes que nos ayudan a comprender mejor su personalidad o su papel dentro de la historia.

La enunciación de Tiempo de silencio es bastante compleja y como consecuencia de ello el análisis de la noción de persona en la novela no está exento de dificultad, pues nos encontramos con distintas voces que se superponen unas a otras. La voz más prominente es la del narrador heterodieгético, es decir, la voz que cuenta desde fuera de la historia los acontecimientos y que caracteriza los fragmentos más narrativos de la novela: "Pedro bajó los tres pisos de oscura escalera iluminada apenas por anémicas bombillas" (73). En ocasiones se producen saltos entre el interior y el exterior de la historia, de modo que las formas de tercera persona del

mundo del discurso dan paso al yo homodiegético que nos introduce repentinamente en la historia tal y como se observa en el fragmento de la p.119 que hemos citado más arriba. Otras veces se va intercalando polifónicamente el yo homodiegético de distintos personajes como ocurre en la persecución múltiple de la secuencia 41, donde el discurso inmediato de cada uno de ellos nos informa sobre el recorrido que van efectuando y sobre determinadas incidencias, como el cruce con una mujer a la que piropean interior y sucesivamente. No es tampoco raro que la voz del narrador heterodiegético y la del personaje protagonista lleguen a fundirse y hasta a confundirse, como sucede en la secuencia 23, siendo Pedro el personaje más utilizado para la focalización. Esta asimilación también la encontramos en algunas digresiones que podrían ser atribuidas indistintamente a la voz heterodiegética del narrador o a la homodiegética del personaje. En ocasiones estas digresiones adoptan la primera persona del plural inmiscuyendo así en la enunciación al propio lector y facilitando su identificación con las figuras del narrador y del personaje: "Hasta que llegue ese día, con el juicio suspendido, nos limitaremos a penetrar en las oscuras tabernas donde asoma sobre las botellas una cabeza de toro disecado con los ojos de cristal" (17).

Especialmente interesante resulta la secuencia 46 en la cual la voz interior del protagonista, el yo, se

desdobla en un tú esquizoide. Parece, por un lado, que al desdoblarse, el sujeto se niega a sí mismo, pero, por otro, también podemos ver tras ese tú la voz del narrador inevitablemente unida a la del protagonista:

Tú no la mataste. Estaba muerta. Yo la maté. ¿Por qué? ¿Por qué? Tú no la mataste. Estaba muerta. Yo no la maté. Ya estaba muerta. Yo no fui.

No pensar. No pensar. No pensar. No pienses en nada.

Tranquilo, estoy tranquilo. No me pasa nada. Estoy tranquilo así. Me quedo así quieto. (220-221).

Algunos de los elementos más importantes del modo y la voz en la novela tienen su manifestación cinematográfica en las marcas de enunciación y en la subjetividad. Las marcas de enunciación en la película responden a un sujeto narrador que en la novela se hace permanentemente visible; la subjetividad es reflejo de una focalización variable y de un conglomerado de voces que saltan de una figura a otra. Los epígrafes siguientes estarán dedicados respectivamente a las marcas de enunciación y a la subjetividad tal y como se manifiestan en el texto fílmico.

11.2 Marcas de enunciación

La adaptación de la novela de Luis Martín-Santos no es una tarea sencilla, pues presenta dos dificultades importantes para su traducción a la pantalla: en primer

lugar, la versatilidad de un autor implícito capaz de articular voces y modos en una polifonía enormemente compleja (personajes que adoptan distintas perspectivas, digresiones, juicios de valor...); en segundo lugar, la ironía y el distanciamiento que se detecta a lo largo del texto. El propio Vicente Aranda reconoce su interés por conservar el tono irónico de la novela:

Martín-Santos describe con un humor ácido, incisivo y cortante, sin demasiados altibajos, una dramática situación de una época muy fea para los españoles. En esto soy de la teoría de hacer lo mismo, es decir, conservar esa ironía que era una cuestión de estilo, que además es lo que me gusta de la novela. (Vera, 164)

Esta complejidad le obliga, no obstante, a prescindir de algunos aspectos, sobre todo de los que no son puramente argumentales. Así, no aparecen en la película literalmente las digresiones sobre la pobreza y el atraso de España, sobre los toros o sobre el taylorismo:

Prescindí materialmente de lo expositivo, aunque no en espíritu, ya que lo he tenido presente en el desarrollo de la película, pero me apliqué a lo argumental⁶. (Vera 162)

6. Aunque se han respetado en una medida muy alta los acontecimientos fundamentales y los diálogos, algunos de los cuales están transcritos literalmente, hay, como es lógico, pequeños cambios argumentales: Dorita desempeña un papel más activo (ayuda a Matías a encontrar una recomendación para Pedro, hace que interroguen a la madre de Florita, va a visitar a Pedro

No debemos olvidar que Aranda tiene una relación muy especial con la literatura, pues una buena parte de sus películas están basadas en obras literarias y de hecho está considerado como un director especializado en adaptaciones. Según Colmena

de las dieciséis versiones literarias que se pueden rastrear en la filmografía arandiana (es decir, todas menos Amantes y El crimen del capitán Sánchez, ambos casos reales trabajados para el guión directamente, e Intruso y Libertarias, sin base literaria conocida) podemos contar hasta doce filmes que son reconocidamente adaptaciones de otros tantos trabajos literarios, desde relatos cortos hasta novelas, pasando incluso por biografías. (74-75)

Sin embargo, la aproximación a la novela por parte de Aranda es una aproximación sin complejos y sin problemas absurdos de fidelidad o infidelidad. Para él la novela es materia bruta sobre la que trabajar y crear nuevas formas:

Con respecto a las adaptaciones, yo me siento bastante cómodo haciéndolas, no se me plantean problemas de autor, no me parece que yo sea más autor si escribo un guión sacándolo de algo que he leído en el periódico o he visto por la calle, que si cojo una novela y hago una película con el material que hay en

al prostíbulo...), su abuela tiene un aire más benévolo, a Pedro y Dorita parece unirles más el amor que el deseo sexual o la seguridad de un marido médico.

ella⁷. (Vera, 29)

Hay en la filmografía de Vicente Aranda una cierta tendencia a reunir acontecimientos reales, cosas que pasan en la calle, pero que tienen una vertiente de sucesos excepcionales en los que la pasión, la dureza o la violencia llegan a adquirir un tono de irrealidad casi literario.

Veamos a continuación de qué manera esas huellas de enunciación que encontramos a lo largo de la novela tienen su equivalente en la enunciación cinematográfica. La primera huella la encontramos en el texto que aparece sobreimpresionado al principio de la película informándonos del lugar y el tiempo en que se va a desarrollar la historia que se empieza a relatar. Los textos son exactamente iguales que las imágenes en cuanto que ambos son elementos que el autor implícito cinematográfico ha decidido mostrar. Sin embargo, el hecho de que sean proporcionalmente minoritarios respecto a las imágenes y también el estar constituidos por significantes no analógicos, hace que seamos mucho más conscientes del acto de enunciación cuando aparecen textos sobreimpresionados que cuando sólo aparecen imágenes y sonidos.

7. Recordemos que Cambio de sexo (1977) y Amantes (1990) se basan en hechos reales sobre los que Aranda se documentó a través de la prensa y El Lute, camina o revienta (1987) y El Lute II (Mañana seré libre) (1988) están basados en los libros autobiográficos de Eleuterio Sánchez.

Es interesante señalar la presencia de una escena que no tiene lugar en la novela, al menos no tal y como se desarrolla en la película, y una de cuyas funciones es sin duda reflejar el ambiente de represión y la falta de libertad de la época. Pedro, Matías y Bono beben en la barra de un café donde un trío flamenco canta una canción⁸. Los tres amigos se unen al grupo hasta que el sereno que está en el café se acerca y les dice: "¡Señores, como sigan profiriendo estos gritos subversivos llamaré a la policía!". La escena está rodada con un travelling de ida y vuelta que se repite dos veces, quedando el final interrumpido por un cambio de plano. El plano comienza con el sereno, arrancando el movimiento con la irrupción en el campo de un limpiabotas al que sigue la cámara. El final de este primer movimiento termina en el trío que canta y en los tres amigos que beben al fondo, en la barra. Éstos se acercan hasta los músicos y cantan con ellos. La cámara inicia el movimiento inverso hasta que el sereno ocupa de nuevo el plano y se acerca al grupo iniciándose el segundo travelling. Hay que destacar que toda la escena está rodada desde el exterior a través de los ventanales del café. Como afirma acertadamente Company,

dicha exterioridad -acentuada por la marca

8. El estribillo de la canción dice: "pajarillos que estáis en el campo gozando el amor y la libertad".

enunciativa de los movimientos de cámara- no hace sino evidenciar el espacio cerrado, claustrofóbico del café donde, encerrados en sus vidrieras contiguas aparecen los personajes, como los perros del laboratorio prisioneros en sus jaulas. Pero aquí hay un omnipresente -y determinante- fuera de campo, una figura delegada de la autoridad represora: el sereno, al que la cámara vuelve y cuya presencia clausura el fluir del plano. En ese vaivén enunciativo de la cámara se juega, pues, la operativa lectura del fragmento novelesco. (1989, 93)

Este ver la realidad desde afuera, a través de un marco, un espejo o un cristal se repite en varias secuencias a lo largo de la película y además de encerrar a los personajes en un espacio también cumple la función de dibujar una representación alejada, inasequible, como la libertad de los personajes cuya historia se nos cuenta⁹. Además, esta visión 'a través de' refuerza la notoriedad de los mecanismos de la enunciación, de un sujeto con cuya mirada nos identificamos. Además de la escena del café esta marca de enunciación aparece en la escena de la fiesta en casa de Matías, en otra en la que Similiano espía a Amador y Matías a través de la cristalera de un bar, en la escena

9. Carlos Feal encuentra un mecanismo similar en la novela: "En lugar de una descripción breve y directa de los hechos, tenemos una frase retorcida, reflejo de la distancia que la especulación interpone entre la realidad y el observador." (1970, 119)

en que Pedro y la madre de Matías se miran a través de un espejo, en la secuencia en que Cartucho ve lo que sucede en la chabola del Muecas a través de una ventana y también en la secuencia que pasamos a analizar a continuación.

