

Susana PÉREZ PICO

(Universidade de Vigo)

**EL NARRADOR HOMODIEGÉTICO EN EL CINE: *DESAYUNO
CON DIAMANTES (BREAKFAST AT TIFFANY'S, TRUMAN
CAPOTE, 1958; BLAKE EDWARDS, 1961)***

La naturaleza de la narración homodiegética en el cine está indisolublemente unida a los códigos de significación del sujeto de la enunciación fílmica, que se encarga de seleccionar, mediatizar y organizar la información narrativa. El sujeto enunciador, o meganarrador¹, difiere en esencia de la figura del autor implícito literario en el amplio conjunto de códigos semióticos del que dispone, códigos que significan de forma simultánea. Por otro lado, el autor implícito tan sólo cuenta con el código verbal, que es lineal y selectivo. Es decir, dentro del ámbito de significación literaria el único código del que pueden hacer uso tanto el autor implícito como cualquiera de sus narradores – incluido el personaje-narrador– es el verbal. Una consecuencia directa de esta unicodicidad es que el discurso de sus narradores puede solapar e incluso hacer desaparecer el discurso más elevado del autor implícito. Sin embargo, la ficción fílmica posee tanto un código verbal y sonoro, como un código visual, e incluso un código que surge de la relación entre ambos. Las imágenes pueden corresponderse con el relato verbal del personaje, pero en última instancia el código visual pertenece al narrador principal o meganarrador y, por tanto, el personaje-narrador nunca puede hacerle desaparecer. Es decir, en cine

el personaje-narrador siempre tiene su historia insertada dentro de la narración mayor producida por el conjunto de códigos cinemáticos, el

¹ Se han barajado diversas terminologías para la figura del enunciador fílmico. De entre todas ellas hemos decidido utilizar *meganarrador* (Gaudreault y Jost, 1995: 63) por su claridad conceptual respecto a su posición superior a cualquier otro narrador incorporado en el relato fílmico.

discurso inclusivo del narrador cinematográfico impersonal externo, que presenta el texto bajo una forma no verbal (Stam, 1999: 121).

Esta es la razón principal por la que “*la cámara no puede conseguir la completa identificación con un personaje en la pantalla, tal como hace la novela*” (Kracauer, 1996: 29). De hecho, el recurso de la narración en primera persona es tan sólo parcialmente adaptable a la pantalla, y en la mayoría de los casos no consigue el mismo efecto en ambos medios. Brian McFarlane [1996: 15] explica que “*there is only a precarious analogy between the attempts at first-person narration offered by films and the novel's first-person narration*”. El llamado ‘cine subjetivo’, que podría considerarse el equivalente de la fórmula homodieética en la ficción literaria, es más una curiosidad que una realidad. Esta práctica, que utiliza la cámara como origen de la focalización visual de un personaje, genera una narración encorsetada y altamente enrarecida. De hecho el uso de la cámara subjetiva ha tenido más éxito como recurso intermitente en la narración omnisciente típica del estilo de continuidad, que como fórmula dominante en la narración. Así, en la práctica cinematográfica convencional, la percepción subjetiva de los personajes se ha visto integrada en el desarrollo objetivo de una sucesión continua de acciones. Por otro lado, la narración en *voice over*, que consiste en una narración oral que se superpone a las imágenes, puede adquirir en el lenguaje literario una funcionalidad temporal fundamental. Efectivamente, reforzar la sensación de tiempo pasado es la principal consecuencia de este tipo de narración. En realidad, se trata de una ilusión narrativa, más que de una realidad, pues el único código que pertenece verdaderamente al narrador es el de su voz². Las imágenes que invocan sus palabras ya no le pertenecen por entero, ya que lo que nos ofrece el meganarrador no suele ser la focalización visual del narrador.

Sin embargo, y pese a que el recurso de la narración homodieética no se preste a una equivalencia perfecta, debemos tener en cuenta las capacidades –estéticas, semióticas y narrativas– propias del lenguaje cinematográfico antes de /decidir sobre sus límites discursivos/limitar sus posibilidades discursivas/dar por sentados sus límites discursivos. Como apunta McFarlane, “*the distinctions to be drawn between various narrational modes as they appear in the novel are difficult to sustain in film narrative*”

² Ni siquiera podríamos decir que le pertenece el código auditivo porque la música comentativa –que por no guardar relación causal con las imágenes es extradiegética– pertenece al meganarrador.

