

Unidad 6

- La adaptación.

3. La adaptación

[...] El problema de la adaptación es un falso problema (F. Truffaut).

La adaptación ha suscitado y suscita todavía jugosos debates sobre sus condiciones o posibilidades de existencia. Las más de las veces, la pregunta «¿Se puede adaptar?» (Proust, los Evangelios, Marx, Malcolm Lowry) enmascara la afirmación de que «No tenemos derecho a adaptarlo». Y es invariablemente en términos de moral —lo que se indica por el frecuente recurso a las palabras *derecho*, *respeto*, *fidelidad*— como se plantea la cuestión de la adaptación, incluso cuando se prescinde del problema del derecho, como en una obra de Alain García, que se coloca bajo el patrocinio de Jean-Claude Carrière al declarar: «En realidad, en el cine, todo es adaptación» y «No sé qué quiere decir, en este campo, la palabra «derecho», la moral estética se desarrolla en sutiles jerarquías: sólo se considerará como adaptación digna de este nombre la que se apoye en un «gran» texto literario; la adaptación demasiado sumisa al texto «traiciona» al cine, y la adaptación demasiado libre «traiciona» a la literatura; sólo la «transposición» [...] no traiciona ni a uno ni a otra, situándose en los confines de estas dos formas de expresión artística».⁹¹ Afortunadamente, la vigilancia y la pusilanimidad de los «perros guardianes» de

91. GARCÍA, Alain, *L'adaptation du roman au film*, París, I.F. Diffusion-Dujarric, 1990, pág. 203.

la cultura sólo se puede equiparar a la audaz y tranquila inconsciencia de guionistas y cineastas adaptadores. Hasta el punto de que la pregunta «¿Se puede adaptar?» desaparece por sí misma ante los hechos. Leyendo el número de *CinémAction* dedicado a los *remakes* y a la adaptación,⁹² se comprueba que, desde 1905-1908, *Don Quijote*, *Fausto*, *Romeo y Julieta*, *Quo Vadis?* y *Carmen*, así como diversos episodios del Antiguo Testamento y de los Evangelios, han sido objeto de adaptaciones (incluso ya en los momentos iniciales, podemos remontarnos a 1896-1898). Y se sabe que el cine se ha atrevido con toda clase de obras, incluso las que tenían fama de «no filmables» (*En busca del tiempo perdido*, *Bajo el volcán*, etc.). En suma, todo es adaptable, puesto que todo se adapta.

Nuestra reflexión, pues, se centrará más en el «cómo» que en el «por qué» o «en qué condiciones». En el cine la adaptación es un proceso muy frecuente. El número de adaptaciones supera, probablemente, al de los guiones originales. Ahora bien, entre la adaptación de una novela policíaca corriente y la de Radiguet no hay ninguna diferencia técnica fundamental: es la representación que nos hacemos de los dos textos la que difiere, al estar el segundo sacralizado por las instituciones culturales. Y recíprocamente, debido al fetichismo que inunda el mundo cinematográfico, se glorificarán por principio las adaptaciones firmadas por grandes nombres: Renoir puede hacer lo que se le antoje con *Madame Bovary*. La adaptación es el terreno, la apuesta, el catalizador de la eterna rivalidad (una eternidad de apenas un centenar de años) entre cine y literatura.

Partiremos del principio de que la adaptación es, ante todo, un hecho (un hecho, además, impuesto por la necesidad: el cine necesita historias, temas; los guiones se nutren de otras obras) y, por otra parte, de que es un proceso sometido a limitaciones en cierto modo «existenciales». Toda adaptación consiste en transponer una forma de expresión a otra. Esta traslación forzosa sitúa al guionista adaptador ante unos problemas que clasificaremos según tres categorías (no impermeables, por supuesto): problemas técnicos, opciones estéticas y procesos de apropiación.

A) LA ADAPTACIÓN COMO CONJUNTO DE PROBLEMAS TÉCNICOS

Los manuales del guión dedican generalmente a la adaptación un capítulo importante; los hay incluso que se centran enteramente en la cuestión (Miller,⁹³ García⁹⁴).

Uno de los primeros imperativos ha quedado bien resumido por Dwight

92. *CinémAction*, «Le remake et l'adaptation», n. 53, octubre de 1989.

93. MILLER, Gabriel. *Screening the Novel*, Nueva York, Ungar, 1982.

94. GARCÍA, *op. cit.*

Swain:⁹⁵ «*Cut, Cut, Cut*» («Cortad, cortad, cortad»), lo que de entrada subraya la limitación temporal con la que debe enfrentarse la adaptación. Fundamentalmente, el hecho de que la duración de proyección prevista sea de 30, 90, 180 minutos o más, no cambia en nada lo fundamental, como tampoco se interfiere la limitación del tiempo de proyección en los límites del tiempo de la ficción (en 90 minutos se pueden cubrir años de historia): es la cantidad de los acontecimientos, acciones, descripciones, diálogos y reflexiones diversas, actualizada en las palabras, la que siempre sobrepasaría —si se trasladaran íntegramente— las duraciones fílmicas aceptables: se ha evaluado en varios días el tiempo de proyección de una eventual adaptación completa de *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939). Cortar es, pues, suprimir (episodios, personajes, descripciones, intrusiones del autor, etc.). Pero cortar es también abreviar, sintetizar, amalgamar. Dos prácticas vienen a ilustrar estas operaciones: la concentración de personajes y el atajo dramático.

Philippe Pillard da un buen ejemplo de la primera a propósito de la adaptación de *Barry Lyndon*, de Thackeray, por parte de Stanley Kubrick:⁹⁶ el reverendo Runt y el capitán Potzdorf son, en efecto, concentrados de varios personajes secundarios de la novela, que adquieren con ello un relieve más importante. En este mismo filme se da un ejemplo de supresión-aceleración por medio del encuentro, cortejo y matrimonio entre Redmond Barry y lady Lyndon —que cubren cinco años en el libro—, desmenuzados en la película en unas cuantas secuencias cortas y una elipsis de un año.

En *La insostenible levedad del ser*, novela de Milan Kundera⁹⁷ adaptada por Jean-Claude Carrière y Philip Kaufman, la entrada de los tanques rusos en Praga coincide (en la película) con una disputa entre Tomás y Teresa, saliendo ésta a la calle en el momento preciso en que los tanques hacen vibrar los cristales del apartamento. En el libro no se dramatiza especialmente el episodio de los tanques; es, sobre todo, objeto de reflexiones del autor que no se integran tan estrechamente en la acción.

De esta necesidad de cortar y resumir, podría extrapolarse un modelo de la adaptación entendida como reducción. Y, por otra parte, así es como funciona a veces la adaptación en ciertos usos sociales (especialmente pedagógicos) y en el imaginario de los espectadores: como modelo reducido de la obra que permite un primer acceso o un primer contacto, cuando no autoriza completamente el ahorrarse la lectura.

Pero esto es olvidar que la adaptación implica casi invariablemente las operaciones inversas: añadidos, complementos y dilataciones, cosa que resulta evidente en las conversiones de textos breves en largometrajes: dos páginas de Platonov proporcionaron a Francesco Rossi y a Tonino Guerra material

95. SWAIN, Dwight, *Film Scriptwriting*, Boston-Londres, Focal Press, 1988.

96. PILLARD, Philippe, «*Barry Lyndon*», *étude critique*, col. «Synopsis», París, Nathan, 1990.

97. KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, París, Gallimard, 1984. (Trad. cast.: *La insostenible levedad del ser*, Barcelona, Tusquets, 1987.)

para una película de dos horas —*Tres hermanos* (Tre Fratelli, 1981)—; un cuento de Cortázar —*Las babas del diablo*— es la base del guión de *Blow-up*, de Antonioni y Tonino Guerra; un relato de Henry James, *El altar de los muertos*, constituye la de *La chambre verte* (1978), de Truffaut. A propósito de esta película poseemos un documento precioso: una carta de François Truffaut a Jean Gruault.⁹⁸ La carta está fechada el 21 de julio de 1974, mientras que el filme no se realizará hasta 1977.

Antes de lanzarte, lo que te pido es que hagas un plan de construcción de toda la historia; imagina que se trata de una adaptación para el teatro y divide la acción en cuatro o cinco actos. La primera parte (o prólogo) está constituida por lo que sucede antes del nuevo matrimonio del personaje viudo cuyo nombre he olvidado. (Aprovecha las listas de nombres establecidas por James en sus *Carnets* para buscar nombres, si no franceses, sí al menos más neutros que los originales, demasiado anglosajones.)

La segunda parte va desde la presentación de la segunda mujer del tipo que se encuentra en la calle hasta el reencuentro con la heroína. La tercera parte de ahí y va hasta la terminación del altar. La cuarta, desde ahí hasta la muerte de la madre de la heroína. La quinta constituye el final.

En lo referente al culto dedicado a la mujer muerta, acaso fuese deseable convertirlo en un elemento de suspense, en un misterio que se explicase poco a poco (pero con claridad). No olvides que nuestro personaje principal debe ser misterioso y prestigioso y que, para alcanzar este efecto, nada mejor que una o dos escenas en las que se hable de él *estando él ausente*. Si el héroe dice: «Tengo un secreto», nos decimos: «¿Qué se habrá creído ese tipo?», mientras que si dos personajes hablan de él diciendo: «Ese hombre tiene un secreto», quedamos intrigados y cautivados. Por esta razón es por la que improvisé, utilizando frases del libro, la escena de *Jules y Jim* (Jules et Jim, 1961) en la que los dos hombres hablan de la chica en ausencia suya: «Catherine es una fuerza de la naturaleza... que se expresa por medio de los cataclismos... etc.»

Las relaciones entre el héroe y la heroína, las veo algo así como en *La Bête dans la jungle*, es decir, que ella está enamorada de él desde el principio (y es consciente de ello) mientras que él está enamorado sin saberlo, probablemente porque no sabe que se puede amar dos veces en la vida. Aquí recobramos un tema predilecto nuestro: lo definitivo y lo provisional.

