

“A character is either real or imaginary? If you think that, *hypocrite lecteur*, I can only smile...” La ficcionalización del autor/a de la literatura al cine

Recibido: 13/05/2013

Aceptado: 15/06/2013

RESUMEN:

*El asunto de la narración cinematográfica, que ha ocupado a la teoría y la crítica de la adaptación durante las dos últimas décadas, adquiere especial relevancia al tratar de analizar la estructuración del relato en las adaptaciones en las que existe un componente metaficticio, como es la ficcionalización del narrador. Este último asunto, no tratado de forma específica tan frecuentemente, presenta complejidades que se hacen patentes con cada nueva práctica cinematográfica. Este artículo se centra en la ficcionalización de la instancia autorial en dos textos canónicos del subgénero: *The French Lieutenant's Woman* (Fowles, 1969 – Reisz, 1989) y *Adaptation. The Orchid Thief* (Orlean 2000 – Kaufman/Jonze 2002)*

PALABRAS CLAVE: *adaptación cinematográfica, ficcionalización del autor, metaficción, *The French Lieutenant's Woman*, *Adaptation. The Orchid Thief**

ABSTRACT:

The issue of audiovisual narration becomes especially relevant when analyzing the structure of a narrative in the context of literature to film adaptation if the work contains a metafictional element such as the fictionalization of the author. This issue, which has not been so frequently discussed in adaptation studies, offers complexities which become evident with each new cinematic practice. This article fo-

cuses on the fictionalization of the narrative instance in two canonical texts within this subgenre: The French Lieutenant's Woman (Fowles, 1969 – Reisz, 1989) and Adaptation. The Orchid Thief (Orlean 2000 – Kaufman/Jonze 2002)

KEY WORDS: *literatura-to-film adaptation, fictionalization of the author/narrator, metafiction, The French Lieutenant's Woman, Adaptation. The Orchid Thief*

La ficcionalización del autor es una de las estrategias mediante las cuales las adaptaciones cinematográficas hacen referencia expresa a su origen literario, homenajean a los autores y también, a veces, contribuyen a acercarlos a un público, el del cine, heterogéneo y amplio, con una visión contemporánea accesible o incluso popular. Algunos de estos filmes se sitúan en la frontera entre el biopic y la adaptación, como es el caso, por ejemplo, de *Shakespeare in Love*, de John Madden o *The Hours* de Stephen Daldry y *Becoming Jane*, de Julian Jarrold. Estas dos últimas provienen a su vez de una ficcionalización previa de sus autoras en las novelas homónimas de Michael Cunningham y Jon Hunter, respectivamente. La relación entre la representación de las autoras (Virginia Woolf y Jane Austen) en estos dos filmes, presenta por lo tanto varios niveles de complejidad. En una de las adaptaciones de *Wuthering Heights*, la dirigida por Peter Kosminsky en 1992, el filme se abre con la imagen de una mujer joven – Emily Brontë, encarnada por Sinead O'Connor – que pasea por el páramo de Yorkshire y accede a las ruinas de una casa en el medio de la nada. Mientras contempla las paredes semidecayentes, se escucha, en off, la voz de su pensamiento, que describe el proceso por el que ha imaginado la novela:

First I found the place. I wondered who had lived there. What their lives were like. Something whispered to my mind, and I began to write. My pen creates stories of a world that might have been – a world of my imagining. And here is one I'm going to tell. But take care not to smile at any part of it. It begins with a stranger....

Esta escena de apertura, diseñada por la escritora irlandesa autora del guión, Anne Devlin, basa la creación de la historia en

la imaginación, inspirada por el paisaje, apuntando hacia la interpretación más canónica de la crítica literaria para esta novela y su sugerente universo gótico. Al incluirla, innombrada, citando sus palabras exactas de la novela¹ el filme se apropia² de la voz autorial y la incorpora como narradora del relato, en adelante en off. Esta voz establece un cauce de autoridad y transforma la estrategia narrativa, con varios narradores homodieéticos, en una estrategia cinematográfica, una única narradora en off heterodieética. Esta apropiación del autor supone que el filme reivindica como auténtica e incuestionable su interpretación del relato, aunque irónicamente supone una "traición" a uno de sus logros literarios, el de la focalización múltiple³. La crítica Kamilla Elliott observa esta apropiación, aunque esta vez anunciada, del autor, como una tendencia de las adaptaciones realizadas en los 90, que explica en estos términos:

The expanded titles of promotions, reviews and posters extended the possessive construction, making directors and production companies the author's keepers rather than literary critics, as in *Francis Ford Coppola's Bram Stoker's Dracula*, *Kenneth Brannagh's Mary Shelley's Frankenstein*, *Peter Kosminsky's Anne Brontë's Wuthering Heights* or *Baz Lurhmann's William Shakespeare's Romeo and Juliet*. These redoubled possessives assert not only the film's authentication by the literary author, but also the director's or production company's ownership of that authorial authenticating power. The film auteur now authors the literary author at the same time as he is authorized by him.⁴

1 "Care not to smile at any part of it" son palabras literales. Brontë, Emily *Wuthering Heights*, Londres, Penguin Books, pág 96.

2 En la medida en la que su nombre no se menciona, el personaje ficcionalizado está "apropiado" en el sentido que le da a este término crítico Julie Sanders. Sanders, Julie *Adaptation and Appropriation*. Londres y Nueva York, Routledge, 2006.

3 Más sobre este último aspecto en Perez Riu, Carmen 2000 *La Mujer Victoriana en Novelas Inglesas Contemporáneas y sus Adaptaciones Cinematográficas*.

4 Elliott, Kamilla "Literary film adaptation and the form/content dilemma" en Marie-Laure Ryan ed. *Narrative across Media: the Languages of Storytelling*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2004. Pág 225

A diferencia de estas películas en la que la aparición de la autora apunta hacia el biopic o cumple una función legitimadora, en los filmes en los que este artículo se centra, la ficcionalización del autor/narrador forma parte de un sostenido acercamiento metaficticio no ya al proceso literario, sino al cinematográfico y son algunos de los miembros del equipo creador del filme los que aparecen ficcionalizados. El efecto de la ficcionalización no es, como en los ya mencionados, re/crear la figura de los autores de las novelas en forma de personaje de ficción como tributo, sino servir como comentario sobre el proceso de creación de la película en sí, trasladando el foco de interés de la creación literaria a la cinematográfica y concentrándose, no en el director como *auteur*, sino en los actores y el guionista respectivamente. En los dos casos, las novelas se presentan como textos aparentemente imposibles de adaptar. *The French Lieutenant's Woman* (John Fowles, 1969) es una obra muy "literaria" y metaliteraria en su lenguaje y desarrolla una estructura y una estrategia formal postmoderna tratando de construir una historia Victoriana desde la perspectiva de un autor contemporáneo. *The Orchid Thief* (Susan Orlean, 1998) por su parte, es un libro de no-ficción situado en una encrucijada de géneros: biografía periodística, reflexión lírica en las que cuestiones de biología y ecología se sopesan como metáforas en virtud de su impacto social. El filme *Adaptation* (Ch. Kaufman/S. Jonze, 2002) se convierte en un texto de cinematografía postmoderna y un ejercicio de metaficción en el que el autor (del guión en este caso) se ficcionaliza a sí mismo y a la autora del original y elabora una radiografía de ficción sobre el proceso de escritura para el cine. En ambos casos la trama central se presenta al público en proceso de elaboración y el texto se completa cuando, al finalizar el relato principal, los "autores" ficcionalizados se disponen a proseguir con sus vidas, tras la resolución del conflicto – la trama secundaria – que su participación en la elaboración de la obra había creado. En los dos filmes, el texto completo, que se gesta en una concepción postmoderna de los límites entre realidad y ficción, constituye un comentario

ficticio sobre el proceso de creación y la influencia que éste tiene en la vida real de los creadores.