La escena en que la abuela de Dorita mantiene un monólogo en su habitación con una espada en la mano también deja entrever su maquinaria enunciativa, pues nos hace creer que se ha adoptado un punto de vista para desmentirlo a continuación revelándonos el verdadero. El plano comienza con la abuela de Dorita hablando a alguien que está en el fuera de campo. Un movimiento de cámara a la derecha nos revela que lo que veíamos no era la escena, sino su imagen reflejada en un espejo y que la persona a la que se dirige la dueña de la pensión no está en la escena, sino que el interlocutor es también una imagen, en este caso una fotografía del marido.

Otra marca de enunciación notable es la serie de picados y contrapicados que aparecen en la secuencia en que Cartucho aborda a Amador para sonsacarle quién preñó a Florita. La secuencia comienza con una focalización espectral en la medida en que estamos en ventaja respecto a Amador, pues el narrador nos ha mostrado a Cartucho portando una gran navaja, cosa que en un principio, Amador ignora. Una vez que Cartucho le obliga a meterse en su chabola el interrogatorio y las amenazas se suceden en planos y contra-planos que son a la vez

angulaciones extremas que ponen de relieve el proceso de enunciación: picados para Amador que está amenazado y disminuido y contrapicados para Cartucho, que, armado, ocupa la posición dominante.

También detectamos una huella de enunciación en la escena en que Pedro sale de la comisaría. Se trata de un plano rodado con la cámara en la mano en el que Pedro y el comisario van andando por los pasillos oscuros de la comisaría. La cámara camina primero delante de ellos encuadrándoles en plano medio corto hasta que el pasillo dobla en uno de sus ángulos y la cámara les deja pasar para encuadrarles ahora de espaldas. Se paran frente a frente de perfil a la cámara, se despiden y Pedro se aleja hasta salir por la puerta del fondo. El plano llama la atención no sólo por la pericia con que está rodado, sino también porque es el único de este tipo en toda la película. Su función es doble: por una lado, convertir en términos visuales la ingeniosa metáfora gástrico-digestiva de la novela (secuencia 44) en que Pedro es engullido como materia alimenticia por las fauces de la comisaría y atraviesa gargantas subterráneas siendo posteriormente desguazado y digerido; por otro lado, el plano da a la secuencia un tono policiaco siniestro de pasillos estrechos inacabables, voces de fondo desfiguradas y rostros, los de Pedro y el comisario que, a medida que avanzan por el pasillo, son intermitentemente iluminados a

cada vez que pasan junto a una fuente de luz, para quedar oscurecidos después, perdiendo todos sus rasgos y convirtiéndose en sombras.

11.3 La subjetividad

Otra fórmula mediante la cual el cine puede traducir determinados mecanismos enunciativos o narrativos novelescos, manifestados a través del modo y la voz, es la representación de la subjetividad de los personajes. Dedicaremos este epígrafe a estudiar aquellas secuencias de la película en que la subjetividad desempeña un papel importante.

La primera secuencia en que nos vamos a detener muestra una escena en que el afamado filósofo (en realidad una parodia de Ortega y Gasset, aunque con un cierto aire a Ramón y Cajal) pronuncia una conferencia sobre el perspectivismo. En la novela la conferencia se narra de la siguiente manera:

“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 (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)"

(163)

Desglosemos ahora el desarrollo de la escena en la película tal y como hace Company:

1. Plano de Conjunto del orador tras la mesa, con una manzana en la mano derecha

Orador: señoras...señores...

2, Plano medio corto del orador de espaldas. Frente a él se encuentra el público de la conferencia

...Esto que yo tengo en mi mano...

3. Plano de Conjunto, a ras de suelo, para mostrar, en breve panorámica derecha-izquierda, un gato siamés que se introduce por la puerta entreabierta. El gato mira al fondo y luego a la izquierda del encuadre.

...es una manzana...

4. Plano Americano del orador tras la mesa, en la misma actitud que en 1.

...Ustedes la están viendo, pero desde ahí...

5. Plano de Conjunto del público. Matías y Pedro en el centro del encuadre.

...desde donde están ustedes...

6. Plano a ras de suelo, como en 3. Breve panorámica derecha-izquierda para mostrar el itinerario del gato que sube a la tarima del orador, cuya sombra -con la sempiterna manzana en ristre- se dibuja al fondo del plano.

...Yo veo la misma manzana...

7. Plano Medio del orador en ligero contrapicado, vuelto hacia la izquierda del encuadre

...pero desde aquí, desde donde yo estoy...

8. Plano de Conjunto del público. En el centro del encuadre, la madre de Matías.

...La manzana que ustedes ven...

9. Plano Medio del orador, vuelto hacia la derecha del encuadre.

...es distinta, muy distinta de la manzana que yo veo...

10. Plano Americano del orador tras la mesa, esgrimiendo la manzana.

...Sin embargo, es la misma manzana...

11. Como en 2. Murmullos de expectación en el público.

12. Plano Americano frontal del orador tras la mesa

...Lo que ocurre es que ustedes y yo...

13. Primer Plano en picado del gato siamés mirando hacia arriba. En primer término, mano del orador

apoyada en la mesa.

...la vemos...

14. Plano de Detalle en contrapicado de la mano con la manzana -hacia la izquierda del encuadre- desde el punto de vista del gato.

...con distinta perspecti...

15. Como en 2

...va.

Definitivos murmullos de aprobación del público. (84-85)

Lo primero que destaca en la puesta en escena cinematográfica es el seguimiento del texto literario casi al pie de la letra y una planificación que ilustra perfectamente -al ritmo que marca el orador- el concepto de punto de vista y los rotundos efectos visuales que supone su cambio. Sin embargo, lo más interesante de la secuencia, como señala Company, es el modo en que la distancia irónica y la intencionalidad simbólica del novelista son traducidas en términos cinematográficos:

la sospecha insinuada en el plano siete, se ve confirmada en los planos trece y catorce: nos encontramos ante la ocularización interna del punto de vista del gato... y su circunstancia. (85)

Curiosamente también hay otra ocularización interna de un gato en la escena en que Pedro se refugia en el prostíbulo. En este caso la ironía es intratextual y viene

dada porque en lugar de manzana tenemos un tomate y porque quien lo esgrime no es un filósofo, sino la dueña de una casa de prostitución.

La subjetividad también aparece en la película para mostrar una focalización que corresponde al punto de vista de Cartucho. Hay un buen número de secuencias en que observamos quién entra y quién sale de la chabola del Muecas y esto lo vemos a través de los ojos vigilantes de Cartucho en forma de ocularización interna secundaria. Como señala Rubio, "todo lo que transcurre en el barrio de las chabolas está vigilado, anclado al punto de vista de Cartucho" (86). En otros casos no se trata propiamente de ocularizaciones, sino de lo que Pouillon llamó en literatura "visión con", que en términos cinematográficos consiste en ver el campo visual que observa un personaje que a su vez está incluido en el plano, bien de espaldas o en tres cuartos.

Pero de todos los personajes que sostienen la línea argumental es Pedro aquel cuya focalización es más profusamente utilizada tanto en la novela como en la película. A continuación vamos a analizar cuatro secuencias de la película en las que la subjetividad de Pedro es manifiesta y de las que se desprenden importantes consecuencias tanto para la enunciación como para la significación de la propia historia relatada.

La primera secuencia a la que nos vamos a referir

transcurre en el prostíbulo al que han entrado Pedro y Matías al final de la noche. Las prostitutas están expuestas a la observación de los clientes distribuidas a lo largo de una tarima que se eleva sobre el suelo. Pedro va andando en paralelo a la tarima y va mirando a las prostitutas. El travelling lateral nos ofrece una ocularización interna secundaria: nuestra mirada es la de Pedro. Sin embargo, lo que nos importa de esta escena no es tanto el modo en que la enunciación está marcada con el movimiento de cámara, sino el objeto de la mirada de Pedro: una de las prostitutas que resulta ser idéntica a Dorita y que, de hecho, está interpretada por Vitoria Abril. Esta condensación de personajes, que aparece en otras películas de Aranda, no es la primera vez que sucede en Tiempo de silencio, pues cuando Pedro va a buscar a Matías al café, éste habla con una joven de aspecto intelectual a la que Pedro insulta poco después llamándole zorra. En un primer momento Pedro confunde a esta joven con Dorita pues también su papel es interpretado por Victoria Abril. Otro tanto sucede con las figuras de la madre de Matías y la prostituta con la que el propio Matías se queda a pasar la noche: ambos personajes están interpretados por Charo López. Para explicar esta condensación de personajes en una sola figura debemos recurrir a la segunda secuencia que queremos comentar y en la que también se muestra la subjetividad de Pedro. Se

trata del ágape que la madre de Matías ofrece tras la conferencia del filósofo: Pedro está solo y se sienta en una butaca. El sonido ambiente va disminuyendo progresivamente hasta desaparecer y en la mente de Pedro suenan unas campanillas. El primer plano de Pedro nos hace comprender que estamos ante una auricularización interna secundaria. El contraplano nos muestra la ocularización interna secundaria de Pedro: como en una alucinación, el cadáver de Florita está ante sus ojos durante unos segundos hasta que la madre de Matías lo saca de su pesadilla preguntándole: ¿qué hace usted aquí tan solito?". En nuestra opinión, tanto esta alucinación como las condensaciones de personajes aludidas más arriba son la contraparte cinematográfica de una serie de elementos y estructuras que aparecen en la novela y para cuya explicación son necesarias algunas consideraciones de carácter psicoanalítico como las que propone Carlos Feal:

el aborto provocado de Florita, que la conduce a la muerte y el momento de amor con Dorita, aparentemente sin relación, se conectan íntimamente en la novela (y no sólo porque ocurran la misma noche, aunque eso constituye desde luego una pista). Pedro se considera responsable de la muerte de la hija del Muecas, en la cual, sin embargo, no ha tenido responsabilidad alguna. Aunque se disculpa también, no puede evitar llamarse a veces asesino. Tendríamos aquí un caso de

responsabilidad desplazada. En realidad Pedro está obsesionado por el crimen que cree haber cometido con Dorita. Sus pensamientos, tras la pérdida de la virginidad de la muchacha, poseen aire de auténtica pesadilla. (1970, 118)