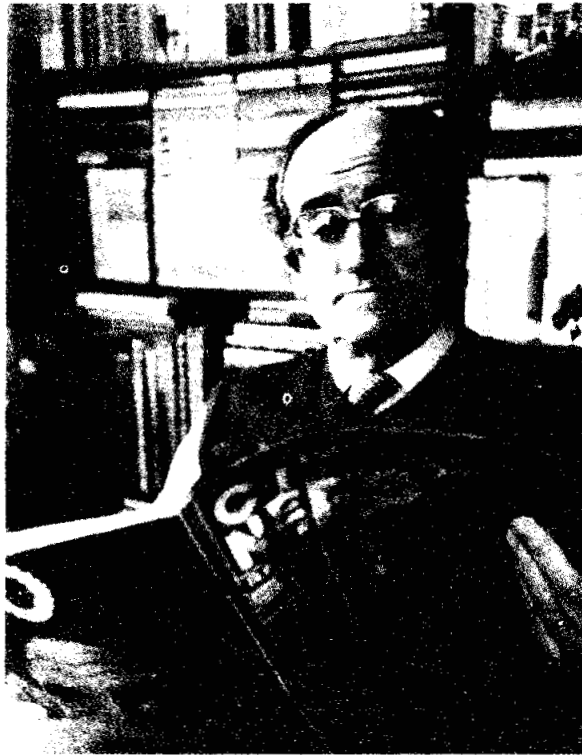
El inconveniente con James es que las cosas nunca se dicen expresamente y nosotros no podemos permitirnos esa vaguedad y esa indefinición en una película; tenemos que clarificar todo y precisarlo; y también debemos dilatar, por medio de mil invenciones, lo que yo llamo momentos privilegiados (como las quemaduras de libros en *Fahrenheit 451* [Fahrenheit 451, 1966]). Aquí, los momentos privilegiados son las escenas de culto, el encendido de las velas, los ritos y todo el aspecto religioso *a la japonesa*, que son nuestra razón profunda para hacer esta película. Después, y siempre a propósito de los momentos privilegiados, los encuentros entre el héroe y la heroína; nunca hablan de amor

98. TRUFFAUT, François, *Correspondance*, París, Hatier/5 Continentes, 1988, págs. 446-447.



François Truffaut en La chambre verte

Jean Gruault (foto de Gilles Delavaud para Cahiers du Cinéma)



(salvo acaso en el quinto acto) y tenemos que dar, sin embargo, al público la impresión que está contemplando un filme de amor.

Probablemente habrá que crear personajes suplementarios; propongo un par de criados fieles en la casa del héroe, dos eclesiásticos (dos para que puedan hablar entre sí acerca del héroe), dos colegas de despacho —por la misma razón—, un guarda cerca de la capilla o un guarda del cementerio, a estudiar.

Cuando el héroe hace cosas extrañas, arréglatelas para dilatarlas y darles un buen aspecto visual; son elementos a tratar *como si se tratase de una película policíaca*, reforzando el lado secreto y algo loco del héroe (por ejemplo, si quiere evitar cruzarse con alguien en una calle, no se limitará a cambiar de acera, como en un filme corriente, sino que, tajantemente, lo mostraremos yendo a ocultarse en la escalera de un inmueble en construcción).

Las preocupaciones de Truffaut remiten a los condicionamientos del filme en cuanto espectáculo dramático y afectan a:

— la dramaturgia: la división en actos (véase el capítulo precedente) inscribe ya la obra, no en un relato literario, sino en un género dramático que organiza la acción en una duración «escénica» o «de pantalla», según unos ritmos que se deben localizar;

— la dramatización o *puesta en escena* de los acontecimientos y de los personajes por medio del suspense (o, al menos, la suspensión, el misterio), del diálogo y las interacciones (discursos de los personajes acerca del héroe o desarrollo de la relación amorosa);

— la visualización: hay que decir, mostrar, clarificar, precisar, porque la imagen no puede ser durante mucho tiempo difusa o brumosa;

— la dilatación, que permite enriquecer la obra (los adaptadores se apoyan en un texto de unas sesenta páginas, que implica esencialmente a dos personajes y a varios personajes secundarios, muy importantes ciertamente para la economía general del relato y su sentido, pero inexistentes en cuanto a su presencia efectiva y a su encarnación en el texto; en el relato de James aparecen además numerosos elementos imprecisos, brumosos, fantasmagóricos: Strawson no tiene una identidad social muy definida ni relaciones tangibles, sus muertos no se mencionan, etc.). Pero la dilatación se pone también al servicio de los momentos que él denomina «privilegiados».

En *Carta de una desconocida* (Letter from an Unknown Woman, 1948), adaptación por parte de Max Ophüls de un relato de Stefan Zweig,⁹⁹ se encuentra un buen ejemplo de resumen dramático combinado con una dilatación del momento privilegiado. En el texto de Zweig, la narradora relata al destinatario de su carta «el más hermoso acontecimiento» de su infancia, un domingo en que, aprovechando un pretexto (el criado estaba sacudiendo la alfombra), pudo echar una «fugitiva y furtiva mirada» al apartamento del

99. ZWEIG, Stefan, *Lettre d'une inconnue*, en *Amok*, Stock.

hombre al que amaba en secreto. «Aquel rápido minuto fue el más feliz de mi infancia», añade. Más tarde narra «aquella hora terrible», aquel día en que su madre le anunció que, a consecuencia de su nuevo matrimonio, tenían que trasladarse de Viena a Innsbruck y alejarse de aquella querida vecindad. En la película, la primera escena se dramatiza y se dilata: la jovencísima muchacha se introduce a escondidas en el piso mientras el criado golpea la alfombra, y se embriaga al contemplar y rozar los objetos pertenecientes a la cotidianidad de su amor; el criado la sorprende y la despide amablemente; vuelve a su casa, encantada... para encontrar a su madre en compañía de su pretendiente, lo cual le anuncia su partida inminente de Viena. Buen ejemplo de concentración temporal concebida según el principio de la alternancia de los destinos y de la ruptura emocional.

Volvamos a Truffaut y Gruault. ¿Qué soluciones darán a sus problemas? *La chambre verte* responde a esta pregunta:

◆ A) Precisan el contexto de la historia al tiempo que realizan su traslación: estamos en Francia, en una ciudad pequeña, pocos años después del final de la guerra de 1914-1918; este contexto histórico permite tematizar más ampliamente —y pasar al guión— el motivo de los muertos, del olvido, etc.

◆ B) Enriquecen el contexto del personaje principal (rebautizado Davenne): éste trabaja en una revista, *Globe*; allí compone escrupulosas necrologías; tiene un patrón, provisto a su vez de una secretaria; vive además con un aya y un niño sordo adoptado.

◆ C) Enriquecen la historia con elementos tomados de otros textos de James, *Los amigos de los amigos* y *La bestia en la jungla*, lo que tiene el efecto de hacer las relaciones de Davenne con Cecilia más ricas en episodios, y de añadir, por tanto, situaciones propicias a los diálogos, pero también el de reforzar la disimetría entre los dos personajes (han experimentado el mismo tipo de alucinación; incluso tienen un pasado común que será motivo de un equívoco referente a su primer encuentro).

◆ D) Administran una progresión dramática rigurosa basada en lo extraño del comportamiento de Davenne y en una revelación muy prudente de sus secretos, como muestra el resumen del desarrollo de las secuencias de la primera parte del filme (o sea, alrededor de 25 minutos):

1. Genérico. Imágenes de la guerra de 1914-1918. El rostro del veterano Davenne aparece en sobreimpresión. «1929, una pequeña ciudad del este de Francia.»

2. Colocación en el féretro de la joven esposa de un amigo de Davenne. Éste expulsa al sacerdote y exhorta a su amigo Gérard a la fidelidad: «Nuestros muertos nos pertenecen».

3. Una tienda. Exposición de objetos familiares. Davenne encuentra allí a Cécilia, que trabaja en aquel local; deplora que los bienes de una familia se encuentren así dispersos; dice que busca una sortija muy concreta.

4. Davenne en su casa: muestra a un niño sordo unas placas fotográficas que representan escenas atroces de la guerra.

5. En *Globe*. Davenne rechaza una proposición, pues ello significaría abandonar la moribunda revista. Su patrón se queda estupefacto.

6. Tienda. Davenne y Cécilia evocan su primer encuentro (*quid pro quo*). Cécilia ha encontrado la sortija que parece fascinar a Davenne.

7. En *Globe*: el jefe de Davenne habla de él con su secretaria («Es algo especial»... «Se sentiría culpable por no haber sido herido» en la guerra); evoca la muerte de su esposa.

8. Davenne en su casa: se afeita, juega con el niño.

9. Venta en subasta. El aya de Davenne compra la sortija.

10. En casa de Davenne: el aya trae la sortija. Davenne se retira a una habitación para dialogar con su mujer muerta y devolverle su sortija. Un fundido encadenado sobre una tumba revela que el apellido de soltera de la difunta mme. Davenne es el de la familia cuyos bienes acaban de dispersarse en la subasta...

En el relato de James se conoce desde la primera página la fidelidad maníaca de Strawson hacia su novia muerta. Pero todos los demás episodios están, igualmente, dramatizados: en el texto, Strawson encuentra a su amigo del brazo de su nueva esposa hacia la página 6; en el filme este encuentro se demora más y tiene lugar en la redacción de *Globe* (aunque Davenne se oculta para no encontrarse con el infame infiel) y viene precedido por la secuencia del depósito del cuerpo en el féretro; hasta aproximadamente el minuto 50 de la película no tiene lugar la edificación de la capilla dedicada a los muertos de Davenne, motivada por su fracaso a la hora de mantener la presencia de su mujer muerta (incendio de la cámara mortuoria, destrucción del maniquí de cera encargado por Davenne); la aparición de Massigny (Acton Hague, en casa de James, el ex amigo desaparecido y renegado) precede de cerca a la idea de la capilla y sirve seguidamente de hilo dramático (secreto de Cécilia, revelación de la verdad a Davenne, ruptura, enfermedad de Davenne, confesión de amor de Cécilia, y desenlace con «culminación de la figura»).

Por otra parte, el relato de James, escrito en tercera persona, se focaliza sin embargo en Strawson, la totalidad de cuyos pensamientos y sentimientos (salvo los que desea ocultarnos...) sigue el narrador (no marcado). Gruault y Truffaut adoptan una narración objetiva, «visión desde fuera», más propicia a la visualización.

El problema técnico de la visualización está muy bien resumido en estas palabras de Visconti referentes a su trabajo de adaptación de *El extranjero* (Lo straniero, 1967), de Albert Camus:

[...] hacer más evidente y más visual la psicología del protagonista, dar un rostro a lo que, para Camus, es sobre todo una idea y una rebelión [...] La novela traducida a imágenes cinematográficas se convertiría en algo muy pobre si todos los pensamientos y razonamientos de Meursault no pudiesen exteriorizarse y concretarse en imágenes y en hechos.¹⁰⁰

100. En QUESTERBERT, *op. cit.*, pág. 49.

Visconti deplora el hecho de haber tenido que renunciar a estas operaciones para limitarse, bajo presiones diversas, a la «ilustración de un libro». Y observa que el proceso de puesta en escena lo conducía a situar el filme en la perspectiva histórica de la OAS y de la guerra de Argelia («La novela de Camus preveía lo que ha sucedido»): más tarde volveremos a este punto.