The French Lieutenant's Woman y la ficcionalización del "narrador"

La novela *The French Lieutenant's Woman* (1969), de John Fowles, es uno de los textos canónicos de la metaficción literaria británica. Malcolm Bradbury destaca el efecto que provocó en la crítica del momento por la forma novedosa en que su autor/narrador había conseguido desconcertar al público lector creando expectativas que sugerían un estilo decimonónico de narración para luego destruirlas con los sofisticados planteamientos teóricos de la novela postmoderna⁵. El autor y la propia ficción se ponen en entredicho, sus límites con la realidad se reafirman o se rechazan alternativamente, y se interpela a un lector perplejo, instándole a no permanecer inocente o ajeno y a participar en la reconstrucción de la historia. El autor/narrador de Fowles, en su elaborado autoanálisis en el capítulo trece de la novela, hace una declaración sobre su propia posición:

...I'm writing in a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does. But I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes; if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the word.⁶

Desde su perspectiva de 1969, Fowles construye la voz de un autor/narrador que combina la negación de la omnisciencia autorial típica del *nouveau roman* de Robbe-Grillet con la narración omnisciente e intrusista de la novela Victoriana. Los temas, los

5 Fowles, John (1977) "Notes on an Unfinished Novel." En Malcolm Bradbury ed. *The Novel Today*. Fontana Paperbacks, Glasgow, 1982, pág 258

6 Fowles, John (1969) *The French Lieutenant's Woman*. Pan Books, London, 1987. Pág 43

personajes y las premisas socioculturales en las que está basada la novela no pertenecen al tiempo real en el que está escrita, Fowles imita la figura de un narrador convencional decimonónico, pero su autor/narrador post-moderno se permite continuamente romper el marco temporal en el que se ha inscrito, así como el límite de su propio mundo ficticio. El autor pasa a ser un personaje del relato - "though a different category from the purely fictional ones"- cuya misión no es "irrumper" en la ficción, sino "formar parte" de ella.⁷

La adaptación de esta novela, realizada en 1981 con guión de Harold Pinter, recibió la aprobación del propio Fowles. El planteamiento de la película no elude el problema del narrador; tampoco recurre a la solución - "flaccid, sloppy", según se afirma irónicamente en el guión de Charlie Kaufman para *Adaptation* - de utilizar una voz-en-off que evitaría tener que trasladar el enfoque meta-textual del medio literario al lenguaje visual. En lugar de esto, Harold Pinter optó por construir una trama doble, cada una de las historias con su propio universo diegético, de manera que la narración cinematográfica de la historia de Sarah Woodruff y Charles Smithson en 1867 se enmarca dentro de otro relato, el que narra el romance entre los dos actores, Anna y Mike, que representan a esos personajes mientras se rueda el film. Ambas narraciones se integran en un texto único que conserva su unidad gracias a las relaciones establecidas entre los personajes y las alusiones que cada una hace a la otra. El vínculo entre los dos textos, que se va haciendo obvio a medida que la película avanza, son los actores que representan simultáneamente a Sarah/Anna y a Charles/Mike. Este recurso permite mostrar en pantalla un doble nivel ficticio. Es un mecanismo que presenta cine dentro del cine, abriendo el campo de visión de la cámara para desvelar parte de los artificios que sirven para construir la ficción. La so-

⁷ Fowles, John (1977) "Notes on an Unfinished Novel." En Malcolm Bradbury ed. *The Novel Today*. Fontana Paperbacks, Glasgow, 1982, pág 142.

lución de Pinter logra de nuevo sorprender a un espectador que, en los comienzos de la película, cree enfrentarse a un *period film* de enunciación clásica para verse sorprendido, una vez inmerso en el relato, por una rotunda ruptura de todas las convenciones creadas en un primer momento. El efecto es muy parecido a la audaz digresión metaliteraria del capítulo trece de la novela de Fowles. El planteamiento es ingenioso y a nuestro entender constituye un medio eficaz para hacer de la película un comentario sobre el emisor del discurso artístico, que llegue a cuestionar las ya difusas fronteras entre ficción y realidad, reproduciendo un efecto conseguido por Fowles en su novela⁸. Sin embargo, como ya han señalado Celestino Deleyto (1988) y Tony Whall (1982), por ejemplo, este enfoque presenta un problema: los actores no son equivalentes al narrador de la novela (el espectador no los percibe como los emisores del discurso narrativo), su función parece más bien la de intermediarios entre la ficción y sus receptores⁹. Esta posición hace patente la relación especial de los actores con la realidad y con los diferentes universos ficticios en los que participan. Recordemos que el narrador de Fowles también se sitúa a sí mismo en una posición de "bisagra" entre ficción y realidad (nos habla de una jarra "Toby jug" que Sarah compra para su habitación en Exeter y que es "ahora" de su propiedad, se sienta al lado de Charles en su compartimento del tren, retrasa su reloj para poner en marcha el segundo final, explica que una descendiente de Mary es "ahora" una popular actriz). Estos y otros argumentos sitúan a la figura del "autor" de esta novela en el mismo nivel ontológico que sus personajes, y en ese nivel ontológico no hay fronteras entre realidad y ficción:

8 La adaptación de Pinter y Reisz da lugar a un texto que tiene muy en cuenta a la novela y cuya interpretación se hace compleja y confusa para quienes no la hayan leído. La dificultad interpretativa de la película para quienes no hayan leído la novela es por lo tanto una crítica legítima, que sitúa el texto en el ámbito del *film as art* y explica su escaso éxito comercial.

9 Deleyto, Celestino "The French Lieutenant's Woman: from novel to film." Actas del X Congreso AEDEAN. Zaragoza, 1988. Pág 270.

A character is either real or imaginary? If you think that *hypocrite lecteur*, I can only smile. You don't even think of your own past is quite real; you dress it up, you gild it or blacken it, censor it tinker with it [...] We are all in flight from the real reality.¹⁰

Esta es una de las tesis sobre la creación artística que Fowles formula en esta obra. Utiliza la voz de un autor que se hace explícito y denuncia la ficcionalidad de los acontecimientos narrados, para a continuación negar la existencia misma de un "mundo real" separado de la ficción. Así personajes literarios del universo intertextual, como Sam Weber¹¹ o *Madame Bovary*, entran a formar parte de la narración y también lo hacen personas o circunstancias reales, históricos o contemporáneos (como la bomba atómica, o el mismo lector, a quien se invita desde un primer momento a comprobar la veracidad de lo narrado¹²). Pero además este narrador, que trata su propia omnisciencia con aguda ironía, no es el demiurgo decimonónico; él "crea" la historia porque la narra, pero no tiene el control, así lo declara, de los sucesos y las acciones que en ella se desarrollan:

When Charles left Sarah on her cliff-edge, I ordered him to walk straight back to Lyme Regis. But he did not; he gratuitously turned and went down to the Dairy. [...] It is not only that he has begun to gain some autonomy; I must respect it, and disrespect all my quasi-divine plans for him, if I wish him to be real.¹³

Sin duda los autores de la ficción "crean" a sus personajes, pero en el cine son los actores quienes les dan vida. Les dan un

10 Fowles, John (1969) *The French Lieutenant's Woman*. Pan Books, London, 1987. Pág 87.

11 El personaje de Dickens.

12 En la apertura de la novela, Fowles describe el espigón de Lyme Regis y, dirigiéndose al lector añade "I exaggerate? Perhaps, but I can be put to the test, for the Cobb has changed very little since the year of which I write" (pag 7).

13 Fowles, John (1969) *The French Lieutenant's Woman*. Pan Books, London, 1987. Pág 89

rostro, unos gestos, un modo de caminar y de mirar... De esta manera esas criaturas "existen" físicamente en un mundo que es doblemente ficticio¹⁴. Sin embargo el espectador es capaz de reconocer a Meryl Streep, Jeremy Irons etc, como personas reales (y a John Fowles como el autor empírico de la novela). Anna y Mike están por lo tanto en el mismo nivel ontológico que el autor implícito/narrador, "son" Sarah y Charles en la misma medida en que la jarra "Toby Jug" de Sarah fue comprada por el autor/narrador, como él mismo dice, "a year or two ago for a good deal more than the three pennies Sarah was charged" (pág. 241). Por esta razón el planteamiento en el que está basada esta adaptación nos parece una brillante metáfora de la relación meta-textual que el narrador de Fowles establece con su mundo ficticio.