(1996: 15). La narratología actual, que está centrada en el lenguaje literario, quizá no utilice los postulados más adecuados para dar cuenta de las técnicas del discurso fílmico. La identificación del espectador con el protagonista es uno de los puntos fuertes del lenguaje cinematográfico, aunque no lo sea la narración subjetiva. No consigue, por tanto, la continuidad propia de la narración homodieética de la ficción literaria, pero sí uno de sus efectos más directos. Este tipo de narrador, siendo el único mediador al que tiene acceso el lector, suele ser considerado como un agente fidedigno *a priori*. El lector puede ser consciente de que la totalidad de los hechos de la acción están tamizados por la consciencia del narrador, o no, pero en cualquier caso llega a una identificación plena con él. En cine, incluso la narración más convencional puede conseguir la identificación total del espectador con el protagonista, mediante recursos como la gestualidad y la expresión facial del actor, el encuadre, el montaje, la música, la iluminación, etc.

Por otro lado, el recurso esencialmente literario de la narración subjetiva resulta forzado y antinatural en el medio cinematográfico, ya que los procedimientos de borrado de la instancia discursiva (Gaudreault y Jost, 1995: 52), propios del estilo narrativo de continuidad, ofrecen la ilusión de una cadena de acontecimientos que se relatan a sí mismos. El uso de la cámara, principal instrumento enunciativo, no obstruye la transparencia del discurso, los *raccords* de mirada pertenecen a algún personaje, o bien a la posición que el meganarrador considera la más provechosa para el espectador, los *close-ups* responden a detalles especialmente importantes para el desarrollo del argumento, etc. Sin embargo, incluso en la narración fílmica omnisciente hay lugar para ejemplos de narración subjetiva e incluso autorial. En este estudio pretendemos analizar cuáles han sido los cambios que ha sufrido el narrador homodieético de la novela corta *Breakfast at Tiffany's* (Truman Capote, 1958) al ser adaptado al cine (Blake Edwards, 1961), qué recursos se han utilizado para llevar a cabo dicha transformación y qué cualidades podemos encontrar en la narración del nuevo texto fílmico.

En la evolución literaria de Truman Capote, *Breakfast at Tiffany's* supone un punto de inflexión esencial. Tanto la novela como los cuentos que escribe en esta época muestran una importante evolución temática, pero sobre todo una transformación técnica esencial para este estudio. El tipo de narrador deja de ser subjetivo y central para convertirse en una conciencia narrativa alejada del centro de la acción y del verdadero

protagonista, que en la mayoría de los casos se convierte en una mujer³. Esta división del yo en dos entidades –narrador y protagonista– construye una estructura narrativa que se ajusta a la perfección al mundo ficcional de Capote, un mundo que dramatiza “*the suffering and limited defiance of the isolated self in a repressive and eventually destructive world*” (Nance, 1970: 232). Es decir, la división del yo en el narrador homodieético y Holly Golightly que se da en la novela supone una pieza clave de la narración. El amor –fraternal, platónico y absolutamente espiritual– que el narrador siente por Holly es una expresión del amor del autor hacia una proyección de sí mismo, que se encarna en “*a dreamer –an unconventional childlike wanderer whose integrity in the search for an ideal happiness gave her strength to resist the encroachments of society*” (Nance: 222). Así, encontramos a un personaje sin nombre que narra en primera persona para sí mismo los fragmentos que conoce de la vida de Holly Golightly. Ella, por su parte, verdadera protagonista de la novela, es una inmoral adorable, un espíritu libre que no atiende a convencionalismos, una irresistible combinación de inocencia y sofisticación y, sobre todo, chocante y transgresora:

Breakfast at Tiffany's shares with most of Capote's other fiction a concern for people who are liberated from the more commonplace moorings of social and cultural life, and who are scarcely concerned with such things as family relationships and middle class notions of respectability. To read Breakfast at Tiffany's is to become aware that the novelette itself is in part a deliberate affront to middle class respectability, consistency, dependability, and to the whole cluster of values that form the Protestant Ethic (Reed, 1981: 92)⁴.