En la película la obsesión alucinatoria de Pedro está sin duda justificada por el fuerte sentimiento de culpa que experimenta al sentirse responsable de la muerte de Florita. La pregunta es, por tanto, cómo se produce en la película ese desplazamiento, esa relación entre Florita y Dorita. La respuesta está en la propia representación visual de ambas. Los dos personajes están asociados en algún momento de la película a representaciones anómalas dependientes de la subjetividad alterada de Pedro. Florita en su imposible aparición en el ágape de la madre de Matías: un cadáver (el cuerpo a quien él había arrebatado la vida) del submundo de las chabolas transportado por la imaginación obsesiva de Pedro hasta un entorno aristocrático por el que circulan señoras de la alta sociedad y filósofos eminentes; Dorita en su mutación de nieta de la dueña de la pensión a intelectual insultada por Pedro, que la llama zorra, y finalmente a prostituta. Primero la llama zorra¹⁰, luego la ve como una prostituta y después se acuesta con ella. Posteriormente, esa misma

10. No olvidemos que la figura de Dorita también es mancillada por un alto cargo al que Matías y ella van a pedir ayuda y que termina por llamarle zorra.

noche se ve implicado en la muerte de Florita. No debemos olvidar que las dos mueren violentamente: una apuñalada y la otra víctima de manos inexpertas que la intentan provocar un aborto.

En el caso de la madre de Matías las implicaciones psicoanalíticas son todavía más obvias. Ya hemos dicho que ella y la prostituta más despreciable del burdel están condensadas en una única figura al estar interpretadas por la misma actriz. Al emparejarse en el burdel con esa prostituta, Matías no está sino consumando simbólicamente el incesto edípico. Algunas secuencias más adelante vemos cómo Doña Luisa, la propietaria del burdel, dispensa a Pedro el trato de hijo, aunque a la manera de una madre lasciva e incestuosa. No son estos los únicos incestos de la película, pues recordemos que a Florita la deja embarazada su padre o al menos así lo afirma su hermana. De cualquier manera, en todos estos casos la mujer aparece como víctima.

Pasemos ahora a analizar cómo se manifiesta la subjetividad mediante la técnica del monólogo interior. Casi todas las secuencias novelescas de monólogo interior que son seleccionadas por la película se convierten en ésta en elementos externos, es decir, el pensamiento de los personajes de la novela se vuelve diálogo en la película. Así sucede en la primera escena en que Pedro lanza a Amador una perorata sobre la pobreza investigadora

de España, en la secuencia en que los recuerdos de la abuela de Dorita son puestos en boca de su nieta, que le dice a Pedro la enfermedad que contrajo su abuelo o en la escena del seguimiento en que los pensamientos de Amador y de Similiano son comunicados a Matías y a Pedro respectivamente. Sin embargo, hay dos secuencias en que los monólogos interiores son traducidos por la enunciación fílmica como tales. El primero tiene lugar cuando Pedro está encerrado en la celda y, seleccionando algunos fragmentos de la secuencia 46 de la novela, nos ofrece sin mediación sus pensamientos

No pensar. No pienses. No pensar. No pensar. Tranquilo. No va a pasar nada. Y si pasa lo peor, si te ocurre lo peor que pueda ocurrir. Lo peor, ponte en lo peor. Si te pasa lo peor, lo peor que puedas pensar. Lo más gordo, lo último, lo más grave todavía. A pesar de eso, ¿qué pasa? Nada. Nada. Eres un ser libre para pensar o para dibujar en la pared con la uña o con lo que sea una raya cada día que vaya pasando como han hecho otros. Y cada siete días una raya más larga. Porque eres libre de hacer las rayas todo lo largas que quieras y nadie te lo puede impedir. *Imbécil.*

En cursiva hemos señalado lo que no es palabra pensada, sino palabra hablada, con lo que el narrador nos deja ver sin lugar a dudas la entrada y la salida del monólogo

interior de Pedro. En la banda sonora hay claras marcas que indican un cambio de registro: el sonido ambiente que llega desde la calle (una voz que vende los iguales para hoy, el alboroto de la calle, la campana de un tranvía que sin duda cumple la misma función que la escuchada inmediatamente antes de la alucinación en que Pedro ve a Florita) va disminuyendo progresivamente hasta que la reverberación en la voz de Pedro y la ausencia de movimiento en los labios nos indican que lo escuchado son sus pensamientos. Lo que nos muestran las imágenes es el contrapunto al pensamiento de Pedro en el que se refiere a una libertad que él sabe absurda e imposible. Vemos a Pedro a través del ventanuco enrejado de la puerta de su celda (de nuevo la visión a través de un marco). Pedro está atrapado, visualmente encerrado y da vueltas en el mínimo espacio tal como dan vueltas en su jaula los ratones sobre los que él investiga.

El otro monólogo interior es el que cierra la película. Cartucho ha asesinado a Dorita. Pedro está arrodillado junta a ella, atónito, con los churros en la mano. La gente se agrupa alrededor hasta impedir la visibilidad a la cámara, que en ese momento inicia una panorámica ascendente por encima de las cabezas para mostrarnos las formas elípticas de la noria y el tiovivo que giran sin parar. Sobre estas imágenes comienza el monólogo interior de Pedro:

Por qué será, cómo será que yo ahora no sepa distinguir entre la una y la otra muertas, puestas una encima de otra en el mismo agujero: también a esta autopsia. ¿Qué querrán saber? Tanta autopsia; para qué, si no ven nada. Y yo, sin asomo de desesperación, porque estoy como vacío, porque me han pasado una gamuza y me han limpiado las vísceras por dentro. ¿Por qué no estoy más desesperado? ¿Por qué me estoy dejando capar? Hay algo que explica por qué ni siquiera grito mientras me capan. Es cómodo ser eunuco, es tranquilo, estar desprovisto de testículos, es agradable a pesar de estar castrado tomar el aire y el sol mientras uno se amojama en silencio. Estamos en el tiempo de la anestesia, estamos en el tiempo en que las cosas hacen poco ruido. La bomba no mata con el ruido sino con la radiación alfa que es (en sí) silenciosa, o con los rayos cósmicos, todos los cuales son más silenciosos que un garrotazo.

Del plano general de la noria y el tiovivo que giran sin parar pasamos a un plano medio de Pedro que está en el laboratorio. Ahora no mira en el microscopio, como al principio de la película, sino que tiene la mirada perdida, vacía. En el segmento sonoro continuamos oyendo Los nardos, que el organillo hacía sonar en la verbena, y el monólogo interior de Pedro que se superpone a la

música. La cámara se acerca y el plano se cierra. El rostro de Pedro en primer plano está encerrado, atrapado en el encuadre. Ni gritos ni desesperación: sólo silencio. Su imagen se disuelve mediante un fundido a negro.

Para finalizar es interesante señalar la diferencia que hay entre el final de la novela y el de la película. Frente a la escena cinematográfica que acabamos de comentar y que nos muestra a Pedro en el laboratorio, en la novela es expulsado del instituto y decide irse a practicar la medicina a algún pueblo castellano. Este final de la novela y en general toda ella suelen ser interpretados como una claudicación o resignación por parte del personaje, que, influenciado por el entorno, termina en la alienación. En nuestra opinión, el final de la novela es más abierto, puesto que el personaje vislumbra un cierto futuro, aunque para él pueda ser más o menos tedioso, más o menos anodino. En la película, sin embargo, no hay futuro. Su final es una clausura, pues el final es el principio y la vida de Pedro parece condenada a girar sin avanzar repitiendo siempre el mismo ciclo igual que la noria o el tiovivo a los que icónicamente ha sido encadenado.

CONCLUSIONES

Tras el análisis realizado, podemos concluir que la aproximación a las relaciones entre cine y literatura sobre el eje fidelidad/traición de un texto sobre otro se demuestra bastante pobre si la comparamos con una perspectiva que atienda no sólo a la historia, sino también a los mecanismos narrativos que la actualizan y la transmiten. Por otro lado, las artes no viven aisladas, sino que se contaminan unas a otras. En el caso del cine y la literatura la intertextualidad y el diálogo son permanentes. Nuestro análisis ha revelado la existencia de rasgos cinematográficos en la novela y rasgos literarios en la película, demostrando que la representación mimética no es patrimonio exclusivo del cine, del mismo modo que lo diegético no es propiedad particular de la novela.