El modelo ilustrativo de la adaptación se basa en la simple secuencialización de los episodios ya visualizados (o directamente visualizables) de un texto. Excluye, o reduce considerablemente, la transposición audiovisual de la interioridad de los personajes desde el punto de vista del narrador y del autor, y de lo implícito vinculado a los contextos sociopolíticos. De ahí el éxito de los relatos de tendencia realista (Balzac, Stendhal, Maupassant, Zola), que permiten separar fácilmente los acontecimientos (generalmente bastante numerosos) de las descripciones, intrusiones del autor, etc. Al mismo tiempo, se suprime la visión y, por tanto, el tema de la obra (véase capítulo 1). Pero la reintroducción de una visión supone el trabajo evocado por Visconti, y ese trabajo no puede ser sino contemporáneo de la adaptación, la visión será la del adaptador y la del realizador. Basta comparar *Le rouge et le noir* (1954) y *Vanina Vanini* para convencerse de ello: dos adaptaciones de Stendhal, la primera ilustrativa e históricamente desconectada de todo contexto consistente (ya se trate de la Restauración, simplemente traducida en imágenes, o de los años 1950-1955, poco presentes), y marcada la segunda por dos puntos de vista (el de Vanina y el del realizador, Rossellini, sobre su personaje, presente gracias a procedimientos guionísticos y fílmicos de distanciamiento) acerca de un tema fuerte (el compromiso político y la pasión), y hablando, sin duda, para la Italia de los años 60.

D. Swain considera tres soluciones posibles para la adaptación de una novela:

1. Seguir el libro paso a paso, escena por escena, dividirlo en secuencias respetando al máximo el orden de las cosas.
2. Extraer las escenas clave del libro y construir el guión sobre esta base.
3. Tomar materiales (elementos de intriga, personajes, situaciones) y elaborar un guión casi original.

El primer método no conduce necesariamente a la adaptación ilustrativa, desde el momento en que en la obra se integra un punto de vista: *La Marquessa de O*, de Rohmer, adaptada de Kleist,¹⁰¹ ofrece un buen ejemplo de ello. El segundo método implica una intervención más importante del adaptador, exigida a menudo por el carácter demasiado literario de la obra. Así, Renoir, adaptando *Madame Bovary*, de Flaubert, difícilmente podía trasladar directamente el estilo del autor, en especial su ironía, y su distante proximidad con

101. KLEIST, *La Marquise d'O*, París, Bilingue Aubier-Flammarion, 1970 (Trad. cast.: *La marquesa de O y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1992.)

respecto a su heroína, hecha de palabras, del recurso al estilo indirecto libre y a descripciones ambiguas. Traslada todo a un registro teatral y hace de Emma una especie de actriz «desplazada» y atrapada entre trajes y decorados, situaciones demasiado restringidas para ella, y en conflicto frente a unos compañeros que no saben darle la réplica esperada.

El tercer método, a diferencia del segundo, puede ilustrarse con el *Valmont* (Valmont, 1989) de Milos Forman (y J.-C. Carrière), comparado con *Las amistades peligrosas* (Dangerous Liaisons, 1988), de Stephen Frears. Este último filme proviene de una adaptación teatral de la novela de Laclos, escrita por Christopher Hampton, construida sobre las escenas clave del libro, con un complejo trabajo de poda, y aplicando una progresión dramática ajustada. *Valmont* toma los personajes de Laclos y cierto número de situaciones, pero desplaza el centro de atención del relato sobre Cecilia (y ya no sobre la pareja Valmont-Merteuil), crea nuevas escenas y modifica la tonalidad de conjunto —más bien ligera—, así como el desenlace.

Estas ideas preconcebidas, como veremos, no se imponen sólo por necesidades técnicas, pero son, sin embargo, ampliamente tributarias de ellas.

Volvamos un momento a *Le diable au corps*.¹⁰² He aquí la página del relato de Radiguet en la que narra el primer encuentro entre el narrador (nunca nombrado) y Marthe. Este encuentro tiene lugar en la página 30, después de que el narrador ha expuesto su contexto vital (la guerra, la familia, etc.). Su familia y la de Marthe tienen que dar un paseo. Van a la estación a buscar a Marthe (a la que el narrador nunca ha visto).

Quando el tren entró en la estación, Marthe estaba de pie en el estribo del vagón. «Espera hasta que el tren se pare», le gritó su madre... Aquella imprudente me fascinó.

Su vestido y su sombrero, muy sencillos, demostraban su poca estimación hacia la opinión de los desconocidos. Daba la mano a un chico que parecía tener unos once años. Era su hermano, un niño pálido de pelo albino y cuyos gestos delataban su enfermedad.

En el camino, Marthe y yo caminábamos delante. Mi padre andaba detrás, entre los Grangier.

Mis hermanos, por su parte, bostezaban, con aquel nuevo compañero raquítico, al que prohibían correr.

Quando yo felicitaba a Marthe por sus acuarelas, ella me respondió modestamente que eran estudios. No les concedía importancia alguna. Me enseñaría algo mejor, unas flores «estilizadas». Al ser la primera vez, juzgué acertado no decirle que encontraba ridículas aquella especie de flores.

Bajo su sombrero, no podía verme bien. Yo la observaba.

—Te pareces poco a tu señora madre —le dije.

Era una galantería.

—Me lo dicen algunas veces; pero, cuando vengas a casa, te enseñaré unas

102. RADIGUET, Raymond, *Le Diable au corps*, París, Le livre de Poche.

fotografías de mamá cuando era joven y verás que me parezco mucho a ella.

Me entristeció esta respuesta y pedí a Dios no ver a Marthe cuando tuviera la edad de su madre.

Queriendo disipar el malestar de esta penosa respuesta, y no advirtiendo que sólo podía ser penosa para mí, puesto que —afortunadamente— Marthe no veía a su madre con mis ojos, le dije:

—Haces mal peinándote así, el pelo liso te quedaría mejor.

¿Qué problemas técnicos plantea este fragmento?

◆ **A)** El del empleo de la primera persona y de los tiempos de pasado. Con un desfase temporal imposible de situar con precisión («Cumplí doce años unos meses antes de la declaración de guerra», escribe al principio del relato, sin precisar su edad «actual»), el narrador cuenta su historia con Marthe (puede inferirse de algunas informaciones que el héroe tiene 16 años en marzo de 1918, y Marthe 19): hay retrospección, adelanto del narrador con respecto a los lectores, posibilidad de análisis y comentarios de los hechos pasados, traduciendo todo esto en los tiempos verbales del «modo de relato» (imperfecto, indefinido) y el vaivén incesante de lo vivido-observado a lo pensado-sentido, de lo narrado a lo comentado. Ahora bien, el guión implica la puesta en presente, la actualidad de la representación, la indicación de lo que se ve y se oye en cada momento.

◆ **B)** Pero lo que se ve en este fragmento es poca cosa: un tren, Marthe en el estribo, Marthe dando la mano a su hermano, las dos familias en el camino, Marthe y el narrador charlando a la cabeza del grupo (tras una elipsis).

◆ **C)** El diálogo en estilo directo es igualmente escaso. Se observan resúmenes («Yo felicitaba a Marthe») y, sobre todo, momentos de estilo indirecto o indirecto libre («No les concedía importancia alguna, me enseñaría algo mejor»). La tensión de la escena se establece por la confrontación entre lo que sucede y se dice (un paseo familiar, una conversación anodina) y lo que piensa y siente el personaje (está fascinado, algo molesto por los gustos de Marthe, y «entristecido» por la respuesta de ésta a su galantería), y coloca el conjunto bajo el signo de la atracción y del desfase (o del malentendido). Al final, una observación algo cínica («pedí a Dios no ver a Marthe cuando tuviese la edad de su madre») resultará una cruel anticipación (puesto que Marthe muere unos meses más tarde).

Recurrir a la voz en *off* sería una solución «literaria» para la transposición audiovisual de este relato retrospectivo (será la solución adoptada por Truffaut para *Las dos inglesas y el amor*, según Henri-Pierre Roché, película que hace pensar frecuentemente en Radiguet).

No es la adoptada por Aurenche, Bost y Autant-Lara¹⁰³ (véase la transcripción de la escena, más arriba).

103. AUTANT-LARA, Claude, AURENCHÉ, Jean, y BOST, Pierre, *Le Diable au corps, scénario et dialogues*, París, Lherminier, 1984.

Ellos prefieren:

- desplazar el encuentro al principio del relato, poniendo de entrada el acento en la relación amorosa;
- resolver la cuestión del *yo* y del relato retrospectivo recurriendo al *flash-back* objetivo (a poner en la cuenta del filme, no del personaje, lo que elimina la voz-*yo*, así como la restricción de campo correspondiente). El punto de vista ya no es, pues, el del personaje, sino el de los autores. El *flash-back* está, por otra parte, al servicio de un proyecto dramático, puesto que inscribe la muerte de Marthe, desde el principio del relato, como destino trágico;
- dar un nombre a... François (encontrado en las notas de Radiguet), ya que tiene un rostro y dialogará con otros. Este mismo doble condicionamiento de la puesta en imagen y de la puesta en diálogo impulsará a los adaptadores a desarrollar el papel del padre de François, simplemente mencionado en la novela y personaje completo en la película, con escenas capitales (intercepción de la carta del instituto, incumplimiento de la cita con Marthe), actitudes, gestos característicos, etc.;
- situar el encuentro en una acción y en un contexto más ricos que los del libro, y también más dramáticos (véase más arriba). La anticipación de lo que seguirá se sitúa más en lo que se ve que en lo que se oye.

François Truffaut criticó esta adaptación.¹⁰⁴ Pero Marco Bellochio, cuarenta años más tarde, adopta ciertas resoluciones bastante parecidas en su adaptación de la propia *Le diable au corps*: contextualización más acentuada y visualizada (el terrorismo en Italia, los conflictos generacionales, el psicoanálisis y la confusión psíquica), dramatización del encuentro (con reintroducción del episodio de la loca sobre el tejado, suprimido por Aurenche/Bost/Autant-Lara), desarrollo del papel del padre, etc.

Las opciones técnicas responden, en resumen, a tres grandes tipos de condicionamientos: audiovisualización, secuencialización y dialoguización, y dramatización, derivadas las tres de la naturaleza «espectacular» (en sentido amplio) del cine. Pero puede que se prefiera mostrar y hacer oír poco o bien mucho, dramatizar intensamente o desdramatizar, segmentar según perfiles secuenciales diversos (véase el capítulo precedente).

Pues las opciones de adaptación son también opciones estéticas.