³ Podemos encontrar la evolución del tipo de narrador claramente delimitada en Nance (1970: 225): “*The first person narrator of The Grass Harp is a boy similar to but slightly older than Joel [el protagonista de su primera novela Other Rooms, Other Voices], and the interest is split between him and his companions, especially the elderly heroine. In Breakfast at Tiffany's the narrator is a relatively mature young man more identifiable than ever with Truman Capote (though still ten years younger), and the emphasis has shifted almost completely from him to Holly Golightly. In In Cold Blood the narrator is in fact Mr Capote, and he has virtually refined himself out of the book altogether*”.

⁴ Pese a que no sea el objeto de este estudio no podemos obviar el trabajo de transgresión que también Blake Edwards introduce en la adaptación. Si obviamos el final tradicionalmente hollywoodiense, en el que como en la mayoría de sus filmes se esfuerza por afirmar la pareja heterosexual monógama (Lehman y Luhr, 1981: 71) que le discurso ha ido deconstruyendo, la narración de Edwards resulta tan demoledora para la moral burguesa como la de Capote. Blake ha sabido introducir en su discurso aparentemente convencional su propia dosis de transgresión y crítica. Incluso en el nivel técnico podemos encontrar violaciones directas de los modelos de continuidad del estilo clásico de los estudios. Veremos algunos de estos ejemplos más adelante.

La admiración, e incluso auténtica devoción que Holly despierta en el personaje-narrador representa una aceptación plena y sincera de su 'yo' extraño y transgresor y, por tanto, una negación de la moral establecida.

Holly's values are those of the Capote-narrator: she is a part of himself set free like a broken-stringed kite to wander toward an ambiguous land of dreams and death. Her brief presence is his own breakfast at Tiffany's, his taste of the idyll which always vanishes, leaving pain. Shortly before her departure he achieves a loving acceptance of this fact (Nance: 123).

La versión de Blake incorpora una transformación del tipo de narrador y a raíz de ello asistimos a un cambio substancial en la temática. En el proceso de adaptación fílmica se tomó la decisión de omitir el narrador homodieético y convertirlo en el personaje masculino protagonista, Paul Varjac. El cambio de tipo de narrador no sólo obedece a las dificultades discursivas que ya hemos mencionado, sino también a las exigencias de un producto de alta comedia en un mercado fuertemente estandarizado. Mantener el narrador homodieético habría supuesto otro tipo de texto, quizá menos adecuado para la comedia⁵. Blake separa al doble yo en dos personajes diferenciados, y diferentes, y, en consecuencia, introduce una dialéctica, una lucha de ideologías, entre Holly y Paul. La transgresión de Holly sale perdiendo y el convencionalismo de Paul gana con la escena final de compromiso heterosexual. Paul Varjac se convierte en el film en un personaje completo y redondo que no sólo muestra introspección, sino que evoluciona a lo largo de la historia. Se crea para él una situación tan inmoral como la de Holly convirtiéndolo en un escritor que hace años que no escribe, mantenido por una mujer casada mayor que él. Se le proporciona más dinamismo –toma acciones, se enfrenta a Holly– y se le incluye en escenas que en el film sólo oía relatar a Holly –por ejemplo, la despedida de Doc en la estación de autobuses– o en las que no tenía un papel significativo –en el film es él quien manda a José llamar a un médico, y quien consigue tranquilizar a Holly y meterla en la cama.

Como consecuencia de este cambio en el narrador original el relato en *flashback* acerca de una excéntrica joven caza-fortunas se traduce en una comedia romántica que

⁵ Como ya hemos apuntado, la narración homodieética puede intentar traspasarse al lenguaje cinematográfico mediante el recurso de la *voice-over*. Sin embargo, su carácter marcadamente temporal – más que narrativo– la convierte en una práctica ideal para géneros como el *film noir* o el *thriller*.

relata la relación entre un escritor bloqueado y mantenido y una joven que huye del compromiso.