La película *The French Lieutenant's Woman* es la narración de un relato, en este caso trasladado a un sistema semiótico diferente del original. Linda Hutcheon centra el análisis en los modos de acceso del espectador al texto: narración, mostración e interacción en lugar de en el medio.¹⁵ Sin embargo, como Hutcheon también observa, esta distribución no está formulada en términos de especificidad, sino que contempla diferentes formas de intersección entre las modalidades y en particular la capacidad del cine de incorporar el texto verbal. Las teorías de la narratividad se han esforzado en mantener su aplicabilidad a cualquier sistema narrativo. Esta versatilidad se basa en la existencia, a nivel de estructura profunda, de una esencia básica de la narración, anterior a ella y que los críticos del Formalismo Ruso llamaron

14 Según nos dice Aumont, por un lado la representación de los acontecimientos es irreal porque se trata de un relato de ficción; pero además el material mismo del que se compone la imagen es a su vez irreal, y no como en el teatro, donde lo representado es ficticio pero los materiales son reales, existen y se actualizan ante el espectador en tiempo presente (Aumont, Jacques *Estética del Cine. Espacio Filmico, Montaje, Narración, Lenguaje*. Trad. Vidal, N. Ediciones Paidós (Paidós Comunicación). Barcelona, Buenos Aires, México, 1989. Pág, 100).

15 Hutcheon, Linda *A Theory of Adaptation*. Nueva York, Routledge, 2006.

Fábula. Este es un término fundamental para las teorías de la narración en su contraposición con el concepto de "historia narrada", es decir la trama (o *sjuzhet*), con el que se alude a la organización de la fábula para ser narrada y con el concepto de discurso, que remite al texto narrativo en sí. Según argumenta Umberto Eco en *Paseos por los bosques narrativos*¹⁶ la fábula, que es la forma más simple de enunciar el contenido de una narración, puede ser traducida a cualquier sistema semiótico "complicada" por medio de una trama, o no. Cualquier texto narrativo puede ser considerado como un acto de comunicación que "existe porque se ha narrado" y que tiene como punto de partida la voluntad de un "emisor" de hacerlo llegar a un "receptor". En el caso de *The French Lieutenant's Woman* existen dos relatos, uno que se desarrolla en 1867 y otro que tiene lugar durante el rodaje de "una película titulada *The French Lieutenant's Woman*". Son dos enunciados que construyen dos universos diegéticos diferentes, los elementos técnicos de cada uno de ellos crean dos estilos tan diferentes de narración que se hacen claramente independientes. Pero ambos enunciados confluyen en la recepción puesto que se ofrecen al espectador como un texto único del que, como lector activo deberá tomar los elementos que le permitan reconstruir las dos historias y verlas como una unidad.

¿Quién es entonces el emisor del texto fílmico? Los términos "narrador" y "autor implícito" han sido cuestionados por la crítica cinematográfica para ser aplicados a la instancia narradora de un film por considerarlos excesivamente antropomórficos. No parecen ajustarse a la realidad de la enunciación en el medio cinematográfico, donde las diferentes tareas están muy repartidas y donde la narración constituye, más bien, un proceso de representación de una historia y no un relato que es emitido por una

16 Eco, Umberto *Seis Paseos por los Bosques Narrativos*. Harvard University Norton Lectures. Editorial Lumen. Barcelona, 1996. Pág 45)

figura autónoma¹⁷. El problema principal es que estos dos términos fueron creados para describir la narración en la obra literaria y no se amoldan con facilidad al cine. Los críticos se han esforzado en encontrar una definición para el narrador cinematográfico - en muchos casos han desistido y han preferido negar su existencia -. Celestino Deleyto, por ejemplo, prefiere reservar el término para aquellas situaciones en que existe una voz que, ya sea en off/over o mirando directamente a cámara interpela a los espectadores, narra o comenta la acción¹⁸. Sin embargo desde los estudios narratológicos del filme se admite la evidencia de una instancia - que denominan "el ausente", "una inteligencia"¹⁹ "el gran imaginador" (Metz) - que selecciona y organiza el material fílmico que el espectador ve y oye, bajo unas premisas destinadas a crear un estilo narrativo y que guía la visualización creando efectos buscados como la identificación, el suspense o la intriga. Este elemento organizativo constituye la huella textual del autor implícito (el cineasta) del relato audiovisual.²⁰ La figura del narrador, como afirma Deleyto se hace explícita en muchos films: a veces por medio de una voz-en-off, o cediendo la narración a uno de los personajes (en ese caso el narrador es intra-diegético y su narración subjetiva). Pero los textos fílmicos la existencia de un narrador impersonal, es decir objetivo, que es extra-diegético y que por su objetividad sirve de garantía de la veracidad de los hechos narrados dentro de su universo ficcional²¹ se hace eviden-

17 Bordwell, David *Narration in the Fiction Film*. Madison, University of Wisconsin Press, 1985, pág 53. Este volumen de Bordwell contiene una amplia discusión sobre este problema.

18 Deleyto, Celestino "Me, me, me. Film narrators and the crisis of identity." En Mireia Aragay ed. *Books in Motion Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam, Nueva York, Rodopi, 2005. Págs 244-245)

19 Wilson, George *Narration in Light. Studies in Cinematic Point of View*. The John Hopkins University Press. Baltimore and London, 1992. Pág 134

20 Wilson, *ibid*, pág 134 y Bordwell *ibid*, pág 62.

21 Stam, Robert et al. *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and beyond*. Routledge. London, New York, 1994. Pág 117.

te, por ejemplo, en las ocasiones en las que las imágenes contradicen lo que dice.

The narratological inventory, when applied to cinema, is bound to incorporate and combine a large number of “co-creative” techniques “constructing the story world for specific effects” (Bordwell, 1985: 12) and creating an overall meaning only in their totality. The absence of a narrative subject is to be compensated for by the construction of a “visual narrative instance” (Deleyto, 1996: 219; Kuhn, 2009) mediating the paradigms of overtly cinematographic devices (elements relating to camera, sound, editing), the *mise-en-scène* (arranging and composing the scene in front of the camera), and a distinctly filmic focalization.²²

David Bordwell establece que el tipo de narración²³ depende de dos conceptos principales: su estilo y la cantidad y claridad de información que comunica a los espectadores para su interpretación de la historia. Otro elemento importante de la narración cinematográfica es su carácter mimético: constituye la representación en tiempo presente de unas acciones, unos personajes y unos ambientes que el espectador percibe directamente como un mundo ficticio al que concede la ilusión de realidad. Sin embargo, a diferencia del teatro, que es representación casi en estado puro (mimesis), el cine ofrece la representación a través de unas imágenes que no pueden ocultar una mediación: en las posiciones y los mo-

22 Schmidt, Johann N. “Narration in Film.” En *Narratology* editado por Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid y Jörg Schönert, 2009. Consultado online, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-film>. Último acceso 10-5-2013. Pág 212.

23 Bordwell, en su libro *Narration in the fiction film*, niega la existencia del narrador fílmico, sin embargo mantiene que existe una instancia impersonal a la que llama “narración” que opera como principio organizador y estilístico de la narración fílmica. Bordwell, como han señalado Gaudreault y Jost (1990: 67-69), cae posteriormente en la contradicción de atribuir a ese elemento impersonal caracteres humanos, como por ejemplo la humildad. Autores posteriores como Robert Stam, Eduard Branigan o los mismos Gaudreault y Jost reivindican el uso del concepto de narrador para el cine.

vimientos de cámara, en el montaje, en la música extra-diegética, etc²⁴; es decir, se le ofrece como un texto mediado, narrado por una instancia que se hace evidente en su discurso a través de su "estilo de narrar" y por lo tanto esencialmente interno al texto.