104. TRUFFAUT, François, «L'adaptation littéraire au cinéma», en *La Revue des lettres modernes*, verano de 1958. Recogido en *Le Plaisir des yeux*, París, Champs-Flammarion, 1987.

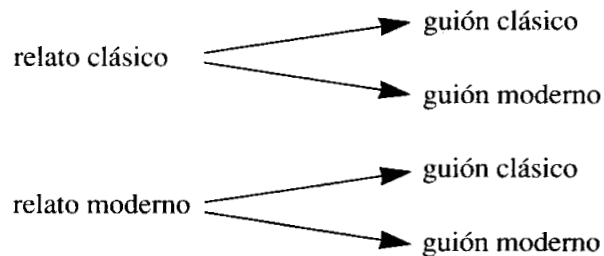
B) LA ADAPTACIÓN COMO CONJUNTO DE OPCIONES ESTÉTICAS

Si volvemos a los modelos guionísticos ya evocados en esta obra y los reducimos muy someramente a dos grandes tipos,

— el «clásico», caracterizado por su concentración en la acción, su preocupación por la racionalidad de los encadenamientos aliada con la eficacia dramática, la constitución de personajes consistentes y motivados situados en un contexto claro, su coherencia (o pseudocoherencia) lógico-psicológica y sociológica, por una parte, y

— el «moderno», caracterizado por contenidos más ambiguos o poco compactos, esquemas dramáticos más débiles y procedimientos de distanciamiento o de reflexividad— por otra parte, puede ser operatorio considerar que, en el proceso de adaptación, estos dos modelos se confrontan con dos modelos de relatos literarios simétricos, uno «clásico», derivado de la tradición realista (*balzaquiana*, diría Robbe-Grillet), y el otro «moderno», derivado de las experiencias de la escritura de principios de siglo y que cultiva la polifonía, el «subjetivismo indirecto libre», la reflexividad, la desdramatización o la sobredramatización, la parodia, etc.

En estas condiciones la adaptación se abre a una opción estética teórica que esquematizaremos de la manera siguiente:



Las alternativas, ciertamente, se plantean de modo muy sencillo, pero corresponden, no obstante, en términos generales, a unas opciones que productores, guionistas o realizadores efectúan más o menos deliberadamente, no sin invocar a veces la coartada de las limitaciones técnicas abordadas más arriba, y confundiendo —es más cómodo— los imperativos comerciales con las limitaciones inherentes a la transposición de un sistema semiótico a otro. Para nosotros no se trata de condenar una opción, cualquiera que ésta sea —sólo el resultado cuenta—, sino de situar claramente lo que está en juego en esas opciones.

Recurriremos a unos ejemplos para inventariar más fácilmente este juego de modelos.

1. De una novela moderna a un filme clásico:

La insoportable levedad del ser

Milan Kundera publicó en 1984 esta novela, adaptada por J.-C. Carrière (de conformidad y con la participación del autor) y realizada en 1988 por Philip Kaufman. La obligación de los cortes era imperativa: el texto es largo, abundante, lleno de acontecimientos y de personajes. Se suprimen, pues, algunos de ellos (el hijo de Tomas, su primera mujer), se condensa la acción en el tiempo, y se recurre a resúmenes (véase más arriba). Pero ciertas transformaciones revelan una idea preconcebida de orden estético diferente a la de Kundera, que no tratamos en modo alguno de reprochar a los adaptadores, sino, sencillamente, de señalar. Por ejemplo:



Jean-Claude Carrière (Foto: Caroline Champetier)

- La novela se cuenta en primera persona por parte de un narrador extradiegético que comenta la acción, juzga a sus personajes, diserta sobre el *kitsch* y otros temas. Este narrador, que se identifica con el propio Kundera, siempre adelantado a sus personajes y no necesariamente solidario con éstos, irónico, distanciado, y que toma como testigo al lector cómplice, hace pensar en el Diderot de *Jacques le Fataliste* (que Kundera, además, adaptó para el teatro). En el filme, el narrador desaparece completamente y el relato es objetivo, sin dis-

tanciamiento alguno, sin dualidad (entre ficción y narración, entre personajes y narrador, entre acciones-sucesos y reflexión). Ahora bien, ya se ha visto cómo *Barry Lyndon* integraba perfectamente a un narrador análogo (menos intrusivo, es verdad) al de la novela de Kundera. Su desaparición corresponde a una decisión estética.

■ La novela se focaliza alternativamente sobre un personaje distinto: Tomas, Tereza, Sabina o Franz Simon, de lo que resulta la adopción de perspectivas diferentes sobre los sucesos y sobre los propios personajes, una especie de efecto polifónico complicado por la «voz» del narrador omnipresente. En cada parte se vuelve atrás, como para subrayar las divergencias de puntos de vista y lo que Kundera llama los «malentendidos», y que constituye uno de los motivos principales del libro (y de la obra del autor). La adaptación ha linealizado globalmente el encadenamiento de los momentos y de las acciones, ha suprimido los retornos, y ha optado por una estructura en cuatro actos, con transiciones netas:



Juliette Binoche y Daniel Day-Lewis en La insoportable levedad del ser, de Philip Kaufman

1. El encuentro y el matrimonio. Tomas con Tereza y Sabina. Transición: entrada de los tanques soviéticos en Praga.

2. Partida de Praga. Estancia en Suiza. Sabina se encuentra con Franz. Tomas reencuentra a Sabina. Tereza busca trabajo. Transición: Tereza abandona a Tomas para volver a Praga.

3. En Praga: Tomas se reúne con Tereza. La nueva vida en Praga, Tomas pierde su puesto en el hospital, Tereza es sirvienta, se cree manipulada por un espía, etc. Transición: deciden irse a vivir al campo.

4. En el campo. Vida feliz. Muerte del perro Karenín. Desenlace. Puede también considerarse la parte dedicada a la ocupación de Praga por los rusos como un acto autónomo. En cualquier caso, la estructura en 4-5 actos se impone por la duración de la película.

■ La novela incluye varios elementos de desdramatización, además del papel del narrador: los datos históricos se exponen, pero no se explotan dramáticamente (véase más arriba), la muerte de Tomas y Tereza se anuncia ya mediada la novela, y su patetización se desplaza al perro Karenín. En el filme abundan los efectos de abreviación, así como los momentos de dilatación privilegiados (ruptura entre Sabina y Franz, sesión fotográfica entre Sabina y Tereza). Pero el desenlace, a este respecto, es ejemplar: tras la muerte del perro, Tomas encaja el hombro dislocado de un campesino y deciden ir todos a divertirse a la posada del pueblo: llegada en camioneta, principio de la velada, Tomas y Tereza muy enamorados el uno del otro; *flash-forward*: Sabina, instalada en los Estados Unidos, recibe un telegrama que le anuncia la muerte de sus dos amigos en un accidente; regreso a la fiesta, baile de los amantes, se retiran a una habitación; a la mañana siguiente emprenden el camino, fundido en blanco. Por un efecto de concentración temporal, la anticipación colorea toda la última parte de la escena con una fuerte tensión emocional.

Estos pocos ejemplos bastan para mostrar que los adaptadores optaron, en efecto, por un guión clásico: personajes «plenos», encadenamiento linealizado y dramatizado de las acciones, motivaciones complejas pero claras, vínculos «orgánicos» entre los destinos individuales y la Historia (mientras que en Kundera la problemática del azar y el destino se traduce por medio de conexiones mucho más someras de los personajes con los acontecimientos), conclusión de la historia, transparencia de la narración, centrado básico sobre el personaje de Tomas (por otra parte, rejuvenecido), etc.

Pueden observarse tratamientos análogos en adaptaciones recientes de textos modernos, como *Un amor de Swann* (Un amour de Swann, 1984) o *Bajo el volcán* (Under the Volcano, 1984). No obstante, la modernidad literaria no se transpone fatalmente en un clasicismo cinematográfico: lo atestiguan *Blow-up*, *El desprecio* o *El proceso*, por no hablar de los textos de Marguerite Duras, que nunca ha estado mejor servida que por sí misma.

2. Del texto moderno al guión moderno: *Las amigas*, *La mujer del teniente francés*

Las amigas (Le amiche, 1955), realizado en 1955 por M. Antonioni, fue adaptada por el autor, por Suso Cecchi d'Amico y Alba de Céspedes, de una novela corta de Cesare Pavese, *Tra donne sole*.¹⁰⁵ Enmarcado —como el filme— entre un suicidio frustrado y un suicidio culminado, el texto de Pavese es una descripción de la burguesía rica y ociosa de Turín vista por una narradora que regresa a esta ciudad para abrir un negocio de alta costura (y que es, pues, la única mujer que trabaja). El relato está constituido por una serie de escenas, a menudo abundantemente dialogadas, pero sin progresión dramática notoria: el suicidio final de Rosetta aparece más como una consecuencia global y difusa del desconcierto y del vacío de esta clase social que como resultado de un encadenamiento de circunstancias. Las escenas que se suceden están formadas por encuentros mundanos, viajes más o menos abortados hacia la Riviera, iniciación de relaciones amorosas frustradas, etc. Los adaptadores optan por una narración objetiva, siguiendo, no obstante, al mismo personaje privilegiado. Pero no por ello renuncian a la multiplicidad de los personajes secundarios, que hacen de *Las amigas* una obra intermedia entre el filme coral (falta aquí la alternancia sistemática) y el filme de personaje colectivo (la clase burguesa, pero sin intriga épica, sin antagonista). Los hilos narrativos y dramáticos están algo más trabados que en la novela; se tejen a partir de una triple progresión: la de la inauguración del negocio y preparación de la colección-inauguración (ausente del texto de Pavese), la del idilio entre Clelia y Carlo (principio, mitad/crisis y final/ruptura: ausentes en Pavese), y la de la relación entre Fabrizio y Rosetta, que lleva a ésta a culminar su segundo intento de suicidio. El guión tiende hacia una construcción más orgánica —más dramática también— que la novela. Literariamente, su forma es más clásica. Pero su modernidad cinematográfica reside en una fragmentación constante del relato, bajo el efecto del número de personajes y de las intrigas secundarias, así como en la prolongación de los momentos no dramáticos, e incluso vacíos (el paseo por las playas), muy a la manera de Antonioni.

Indudablemente, el cine italiano no está preparado, en 1955, para asumir el grado de inarticulación dramática de Pavese, ya en germen sin embargo en *Los inútiles* (I Vitelloni, 1953), de Fellini, y en *Te querré siempre*, de Rosellini (también de 1953). Pero *Las amigas* sigue siendo un ejemplo de guión en el cual lo no-narrativo, lo no-dramático (lindando con lo documental) compiten sin cesar con el modelo clásico. Anuncia las aportaciones, más radicales, de *La aventura* o de *La noche*.