El personaje-narrador de la novela no tiene una función desencadenante en el argumento. Su única función es narrativa y, como tal, permanece en el anonimato propio del observador. No presenta apenas introspección y los únicos detalles que ofrece al lector sobre sí mismo son aquéllos que le unen a Holly y las deducciones a las que se presta su discurso. Se limita a presentar el marco temporal de la historia a través del escenario en el que ocurrió –“*I am always drawn back to places where I have lived, the houses and their neighbourhoods*” (BT, 9)– y enseguida establece el tono irónico y ligero que marcará la narración: “*with all its gloom, it still was a place of my own, the first, and my books were there, and jars of pencils to sharpen, everything I needed, so I felt, to become the writer I wanted to be*” (9). En cuanto a sus fuentes de información, son de lo más variopintas –artículos de periódicos, encuentros fortuitos en los restaurantes de moda o en la biblioteca pública, hasta una rápida ojeada al cubo de basura de la protagonista–, pero lo más interesante es que el propio autor implícito juega con la sinceridad de su narrador y su capacidad para mentir, tergiversar, o quizá tan sólo mediatizar la información: “*I have a memory of spending many hither and yonning days with Holly; and it's true, we did at odd moments see a great deal of each other; but on the whole, the memory is false*” (BT, 54).

La característica principal del narrador es precisamente su condición de narrador, que el autor implícito sabe explotar con detalles como su carácter autobiográfico –joven escritor en Nueva York–, o su mínima participación en la acción. Es un mero espectador que en la mayor parte del discurso se limita a transmitir lo que va aprendiendo sobre Holly: “*the sun was strong, my window was open, and I heard voices on the fire escape. Holly and Mag were sprawled there on a blanket, the cat between them [...] Mag was speaking*” (BT, 47). En realidad, y pese a que su relación con Holly evoluciona, en ningún momento de la narración abandona su papel de observador. Incluso cuando intenta convencerla de que no se vaya del país sus esfuerzos resultan totalmente inútiles, amén de poco articulados: “*But you can't. After all, what about. Well, what about. Well, you can't really run off and leave everybody*” (BT, 79). No es de extrañar, por tanto, que la relación entre ambos no provoque ninguna evolución en la protagonista. Incluso el momento final de revelación, el momento en que Holly se da cuenta de que su continua huida no la alejará de lo que más teme —

"I'm very scared, Buster. Yes, at last. Because it could go on for ever. Not knowing what's yours until you've thrown it away" (BT, 99)— no parece tener nada que ver con la presencia del narrador en el taxi. Holly es capaz de ver los aspectos negativos de su forma de vida, pero el narrador no influye en ello, ni puede retenerla, por la simple razón de que nunca ha dejado de ser un narrador, y como tal actúa ante el lector, e incluso antes los demás personajes. Un ejemplo de ello es que sus intervenciones en los diálogos son casi nulas. En realidad lo único que le importa es lo que los demás personajes puedan contarle sobre Holly y lo que ella misma le revele. Por tanto, es el lector el que ha de llegar a la conclusión de que la evolución del narrador —alter ego de Capote— se dará en su trabajo de escritor: *"it becomes gradually clear that it is Holly herself who has given him a subject worthy of writing about: herself"* (Reed: 92).

La definición de la posición discursiva —e incluso afectiva— del narrador la proporciona la propia Holly, el supuesto objeto de estudio, que maneja cualquier situación mucho mejor que él: *"Yearning. Not stupid. He wants awfully to be on the inside staring out: anybody with their nose pressed against a glass is liable to look stupid"* (BT, 47). Su equivalente en la pantalla sí consigue estar dentro, formar parte del mundo de Holly, incluso hacerla evolucionar y mantenerla, finalmente, a su lado. Sin embargo, Blake no desaprovecha la oportunidad de hacer un guiño a la metáfora más significativa de la novela y presenta a un personaje con su nariz literalmente pegada a un cristal. Pero esta vez se trata de Holly, y como es de esperar, al contrario que el narrador, está fuera mirando hacia dentro⁶. En el caso de la joven su deseo —y su temor— es entrar, pertenecer, forma parte de algo y de alguien. La situación de la cámara y los encuadres elegidos parecen jugar con las posibilidades de focalización de la escena. El punto de vista que se acentúa es el de Holly, mediante una alternancia de planos en los que se la muestra observando por la ventana y también lo observado, cercado por el marco de madera y el encaje de los visillos. No obstante, el agente narrador sigue manteniendo el control del discurso, control que viene acentuado por el último encuadre, que muestra a la amante de Paul besándole junto a un primerísimo plano del perfil de Holly al otro lado del cristal.