Siendo así en la compleja fusión de diégesis y mimesis que supone el cine, todo contribuye a la narración y el espectador participa desentrañando los códigos que construye cada película para así conseguir interpretarla. El medio cinematográfico, por lo tanto, comunica significados a través de dos actividades narrativas: *mostrando* (showing) y *contando* (telling), siempre en virtud de los mecanismos que utilice en cada momento para comunicar el significado. Reduciendo el concepto a su nivel más sencillo el film *muestra* cada vez que nos presenta imágenes descriptivas de lugares, ambientes y acciones; por ejemplo en el plano general al comienzo de la película *The French Lieutenant's Woman*, en el que Sam recorre una calle de Lyme Regis donde los vendedores han instalado sus puestos. Y de una manera simple el film *cuenta* cada vez que un personaje relata un acontecimiento o episodio que llega al espectador a través del diálogo. Así, por ejemplo Sarah *cuenta* en el acantilado todo lo que le sucedió con el Teniente Francés. Durante esa escena el punto de vista de la narración es cedido a este personaje, aunque en este caso no se trate de una narradora fiable puesto que miente. Sin embargo, también *cuenta* el film cuando reduce o amplía el tiempo real en que tiene lugar uno o varios sucesos, resumiendo la acción o ralentizándola con una finalidad estilística. Por ejemplo mostrándonos imágenes sucesivas de Charles entrando en varios burdeles, con ropa diferente, nos *cuenta* que Charles "buscó a Sarah en los bajos fondos de Londres en noches diferentes" y esa narración iterativa sí es enteramente fiable dentro del estilo del film, puesto que es objetiva.²⁵ Sin

24 Stam, Robert et al. *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and beyond*. Routledge. London, New York, 1994. Pág. 104

25 Gaudreolt, André y Jost, François. 1990 *El Relato Cinematográfico. Cine y Narratología*. Trad. Pujol, N. Ediciones Paidós. Barcelona - Buenos Aires, 1995. Pág. 132.

embargo, ninguna imagen es nunca meramente descriptiva (es decir que simplemente *muestre*) ni solamente narrativa (es decir que sólo haga avanzar la acción). Las escenas y secuencias de un film aúnan acción y descripción; es imposible separar ambos aspectos, porque cualquier imagen de una secuencia²⁶ narra acontecimientos a la vez que *muestra* el ambiente, las actitudes, los trajes etc. En otro momento de la película la narración nos *muestra* como Charles está escribiendo una carta, vemos incluso su contenido: "There can be no question of further communication between us" - luego la rechaza, la arruga y la tira. La mostración tiene lugar en tiempo real, es decir es representativa, pero no es unívoca: muestra una acción y unas palabras, comunica aspectos del estado de ánimo del personaje y establece una relación de causa/efecto con el suceso inmediatamente anterior, ya que en una brevísima carta Sarah le comunicaba su dirección en Exeter. Esos aspectos son *contados* por las imágenes²⁷. Igualmente, en el plano en que Sam recorre el mercado se ve que compra unas flores y que flirtea con una vendedora y por lo tanto la narración narra más de lo que *muestra* porque aporta elementos que contribuyen a la caracterización del personaje.

Según esta lectura de la narración cinematográfica la existencia de dos fábulas y sus tramas en la película *The French Lieutenant's Woman* se puede observar también a través del análisis de sus dos estilos narrativos. Esto determina una compleja estructura de enunciación del film. Ambas fábulas son narradas

26 Incluso los más estáticos planos detalle, como ha demostrado Jesús G^a Jiménez. García Jiménez, Jesús *Narrativa Audiovisual*, Ediciones Cátedra SA, Madrid, 1993. Pág 153.

27 Gaudreault y Jost han visto en este hecho la constatación de dos articulaciones en la emisión del discurso fílmico: por un lado, la configuración de cada plano da lugar a segmentos descriptivos que narran en el modo de *mostración*, posteriormente el montaje aporta la *narración* por la relación sintagmática de cada plano con el inmediatamente anterior o posterior y con el conjunto de la narración. *Ibid.* Pág 63.

en el sentido de que llegan al espectador siendo *contadas* y *mostradas* con los medios audiovisuales del cine, pero ambas se las debemos a instancias enunciadoras distintas. El emisor del discurso ambientado en la Inglaterra victoriana, está presente en la película de una manera plenamente evidente y no sólo en las huellas que deja en el texto, que en este caso no es una voz en off. La instancia narradora de ese enunciado se ha hecho explícita y está ficcionalizada en el equipo que filma las imágenes de la película *The French Lieutenant's Woman*. Se trata de un autor implícito que desarrolla su existencia ficticia en la parte contemporánea de la obra, está ficcionalizado en la misma medida en que lo está el narrador en la novela²⁸. Forman parte de esa ficcionalización los actores que representan a los personajes - a quienes vemos hablar, comer, bailar... en situaciones "del mundo real" ajenas a los personajes que representan - pero también el director, productor, maquilladores, operadores de cámara a quienes a veces vemos, pero que en la mayor parte de las escenas se quedan en el fuera-campo. Al igual que en la música los silencios son tan importantes como las notas para crear la melodía, lo que queda fuera de campo es fundamental para la narración de la historia en el cine²⁹. La claqueta, al comienzo del film, evoca un fuera-campo que constituye una presencia tácita pero permanente en esta película.

Existe por lo tanto una ficcionalización de la emisión de la narración tanto en la novela como en la película. Pero si analizamos la estructura narrativa en profundidad veremos que la instancia

28 Por dos veces en la novela el autor/narrador se presenta a si mismo como un personaje de ficción: primero como "un predicador" que se sienta al lado de Charles y se pregunta cómo continuar su historia, y después en la figura de un pomposo empresario teatral que, atrasando su reloj consigue que la novela tenga dos finales.

29 Casetti define este fuera-campo como "el espacio imaginable [...] que es evocado o recuperado en su propia ausencia por cualquier elemento de la representación" Casetti, F y di Chio, F. *Cómo Analizar un Film*. Trad. Losilla, C. Ediciones Paidós, Barcelona - Buenos Aires, 1991.

enunciadora de la película presenta cuatro niveles: en un primer nivel estarían los autores empíricos del texto tal y como lo ve el espectador. Este puede tener más o menos información sobre su existencia empírica o sobre su trabajo y ser más o menos consciente de su estilo particular de trabajar, pero eso no forma parte del texto en sí.

Dentro ya del texto se encontraría un autor implícito que ha dejado huellas en el discurso. Aún estamos viendo la película en conjunto, sin distinguir entre las dos diferentes fábulas y tramas. El autor implícito selecciona la cantidad de información que proporciona al espectador sobre ambas historias, determina la alternancia de imágenes de uno y otro enunciado, hace avanzar a la narración como un todo. Este autor implícito está presente en el texto a modo de principio organizativo. Se deja ver con más claridad cada vez que hay un salto de uno a otro enunciado y se produce un juego con los elementos narrativos de ambos: el ejemplo más claro es el sonido de un teléfono en una imagen que podría muy bien pertenecer al contexto victoriano. Todas las coincidencias de ambos enunciados, así como este tipo de diferencias marcadas, son huellas de un autor implícito común.

En un tercer nivel, ya dentro del escenario contemporáneo del film, se encontraría la instancia narradora de ese enunciado, que ha dejado a su vez unas huellas en ese texto que se definen por su manera de configurar la narración de la historia que se desarrolla en el rodaje y por su estilo de utilización de sus medios narrativos, imagen y banda sonora.