El análisis comparativo de las que son probablemente las cinco novelas más representativas de la postguerra y de las cinco películas que las han adaptado nos ha servido para iluminar determinados aspectos de ambos textos que de otra forma quedarían ocultos, enriqueciendo así el análisis de uno y otro texto. Hemos comprobado que la novela española de postguerra mantiene una relación rica y compleja con el cine español tanto desde un punto de vista argumental, como desde un punto de vista narrativo.

Las películas analizadas mantienen distintas

relaciones con los textos de los que partieron. Unas veces la película presenta un contexto más marcado o simplemente distinto al de la novela produciendo un significado diferente, de modo que hay una cierta autonomía de la película, sin que por ello se cierre el diálogo entre ambos textos. Esta sería la relación entre La familia de Pascual Duarte y la película de Ricardo Franco. En otros casos la película establece una especie de comentario sobre la novela poniendo otros énfasis distintos, recreando sobre todo el ambiente, los aspectos más corales de la novela, aunque para ello sea necesario alejarse un tanto de la literalidad argumental novelesca, tal y como sucede en El bosque animado. Finalmente, la película puede transcribir la historia novelesca mediante una cierta condensación haciendo que su discurso asimile en mayor o menor medida según los casos los mecanismos enunciativos de la novela traducidos a lenguaje cinematográfico. Esta sería la relación entre las versiones literaria y fílmica de La colmena.

La narración literaria en primera persona encuentra su equivalente cinematográfico en una enunciación fílmica desde fuera con inclusiones intermitentes de la subjetividad del personaje protagonista a través de distintos mecanismos cinematográficos tal y como hemos comprobado en Pascual Duarte. Por otra parte, el análisis de Tiempo de Silencio nos ha permitido comprobar cómo el

discurso cinematográfico incluye marcas en su enunciación y representaciones de la subjetividad de los personajes equivalentes a una enunciación novelesca polifónica en la que se entrelazan una multiplicidad de voces. Estos dos textos demuestran que el cine, como la novela, también es capaz de establecer un punto de vista irónico y distanciado respecto a la historia, fundamentalmente a través de la puesta en escena, de la selección de distintos puntos de vista y del montaje.

Respecto a los tipos de narrador encontrados en los análisis realizados, podemos concluir que existen tres posibilidades combinatorias. En primer lugar a un narrador novelesco notable le puede corresponder un narrador cinematográfico notable, como sucede en Tiempo de silencio. En esta novela nos encontramos con un narrador que se entromete en el texto mediante la ironía y las digresiones, mientras que en la novela esa intromisión se manifiesta en las marcas de enunciación. En segundo lugar, a un narrador cinematográfico invisible le puede corresponder un narrador novelesco que también pasa desapercibido. Tal es el caso de Nuevas amistades. Y en tercer lugar, a un narrador novelesco notorio le puede corresponder un narrador cinematográfico invisible. Esto sucede, por ejemplo, cuando una historia es contada en un caso por su protagonista y en otro por un narrador heterodiegético, como sucede en Pascual Duarte.

Algunas técnicas de la novela social española son perfectamente asimiladas por el cine. La simultaneidad, el protagonista colectivo o la reducción temporal son incorporados al cine tomando expresión mediante una gran movilidad en el punto de vista, diálogos extensos y focalización externa. Los problemas y las diferencias sociales representados en la novela española de postguerra también tienen su lugar en el texto fílmico. Estos aspectos pueden ser representados en toda su dimensión perceptiva gracias a la fuerte impresión de realidad del cine o pueden ser atenuados o incluso llegar a desaparecer en un acto de autocensura.

Lejos ya de aquella idea caduca de la necesidad de un arte puro, las relaciones entre cine y literatura van siendo mejor entendidas a la luz de un análisis que deje atrás planteamientos de fidelidad o traición. A estas alturas del siglo XX la cultura y las artes no pueden ser estudiadas como si se tratara de compartimentos estancos. La idea de intertextualidad está cada día más vigente. Todo texto es deudor de los que le precedieron y deja a los que vienen detrás algo de sí mismo. Todo texto nos habla de otros textos. Escuchar el diálogo entre el cine y la literatura nos enriquece ayudándonos a identificar toda una geografía compartida poseedora de territorios que aún están por explorar.

ANEXO I

Censo de Novelas Españolas de la Postguerra que han sido
adaptadas por el cine

1. NOVELA: La familia de Pascual Duarte
AUTOR: Camilo José Cela
AÑO: 1942
PELICULA: Pascual Duarte
DIRECTOR: Ricardo Franco
AÑO: 1975

2. NOVELA: Crónica del alba
AUTOR: Ramón J. Sender
AÑO: 1942
PELICULA: Valentina
DIRECTOR: Antonio José Betancor
AÑO: 1982

3. NOVELA: Cuarenta y ocho horas
AUTOR: Cecilio Benítez de Castro
AÑO: 1942
PELICULA: ídem
DIRECTOR: José María Castellví
AÑO: 1942

4. NOVELA: Turbante Blanco
AUTOR: Cecilio Benítez de Castro
AÑO: 1942
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Ignacio F. Iquino

AÑO: 1943

5. NOVELA: El bosque animado

AUTOR: Wenceslao Fernández Flórez

AÑO: 1943

PELICULA: Fendetestas

DIRECTOR: Antonio F. Simón

AÑO: 1975

6. NOVELA: El bosque animado

AUTOR: Wenceslao Fernández Flórez

AÑO: 1943

PELICULA: ídem

DIRECTOR: José Luis Cuerda

AÑO: 1987

7. NOVELA: Cabeza de hierro

AUTOR: Cecilio Benítez de Castro

AÑO: 1943

PELICULA: ídem

DIRECTOR: Ignacio F. Iquino

AÑO: 1944

8. NOVELA: Una sombra en la ventana

AUTOR: Cecilio Benítez de Castro

AÑO: 1943

- PELICULA: ídem
DIRECTOR: Ignacio F. Iquino
AÑO: 1945
9. NOVELA: La fiel infantería
AUTOR: Rafael García Serrano
AÑO: 1943
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Pedro Lazaga
AÑO: 1959
10. NOVELA: Nada
AUTORA: Carmen Laforet
AÑO: 1944
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Edgar Neville
AÑO: 1947
11. NOVELA: Aventuras de Juan Lucas
AUTOR: Manuel Halcón
AÑO: 1944
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Rafael Gil
AÑO: 1949
12. NOVELAS: El traje de luces y Juan de Dios Lucena

- AUTOR: José María Carretero Novillo
AÑOS: 1944 y 1946 respectivamente
PELICULA: El traje de luces
DIRECTOR: Edgar Neville
AÑO: 1946
13. NOVELA: Dos hombres y dos mujeres en medio
AUTOR: Juan Antonio Zunzunegui
AÑO: 1944
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Rafael Gil
AÑO: 1972
14. NOVELAS: Mariona Rebull y El viudo Rius
AUTOR: Ignacio Agustí
AÑO: 1944 y 1945 respectivamente
PELICULA: Mariona Rebull
DIRECTOR: José Luis Sáenz de Heredia
AÑO: 1947
15. NOVELA: Memorias de Leticia Valle
AUTORA: Rosa Chacel
AÑO: 1946
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Miguel Angel Rivas
AÑO: 1979

16. NOVELA: La vida encadenada
AUTOR: Bartolomé Soler
AÑO: 1946
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Antonio Román
AÑO: 1948
17. NOVELA: Cuando los ángeles duermen
AUTOR: Cecilio Benítez de Castro
AÑO: 1946
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Ricardo Gascón
AÑO: 1947
18. NOVELA: La sombra del ciprés es alargada
AUTOR: Miguel Delibes
AÑO: 1947
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Luis Alcoriza
AÑO: 1989
19. NOVELA: Segundo López, aventurero urbano
AUTOR: Leocadio Mejías
AÑO: 1947
PELICULA: ídem
DIRECTORA: Ana Mariscal

AÑO: 1952

20. NOVELA: El bosque de Ancines

AUTOR: Carlos Martínez Barbeito

AÑO: 1947

PELICULA: El bosque del lobo

DIRECTOR: Pedro Olea

AÑO: 1971

21. NOVELA: Hospital General

AUTOR: Manuel Pombo Angulo

AÑO: 1948

PELICULA: ídem

DIRECTOR: Carlos Arévalo

AÑO: 1956

22. NOVELA: La fuente enterrada

AUTORA: Carmen de Icaza

AÑO: 1948

PELICULA: ídem

DIRECTOR: Antonio Román

AÑO: 1971

23. NOVELA: El sistema Pelegrín: novela de un profesor
de cultura física

AUTOR: Wenceslao Fernández Flórez

AÑO: 1949

PELICULA: El sistema Pelegrín

DIRECTOR: Ignacio F. Iquino

AÑO: 1952

24. NOVELA: Lola espejo oscuro

AUTOR: Darío Fernández Flórez

AÑO: 1950

PELICULA: ídem

DIRECTOR: Fernando Merino

AÑO: 1965

25. NOVELA: La vida nueva de Pedrito de Andía

AUTOR: Rafael Sánchez Mazas

AÑO: 1950

PELICULA: ídem

DIRECTOR: Rafael Gil

AÑO: 1965

26. NOVELA: El camino

AUTOR: Miguel Delibes

AÑO: 1950

PELICULA: ídem

DIRECTORA: Ana Mariscal

AÑO: 1965

27. NOVELA: Viento del Norte
AUTORA: Elena Quiroga
AÑO: 1950
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Antonio Momplet
AÑO: 1954
28. NOVELA: La Colmena
AUTOR: Camilo José Cela
AÑO: 1951
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Mario Camus
AÑO: 1982
29. NOVELA: La forja de un rebelde
AUTOR: Arturo Barea
AÑO: 1951
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Mario Camus
AÑO: 1989
30. NOVELA: El andén
AUTOR: Manuel Pilares
AÑO: 1951
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Eduardo Manzananas