⁶ No se nos escapa la ironía de esta escena con respecto a la obra original. Blake parece disfrutar con esta broma privada entre el film y la novela. El director sitúa a Holly en la escalera de incendios observando el apartamento de Paul sin ser vista, mientras que Capote sitúa al narrador equivalente a Paul observando a Holly secándose el pelo o manteniendo conversaciones privadas en esa misma escalera.

Nos ha parecido interesante señalar que aunque Paul ya no sea narrador, como lo era su equivalente en la novela, no es difícil encontrar en el discurso fílmico reminiscencias de su previa función narrativa. Su primer encuentro con Holly, por ejemplo, está completamente dominando por ella. Cuando le propone ayudarle a arreglarse para ir a la cárcel, él, en una actitud que ralla la indiferencia, se limita a encogerse de hombros y seguirla por la habitación. Del mismo modo, cuando ella sale de la casa, él la sigue escaleras abajo, fascinado con su conversación, olvidando incluso las maletas que había dejado frente a su puerta. Otro momento que parece hacerse eco del papel de observador del Capote-narrador de la novela es la escena en Sing Sing, un añadido del guión. En esta visita la narración nos presenta al capo de la mafia de drogas, Sally Tomato, que en su rol paternal con Holly resulta un personaje verdaderamente transgresor. La actitud de Paul en esta escena es muy llamativa, ya que se limita a escuchar y observar durante toda la conversación. Sin embargo, la mímica y la gestualidad del actor aclaran para el espectador un dato esencial en el argumento: el creciente afecto que Paul empieza a sentir hacia Holly. Además de estos ejemplos encontramos planos de cámara subjetiva pertenecientes al personaje: primeros planos de Holly, titulares de periódicos, Doc apoyando en un árbol en la calle, etc. La focalización subjetiva más llamativa la compone un primerísimo plano de su ojo al abrirse, unido al encuadre ligeramente torcido de la estatua con las caretas puestas. La banda sonora añade una única nota, profunda y burlona, que es la única alusión al acto sexual en todo el film.

Sin embargo, estos procedimientos discursivos, que claramente favorecen la percepción visual y cognitiva de Paul, no deben llevar a engaño. La famosa secuencia de *Moon River*, por ejemplo, está estructurada en torno a la perspectiva de su personaje. El juego de plano-contraplano pertenece a su perspectiva visual, de ahí el pronunciado picado de los planos que recogen a Holly. Pero en ningún momento llega al estatus de narrador. De hecho la secuencia empieza enfocando sus pies descalzos rodeados de papeles arrugados. La cámara sube para enfocarle a él escribiendo y el meganarrador nos muestra en el siguiente corte el principio de su historia en la máquina de escribir. Además, los planos que los muestran a ellos se van acercando cada vez más, a medida que la canción va llegando al final y Paul va cayendo en su embrujo. Es obvio que su papel aquí no se acerca lo más mínimo al de un narrador. Más bien, el movimiento de la

cámara, el tipo de plano, el encuadre y la banda sonora favorecen la exposición de sus pensamientos y la evolución de su relación con Holly.

Por su parte, la composición del plano también puede actuar como un catalizador del estado anímico de Paul, como ocurre en la secuencia 13 “A Real Phony”. La escena del bar de Joe Bell muestra el plano con más profundidad de todo el film. En primer término una cerveza y una mano con un cigarrillo, un poco más alejado, el propio Joe tras la barra, y al fondo Paul, rodeado de periódicos. La línea negra de la barra, así como la colocación de las figuras, dirige la mirada del espectador a Paul y el fondo rojo sangre de la pared. Un encuadre escogido con notable esmero, que aunque no esté narrado por él, está claramente dominado por su presencia y sus emociones.