La mujer del teniente francés (The French Lieutenant's Woman, 1981),

105. PAVESE, Cesare, *Entre femmes seules*, en *Le Bel Été*, «L'imaginaire», París, Gallimard.

realizada por Karel Reisz, fue adaptada por el autor y Harold Pinter de la novela de John Fowles (1969).¹⁰⁶

La modernidad del texto de Fowles deriva de que él yuxtapone una historia situada en siglo XIX y los comentarios de un hombre del XX, algo así como lo que hace Kundera en *La insostenible levedad del ser*, pero con un desfase temporal más importante. Fowles, además, desactiva la ilusión novelesca proponiendo varios finales, y salpicando sus páginas con reflexiones sobre la novela (otro punto común con Kundera).

La adaptación es un ejemplo de búsqueda de equivalencia dramático-cinematográfica, de desdoblamiento y reflexividad literaria. La idea de los adaptadores fue la de crear una nueva situación: dos actores interpretan los papeles de Sarah y Charles en una película en rodaje; entre ellos nace un idilio. El guión presenta alternativamente las escenas del filme (y por tanto la historia de Sarah) y las escenas entre los dos actores, analizando éstos la historia, sus papeles, comparándose con los personajes, etc. Así se conserva el efecto de reflexión, lo mismo que la oscilación entre el siglo XIX y el siglo XX, pero trasladado a un modelo más dinámico y espectacular en cuanto a los condicionamientos visuales. Guión especular, *La mujer del teniente francés* opera progresivamente el choque entre las dos intrigas, invitando a una reflexión sobre la identidad y la diferencia, en especial en lo referente a los papeles sexuales en la sociedad inglesa.

3. Del texto clásico al guión clásico

A primera vista, parecería que el trabajo de adaptación fuese más cómodo, en este caso, debiendo bastar la reiteración —visualizada y dialogada— de las articulaciones narrativas y algunos encadenamientos para obtener un guión aceptable.

No obstante, las más brillantes adaptaciones llevan generalmente la huella de sutiles variaciones atribuibles sin duda a un agudo sentido de lo que de fecundo hay en los condicionamientos existenciales de la adaptación cinematográfica, por una parte, y de la necesaria apropiación de la obra original por parte del adaptador, por otra.

Tomaremos como ejemplo la adaptación de *La máscara*,¹⁰⁷ novela corta de Maupassant (1889), por Max Ophüls y Jacques Natanson (en *Le Plaisir*). Los adaptadores respetan escrupulosamente los lugares (el baile, el apartamento del anciano bailarín) y el encadenamiento de los sucesos (descripción del baile → llegada del enmascarado y baile → caída → atención y revelación de la vejez del personaje → el médico lo lleva a su casa → su esposa cuenta su historia). Siendo *Le Plaisir* un filme en *sketchs*, se presenta una voz narra-

106. FOWLES, John, *Sarah et le lieutenant français*, «Points-Romans», París, Éd. du Seuil.

107. MAUPASSANT, Guy de, *Le Masque*, en *L'inutile Beauté*, Le livre de Poche.

tiva como si fuera de Maupassant, hablándonos desde ultratumba, que enlaza las tres historias. En *La máscara*, que es la primera historia, la voz completa la imagen en los pasajes descriptivos, y el filme concluye por medio de un comentario «filosófico». Representa bastante bien el equivalente clásico, para el cine, de la voz narrativa realista, semiobjetiva, semiartística, semitransparente o semiinterventora, inscrita a menudo en un relato intercalado entre otros.

Se observan algunas modificaciones:

■ de contenido:

— el baile no es de disfraces; de ello resulta que el hombre enmascarado es el único de su especie, de ahí la impresión de extrañeza acentuada por la imagen;

— el médico, funcional a doble título en el texto (cuida al anciano, lo traslada, y escucha luego pasivamente el relato de la vieja), se convierte en un personaje completo (consecuencia de los condicionamientos de guionización del papel): encuentra en el baile a una joven cortejada poco antes, dialoga con la vieja, etc. De hecho, la segunda parte del filme reparte el interés entre el relato de la esposa y el efecto que éste produce en el médico, mientras que, en la novela, todo se concentra en la mujer y su amor sin límites hacia su marido;

■ de estructura:

Las dos partes del relato corresponden a los dos lugares; en el texto de Maupassant son desiguales (1/3-2/3), en la película son iguales, de ahí el acento puesto en el baile y en el contraste entre los dos decorados (espacio, luz, movimiento, música, multitud/espacio restringido, sombrío, inmovilidad, palabras, rarefacción de los personajes), separando las dos partes el viaje en coche, resumido en dos planos, pero en el que vemos reunidos al anciano, al médico y al enmascarado, lo que establece una relación clara entre las tres «figuras».

En cambio, los adaptadores han respetado el «relato en palabras» de la anciana evitando visualizarlo en *flash-back* y limitándose a dramatizar algo su enunciación haciendo del médico un oyente implicado. Las réplicas finales, añadidas: «Gracias, señora, acaba usted de darme una buena lección», seguida de «Al baile» —al cochero—, adquieren entonces una divertida ambigüedad y subrayan el ímpetu irrefrenable hacia el placer y el motivo de «El espectáculo debe continuar», tan importantes en *Ophüls*.

Guión especular al inscribir el espectáculo y al espectador en la historia (en la persona del médico-testigo-oyente), y guión de personaje refractado (el anciano representa un posible futuro del médico juerguista), *La máscara* permite también, por su dispositivo, la confrontación de tres discursos: el de la voz en *off* (alejamiento y distancia filosófica, eternidad), el de los personajes (voz de la pérdida en el tiempo y las pasiones, de la desgracia, de la vida sin sentido, de las ilusiones perdidas), y el del filme, unión de imágenes y soni-

dos (discurso del movimiento de los cuerpos, de la danza y del deseo, magnificados por la puesta en escena). El conjunto se asemeja a la parábola según el modelo clásico ofrecido por la novela, pero con medios guionísticos específicos que distinguen *La máscara* de la simple ilustración.

4. Del texto clásico al guión moderno

Para ejemplos extremos, hay que referirse naturalmente a las adaptaciones de Bresson (Tolstoi para *El dinero*, por ejemplo), o Godard (Maupassant para *Masculin-Féminin* (1966), Mérimée para *Nombre: Carmen*).¹⁰⁸

Para *El dinero* (según *Le faux coupon*),¹⁰⁹ Bresson se entrega a un trabajo de concentración de los personajes (Ivan y Stépane se convierten en Yvon) y de depuración del relato (episodios suprimidos e interrupción de la historia después de que Yvon se entregue a la policía). Traslada todo a la Francia de los años 80. Pero todas estas operaciones no bastan para modernizar (en sentido pleno) un relato. El análisis de la secuencia del atraco (véase más arriba) ha dibujado los aspectos realmente modernos de esta adaptación: acentuación de los tiempos débiles o vacíos de la acción, en detrimento de los tiempos fuertes, desaparición de las motivaciones de los personajes, rarefacción de los movimientos y de las palabras, recurso sistemático a la elipsis y a la metonimia narrativas, desdramatización, etc.

Esta película, como las de Godard (véase más arriba el análisis del atraco de *Nombre: Carmen*) nos conduce al umbral de la problemática de la adaptación en cuanto apropiación, sobre la que vamos a detenernos algo más.

C) LA ADAPTACIÓN: UN PROCESO DE APROPIACIÓN

Todos los golpes están permitidos. Salvo los golpes bajos.
(François Truffaut, a propósito de la adaptación.)

La apropiación no es un proceso elegido, sino la consecuencia de un condicionamiento existencial de la adaptación y que podría designarse mediante el término *transfert*. No se trata aquí de la transferencia semiótica de un sistema de expresión a otro, ya evocada y que centra nuestra obra *Récit écrit-récit filmique*, sino de la transferencia histórico-cultural, igualmente determinante. La obra adaptada, en efecto, lo es siempre en un contexto histórico y cultural diferente de aquel en el que se ha producido. *Le diable au corps*, publicado en 1923, poco después de la Gran Guerra, se adapta en 1946 —justamente antes

108. GODARD, Jean-Luc, «Prénom Carmen», *L'Avant-Scène Cinéma* n. 323/324, marzo de 1984, Spécial Godard.

109. TOLSTOI, *Le Faux Coupon*, París, Le livre de Poche.

de la segunda guerra mundial— en Francia, por parte de unos autores que pueden situarse aproximadamente en la familia de los «anarquistas de derechas», y en Italia, luego, en 1986, en el contexto de las convulsiones políticas engendradas por el terrorismo, por un cineasta marcado por el izquierdismo y enamorado del psicoanálisis.

La insoportable levedad del ser se publica en 1984 y se adapta en 1987. ¿Poca distancia histórica? Sin embargo, se pasa de una novela compuesta por un escritor checo a una adaptación elaborada por un francés (J.-C. Carrière) y un americano (P. Kaufman) para una producción internacional. *El altar de los muertos*,¹¹⁰ escrito en 1894 por un americano cosmopolita, mundano y hombre de letras retirado en Londres, es adaptado en los años 70 por dos franceses (*La chambre verte*). La transferencia no implica necesariamente la transposición del contexto (el primer *Diable au corps* sigue estando situado en 1917-1918 y *La máscara* a finales del siglo XIX); no siempre afecta a la intriga, al espacio-tiempo diegético o a los personajes, pero alcanza inevitablemente al punto de vista, a la visión, porque afecta a la sensibilidad, al modo de entender las cosas de una época, y porque es un cambio forzoso de perspectiva. La prueba flagrante de ello se observa en los *remakes* y *autorremakes* —véase el famoso ejemplo de las diferentes versiones de la novela de James Cain *El cartero siempre llama dos veces*, por parte de Visconti: *Ossessione* (Italia-1942); Pierre Chenal: *Le dernier tournant* (Francia-1939); Tay Garnett: *El cartero siempre llama dos veces* (The Postman Always Rings Twice, USA-1946); Bob Rafelson: *El cartero siempre llama dos veces* (The Postman Always Rings Twice, USA-1981).¹¹¹ Incluso las versiones múltiples del mismo guión, rodadas en los años 30, a principios del cine sonoro, para asegurar la difusión internacional de un filme cuando todavía no se había puesto a punto el doblaje, son testimonio de los cambios que puede provocar la simple transferencia de actores y de lengua, a partir de los *scripts*, de segmentaciones, de decorados y de vestuarios idénticos: véanse las dos versiones de *La comedia de la vida* (1930), de Pabst.