En el nivel cuarto opera la instancia narradora del enunciado decimonónico, que es fácilmente diferenciable del narrador del primer enunciado a través de sus huellas textuales y de su estilo de narración. Para describir las características de ambos narradores más a fondo debemos fijarnos en las huellas que han dejado en el texto. Esas huellas pueden ser descubiertas en una serie de elementos que pertenecen a la composición de la imagen y la banda sonora: la puesta en escena, los encuadres, la música, la

focalización y los movimientos de cámara, el montaje... es decir todo lo que construye la filmación y determina el estilo de la narración.

La narración del enunciado victoriano está configurada según unas premisas que coinciden ampliamente con las definiciones del narrador "tipo" del cine clásico³⁰. Es un tipo de narración que persigue la máxima comprensión de la historia con la mayor economía de medios y en la que la instancia narrativa tiende a desaparecer para aportar la sensación de realismo. El narrador de esta parte del relato presenta las siguientes características:

a) Tanto la ambientación como la puesta en escena están elaboradas con gran cuidado para recrear el mundo victoriano de manera que su representación resulte lo más real posible, y que se amolde a la imagen que el espectador puede tener sobre esa época histórica. De esta manera reproducen la voluntad de Fowles de elaborar ese mundo ficticio de manera que "pareciera" victoriano:

But I soon get into trouble over dialogue, because the genuine dialogue of 1867 (in so far as it can be heard in books of the time) is far too close to our own to sound convincingly old. It very often fails to agree with our psychological picture of the Victorians - it is not stiff enough, not euphemistic enough and so on; and here at once I have to start cheating and pick out the more formal and archaic (even for 1867) elements of spoken speech.³¹

Igualmente los movimientos, el acento y la entonación, las actitudes de los personajes, a la par que los decorados, las luces, los zapatos resonando en el suelo de madera, son todos elemen-

30 Eduard Branigan define la narración clásica como económica, continua, unificada, productiva y con tendencia a hacerse imperceptible. Branigan, Edward *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, London, 1992. Pág 140.

31 Fowles, John (1977) "Notes on an Unfinished Novel": en Malcolm Bradbury ed. *The Novel Today*. Fontana Paperbacks, Glasgow, 1982. Pág 139.

tos que están de acuerdo con nuestra imagen de esos mismos ambientes en la Inglaterra del siglo pasado. Se trata de crear la ilusión de la existencia real de ese mundo y de ahí esa profusión de detalles que confirman nuestra imagen mental del ambiente en el que se mueven los personajes.

b) La narración es reiterativa, constantemente crea expectativas que se ven confirmadas por el diálogo o por la escena siguiente: por ejemplo Sarah le da a Charles una nota a escondidas durante el té en casa de Mrs Tranter, su reacción es de azoramiento y sorpresa ofendida. Cuando después se encuentran en el cementerio sus palabras no sólo confirman esta impresión: "How dare you do such a thing in front of Miss Freeman?" sino que además confirman el motivo principal de esa reacción, la presencia de Ernestina.

c) La mayor parte de las veces la estructura narrativa fluye de una manera lineal, asegurándose la comprensión de los acontecimientos. Una vez presentados a los personajes y descrito el ambiente, la principal relación entre los acontecimientos es de causa/efecto de manera que la acción se desarrolla de forma vectorial³² y unitaria creando suspense en la incertidumbre de si las expectativas más relevantes serán confirmadas.

d) Exceptuando los dos protagonistas, los personajes son relativamente planos, representando arquetipos reconocibles y actitudes o funciones: Mrs Poultney es el esquema del puritanismo y la rigidez victorianos, Ernestina Freeman es la joven caprichosa de familia adinerada; Mary la criada de origen sencillo y por lo tanto sana, alegre y bulliciosa; el Dr Grogan es un científico Darwinista, representativo del empuje del interés científico que se desarrolló con fuerza en ese momento histórico. Sarah y Charles en cambio, están caracterizados en mayor profundidad puesto que de sus decisiones depende el desarrollo de la historia,

32 Cassetti, F y di Chio, F. *Cómo Analizar un Film*. Trad. Losilla, C. Ediciones Paidós, Barcelona - Buenos Aires, 1991. pág 153.

pero su caracterización depende, en gran parte, de la influencia que el enunciado contemporáneo ejerce en ellos.

e) La narración se atiene a un número limitado de recursos técnicos, reduciéndose los códigos de interpretación que el espectador debe aplicar para la comprensión del texto. El tiempo está claramente delimitado por una estructura cronológica lineal y el espacio fílmico se hace patente para el espectador por medio de planos de localización al comienzo de cada secuencia.

La narración en el ambiente contemporáneo se corresponde con el estilo de narración que Bordwell califica de "Paramétrico", es decir, la narración utiliza sus recursos estilísticamente creando parámetros que se repiten en series, con variaciones significativas. Este estilo contribuye a una mayor opacidad psicológica debido a que en él priman los aspectos formales sobre los puramente narrativos.³³ Este estilo narrativo se encuentra típicamente en filmes de corrientes cinematográficas de vanguardia.

Modernist cinema and non-canonical art films, especially after 1945, repudiate the hegemonistic story regime of classical Hollywood cinema by laying open the conditions of mediality and artificiality or by employing literary strategies not as an empathetic but as an alienating or decidedly modern factor of storytelling. They disrupt the narrative continuum and convert the principle of succession into one of simultaneity by means of iteration, frequency (e.g. Kurosawa's *Rashomon*, 1950, repeating the same event from different angles as in internal multiple focalization), and dislocation of the traditional modes of temporal and spatial representation (e.g. Resnais' *L'année dernière à Marienbad*, 1960). In each of these films, there is an ever-widening gap between *fabula* and discourse.³⁴

³³ Bordwell, David *Narration in the Fiction Film*. Madison, University of Wisconsin Press, 1985. Pág. 275 y ss.

³⁴ Schmidt, Johann N. "Narration in Film." En *Narratology* editado por Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid y Jörg Schönert, 2009. Consultado online, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-film>. Último acceso 10-5-2013.

En este aspecto, Karel Reisz, como director perteneciente al movimiento de vanguardia de los 50 en Inglaterra, el *Free Cinema*, inspirado en la *nouvelle vague* y el neorrealismo italiano y con fuertes vínculos literarios, explota este estilo de narración y así consigue que el filme, superando la narración clásica, se acerque desde el punto de vista estilístico y conceptual al estatus postmoderno de la novela de Fowles.

Las características de este estilo de narración son:

a) Presenta una disposición fragmentada, con grandes omisiones, en las que la narración es sustituida por los acontecimientos del otro enunciado, cuando este irrumpe en la pantalla. Su trama recoge momentos que en sí mismos no son especialmente significativos y deben cargarse de sentido por la relación que establecen con el resto del film.

b) Es muy repetitivo en sus parámetros formales y en su uso de la puesta en escena. Los personajes aparecen tumbados o moviéndose entre gente, repitiendo esquemas dentro de las escenas. Están presentados en actitudes cotidianas que apenas hacen avanzar la acción, pero que aportan un tinte de ambivalencia psicológica, especialmente en el personaje de Anna.

c) El uso de la banda sonora está estilísticamente exagerado. Por ejemplo el sonido de un helicóptero, que no aporta a la historia ningún sentido más que marcar la diferencia temporal, o durante la escena de la playa se oye el tic-tac de un reloj. Es significativa la ausencia de música que no sea intra-diegética o que no constituya una irrupción sonora del otro enunciado.

d) La composición de los planos y la ambientación están regidas por una marcada sencillez que parece acentuar el contraste con la parte victoriana. La iluminación es muy clara, las ropas y las actitudes informales. La intención de la ambientación se reduce al mínimo.

e) Los personajes son entidades opacas sin que la narración haga ningún esfuerzo por investigar sus motivaciones internas o

desvelar la verdadera naturaleza de sus estados de ánimo. También el diálogo es mínimo y tiende al hermetismo.