- AÑO: 1952
31. NOVELA: Réquiem por un campesino español
AUTOR: Ramón J. Sender
AÑO: 1953
PELICULA: Réquiem por un campesino español
DIRECTOR: Francesc Betriu
AÑO: 1985
32. NOVELA: Mi idolatrado hijo Sisí
AUTOR: Miguel Delibes
AÑO: 1953
PELICULA: Retrato de familia
DIRECTOR: Antonio Giménez Rico
AÑO: 1976
33. NOVELA: Con la vida hicieron fuego
AUTOR: Jesús Evaristo Casariego
AÑO: 1953
PELICULA: ídem
DIRECTORA: Ana Mariscal
AÑO: 1957
34. NOVELA: La otra vida del capitán Contreras
AUTOR: Torcuato Luca de Tena
AÑO: 1953

PELICULA: ídem
DIRECTOR: Rafael Gil
AÑO: 1954

35. NOVELA: Las buenas intenciones

AUTOR: Max Aub
AÑO: 1954
PELICULA: Soldados
DIRECTOR: Alfonso Ungría
AÑO: 1978

36. NOVELA: Alta costura

AUTOR: Darío Fernández Flórez
AÑO: 1954
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Luis Marquina
AÑO: 1954

37. NOVELA: Cuerda de presos

AUTOR: Tomás Salvador
AÑO: 1954
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Pedro Lazaga
AÑO: 1955

38. NOVELA: La ciudad perdida

AUTORA: Mercedes Fórmica

AÑO: 1954

PELICULA: ídem

DIRECTORES: Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla

AÑO: 1955

39. NOVELA: El diablo toca la flauta

AUTOR: Noel Clarasó

AÑO: 1954

PELICULA: ídem

DIRECTOR: José María Forqué

AÑO: 1954

40. NOVELA: El canto del gallo

AUTOR: José Antonio Giménez Arnau

AÑO: 1954

PELICULA: ídem

DIRECTOR: Rafael Gil

AÑO: 1955

41. NOVELA: Los atracadores

AUTOR: Tomás Salvador

AÑO: 1955

PELICULA: ídem

DIRECTOR: Francisco Rovira Veleta

AÑO: 1961

42. NOVELA: Sin la sonrisa de Dios
AUTOR: José Antonio de la Loma
AÑO: 1955
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Julio Salvador
AÑO: 1955
43. NOVELA: Con el viento solano
AUTOR: Ignacio Aldecoa
AÑO: 1956
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Mario Camus
AÑO: 1966
44. NOVELA: La guerra de Dios
AUTOR: José Luis Martín Descalzo
AÑO: 1956
PELICULA: ídem
DIRECTOR: César Ardavín
AÑO: 1963
45. NOVELA: Dabar
AUTOR: Luis Lucas
AÑO: 1956
PELICULA: El Maestro
DIRECTORES: Eduardo Manzano y Franco Fabrizzi

AÑO: 1957

46. NOVELA: Bearn o la sala de las muñecas

AUTOR: Lorenzo Villalonga

AÑO: 1956

PELICULA: ídem

DIRECTOR: Jaime Chávarri

AÑO: 1983

47. NOVELA: Gran Sol

AUTOR: Ignacio Aldecoa

AÑO: 1957

PELICULA: ídem

DIRECTOR: Ferran Llagostera

AÑO: 1988

48. NOVELA: La paz empieza nunca

AUTOR: Emilio Romero

AÑO: 1957

PELICULA: ídem

DIRECTOR: León Klimovsky

AÑO: 1960

49. NOVELA: Verd Madur

AUTOR: José Virós

AÑO: 1957

PELICULA: Siega Verde

DIRECTOR: Rafael Gil

AÑO: 1961

50. NOVELA: Los clarines del miedo

AUTOR: Angel María de Lera

AÑO: 1958

PELICULA: ídem

DIRECTOR: Antonio Román

AÑO: 1958

51. NOVELA: Los ojos perdidos

AUTOR: Rafael García Serrano

AÑO: 1958

PELICULA: ídem

DIRECTOR: Rafael García Serrano

AÑO: 1966

52. NOVELA: Cabo de Vara

AUTOR: Tomás Salvador

AÑO: 1958

PELICULA: ídem

DIRECTOR: Raúl Artigot

AÑO: 1978

53. NOVELA: Nuevas amistades

AUTOR: Juan García Hortelano

AÑO: 1959

PELICULA: ídem

DIRECTOR: Ramón Comas

AÑO: 1962

54. NOVELA: La boda

AUTOR: Angel María de Lera

AÑO: 1959

PELICULA: ídem

DIRECTOR: Lucas Demare

AÑO: 1964

55. NOVELA: El mancebo y los héroes

AUTOR: Ramón J. Sender

AÑO: 1960

PELICULA: 1919 Crónica del Alba

DIRECTOR: Antonio José Betancor

AÑO: 1983

56. NOVELA: Bochorno

AUTOR: Angel María de Lera

AÑO: 1960

PELICULA: ídem

DIRECTOR: Juan de Orduña

AÑO: 1963

57. NOVELA: A smorga
AUTOR: Eduardo Blanco Amor
AÑO: 1960
PELICULA: Parranda
DIRECTOR: Gonzalo Suárez
AÑO: 1977
58. NOVELA: El baile de Pan
AUTOR: Santiago Lorén
AÑO: 1960
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Arturo González jr.
AÑO: 1964
59. NOVELA: La montaña rebelde
AUTOR: Juan Antonio Cabezas
AÑO: 1960
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Ramón Torrado
AÑO: 1972
60. NOVELA: El mundo sigue
AUTOR: Juan Antonio Zunzunegui
AÑO: 1960
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Fernando Fernán Gómez

AÑO: 1965

61. NOVELA: La mujer del otro
AUTOR: Torcuato Luca de Tena
AÑO: 1961
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Rafael Gil
AÑO: 1967

62. NOVELA: La plaça del diamant
AUTORA: Mercé Rododera
AÑO: 1962
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Francesc Betriu
AÑO: 1982

63. NOVELA: Tiempo de silencio
AUTOR: Luis Martín Santos
AÑO: 1962
PELICULA: ídem
DIRECTOR: Vicente Aranda
AÑO: 1986

ANEXO II

Fichas técnicas y artísticas de las películas analizadas

PASCUAL DUARTE

FICHA TECNICA

Director: RICARDO FRANCO RUBIO

Adaptación: EMILIO M. LAZARO, ELIAS QUEREJETA, RICARDO
FRANCO

Ayudante de dirección: FRANCISCO J. QUEREJETA

2º Ayudante de dirección: ROBERTO PARRA

Script: FRANCISCO J. LUCIO

Jefe de producción: PRIMITIVO ALVARO

Ayudante de producción: PEDRO E. SAMU

Regidor: FERNANDO HERMOSO

Auxiliar de producción: GREGORIO HEBRERO

Operador jefe: LUIS CUADRADO

2º operador: ANTONIO ESCAMILLA

Ayudante de cámara: SANTIAGO ZUAZO

Auxiliar de cámara: JOSE M. DE NICOLAS

Montador jefe: PABLO G DEL AMO

Ayudante de montaje: JUAN S. MATEO

Decorador: ANTONIO BELIZON

Ambientadora: Mª DEL CARMEN MARIN

Foto-Fija: ENRIQUE MARTINEZ LAZARO

Maquillador: GREGORIO MENDIRI

Peluquero: FERNANDO PEREZ

Sastra: ANGELINES CASTRO

Ingeniero de sonido: BERNARDO MENZ

Microfonista: MIGUEL POLO

Sonorización: EXA

Laboratorio: MADRID FILM, S.A.

Una producción de: ELIAS QUEREJETA, P.C.

Música: LUIS DE PABLO

1975

FICHA ARTISTICA:

Pascual: JOSE LUIS GOMEZ

Madre: PACA OJEA

Padre Pascual: HECTOR ALTERIO

Rosario: DIANA PEREZ DE GUZMAN

Conde: EDUARDO CALVO

Estirao: JOSE J. HINOJOSA

Lola: MARIBEL FERRERO

Zacarías: EDUARDO BEA BOLUDA

Andrés: FRANCISCO CASARES

Viejo burdel: EUGENIO NAVARRO

Cura: CARLOS OLLER

Alférez: JOSE L. BARINGO

Madre Lola: CARMEN DE LEON

Padre Lola: PEDRIN FERNANDEZ

Pascual niño: SALVADOR MUÑOZ CALVO

EL BOSQUE ANIMADO

FICHA TECNICA

Director: JOSE LUIS CUERDA

Adaptación: RAFAEL AZCONA

Ayudante de dirección: WALTER PRIETO KESSLER

2º Ayudante de dirección: DOMINGO RUIZ TORIBIO

Script: IGNACIO GUTIERREZ

Productor ejecutivo: EDUARDO DUCAY

Jefe de producción: EMILIANO OTEGUI

Ayudante de producción: RAMIRO GOMEZ

Regidor: JOSE RINCON BAUTISTA

Auxiliar de producción: JOSE A. GARCIA TAPIA

Director de fotografía: JAVIER AGUIRRESAROBE

Foquista: MIGUEL A. MUÑOZ CASAS

Montador jefe: JUAN I. SAN MATEO

Ayudante de montaje: ESPERANZA COBOS

Decorador: FELIX MURCIA AGUAYO

Ayudante de decoración: GLORIA MARTI COSTA

Foto-Fija: FELIPE LOPEZ

Maquillador: CRITOBAL CRIADO

Ayudante de Maquillaje: LUIS CRIADO

Peluquería: PILAR BORJA

Sastrería: MARINA RODRIGUEZ

Figurinista: JAVIER ARTIÑANO

Efectos Especiales: BASILIO CORTIJO

Jefe de sonido en rodaje: BERNARDO MENZ GUZMAN

Microfonista: JULIO RECUERO

Música: JOSE NIETO

Una producción de: CLASSIC FILM PRODUCCION-TVE, S.A.