Sabido es, además, que los americanos practican deliberadamente el *remake* basado en la reelaboración de modelos guionísticos originales. Los filmes europeos les proporcionan intrigas, ideas, personajes interesantes, pero también unos diálogos y esquemas narrativo-dramáticos que consideran inadecuados para el público. Se asiste entonces a unas transformaciones típicas de modelo moderno a modelo clásico.

El amante del amor, de Truffaut, se convierte en *Mis problemas con las mujeres* (The Man who Loved Women, 1983), de Blake Edwards (y Milton Wexler y Geoffrey Edwards para el guión). El *script* de Truffaut (y M. Fermaud y S. Schiffman), aunque globalmente estructurado en tres actos (véase más arriba), está constituido por escenas unidas mediante un dispositivo na-

110. JAMES, Henry, *L'Autel des morts*, París, Stock.

111. *Cinématographe* n. 70, «Remakes».

rativo tendente a fragmentar el relato. Por otra parte, el personaje central, Bertrand, está en crisis, en búsqueda, pero sin objetivo preciso, y nada vendrá a explicar clara y plenamente su comportamiento (¿su madre indiferente?, ¿un gran amor frustrado?). El *remake* se acerca más a la continuidad narrativa y la clarificación psicológica: la narradora-psicoanalista cuenta la historia, que se basa en las diferentes fases de la cura y en el desarrollo de la relación amorosa entre la terapeuta y su cliente; el personaje tiene motivaciones claras (quiere curarse de una crisis de impotencia), la cura le aporta revelaciones sobre sí mismo (búsqueda de la mujer ideal explicada por las relaciones con la madre: estamos frente al modelo del filme psicoanalítico clásico), etc. Y todo, por supuesto, trasladado a un contexto americano.

El proceso de adaptación asume más o menos deliberadamente la apropiación. Ésta puede ser objeto de una denegación (el refugio es entonces el sacrosanto «respeto» a la obra, que se trataría de «restituir» fielmente) o de unas operaciones de transposición y transformación sistemáticas, con todos los casos intermedios. Pero se ejerce, según creemos, en tres niveles y según grados de intensidad variables:

- en el nivel sociohistórico, depende de una época, de un contexto de producción (Hollywood, años 30; Francia, años 20 o 60, etc.);
- en el nivel estético, depende de una corriente, de un movimiento, de una «escuela» (el expresionismo, la Nouvelle Vague);
- en el nivel estético individual, depende de un autor o de un equipo.

La apropiación designa, pues, para nosotros, el proceso de integración, de asimilación de la obra (o de ciertos aspectos de la obra) adaptado al punto de vista, a la visión, a la estética y a la ideología propias del contexto de adaptación y de los adaptadores. Puede ir desde el rechazo de intervención sobre la obra (aunque la neutralidad es también una actitud estética e ideológica, en este caso al menos) hasta la «divergencia» o la «inversión».

Es interesante observar que un autor tan honrado pero de tan fuerte personalidad como Rohmer,¹¹² al adaptar *La marquesa de O* de Kleist con una intención preconcebida de fidelidad, llega sin embargo a modificar un episodio fundamental: el desvanecimiento de la marquesa. En Kleist éste tiene lugar después de que el oficial ruso la ha rescatado de las manos de la soldadesca («Apareció ante la marquesa como un ángel del cielo») y va seguido del famoso pasaje de los puntos suspensivos («Entonces fue cuando... sus doncellas, espantadas, no tardaron en aparecer» [...]), puntos suspensivos elípticos y desorientadores, puesto que ocultan al lector la violación de la marquesa por parte del oficial. Rohmer sustituye este desvanecimiento por un adormecimiento, cuando la marquesa, aterrorizada por las vicisitudes del combate, cree ver un Ángel, en la persona del oficial ruso que surge...

112. ROHMER, Éric, «La Marquise d'O», *L'avant-scène cinéma* n. 713.

Esta caída brusca en el sueño, relacionada con otros elementos del filme (en especial las referencias plásticas a Füssli), sitúa a la marquesa bajo el dominio del inconsciente y produce un personaje de complejidad y ambigüedad diferentes a las del personaje de Kleist. Por otra parte, el motivo del sueño es frecuente en Rohmer, se inscribe en la temática de autor —véase *La mujer del aviador* (*La femme de l'aviateur*, 1981), por ejemplo.

Examinemos algunos ejemplos de procesos de apropiación.

1. *La chute de la maison Usher*

En 1928, Jean Epstein¹¹³ adapta dos cuentos de Edgar Allan Poe,¹¹⁴ *El hundimiento de la casa Usher* y *El retrato oval*, que él funde en un solo guión. En relación con el primer cuento, son radicales las divergencias con respecto al contenido: el hermano y la hermana se convierten en marido y mujer (eliminación del motivo del incesto); el marido es responsable de la muerte de su mujer (integración del motivo extraído de *El retrato oval*: Roderick «absorbe» la vida de su esposa para proyectarla en su cuadro): su remordimiento y su amor, así como el amor de su esposa, serán finalmente más fuertes que todo eso, puesto que ella sale de la tumba y ambos podrán huir de la casa maldita, que se derrumba entre las llamas (en Poe, Roderick se hunde en el pantano con su morada).

La intriga se reduce a un encadenamiento somero de acontecimientos segmentados en largas escenas que privilegian los momentos de espera y los fragmentos descriptivos y oníricos: Roderick termina el retrato de su mujer, que muere inmediatamente; la colocan en el féretro y la llevan hasta el panteón familiar, a pesar de las protestas de su esposo; noche de espera al final de la cual Roderick obtiene la confirmación de que Madeleine no ha muerto; los esposos huyen, la casa Usher se incendia. La construcción de conjunto es más musical que dramática; hace pensar en un libreto de ópera, que dilata una situación dramática planteada hasta el agotamiento de sus potencialidades antes de pasar a la situación siguiente.

Ahora bien, esta adaptación nos parece característica de un proceso de apropiación, no sólo por parte de un autor, sino también de una época, una corriente estética, o un movimiento de ideas encarnadas en motivos literarios y cinematográficos. ¿Qué interesa a un poeta-ensayista-cineasta francés de los años 20 de un escritor del sur de los Estados Unidos muerto en 1849? En primer lugar, una postura estética, trasladada a Francia por Baudelaire, Mallarmé y Valéry, y caracterizada por la independencia frente a contenidos realistas o

113. EPSTEIN, Jean, «La Chute de la Maison Usher», *L'Avant-Scène Cinéma*, n. 313/314, octubre de 1983.

114. POE, Edgar, *La Chute de la Maison Usher*, en *Nouvelles Histoires extraordinaires*, París, Le Livre de Poche. (Trad. cast.: *Cuentos*, Madrid, Alianza, 1992.)

sociales y la búsqueda de la sensibilidad en estado puro, expresada a través de una forma poética (en sentido amplio) perfecta. Una tendencia reiterada por los cineastas denominados «impresionistas» de los años 20 (Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Epstein), que desean establecer un cine liberado de los condicionamientos del tema y de la intriga, cine «puro», «música para los ojos»... La intriga pretexto será, pues, vehículo de búsquedas formales. Los contenidos, no obstante, no son completamente indiferentes. Constituyen motivos poéticos adaptados a una sensibilidad de época. También aquí proporciona Poe un tema recurrente en la primera vanguardia de los años 20: el de los poderes y los maleficios del arte. Temas tan intensos que afectan a la vida y a las obras de los creadores: *Le Plan de l'aiguille*, novela de Blaise Cendrars publicada en 1929, lleva una dedicatoria a Abel Gance. ¿En recuerdo del rodaje de *La rueda* (1920-1921), en el que participó Cendrars como ayudante y cuya última parte se sitúa en el macizo del Mont-Blanc? Sin embargo, la dedicatoria está fechada en 1919 y Cendrars pensaba en esta novela desde 1917. Por otra parte, en el momento en que comienza a redactar el guión de *La rueda*, Gance se entera de que su «chère petite Annabel Lee» está irremediabilmente condenada por la enfermedad. Desplaza los lugares de rodaje en función de su salud: Niza y después la montaña. Los dos años de rodaje culminan, no obstante, la agonía de la joven actriz. En *Les Confessions de Dan Yack*, de Cendrars (1929), Dan, productor, mima a su joven esposa, afectada sin saberlo por una enfermedad que la sorprende en el instante mismo en que su marido la lleva a convertirse en *star*. Ella encarnará «el pensamiento de Edgar Allan Poe», la mujer artificial de *L'Eve future*, antes de morir... ¿Y quién encarna a Madeleine en *La chute de la maison Usher*? Marguerite Gance, la esposa de Abel Gance. El guión adquiere con ello valor de exorcismo... El síndrome del «retrato oval» está muy en la moda del momento. Sería, sin duda, interesante analizarlo en sus implicaciones simbólicas y psicoanalíticas, en especial en lo referente a la relación del cine (o más exactamente de los cineastas) con las actrices. ¿Acaso no retomará Godard el mismo texto de Poe en la parte XII de *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962), poco antes de la muerte de Nana?

2. Teatro y cine: *Mélo* y *Cyrano de Bergerac*

La adaptación de una obra de teatro plantea problemas específicos. La obra teatral existe por un texto y por unas representaciones. De ahí que, para la adaptación cinematográfica, existan las siguientes posibilidades:

— filmar una representación teatral del texto. El trabajo de adaptación opera esencialmente en el nivel de la realización (elección de la escala de los planos, montaje; idea preconcebida en cuanto al respeto de la distancia espectral, etc.). Véase el *Hamlet* montado por Patrice Chéreau y filmado por Benoît Jacquot;

- operar, a partir de una puesta en escena teatral del texto, una segmentación y un montaje que desborden el espacio escénico, borrando el predominio de la mirada espectral. Sería el caso de *La flauta mágica* (Trollflöjten, 1974), de Bergman, que, aunque añadiendo planos de espectadores (simbólicos, más que reales), hace penetrar la cámara en el espacio escénico, multiplica los puntos de vista, y estructura un espacio-tiempo no realista, tanto en el plano diegético como en el plano de la representación. La adaptación interviene aquí en el nivel de esta nueva segmentación;
- adaptar el texto. Operar una secuencialización fílmica únicamente sobre la base del texto, con la posibilidad de referirse a un espacio-tiempo puramente cinematográfico. Es la solución adoptada por Paul Newman para *El zoo de cristal* (The Glass Menagerie, 1987), de T. Williams, por Alain Resnais para *Mélo*, de Henry Bernstein, o por J.-P. Rappeneau para el *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand. En este caso se realizan con frecuencia pequeñas modificaciones: cortes o, a veces, desplazamiento de escenas.
- Partir de las escenas clave, o de la intriga y los personajes, para elaborar un nuevo guión, caso del *Casablanca* de Michael Curtiz según la obra de Burnett y Alison, o incluso de *Gertrud*, de Dreyer, según H. Söderberg.