Las consecuencias de estos dos modos de narrar se hacen patentes a nivel de la interpretación de la historia. El narrador del relato decimonónico persigue la máxima comprensión del relato con la mínima evidencia de la instancia enunciativa. En el otro enunciado no se permite la máxima comprensión de la historia. La expresión de la subjetividad es deliberadamente críptica y hay huecos que el espectador debe llenar con su interpretación. La insistencia en presentar imágenes del otro escenario en momentos precisos sugiere que la clave de la interpretación está en el desarrollo de la película que los actores están rodando.

La dramatización del proceso narrativo, que hace aparecer a un autor ficcionalizado como personaje de la película, implica la inserción en el texto de un espectador implícito o de un narratario al cual está destinada la narración. Esta instancia tampoco es simple en el caso de esta película y se hace especialmente evidente en una secuencia en que los protagonistas ensayan sus papeles. El espectador real, que ve la película terminada, verá en primer lugar una escena en la que los dos actores preparan su interpretación. Se trata de un encuentro en el bosque en el que Sarah, al pasar junto a Charles, se tuerce el tobillo y cae en sus brazos. La segunda vez que lo ensayan, se produce un salto brusco de enunciado, es Anna la que se acerca a Mike, pero cuando acaba la escena, en virtud de la ambientación, el vestuario, el escenario etc, ambos se han transformado en Sarah y Charles. El espectador ve el final de ese plano no ya como representación de los actores con identidades fingidas, sino como un suceso perteneciente a la ficción que está tratando de recomponer. De esta manera se indica la existencia también de un narratario implícito al cual (como a un "*hypocrite*" *spectateur*, quizás) está destinado ese mensaje de la película. Así se desvela el doble nivel ontológico de la narración y se pone de manifiesto el artificio creado por la representación: el espectador real reconoce a Meryl Streep y Jeremy Irons como pertenecientes a su mismo nivel ontológico. Streep y Irons fingen

ser Mike y Anna, personajes de una historia en la que fingen ser Sarah y Charles. Ambos enunciados implican a un espectador y ambos espectadores confluyen, en el momento de la recepción (la visualización del film), en un mismo espectador real.

La narración de cualquier relato, tanto en forma literaria como en el cine, puede presentar aspectos muy variados según el estilo que los autores le hayan querido conferir. Evidentemente un sólo texto no puede utilizar más que la modalidad de narración que más le interese pero, según los autores, los niveles de narración pueden complicarse. Eduard Branigan habla de hasta ocho niveles de narración fílmica en los que incluye los de la recepción, pero no todos ellos se hacen patentes en un sólo texto³⁵. *The French Lieutenant's Woman* presenta una estructura lo suficientemente compleja como para que su análisis arroje luz sobre el problema del narrador y su actualización en huellas textuales, además muestra el proceso narrativo en sí mismo como un elemento de la ficción. La meta-textualidad de que hacía gala la novela es transportada al medio fílmico y planteada a los espectadores obligándoles, como ya había hecho Fowles con sus lectores, a salir de la posición cómoda de la narración clásica para tratar de reconstruir la red de significados que une a ambos enunciados del film y eventualmente a replantarse su función en el juego de la ficción.

Adaptation. *The Orchid Thief*, una teoría de la adaptación cinematográfica

La premisa metaficticia en la que se basa *Adaptation* es igualmente compleja y autorreflexiva, pero pone el énfasis en aspectos diferentes a los analizados con respecto a *The French Lieutenant's Woman* siendo, como se puede argumentar, aún más arriesgada para los autores implicados. La ficcionalización del autor del

³⁵ Branigan, Eduard, *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, London, 1992. Pags 86-91

guión, Charlie Kaufman, y su desdoblamiento en dos figuras complementarias, los gemelos Charlie y Donald, sirve al propósito del comentario metaficticio no sólo sobre la creación cinematográfica, sino específicamente sobre la intervención autorial en la adaptación literatura-cine. La película coincide temáticamente con otro filme anterior, *Barton Fink* (1991)³⁶, escrito y dirigido por los hermanos Coen, con quienes Kaufman a menudo es comparado. Ambas películas narran el trance neurótico-obsesivo de un escritor de Hollywood ante la imposibilidad de conjugar sus creencias sobre la esencia de su trabajo con el encargo que han recibido de una productora cinematográfica: una película de lucha libre para B. Fink y la adaptación del libro de Susan Orlean en el caso de Kaufman. En las dos películas, el bloqueo creativo se resuelve tras una muerte violenta y después de que ambos personajes hayan traicionado sus principios para salir de una neurótica espiral de auto-desprecio y aislamiento social.

Charlie Kaufman enumera las dificultades de escribir este guión en particular, ya en su breve conversación con la agente de producción, interpretada por Tilda Swinton, al comienzo del filme. En esta conversación también enunciará su teoría inicial sobre la adaptación y sobre los objetivos del filme:

Charlie Kaufman: Orlean makes orchids so fascinating..., plus her musings on Florida and orchid poaching. I want to remain true to that. I want to let the movie exist without being artificially plot-driven. I don't want to ruin it by making it a Hollywood thing. [...] Why can't there be a movie simply about flowers?

36 Este subgénero metaficticio dentro de la narrativa cinematográfica tiene ya una lista que se va haciendo larga de títulos, incluyendo poco conocidos como *In a Lonely Place* de Nicholas Ray y *The Bad and the Beautiful* de Minelli, *SOB*, de Blake Edwards y *The Player* de Altman. La categoría incluye filmes con estatus de art-cinema de autor, como *8 ½* de Fellini, o *La Nuit Americaine*, de Truffaut y *Le Mepris* de Godard, con los que los más recientes *Barton Fink* y *Adaptation* se pueden fácilmente relacionar.

Valerie Thomas: I guess we thought that maybe Susan Orlean and Leroche could fall in love, and....

Charlie Kaufman: Okay, but, I'm saying, it's like, I don't want to cram in sex or guns or car chases, you know... or characters, you know, learning profound life lessons or growing or coming to like each other or overcoming obstacles to succeed in the end, you know. I mean... The book isn't like that, and life isn't like that. You know, it just isn't. And... I feel very strongly about this.

Cuando el filme termina, Kaufman habrá traicionado todos sus planteamientos iniciales y además, como la coda del final de la película atestigua, habrá experimentado un cambio personal que le permite superar sus complejos, incluyéndose la promesa de una relación amorosa en el final. Y desde luego, si hay algo que el filme no es, es una película "simply about flowers."

Adaptation plantea su estructura de tal manera que el proceso de creación y los retazos del libro adaptado forman parte, como dos tramas paralelas, del mismo texto, en el que, como en *The French Lieutenant's Woman*, se combinan diferentes esferas temporales y espaciales y las fronteras entre realidad y ficción se transgreden y se redefinen. A nivel estructural existe, por lo tanto, un primer desdoblamiento en dos líneas espacio/temporales que alternan en el montaje para confluír en el punto de inflexión del texto, que se produce en el momento en que Kaufman y Orlean se reúnen en el mismo espacio/tiempo. Igualmente, en *Adaptation* ambas tramas tienen un estilo visual diferente con diferencias claramente apreciables a nivel de la puesta en escena: a) la diferente intensidad y tono de iluminación (más oscura y fría en los episodios protagonizados por Kaufman); b) un uso de la banda sonora diferente, la música suave que acompaña a la voz en off de Orlean y los sonidos de la naturaleza contrastan con la fría reducción a poco más que el sonido ambiental en el relato de Charlie; c) el estilo y tono de la voz en off, la de Charlie rápida y obsesiva, desarrollando sus pensamientos, la de Orlean, aterciopelada y lírica, utilizada casi siempre para citas directas del libro.

Otra similitud entre los dos filmes es que *Adaptation* también recurre al desdoblamiento para el montaje del juego de metaficción. En *The French Lieutenant's Woman* se trataba de los actores representando dos roles diferentes, aquí se produce desdoblamiento del protagonista, el guionista real, Charlie Kaufman, en dos hermanos gemelos. La ficcionalización de sí mismo construye el relato de la progresiva apropiación de la trama del libro y su transformación en un texto nuevo, una "traición³⁷" radical a todo intento de fidelidad, personal y estilística, no sólo a la novela original sino también a los principios creativos expresados inicialmente por el autor del guión, a quien, como en el caso de Harold Pinter en *The French Lieutenant's Woman*, puede ser considerado el artífice de la adaptación propiamente dicha (es decir, del concepto y la nueva trama en la que se basa la adaptación, sin ser responsable de los aspectos formales cinematográficos).