1987. Duración: 108 minutos. Estreno: 2/10/87

FICHA ARTISTICA

Malvís: ALFREDO LANDA

Geraldo: FERNANDO GARCIA VALVERDE

Hermelinda: ALEJANDRA GREPI

Juanita Arruallo: ENCARNA PASO

Fiz de Cotovelo: MIGUEL ANGEL RELLAN

Pilara: LAURA ENTRAMBASAGUAS

Fuco: JOSE ESTEBAN RODRIGUEZ

Marica da Fame: LUZ MARIA GOMEZ RODRIGUEZ

Amelia Roade: AMPARO BARO

Gloria Roade: ALICIA HERMIDA

Sr. D'Abondo: FERNANDO REY

Sra. D'Abondo: PACA GABALDON

Moucha: MARIA ISBERT

Cura: FRANCISCO CAMBRES

Roque Freire: MANUEL ALEXANDRE

Sacristán: FRANCISCO VIDAL

Cabo de la Guardia Civil: ANTONIO GAMERO

Loco de Vos: LUIS CIGES

Emilia: ANGELA ROSAL

Rosina: SILVIA LURUEÑA

Javier: OSCAR DOMINGUEZ

Pelona: ALICIA AGUT

Hermana Moucha: MERI LEIVA

Criada Pazo 1: MARINA DE LA PEÑA

Sra. Gundín: ISABEL RIVERA

María de Guísamo: CLARA AGRA

Criada Pazo 2: CARMEN SALMERON BERDEJO

Noguerol: ROBERTO REY

Mozallón: ANTONIO FERNANDEZ GONZALES

Criado: JESUS ARIAS

Gundín: OSCAR CAMPOS

I.A. COLMENA

FICHA TECNICA

Director: MARIO CAMUS

Adaptación: JOSE LUIS DIBILDOS

Ayudante de dirección: BENITO RABAL

Script: MARIA LUISA IBARRA

Productor ejecutivo: JOSÉ LUIS DIBILDOS

Director de producción: JULIO PARRA

Ayudante de producción: JOSE LUIS GARCIA

Regidor: RICARDO GARCIA

Auxiliar de producción: SILVESTRE BAENA

Director de fotografía: HANS BURMANN

2º operador: MANUEL VELASCO

Ayudante de cámara: SALVADOR GOMEZ

Auxiliar de cámara: JOSE LUIS CRIADO

Montador jefe: JOSE MARIA BIURRUN

Ayudante de montaje: JULIA SALVADOR

Decorador: RAMIRO GOMEZ

Foto-Fija: FDERICO GOMEZ GRAU

Maquillador: JULIAN RUIZ

Figurinista: LEON REVUELTA

Peluquer: JOSEFA RUBIO

Sastrería: MIGUEL GARCIA

Ingeniero de sonido: ENRIQUE MOLINERO

Técnico de sonido en rodaje: SEBASTIAN CABEZAS

Sonorización: CINEARTE, S.A.

Laboratorio: CINEMATIRAJE RIERA, S.A.

Música: ANTON GARCIA ABRIL

Una producción de: AGATA FILMS - JOSE LUIS DIBILDOS

1982. Duración: 112 minutos. Estreno: 11/10/82

FICHA ARTISTICA

Julita: VICTORIA ABRIL

Ramón Mallo: FRANCISCO ALGORA

Julián Suárez "La fotógrafa": RAFAEL ALONSO

Novio de Victorita: IMANOL ARIAS

Victorita: ANA BELEN

Don Roque: JOSE BODALO

Doña Asunción: MARY CARRILLO

Matías Martí: CAMILO JOSE CELA

Doña Matilde: QUETA CLAVER

Don Ibrahim: LUIS ESCOBAR

Filo: FIORELLA FALTOYANO

Mario de la Vega: AGUSTIN GONZALEZ

Ventura Aguado: EMILIO GUTIERREZ CABA

Padilla: RAFAEL HERNANDEZ

Nati Robles: CHARO LOPEZ

Leonardo Meléndez: JOSE LUIS LOPEZ VAZQUEZ

Rubio Antofagasta: MARIO PARDO

Madre de Victorita: ENCARNA PASO

Doña Rosa: M^a LUISA PONTE

Doña Visi: ELVIRA QUINTANILLA

Ricardo Sorbedo: FRANCISCO RABAL

Pepe "El Astilla": ANTONIO RESINES

Martín Marco: JOSE SACRISTAN

Tesifonte Ovejero: JOSE SAZATORNIL "SAZA"

Señorita Elvira: ELENA MARIA TEJERO

Roberto González: RICARDO TUNDIDER

Purita: CONCHA VELASCO

Consortio López: MANUEL ZARZO

NUEVAS AMISTADES

FICHA TECNICA

Director: RAMON COMAS

Guión: RAMON COMAS, J. GARCIA HORTELANO Y JOAQUIN BOLLO

Ayudante de Dirección: JOSE LUIS BARBERO Y FEDERICO DEL TORO

Jefe de Producción: JESUS R. FOLGAR

Ayudante de Producción: JOSE PERNAS Y MANUEL SANCHEZ

Operador: JUAN JULIO BAENA

2º operador: RICARDO ANDREU

Ayudante Cámara: MANUEL VELASCO

Maquilladora: Mª LUISA DE LA TORRE

Ayudante Maquillaje: MERCEDES GUILLOT

Decorador: JOSE ALGUERO

Ayudante Decoración: ENRIQUE VIDAL

Montador: PABLO G. DEL AMO

Ayudante de Montaje: Mª CARMEN RIPOLL

Sonorización: FONO ESPAÑA

Música: PEDRO ITURRALDE

Producida por HISPAMEX FILMS

1962. Duración: 105 minutos. Estreno en Madrid: 16-9-63

FICHA ARTISTICA

Isabel: MARIA ANDERSEN

Julia: ANGELA BRAVO

Jovita: ELENA BALDUQUE

Neca: MER CASAS

Gregorio : MANUEL SAN FRANCISCO

Leopoldo: JOSE LUIS ALVAR

Jacinto: JOSE MARTIN

Pedro: PEDRO OSINAGA

Meyes: CHARO BAEZA

Darío: JOSE MARIA RODERO

TIEMPO DE SILENCIO

FICHA TECNICA

Director: VICENTE ARANDA

Adaptación: ANTONIO RABINAD Y VICENTE ARANDA

Ayudante de dirección: MARTIN SACRISTAN

2º Ayudante de dirección: PERE JOAN VENTURA

Script: BLANCA ASTIASU

Jefe de producción: FRANCISCO LARA

Ayudante de producción: LLUIS PUIG

Productor delegado: ORIOL REGAS

Productor Ejecutivo: CARLES DURAN

Regidor: DANIEL MIRANDA

Auxiliar de producción: IÑIGO DIAZ DE ESPADA

Fotografía y cámara: JUAN AMOROS

Ayudante de cámara: MARIO MARTIN

Auxiliar de cámara: ENRIQUE ARIAS

Montadora: TERESA FONT

Ayudante de montaje: SANTIAGO CERRO

Decorador: JOSEP ROSELL

Maquillador: FERNANDO GARCIA DEL RIO

Peluquera: JOSEFA PEREZ SUAREZ

Sastra: MARIA JOSE IGLESIAS

Técnico de sonido: ALFONSO PINO

Sonorización: EXA, S.A. Y CINESON

Laboratorio: FOTOFILM MADRID, S.A.

Una producción de: LOLA FILMS, S.A.-MORGANA, S.A.-TVE

1986. Duración: 111 minutos. Estreno: 13/3/86

FICHA ARTISTICA

Pedro: IMANOL ARIAS

Dorita: VICTORIA ABRIL

Charo/Madre de Matías: CHARO LOPEZ

Muecas: FRANCISCO RABAL

Matías: JUAN ECHANOVE

Amador: FRANCISCO ALGORA

Florita: DIANA PEÑALVER

Doña Luisa: ENRIQUETA CLAVER

Cartucho: JOAQUIN HINOJOSA

Ricarda: MARGARITA CALAHORRA

Dueña de pensión: CHARO GARCIA ORTEGA

Similiano: FELIX ROTAETA

Inspector: JUAN JOSE OTEGUI

Profesor: EDUARDO MC GREGOR

Andresa: MARIA JESUS HOYOS

Madre de Cartucho: MARIA ISBERT

Pintor: YAGO PONS

Dora: JULIA CASTELLANOS

Mago: RAUL FRAIRE

BIBLIOGRAFIA

- Alarcos, Emilio. "Al hilo de La colmena." Insula 145.
518-519 (1990): 4.
- Alberich, Enrique. "La colmena." Dirigido por oct.
1982: 59-60.
- Alborg, Juan Luis. Hora actual de la novela española I.
Madrid: Taurus, 1958.
- Andrew, Dudley. Concepts in film theory. Oxford: Oxford
University Press, 1984
- Aristóteles. Poética. trad. José Alsina Clota. Barcelona:
Bosch, 1987.
- Arnheim, Rudolf. El pensamiento visual. Buenos Aires:
Eudeba, 1971.
- . "Contemplación y creatividad." en Hacia una
psicología del arte: Arte y entropía. Madrid:
Alianza, 1980: 269-277.
- . "Unity and diversity of the arts." en New Essays on
the psychology of art. Berkeley: University of
California Press, 1986: 65-77.
- Asún, Raquel. Introducción a La colmena de Camilo José
Cela. Madrid: Castalia, 1990: 7-88.
- Aumont, J. et al. Estética del cine: espacio fílmico,
montaje, narración, lenguaje. 1ª reimpresión.
Trad. Nuria Vidal. Barcelona: Paidós, 1989.
- Aumont, J y M. Marie. Análisis del film. Barcelona:
Paidós, 1990.
- Ayala, Francisco. "El séptimo arte en el coro de las