La apropiación del texto se complica, pues, en el caso del teatro, con una apropiación escenográfica. Las opciones estéticas manifestarán una dependencia más o menos importante con respecto al espacio-tiempo escénico, al decorado, al trabajo del actor, etc.

Las decisiones de «airear» el texto teatral, es decir, sacar la acción del espacio confinado del escenario, conducen a buscar soluciones guionísticas aceptables, a veces contenidas en germen en la obra teatral. Así, en *Cyrano de Bergerac* (Cyrano de Bergerac, 1990), veremos a Cyrano batirse y, en el último acto, ser víctima de un «accidente» preparado, en la calle. Pero existe también la posición inversa, consistente en subrayar la teatralidad del texto por medios cinematográficos.¹¹⁵ Es lo que hace Orson Welles con *Macheth*, multiplicando los lugares y los decorados en una segmentación muy fragmentada de la acción y del tiempo, pero reintroduciendo el teatro por medio del texto, del trabajo de los actores, de la filmación no realista de decorados, «naturales» sin embargo.

Contrariamente a Rappeneau, que transforma en *Cyrano de Bergerac* unos relatos orales en escenas visuales, Resnais¹¹⁶ suprime, en *Mélo*, la mayor parte de las escenas o cuadros «de exterior» presentes en la obra de Bernstein, para condensar la unidad de lugar, el espacio dramático. Los protagonistas referirán estas escenas mudas y algunos personajes serán suprimidos del

115. Véase BAZIN, André, «Théâtre et cinéma», en *Esprit*, junio-julio de 1951, recogido en *Qu'est-ce que le cinéma?*, «7e Art», París, Cerf, 1985.

116. RESNAIS, Alain, «Mélo», *L'Avant-Scène Cinéma* n. 359, abril de 1987 (contiene el texto completo de la obra de Bernstein).

mismo modo, concentrando el filme la intriga alrededor del trío Romaine-Pierre-Marcel. El texto, finalmente, y siempre con un objetivo de densidad dramática, se ha «contraído» algo. La transferencia escenográfica es ambigua, como atestigua la primera escena del filme: estamos en el jardín de un chalet de las afueras, en casa de Pierre y Romaine, pero el cielo, en esa noche, es un telón pintado; el espacio es limitado, como un decorado al estilo de los espacios interiores del cine mudo; Marcel, el célebre violinista invitado por los esposos Belcroix, se lanza a un largo relato ilustrativo de la duplicidad femenina, pero sin visualización en *flash-back*: seguimos estando en el relato oral, y es la puesta en escena la que se encargará, no obstante, de convertir este momento en un fragmento de «puro cine».¹¹⁷

Es, pues, por medio de la puesta en escena como Resnais se apropia de Bernstein, pero también mediante el empleo de una segmentación dramática que recuerda en muchos aspectos al cine mudo, y de un sistema de referencias a sus películas anteriores —*La vie est un roman* (1983), *L'amour à mort* (1984)— interpretadas por los mismos actores, como si se constituyese entonces un archiguión sobre los motivos del amor, la posesión y la muerte.

3. *Apocalypse Now*

El filme realizado en 1979 por Francis Ford Coppola es la adaptación, por el autor y John Milius, de un relato de Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*,¹¹⁸ publicado en 1899 en Inglaterra. El guión fue objeto de numerosas reelaboraciones, siendo el desenlace dudoso hasta el fin del rodaje.

La transferencia se verifica por medio de una transposición: de la Inglaterra y el África de los años 1890 (Conrad basa su novela en una experiencia personal vivida en el Congo belga) a los Estados Unidos, o más bien al Vietnam sumido en la guerra; de la explotación colonial al conflicto armado de 1968.

El relato, como el filme, está construido según un esquema heroico, un descenso a los infiernos (véase capítulo 1). Pero mientras que en Conrad el ciclo es completo, en Coppola queda inacabado.

Marlow, el personaje central de *El corazón de las tinieblas*, siente la llamada del África y de uno de sus ríos. Consigue que le contrate la compañía encargada de explotar esta «región de las tinieblas». A partir de ahí, su recorrido procede a través de otras tantas etapas-pruebas desde la sede de la compañía en Francia hasta la casa madre en África y, después, desde su paso por la primera oficina y por la oficina central, ambas «custodiadas» por demo-

117. PHILIPPON, Alain, «Mélo», en *Théâtre et Cinéma*, publicación de los 4^{os} encuentros cinematográficos, *Studio 43-Dunkerque*, 1990.

118. CONRAD, Joseph, *Coeur des ténèbres*, con *Jeunesse*, «L'Imaginaire», París, Gallimard. (Trad. cast.: *El corazón de las tinieblas*, Madrid, Alianza, ¹⁰1993.)

nios, al remonte del río hasta llegar a Kurtz. El encuentro con Kurtz, el hombre «enfermo», «el primer agente», que «envía tanto marfil como todos los demás juntos», se efectúa en el corazón de las tinieblas y del horror engendrados por la colonización, pero es también y simultáneamente la revelación de la luz y de la verdad. Marlow se reúne entonces con Kurtz en la comprensión del horror y en el descubrimiento de las mentiras que enmascaran la empresa colonizadora. Kurtz muere confiando a Marlow unos papeles personales que éste entrega a su novia, en Inglaterra. La entrevista con la joven constituye una nueva prueba, ya que permite a Marlow tomar conciencia del alcance de la verdad que lleva en sí mismo, y no utilizarla a la ligera (por lo que miente sobre las últimas palabras de Kurtz, «El horror, el horror», con objeto de dejar a la joven una razón para vivir). Pero hay más. El Saber (¿la Sabiduría?) adquirido por Marlow es compartido, puesto que narra su propia historia a unos marinos que esperan —a bordo de un barco anclado en el Támesis— la subida de la marea. La historia africana, parábola de la locura engendrada por el marfil, se inserta en un relato cuyo personaje es ese Marlow que, empeñada su palabra, permanece en «la postura del Buda que medita». Añadamos que la partida y el regreso de Marlow se efectúan bajo el signo de la acción benéfica de las mujeres: su tía le ayuda a encontrar un trabajo, y la novia de Kurtz le permite encontrar un sentido a su itinerario y que le reconozcan como héroe, «Ya sabe usted...»; ellas son las ayudas, las guías de este viaje iniciático a los confines de las tinieblas.

En *Apocalypse Now*, se asiste igualmente a un descenso a los infiernos y se traduce la referencia a Dante (explícita en Conrad) mediante la configuración espacial del viaje de Willard, que atraviesa los diferentes umbrales (guardados por demonios de todas clases) de círculos sucesivos para hundirse en el horror. Al principio, sin embargo, Willard no está en su casa, sino ya en Saigón, en plena guerra. No se marcha por iniciativa suya, sino que es enviado en misión especial por el ejército americano para buscar a Kurtz e impedirle que siga violando las reglas y las leyes del ejército. Durante el viaje, y al consultar el expediente de Kurtz, Willard va acercándose al personaje, tanto más cuanto que el espectáculo de la guerra le hace entrever las mentiras del ejército: el ataque al pueblo vietnamita por parte de los helicópteros al son de *La cabalgata de las Walkirias*; el *show* de las bailarinas de *Playboy* en el campamento americano; la llegada al puesto de Do Lung, poblado de soldados locos y drogados; el remonte del río y el contacto con la barbarie, son otras tantas «etapas» que conducen a la verdad de Kurtz. También aquí el guión se aparta profundamente de la novela: tras el encuentro con Kurtz, y la revelación de la luz en el corazón de las tinieblas, Willard matará a Kurtz, el propio objeto de su búsqueda, aquel con el cual ha ido identificándose progresivamente. Después de este asesinato sacrificial (mostrado en paralelo con sacrificios de animales), Willard abandona el campamento de Kurtz y la película termina. Se rodó una versión que mostraba a Willard quedándose en el campamento (¿para ocupar el lugar de Kurtz?). El final comercializado permane-



Apocalypse Now: demonios en el umbral del último círculo del infierno.

ce abierto, pero se ha oído a Willard decir que ya no pertenece al ejército americano. Por otra parte, tampoco se habla ya de la carta que Kurtz le ha confiado para su hijo (sustituto de la novia de la novela). Willard, después de haber cometido lo que se parece mucho a un asesinato ritual del Padre, no vuelve a su casa, no obtiene reconocimiento alguno de su acción «heroica», y no comparte Saber alguno. Al contrario: desaparece en el filme el primer nivel narrativo, con la historia inserta, para dejar lugar a la voz en *off* de Willard expresando a lo largo de toda la película sus dudas y su culpabilidad.

En cuanto a las mujeres, no están representadas sino por algunas víctimas vietnamitas y por las *playmates* del campamento americano...

Si a esto se añade que el filme se abre con una canción de los Doors titulada *The End* y las visiones apocalípticas de Willard, y que termina con una cita por parte de Kurtz de un poema de T.S. Eliot, «*We are the hollow men*» («Somos los hombres huecos»), y, seguidamente, por las mismas visiones que al principio, ya se ve que este periplo no es heroico, sino circular e inútil.

El guión de Milius y Coppola realiza la transformación de un relato de factura clásica en un filme moderno. El personaje central está en crisis y se mueve por motivaciones ambiguas (¿para quién, por qué ejecuta a Kurtz?), las situaciones se suceden según el hilo narrativo de la misión que ha de realizar, pero sin transiciones marcadas, por medio, más bien, de grandes escenas yuxtapuestas al ritmo del viaje (Coppola ha hablado de filme-opera). El comportamiento de Kurtz es igualmente misterioso y confusamente motivado

(apresa a Willard y luego se rinde a sus designios). Si *Apocalypse Now* es un verdadero filme de guerra, no es realmente una película de acción: hasta el desenlace, Willard es sobre todo espectador. Resulta evidente que la apropiación del texto de Conrad se sitúa en dos niveles. En el nivel histórico y cultural, *Apocalypse Now* se basa en *El corazón de las tinieblas* para producir un «contra-viaje del Héroe». El fracaso y la culpabilidad, la desposesión de la acción están inscritos en el filme desde el principio. Ni Willard, ni Coppola pueden sacar un partido heroico de la guerra del Vietnam porque participan en ella en cuanto americanos, y esto en plena fase de descolonización, mientras que Marlow y Conrad, hacia 1890, pueden criticar la colonización entonces triunfante, no solidarizarse, distanciarse de ella y elegir un partido, una acción, una palabra.