El personaje de Charlie Kaufman y su *doppelhänger*, Donald, ejemplifican la tensión que sufre el escritor para el cine entre la necesidad que impone el medio de generar productos comerciales y la autoría del guión/filme como una obra capaz de captar algo que trascienda la trama para reflejar la realidad de la experiencia humana de manera auténtica y personal. Según la visión de Charlie Kaufman, el personaje: "People don't change, they don't have epiphanies. They struggle and are frustrated, and nothing is resolved;" sin embargo, como el mundo de Hollywood atestigua y le recuerda constantemente, la factoría de los estudios y las premisas narrativas comerciales obligan a esa huída "from the real reality" hacia situaciones en las que los protagonistas puedan aprender "profound life lessons." En palabras del, también ficcionalizado, gurú de la escritura de guiones Robert McKee, "If you want to write a script without conflict or crisis you'll

37 El uso del término traición aparece aquí entrecomillado para subrayar que esa traición no es tal, en la medida en la que no existe ninguna obligación de fidelidad e incluso que la fidelidad, en cualquier caso, es un imposible que, a mi entender, Kaufman/Jonze nunca se plantean verdaderamente.

bore your audience to tears." Sin embargo, el mensaje principal de este filme se enmarca dentro de las premisas de la postmodernidad, la virtualidad de la experiencia: que nada es verdad, ni inmutable, sino caleidoscópico y que es imposible captar la verdadera esencia de las cosas. El filme desarrolla ese sentido postmoderno de la experiencia de tal manera que convierte el juego de metaficción en algo mordaz y tragicómico y recurre a la ridiculización y la escatología precisamente para mostrar a un escritor en crisis que opta por inscribirse a si mismo en el discurso y así tratar de salir de la encrucijada de la representación de la realidad, en la que las máximas y principios no funcionan. Algunos de estos principios son propios, como los ya descritos de la búsqueda de la autenticidad, simplicidad, sinceridad y fidelidad al original, se combinan con otra idea punzante: "Your goal is to try to do something new. Writers should always have that goal. Writing is a journey into the unknown."

David Rombes analiza la estructura del film en términos de un continuo entre ironía y sinceridad, identificación y distanciamiento en el que se van construyendo bases emocionales para destruirlas inmediatamente, incluso dentro de la misma escena:

Adaptation is structured around emotional reversals that invite the audience to identify with the characters in brief moments of emotional sincerity quickly followed by narrative re-framings that make us question our emotional attachment to these characters.³⁸

Como en el caso de Charles Smithson en *The French Lieutenant's Woman*, el proceso se convierte en un viaje existencialista hacia la consciencia dolorosa de la propia identidad:

38 Rombes, Nicholas "Sincerity and Irony." En Nicholas Rombes ed. *New Punk Cinema*. Edinburgh, Edingburgh University Press, 2005. Pág 78

Who am I kidding? This is not Susan Orlean's story. I want no connection with her I cannot meet her...I cannot meet her... I don't understand anything except my own panic and self-loathing. My own pathetic existence. It is as if the only thing I am actually qualified to write about is myself and my own self...³⁹.

En una vuelta de tuerca del filme, Charlie, en una conversación con Donald, se reconoce en la imagen del Uróboros, la serpiente que se muerde la cola y se convierte en el símbolo de un trágico proceso cíclico; se devora a sí misma, incapaz de escapar al círculo de auto-reflexividad: "I am insane. I am Ouroboros. I've written myself into my script. I am self-indulgent... it's narcissistic, solipsistic, its pathetic. I'm pathetic. I'm fat. Pathetic."

El personaje central, que repetidamente se castiga con pensamientos despectivos, contrasta con la seguridad de los personajes secundarios (Donald, Jerome, incluso Orlean y Marty – su agente). Todos ellos sucesivamente le harán partícipe de sus propias máximas y principios para escribir; Susan Orlean en una ensoñación: "Focus on one thing. Find that thing that you care passionately about and then write about that;" Marty: "make up a crazy story; you're the king of that," y más adelante McKee de nuevo:

Wow them in the end, and you got a hit. You can have flaws, problems, but wow them in the end, and you've got a hit. Find an ending..., but don't cheat, and don't you dare bring in a *deus ex machina*. Your characters must change and the change must come from them. *Do that and you'll be fine.*

Esta última frase, que despierta la respuesta emocional de Charlie –le abraza a punto de llorar – refuerza la ironía implícita del filme e incide sobre la naturaleza obsesiva de la creación lite-

³⁹ El filme presenta esta idea precisamente como el origen del planteamiento global del guión: en este punto Kaufmann, el personaje, escribe algunas de las primeras frases del filme que ya hemos visto.

rario/cinematográfica que el filme explora. A estas alturas el espectador ya se ha acostumbrado a interpretar los códigos de esta historia y sabe que ese “*you’ll be fine*” no es verdad para Charlie, y que, de nuevo, el acercamiento emocional se verá frustrado, reforzando la idea inicial. Su texto será nuevo, como lo fue su filme anterior *Being John Malkovich* (Jonze, 1999), pero no porque logre o no escapar de los “principios” de los manuales sobre *screenwriting*, sino porque es capaz de utilizarlos de forma nueva ya que nunca antes ningún otro guionista – directores-guionistas sí, pero no guionistas – se había atrevido a incluirse a sí mismos como personajes y diseccionar el proceso creador como lo hace Kaufman.

La ironía es que ese abrazo que hace suponer que Charlie va a seguir las indicaciones de McKee, marca un punto de inflexión en el filme. Hasta entonces el contenido de la película tenía más o menos la misma estructura que *The French Lieutenant’s Woman*; la adaptación del texto de Orlean (sus reflexiones en off en prosa lírica), su relato de sus contactos con Laroche y escenas de la vida de éste, se complementaban en montaje alterno con los episodios sobre el proceso de redacción del guión por Charlie Kaufman. La conversación con McKee plantea una nueva pregunta metatextual, ¿cómo va a irse dirigiendo el filme hacia el final del relato? ¿Cómo va a construir Kaufman el final? Y en eso el libro original, no sirve de ayuda porque su resolución no es concluyente; Susan Orlean nunca vio la orquídea fantasma y ese hecho determina la representación en el filme de su personaje, cuya búsqueda responde a la necesidad de llenar un vacío interior. Aquí la película cambia, el personaje de Charlie deja de auto-compadecerse, poco a poco se reconcilia con su *split self*, Donald, y en tándem con él, empieza a actuar. ¿Qué ha sucedido en ese punto?