- musas." Academia 12 (1995): 17-19.
- Bal, Mieke. Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología. Madrid: Cátedra, 1985.
- Balagué, Carlos. "Entrevista con Ricardo Franco".
Dirigido por 37 octubre (1976): 12-15.
- Baldelli, Pío. El cine y la obra literaria. La Habana: ICAIC, 1966.
- Bayón, Miguel. "Los infelices cuarenta: dos películas españolas examinan la España de la posguerra."
Cambio 16 1 nov. 1982: 130-133.
- Bazin, André. ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp, 1966.
- Benveniste, Emile. Problemas de lingüística general. México: Siglo XXI, 1971.
- Berger, Carole. "Viewing as Action: film and Reader Respose Criticism." Literature/Film Quarterly 6 (1978): 144-151
- Besa. "La Colmena (The Bee-Hive)." Variety 27 oct. 1982: 22.
- Bettetini, Gianfranco. La conversación audiovisual. Problemas de enunciación fílmica y televisiva. Madrid: Cátedra, 1986.
- Blanco, Gabriel. "Cine y psicoanálisis. Sobre Pascual Duarte." Cinema 2002 19. Septiembre (1976): 37-42
- Bonet, Lluís. "Los árboles que dejan ver El bosque animado." La Vanguardia, 28 de octubre de 1989.
- Booth, Wayne. The Rhetoric of Fiction. Second Edition.

- Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Bordwell, David. Narration and the Fiction Film. London: Routledge, 1990.
- Brady, Ben. Principles of Adaptation for film and Television. Austin: University of Texas Press, 1994.
- Branigan, Edward. Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film. Tesis Doctoral. University of Wisconsin-Madison, 1979. Ann Arbor: UMI, 1982.
- . Narrative comprehension and film. London: Routledge, 1992.
- Burch, Noël. Praxis del cine. 4ªed. Madrid: Fundamentos, 1983.
- . El tragaluz del infinito. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1991.
- Bussi, Elisa. "A passage to India: from novel to film. Some problems of 'translation'." Transvases culturales: literatura, cine, traducción. Federico Equiluz et al. eds. Vitoria: Universidad del País Vasco, 1994. p.105-120.
- Canudo, Ricciotto. "El manifiesto de las siete artes". en Textos y manifiestos del cine. Joaquim Romaguera y Homero Alsina (Eds.). 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1993. p. 15-18.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio. Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós, 1994.

- Castellet, José María. "La colmena II". Historia y crítica de la literatura española. Vol. 8 Época contemporánea 1939-1980. Ed. Francisco Rico y Domingo Ynduráin. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.
- . "La obra narrativa de Camilo José Cela" en VV.AA. Camilo José Cela. Vida y Obra-Bibliografía-Antología. Nueva York: Hispanic Institute in the United States: 1962.
- Cela, Camilo José. "La miel y la cera de La colmena." Índice de artes y letras. 15 oct. 1951: 21
- . La colmena. Ed. Raquel Asún. Madrid: Castalia, 1990.
- Clerc, Jeanne-Marie. Ecrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et cinéromans. Paris: Presses Universitaires de Metz, 1985.
- Cohen, Keith. Film and Fiction. The Dynamics of Exchange. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Colmena, Enrique. Vicente Aranda. Madrid: Cátedra, 1996.
- Company, Juan Miguel. El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico. Madrid: Cátedra, 1987.
- . "La conquista del tiempo: las adaptaciones literarias en el cine español". En Escritos sobre el cine español 1973-1987. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

- Cunqueiro, Alvaro. "Wenceslao, en su bosque animado."
La estafeta literaria 29 (1945): 7
- . "Wenceslao Fernández Flórez, gallego universal."
La estafeta literaria 294 (1964): 3-4
- Chatman, Seymour. Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine. trad. María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1990a.
- . Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca, NY: Cornell UP, 1990b.
- Chion, Michel. La audiovisión. Barcelona: Paidós, 1993.
- Deleuze, Gilles. La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I. 3ªed. Barcelona: Paidós, 1994.
- Eco, Umberto. La definizione dell'arte. Milano: Mursia, 1968.
- . Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi. Milano: Bompiani, 1979.
- Eidsvik, Charles. "Demonstrating Film Influence."
Literature/Film Quarterly 1 (1973): 113-121.
- Eisenstein, Sergei. Cinematismo. Buenos Aires: Domingo Cortizo Editor, 1982.
- . La forma del cine. México: Siglo XXI, 1986.
- Entrambasaguas, Joaquín de. "Fernández Flórez en El bosque animado de su humorismo." Cuadernos de Literatura 7 (1948): 14-31.
- Feal, Carlos. "Consideraciones sicoalaníticas sobre Tiempo de silencio". Revista Hispánica Moderna XXXV

(1970-1971): 117-127.

Fell, John F. Film and the Narrative Tradition. Berkeley: The University of California Press: 1986.

Fernández Flórez, Wenceslao. El humor en la literatura española. Discurso leído ante la Real Academia Española en la recepción del Exmo. Sr. D. Wenceslao Fernández Flórez el día 14 de mayo de 1945 y contestación del Excmo. Sr. D. Julio Casares, secretario perpetuo de la Academia. Imprenta Sáez: Madrid, 1945.

Fernández Santos, Angel. "Humor mágico" El País, 3 oct. 1987: 34.

Franco, Ricardo. "Breves notas sobre un proceso de trabajo cinematográfico". Pascual Duarte. Emilio M. Lázaro, Elías Querejeta y Ricardo Franco. Madrid: Elías Querejeta Ediciones, 1976.

Friedman, Norman. "Point of view in Fiction: The Development of a Critical Concept" PMLA LXX (Dec. 1955): 1160-1184

Gance, Abel. "¡Ha llegado el Tiempo de la Imagen." en Textos y manifiestos del cine. Joaquim Romaguera y Homero Alsina (Eds.). 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1993. p. 454-464.

Garard, Charles. Point of View in Fiction and Film: Focus on John Fowles. New York: Peter Lang, 1991.

García Hortelano, Juan. Nuevas amistades. Ed. de Juan

- Cano Ballesta. Madrid: Taurus, 1991.
- . Tormenta de Verano. Ed. de Antonio Gómez Yebra. Madrid: Castalia, 1989.
- García Jiménez, Jesús. Narrativa audiovisual. Madrid: Cátedra, 1993.
- Gaudreault, André. Du littéraire au filmique. Système du récit. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.
- Gaudreault, André y François Jost. El relato cinematográfico. Cine y narratología. Barcelona: Paidós, 1995.
- Genette, Gérard. Figuras III. Barcelona: Lumen, 1989.
- . Nouveau discours du récit. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- Gibson, James. The Ecological Approach to Visual Perception. New Jersey: LEA, 1986.
- Gil, Alberto. "La veracidad del diálogo literario". Dialogos Hispánicos de Amsterdam 6 (1987): 119-148.
- Gil Casado, Pablo. La novela social española (1920-1971). 2ªed. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Gimferrer, Pere. Cine y literatura. Barcelona: Planeta, 1985.
- . "Literatura y cine." Academia 12 (1995): 35-45.
- Gombrich, Ernst. Art & Illusion. A study in the psychology of pictorial representation. 5th ed. London: Phaidon Press, 1991.
- Gómez Mesa, Luis. La literatura española en el cine

- nacional. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1978.
- Gómez Yebra, Antonio. Introducción a Tormenta de Verano.
Juan García Hortelano. Madrid: Castalia, 1989.
- González Requena, Jesús. "Enunciación, punto de vista,
sujeto." Contracampo 42 (1987): 6-41
- Gordillo Álvarez, Inmaculada. Nada, una novela, una
película. Análisis comparado de modos de
representación. Sevilla: Productora Andaluza de
Programas, 1992.
- Goytisolo, Luis. El impacto de la imagen en la narrativa
española contemporánea. Discurso leído el día 29 de
enero de 1995 [ante la Real Academia Española] en su
recepción pública por el Exmo. Sr. Don Luis Goytisolo
Gay y contestación del Exmo. Sr. Don Francisco Ayala
García-Duarte. Madrid, 1995
- Gubern, Román. La mirada opulenta. Exploración de la
iconosfera contemporánea. 3ª ed. Barcelona: Gustavo
Gili, 1994.
- Gullón, Germán. "La figura del narratario: un ejemplo
español (Cela). Crítica semiológica de textos
literarios hispánicos. M.A. Garrido Gallardo (ed).
Madrid: CSIC, 1986: 591-601.
- Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el
arte. Tomo III: Naturalismo e impresionismo. Bajo el
signo del cine. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Henderson, Brian. "Tense, Mood, and Voice in film (notes