En el nivel individual, Willard y Kurtz se integran bien en el universo autoral de Coppola, ya que Kurtz remite a esos monstruos *larger than life*, surgidos de la exacerbación de las pasiones y los valores americanos —*El padrino*, *Tucker: un hombre y su sueño* (Tucker: the Man and His Dream, 1988)—, y Willard a esos personajes lúcidos, solitarios e impotentes para cambiar el curso de las cosas, para actuar sobre la Historia y sobre su propia vida —*La conversación* (The Conversation, 1973), *Corazonada* (One from the Heart, 1982), *Peggy Sue se casó* (Peggy Sue Got Married, 1986). Ambos pueden aparecer evidentemente como representaciones del propio Coppola.¹¹⁹

4. Una adaptación-inversión: *Falsche Bewegung*

Realizado en 1975 por Wim Wenders, *Falsche Bewegung*¹²⁰ procede de una adaptación realizada por Peter Handke a partir del *Wilhelm Meister* de Goethe.¹²¹ Transposición: de la Prusia de los tiempos de la Ilustración (la novela se escribió entre 1777 y 1796) a la Alemania de los años 70.

Wilhelm Meister es una novela de formación (*Bildungsroman*), que roza la novela de iniciación según una tradición alemana ilustrada por obras como las de Novalis, Thomas Mann o Herman Hesse. En el contexto de la *Aufklärung*, esta novela es para Goethe un medio de expresar su optimismo, su fe en la razón y en el hombre, su confianza en el enfoque y comprensión racionales y prácticos de la realidad, y en el progreso individual y social. Desde esta perspectiva, el viaje es formación, descubrimiento del mundo y de uno mismo, superación y revelación de objetivos que se han de alcanzar. Los acontecimientos y los personajes son motores, catalizadores, guías materiales y espirituales (en esta novela, sobre todo las mujeres, pero en particular Mignon,

119. Véase CHAILLET, Jean-Paul, y VINCENT, Elisabeth, *Francis Ford Coppola*, París, Edilig, 1984.

120. HANDKE, Peter, *Faux Mouvement*, París, Bourgois, 1980.

121. GOETHE, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, en *Romans*, Bibliothèque de la Pléiade, París, Gallimard, 1954. (Trad. cast.: *Wilhelm Meister*, Barcelona, Sopena, 1967.)

figura del Ideal, de la Belleza, del Amor total y del Hermafroditismo original). Los encuentros y las experiencias, afortunados o conflictivos, armoniosos o decepcionantes (el teatro y los comediantes, por ejemplo) se integran siempre en una progresión del ser hacia su verdad. En su viaje y sin saberlo él, Wilhelm, es, además, seguido por unos pedagogos pertenecientes a una sociedad secreta, la sociedad de la Tour, que pretende crear una elite de hombres para el bien del mundo futuro.

Handke y Wenders se apoderan de esta historia hacia 1975. Ambos pertenecen a la generación de los «hijos del nazismo» ¿Qué pueden esperar de los mensajes de sus padres (aunque éstos no hayan sido nazis: se trata de una cuestión sociohistórica y no familiar)? Más que a la filosofía de la Ilustración y a su optimismo, es al *Sturm und Drang*, reacción contemporánea de la *Aufklärung*, a su furia y a su tormenta de sentimientos, al que pueden referirse estos jóvenes autores para «invertir» el *Wilhelm Meister* de Goethe, que les proporciona no obstante el motivo esencial del viaje a través de Alemania, del movimiento, de la búsqueda.

Sólo que hay una diferencia: la conciencia y el paisaje alemán se han transformado mucho y todo esto se ha convertido en algo lastimoso. El gran gesto que hace doscientos años era aún en Goethe el gran movimiento, el gran viaje, la gran andadura, la partida; todo esto, en el guión que he entresacado de él, no se produce nunca sino como un resplandor en el interior de la historia, y pasa luego de nuevo a la realidad exterior, atravesado por la transformación del paisaje y, por supuesto, también de la vida interior de alguien que se bautiza a sí mismo como héroe. Simplemente: el heroísmo del que da pruebas Wilhelm Meister no es posible, ni siquiera considerándolo como héroe de una historia individual. Empieza siempre por medio de movimientos colosales, realmente serios. Pero ¿quién puede llevar una vida así, cuando todo lo que pudiera suceder aún es calculable? Ahora bien, lo que él quiere realizar es eso. Y eso empieza así, de manera monumental, el mar, el tren, el amor, una escena de amor, ver a alguien en un andén, en un tren, ir a su encuentro y pensar que hay en ello una cierta eternidad y que eso va a continuar... pero no en la historia que yo he escrito. En Goethe esto funciona, conmigo no funciona. (Peter Handke).¹²²

He aquí algunos aspectos de los procedimientos de inversión operados por el guión sobre la novela de Goethe.

En la película, Wilhelm pierde su apellido, Meister. Sólo se le llama por su nombre de pila, y el título de la obra se ha cambiado. Ya no es, pues, «Maestro», ha perdido el apellido paterno, lo que le prohíbe doblemente considerar un futuro, una continuidad. Al principio de la novela Wilhelm es el bienamado hijo de una familia numerosa de ricos comerciantes. Tiene por amante a una deliciosa actriz y escribe con gusto dramas para un teatro de ma-

122. WENDERS, Wim, «Les héros sont les autres», entrevista con Peter Handke y Wim Wenders a propósito de *Faux Mouvement*, 1975, recogida en *La Logique des images*, L'Arche, 1990.

rionetas. En la película se ve a Wilhelm solo con su madre, en un modesto apartamento. Ésta habla de vender su negocio al supermercado. Wilhelm desea ser escritor pero no consigue escribir. Se le ve, en una breve escena, encontrarse con una muchacha que trabaja en un cine, pero es un contacto frustrado.

Wilhelm Meister abandona su cómodo nido demasiado mullido bajo la advocación de su padre («Es menester que se vaya a ver mundo [...]; durante el viaje, podrá ocuparse de nuestros negocios en el extranjero; el mayor favor que puede hacerse a un joven es el de iniciarlo suficientemente pronto en la carrera que será la suya.»),¹²³ y no sin haber soportado un largo discurso de su amigo Werner haciendo la apología del comercio. Su viaje se sitúa, pues, bajo el signo del aprendizaje y el cambio (para su padre se trata de enfrentarlo con la realidad y alejarlo de los espejismos e ilusiones del teatro).

En la película, es la madre de Wilhelm quien envía a su hijo al exterior (no hay padre), dirigiéndole el discurso siguiente:

Interior, cuarto de baño. Wilhelm venda su mano herida (ha dado un puñetazo a un vidrio de su ventana), su madre se peina.

LA MADRE: Me gustaría que te marcharas de aquí. Venderé el negocio al supermercado y te daré una parte del dinero. No. No digas nada ahora, querido Wilhelm. Espera a necesitarlo de manera irrefutable. Y no pierdas tu sentimiento de desazón ni tu humor melancólico. Los necesitarás para escribir.

En adelante voy a pasar mis días de manera agradable. Pasearé por la plaza con un cigarrillo. Por la tarde, beberé un Martini en el Heider Hof leyendo tus cartas.

Diré: «Con hielo, por favor».

(texto establecido según los subtítulos)

Al hacer el equipaje, Wilhelm (que nada ha dicho en la escena citada más arriba) descubre que su madre le ha dejados dos libros, entre ellos *La educación sentimental*, que es, como se sabe, una antinovela de formación.

Después, un taxi los lleva a la estación.

Voz en off de Wilhelm: En el taxi, ella me aconsejó de repente que no me dejase intimidar si me hablaban de la actividad de un carpintero o de un médico y me reprochaban mi vida inútil. Las gentes de actividad limitada le recordaban a unos caracoles secos.

Estas palabras parecen responder al discurso del Werner de Goethe... La continuación del filme sigue estos parámetros: el grupo teatral se convierte en una pareja compuesta por un viejo que toca la armónica y una pseudomalabarista (Mignon) que se finge estúpida; la literatura está representada por un joven y ridículo poeta simbolista, el teatro por una actriz sin trabajo, la industria por un hombre cuya mujer se ha suicidado, que vive en una vasta morada

123. GOETHE, *op. cit.*, pág. 399.

abandonada a su suerte, pronuncia discursos sobre la angustia y acaba ahorcándose. En cuanto a la sociedad de la Tour, puede verse una reminiscencia de ella en la comunidad de los antiguos nazis, representados por un revisor de tren y un vagabundo, que se reconocen por el saludo hitleriano y traman la reunión de Wilhelm con Teresa Farner, la actriz.

Los encuentros y experiencias de Wilhelm no le hacen cambiar; no hacen sino reavivar su furia (hacia el pasado reciente de Alemania) y su impotencia, así como reforzar su determinación de escribir. El viaje es un falso movimiento, un desplazamiento que lleva a un callejón sin salida (materializado en los numerosos paseos que salpican el filme, tanto por la ciudad como al aire libre), un acto fallido (como tantos de los que aparecen a lo largo de la película). La escritura, en estas condiciones, sólo puede tener una función de testimonio de un «estado de cosas», no es «útil», pero procede de una necesidad interna, fenomenológica.

El guión de *Falsche Bewegung* responde a todos los criterios de la modernidad cinematográfica, con sus personajes de identidad y objetivos flotantes, su estructura débil en acontecimientos, sus callejones sin salida, narrativos y existenciales, el último de los cuales, no obstante, conduce, a Wilhelm a la cima de la Zugspitze para esperar «un acontecimiento como se espera un milagro», mientras que Mignon (que no muere, como en Goethe) se marcha hacia un país «en el que crecen las naranjas».

Handke y Wenders reincidirán. *El cielo sobre Berlín* puede verse como una inversión del *Fausto* de Goethe, vía el *Fausto* (Faust, 1926) de Murnau. A los dos ángeles antagonistas, el blanco y el negro, se opone el grupo de los ángeles grises; a la peste bajada del cielo sobre la Ciudad, se opone la peste nazi, aún agazapada en las profundidades de Berlín y llegada desde el pasado de la ciudad; al deseo de elevarse y vencer al Tiempo y al Saber, se opone el de descender, abandonar los poderes sobrenaturales, entrar en el Tiempo y en la Historia, amar y envejecer. El ángel Daniel es como una prolongación positiva de Wilhelm, encuentra el movimiento «justo» que le permite reunirse con la mujer amada sin intercesor alguno. Resulta así evidente hasta qué punto puede la adaptación alimentar una temática y una estética de autor.

De una obra a otra, de una coherencia a otra, la adaptación entra en resonancia con un contexto, con un autor. Wenders vibra ante el motivo del movimiento, ante el de las relaciones entre el arte y la realidad; Truffaut ante los del culto a los muertos, el fuego, el secreto, que —no obstante sus operaciones de clarificación— reintroduce al interpretar él mismo el papel de Davenne en *La chambre verte...*