En mi lectura del filme lo que ha sucedido es que ambos relatos han llegado a su confluencia, cuando los dos personajes centrales representan significados similares: Susan Orlean también resultó frustrada, nunca llegó a ver la “*ghost orchid*” y nunca llegó a apasionarse como hacen los coleccionistas de orquídeas, ni a comprender esa pasión de manera íntima. Este es el aspecto de la lectura del

libro en el que basa la película *Adaptation* y que Charlie enunciaba vagamente en su conversación inicial con Valerie: las esperanzas frustradas, la débil y pobre experiencia cotidiana de quien ansía salir de sí misma de quien se siente incapaz de apasionarse por nada en particular y encontrar, por ejemplo, a las flores fascinantes (*are they fascinating?*, pregunta Marty). Y éste, de nuevo, no parece ser un tema adecuado para una película de Hollywood; sin duda es material literario, pero no cinematográfico. ¿O sí lo es? A lo largo de la historia del cine ha habido innumerables que contradicen este hecho; Linda Hutcheon hace referencia por ejemplo a las adaptaciones de Joyce llevadas a cabo por Joseph Strick en los 70, que utilizan técnicas diferentes a las convencionales de Hollywood para representar la subjetividad (plano/contraplano, planos subjetivos, etc) recurriendo en su lugar a recursos experimentales: sonidos, rupturas de la temporalidad, planos detalle simbólicos o escenas en completa oscuridad⁴⁰. Pero esto no se ha producido sólo en filmes de vanguardia. El art-cinema europeo se desarrolla más o menos libre de las necesidades comerciales de la industria y también se dirige a un público más reducido. Pero, y esto es lo que determina la especial importancia de este filme, en Hollywood incluso un filme serie B ha de buscar su público. Películas como las de Kaufman/Jonze, junto con los Coen y otros filmes coetáneos como *Memento* (Nolan, 2000) *Magnolia* (P.T Anderson, 1999), etc, consiguen conjugar estos planteamientos metaficticios, reflejar la psicología de los personajes a obtener éxito de público dentro y fuera de Hollywood.

Volviendo al punto de inflexión de *Adaptation*, como Donald le recuerda a Charlie, hay algo que falta, que no está contado en el libro. Charlie está interpretando el libro como "una metáfora" de sentimientos y reflexiones que no se formulan directamente. Pero Donald, el yo irreflexivo y superficial de Kaufman, se alía con McKee en la necesidad de *mostrar* lo que está oculto e implícito: "You have to go back, put in the drama," le dice McKee. Si

40 Hutcheon, Linda *A Theory of Adaptation*. Nueva York, Routledge, 2006. Pág 57

bien en literatura la recepción lenta e individual determina otras prácticas textuales, en cine el placer de los relatos recae en su capacidad de mostrar la experiencia como un todo, que se resuelve al final. Hutcheon también incide en esto con ironía: "if those manuals written for screen writers are to be believed, realist film requires cause-and-effect motivation, basically linear and resolved plot development, and coherent characterization."⁴¹ La ironía para este personaje/autor de Kaufman es que él cree y desea reflejar en el filme que en realidad no hay respuestas, ni cambios repentinos y profundos ("change is not a choice," escribe Orlean), nada sobre lo que apoyarse.

En el momento en que Charlie acepta, al menos aparentemente, los planteamientos de Donald y McKee, los dos relatos se funden, las dos líneas temporales confluyen, la adaptación como tal termina y comienza el guión original. Se acaba el respeto por el texto para dar paso al final que, buscando el efectismo, introduce todos los elementos que antes había desdeñado. Y este final comienza con la voz en off paradójicamente mentirosa de Orlean: "I lied in my book, I pretended with my husband that everything was the same, but something happened in the swamp that day..." El resto es historia, la historia de la droga que los Seminola extraen de la orquídea fantasma, y que le permite a Orlean sentir fascinación, las persecuciones, la amenaza de muerte y el *deus ex machina* en forma de caimán que mata a Laroche y de accidente de tráfico que sesga la vida de Donald.

Adaptación: una metáfora y dos textos

La fidelidad al texto literario es, de nuevo, un aspecto del fenómeno de la adaptación que estas dos películas abordan de maneras nuevas. En *Adaptation*, la metáfora de la adaptación como concepto biológico darwinista pone el proceso en relación con la evolución biológica. Es la necesidad de *adaptar* el texto al nuevo medio la que

⁴¹ *Ibid*, pág 43.

justifica los cambios, no como una traición, sino como un proceso imposible de evitar – “change is not a choice.” La intención de Kaufman de mantenerse cercano al libro es un peso insoslayable en la primera mitad de la película, el sufrimiento del autor por tratar de sacar adelante la adaptación de un texto en el que percibía como su esencia la autoría íntima de la escritora, le lleva al bloqueo, y sólo será capaz de vencer este bloqueo, cuando opta por apropiarse de la trama, ficcionalizándose a sí mismo para, irónicamente, acabar por ceder a la presión del medio y llevar al filme a un final convencional y artificioso. Este final, que incumple todas las reglas de un buen guión – *deus ex machina* incluido –, que hace trampas en la caracterización de los personajes, transformando, en particular a Susan Orlean de una burguesa seducida por la transgresión y la sensibilidad de su “subject”, Laroche, en una fría asesina, y que supone la destrucción del *doppelhänger* Donald, es una desesperada huída hacia delante. La desaparición física de Donald del mundo diegético, también supone la recomposición de la identidad dividida: el nuevo Charlie combina las características de los dos y es capaz de terminar el guión y cerrar el filme. Extrapolando esos resultados y poniéndolos en relación con la *The French Lieutenant’s Woman* de Pinter/Reisz se observa que la “teoría” de la adaptación que propone es una cínica y al mismo tiempo algo cómica apreciación de que al menos en el caso de una profunda huella autorial en la obra original, la “traición,” la apropiación por parte de los creadores del filme, no deja de ser otra forma de ser fiel al texto. El autor, como Fowles en su novela y Pinter en su guión, como Orlean en su texto y Kaufman en su guión, basa la premisa de la creación en la inscripción autorial. El texto cinematográfico, al inscribir también al “autor” en su narración constituye un equivalente visual, uno de los muchos posibles, en cualquier caso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aumont, Jacques. *Estética del Cine. Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje*. Trad. Vidal, N. Ediciones Paidós (Paidós Comunicación). Barcelona, Buenos Aires, México, 1989.

Boozer, Jack. *Authorship in Film Adaptation*. Austin, University of Texas Press, 2008

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

Branigan, Eduard. *Narrative Comprehension and Film*. London, Routledge, 1992

Cassetti, F y di Chio, F. *Cómo Analizar un Film*. Trad. Losilla, C, Paidós, Barcelona - Buenos Aires, 1991.

Deleyto, Celestino. "The French Lieutenant's Woman: from novel to film". Zaragoza, Actas del X Congreso AEDEAN, 1988.

Deleyto, Celestino. "Me, me, me. Film narrators and the crisis of identity." En Mireia Aragay ed. *Books in Motion Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam-Nueva York, Rodopi, 2005

Eco, Umberto. *Seis Paseos por los Bosques Narrativos*. Harvard University Norton Lectures. Barcelona, Lumen, 1996.

Elliott, Kamilla. "Literary film adaptation and the form/content dilemma" en Marie-Laure Ryan ed. *Narrative across Media: the Languages of Storytelling*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2004.

Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman*. London, Pan Books, 1987 (1969).

Fowles, John. "Notes on an Unfinished Novel": en Malcolm Bradbury ed. *The Novel Today*. Glasgow, Fontana Paperbacks, 1982 (1977).

García Jiménez, Jesús. *Narrativa Audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993.

Gaudreolt, André y Jost, François. *El Relato Cinematográfico. Cine y Narratología*. Trad. Pujol, N., Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1995.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Nueva York, Routledge, 2006.

Metz, Christian. *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. Trans. Taylor, M. Chicago, University of Chicago Press, 1991 (1971).

Metz, Christian. *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. Trans. Britton et al. Bloomington, Indiana University Press, 1982 (1977).

Orlean, Susan. *The Orchid Thief A true Story of Beauty and Obsession*. Nueva York, Ballantine Books, 2000.

Pérez Ríu, Carmen. *La Mujer Victoriana en Novelas Inglesas Contemporáneas y sus Adaptaciones al Cine*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000.

Rombes, Nicholas. "Sincerity and Irony." En Nicholas Rombes ed., *New Punk Cinema*. Edinburgh, Edingburgh University Press, 2005.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Londres y Nueva York, Routledge, 2006.

Schmidt, Johann N. "Narration in Film." En *Narratology* editado por Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid y Jörg Schönert, 2009. Consultado online, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-film>. Último acceso 10-5-2013.

Stam, Robert et al. *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and beyond*. London-New York, Routledge, 1994.

Wilson, George. *Narration in Light. Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1992.

CARMEN PÉREZ RÍU
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