- after Genette)." Film Quarterly 4 vol.36 (1983): 4-17.
- Herederó, Carlos F. "Mario Camus: el largo camino hacia Berlín." Argumentos 55-56 (1983): 80-83
- Hernández Les, Juan. "Pascual Duarte". Cinema 2002 16, junio (1976): 29-30.
- Hernández Les, Juan y Miguel Gato. El cine de autor en España. Madrid: Castellote Editor, 1978.
- Iglesias Laguna, Antonio. Treinta años de novela española (1938-1968). Madrid: Prensa Española, 1969.
- Ilie, Paul. La novelística de camilo José Cela. Madrid: Gredos, 1971.
- Iser, Wolfgang. The implied reader. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.
- Jost, François. L'oeil-caméra. Entre film et roman. 2ème édition revue et augmentée. Lyon: Presses Universitaires, 1989.
- Kracauer, Sigfried. Teoría del cine: la redención de la realidad física. Barcelona: Paidós, 1996.
- Laffay, Albert. Lógica del cine: creación y espectáculo. 3ª ed. Barcelona: Labor, 1973.
- Lara, Antonio. Relaciones estéticas entre cine y literatura. Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, 1973.
- . "Lectura de Tristana, de Luis Buñuel, según la

- novela de Galdós". En La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel). Antonio Lara (Ed.). Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1981: 99-256.
- Lotman, Yuri. "Point of view in a text". New Literary History 6 (1975):339-352
- . Estética y semiótica del cine. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Lubbock, Percy. The Craft of Fiction. New York: Charles Scribner & Sons, 1921.
- Magny, Claude-Edmonde. La era de la novela norteamericana. Buenos Aires: Juan Goyanarte, 1972.
- Mainer, José-Carlos. Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez. Castalia: Madrid, 1975.
- Marías, Julián. "Relectura visual de La colmena." ABC 19 dic. 1982: 3.
- Marsé, Juan. "El paladar exquisito de la cabra. La literatura en la gran pantalla." El País 13 de noviembre de 1994: 34.
- Martin, Marcel. El lenguaje del cine. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Martínez Cachero, J. Ma . La novela española entre 1936 y 1980: Historia de una aventura. Madrid: Castalia, 1986.
- Mature, Albert Philip. Wenceslao Fernández Flórez y su

- novela. México: Ediciones de Andrea, 1968.
- Metz, Christian. "Le cinéma: langue ou langage?"
Communications 4 (1964): 52-90.
- . Lenguaje y cine. Madrid: Planeta, 1973.
- . Psicoanálisis y cine. El significante imaginario.
Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Mitry, Jean. Estética y psicología del cine. Las estructuras. 4ªed. Madrid: Siglo XXI, 1989a.
- . Estética y psicología del cine. Las formas. 4ªed.
Madrid: Siglo XXI, 1989b.
- . La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje).
Madrid: Akal, 1990.
- Moreno, Julio L. "Subjective Cinema: And the Problem of
Film in the First Person". The Quarterly of Film,
Radio and Television 7 (1953): 341-358.
- Morrisette, Bruce. Novel and Film. Essays in Two Genres.
Chicago: the University of Chicago Press, 1985.
- Nora, Eugenio G. De. La novela española contemporánea
(1939-1967). Segunda edición ampliada. Madrid:
Gredos, 1988.
- Ortega, José. Ensayos de la novela española moderna.
Madrid: José Porrúa Turanzas, 1974.
- Oudart, Jean Pierre. "L'Effet du réel." Cahiers du cinema
228 (1971): 19-26.
- Palomo, Mª del Pilar. "El realismo mágico de El bosque
animado." Wenceslao Fernández Flórez 1885-1985.

- Ayuntamiento de la Coruña: La Coruña, 1985.
- Paz, Senel. "Una papeleta amarilla para entrar al cine."
Academia 12 (1995): 64-69.
- Peña-Ardid, Carmen. Literatura y cine. Una aproximación comparativa. Madrid: Cátedra, 1992.
- Pérez Ornia, José Ramón. "Iconografía de los años cuarenta: el café de Doña Rosa, tienda de antigüedades." El País Suplemento Artes 23 ene. 1982: 4.
- Platón. La República o El Estado. 14ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- Pombo, Alvaro. "Del espacio respiratorio al espacio visual. Ida y vuelta." Academia 12 (1995): 75-77.
- Praz, Mario. Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales. Madrid: Taurus, 1979.
- Quesada, Luis. La novela española y el cine. Madrid: Ediciones JC, 1986.
- Rentero, Juan Carlos. "Pascual Duarte". Dirigido por 33, mayo (1976): 37-38.
- Rey, Alfonso. "Significado y estilo de Tiempo de Silencio". En Historia y crítica de la literatura Española. Época contemporánea 1939-1980. Francisco Rico y Domingo Ynduráin. Barcelona: Editorial Crítica, 1981. p.439-448.
- Richardson, Robert. Literature and film. Bloomington:

- Indiana University Press, 1969.
- Rodríguez, R. "El Cine en casa." Diario 16 22 dic. 1984
- Romaguera, Alsina y Homero Alsina (Eds.). Textos y manifiestos del cine. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1993.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. De la littérature au cinéma. Genèse d'une écriture. Paris: Librairie Armand Colin, 1970.
- Rubio Gribble, Susana. Del texto literario al texto fílmico: Representación del punto de vista narrativo en tres adaptaciones del cine español de los ochenta. Tesis Doctoral. SUNY-Stony Brook, 1992. Ann Arbor: UMI, 1992.
- Saalbach, Mario. "La literatura en versión cinematográfica: posibilidades y límites de la transposición." Transvases culturales: literatura, cine, traducción. Federico Equiluz et al. eds. Vitoria: Universidad del País Vasco, 1994. p.417-424.
- Sandoval, Ricardo. "Cuerda rueda El bosque animado, un búsqueda de la esencia gallega." El País 21 jul. 1987: 24.
- Santoro, Patricia. Novel into film: the case of "La familia de Pascual Duarte" and "Los Santos Inocentes". Tesis Doctoral. State University of New Jersey, 1989. Ann Arbor: UMI, 1989.
- Sanz Villanueva, Santos. Historia de la novela social española (1942-1975). 2 vols. Madrid: Alhambra,

- 1980.
- . "Fernández Flórez y la novelística coetánea."
Wenceslao Fernández Flórez 1885-1985. VV AA
Ayuntamiento de La Coruña: La Coruña, 1985.
- Shelley, Mary. Frankenstein. London: Puffin Books, 1994.
- Sklovski, Victor. Cine y lenguaje. Barcelona: Anagrama,
1971.
- Sobejano, Gonzalo. Novela española de nuestro tiempo (en
busca del pueblo perdido). 2ª ed. corregida y
ampliada. Madrid: Presnsa Española, 1975.
- Souriau, Étienne. La correspondencia de las artes.
Elementos de estética comparada. México: Fondo de
Cultura Económica, 1965.
- Spires, Robert. La novela española de posguerra. Madrid:
Planeta/Universidad de Kansas, 1978.
- Suárez, Gonzalo. "Dos cabalغان juntos." Academia 12
(1995): 81-83.
- Torrente Ballester, Gonzalo. "La colmena I". Historia y
crítica de la literatura española . Vol. 8 Época
contemporánea 1939-1980. Ed. Francisco Rico y
Domingo Ynduráin. Barcelona: Editorial Crítica,
1980.
- Troncoso Durán, Dolores. La narrativa de Juan García
Hortelano. Universidad de Santiago de Compostela,
1985.
- Utrera, Rafael. Modernismo y 98 frente a cinematógrafo.

- Sevilla: Publicaciones de la Universidad, 1981.
- . García Lorca y el cinema. Sevilla: Edisur, 1982.
- . "Cela en pantalla" Insula 518-519 1990: 70.
- Urrutia, Jorge. La literatura española y el cine (bases para un estudio). Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, 1975.
- . Cela: La familia de Pascual Duarte. Los contextos y el texto. Madrid: SGEL, 1982.
- . Imago Litterae. Cine. Literatura. Sevilla: Alfar, 1984.
- Vanoye, Francis. Récit écrit - Récit filmique. Paris: Nathan, 1989.
- Vara, José Alejandro. "El espíritu de La colmena." ABC Suplemento Dominical 19 sep. 1982: 31-35.
- Vega, Felipe. "La colmena". Casablanca ene. 1983: 51-52.
- Vera, Pascual. Vicente Aranda. Madrid: Ediciones JC, 1989.
- Vernon, Kathleen. "La Politique des Auteurs: Narrative Point of View in Pascual Duarte, Novel and Film". Hispania 72 March (1989): 87-96.
- Vilanova, Antonio. "La colmena de C.J. Cela." Destino. 30 jun. 1951: 17-18.
- Villafañe, Justo. Introducción a la Teoría de la imagen. 3ª ed. Madrid: 1990.
- Villanueva, Darío. Estructura y tiempo reducido en la novela. Valencia: Editorial Bello, 1977.

- . Introducción. La colmena. De Camilo José Cela.
Cuadragésima edición. Barcelona: Noguer, 1983.
- Wagner, Geoffrey, A. The novel and the cinema. Cranbury,
New Jersey: Associated University Presses, Inc.,
1975.
- Wellek, René y Warren, Austin. Teoría literaria. 4ªed.
Madrid: Gredos, 1974.
- Ynduráin, Francisco. "Novelas y novelistas españoles,
1936-1952." Rivista di Letteratura Moderna.
oct-dic. 1952.
- Zunzunegui, Santos. "La colmena de Mario Camus (España,
1982)." Contracampo. nº31 1982: 72
- . Pensar la imagen. 2ª ed. Madrid: Cátedra/Universidad
del País Vasco, 1992.