El discurso fílmico no está en las manos de Paul, sino de un meganarrador omnisciente que conoce a sus personajes mejor que ellos mismos, un meganarrador que en muchos casos comenta un discurso engañosamente tradicional. El hecho de que Paul ya no sea el narrador en el film queda patente desde la primera escena, que no pertenece a su percepción visual, ni siquiera cognitiva. Por su parte, Holly permanece como objeto de estudio y observación de la narración. En este sentido la secuencia de los créditos es muy significativa, pues establece el punto de vista cognitivo, que será omnisciente y objetivo en la mayoría de los casos, y el foco de atención, que será Holly Golightly. Ella casi nunca será la agente de la mirada, pero permanecerá encuadrada en cada una de las escenas, no sólo durante la primera secuencia, sino en la mayor parte del film. La focalización de este personaje marcará el tono visual e incluso musical de casi toda la narración, y esto se muestra desde su primera aparición. En cuanto Audrey Hepburn, la actriz que encarna a Holly, sale del taxi, queda centrada en el plano frente a la tienda de Tiffany's. La cámara, sin perderla, realiza un movimiento ascendente en su propio eje siguiendo su mirada, pero manteniendo a Holly en el encuadre. Lo más habitual —y también lo más convencional en este tipo de cine— habría sido un contraplano que mostrase lo que ella ve y, sin embargo, tenemos este acentuado contrapicado que muestra la fachada de la tienda y la importancia que tiene para Holly, además de definir a la protagonista —elegante vestido negro, collar de perlas, el pelo recogido, etc. Este plano cumple una función múltiple: señala el tipo de narrador, subraya la carga simbólica que hemos de esperar de cada encuadre, muestra el foco de la narración, e

incluso define al personaje. Es decir, desde la primera secuencia, queda tan claro como en la novela que ésta no es la historia de Holly, sino sobre Holly⁷.

El meganarrador del film aporta una variedad de perspectivas —no se limita a la del personaje equivalente a Paul— e incluye, por encima de todas, la suya. Comenta la acción mientras se va desarrollando, anticipa el desarrollo de la historia, carga con simbolismo a sus personajes e indaga en sus sentimientos.

Un catalizador visual que utiliza a menudo es el cristal, mediante espejos y escaparates. A lo largo del discurso sitúa a Holly en encuadres que muestran una imagen múltiple gracias a la posición de espejos o cristales. En la primera secuencia encontramos una combinación de plano-contraplano de este tipo. La cámara enfoca la cristalera de Tiffany's donde ella está reflejada, flotando en un mar oscuro de lujosas lámparas. Es una imagen irreal, que muestra el 'hogar' irreal de Holly y, por tanto, su vulnerabilidad. El contraplano aclara el plano anterior, pero sigue perteneciendo a la focalización emocional de Holly. La cámara está ahora dentro de la tienda, y el cristal sigue reflejando alguna lámpara flotando junto a la figura de la actriz en la calle. Se subraya así la intangibilidad e incluso imposibilidad de los sueños y esperanzas de Holly. Resulta significativo que este juego con un escaparate se vuelva a repetir en la secuencia del paseo de Paul y Holly por Nueva York —secuencia 10: "Things we've never done". El plano muestra a los dos personajes en la calle, rodeados de transeúntes, y con maniqués flotando a su alrededor. Esta imagen desconcierta al espectador, hasta que comprende que la cámara está detrás de una doble cristalera de un escaparate en forma de cuña. Cuando los actores avanzan la cámara se gira para seguirlos y el espectador descubre por fin la perspectiva de tan extraña imagen. Se trata de un recurso estilístico que acentúa la fascinación del escritor por la joven e incluso sugiere que él ahora está sumergido en ese mundo de ilusión que ella encuentra en Tiffany's.

El siguiente juego con espejos, que se da en la segunda secuencia, pretende subrayar la complejidad del personaje y, sobre todo, el desconcierto de Paul ante su comportamiento. Pese a que Holly lleva el peso de la conversación, como ocurría en la novela, ninguna de las perspectivas visuales pertenecen a su punto de vista. Gracias a la

⁷ Este tipo de encuadre tan marcado se repite en la secuencia 13 ("A Real pony"), en la que Holly y Paul pasean por Nueva York para que ella pueda despedirse de la ciudad. Todas las escenas de este paseo están rodadas en un agudo contraplano para que los rascacielos de los que Holly se está despidiendo —el objeto de su mirada— puedan aparecer en el encuadre junto a ella. Una vez más, Holly marca la pauta de la narración sin tener ningún poder narrativo en el discurso.

situación de los espejos en el tocador el plano-contraplano muestra un juego de perspectivas que supera la perspectiva de ambos personajes. El plano que le corresponde a Paul, sin ir más lejos, incluye un reflejo de Holly que él no podría contemplar desde su situación en la cama. Comprobamos, por tanto, que el tratamiento que recibe el personaje de Holly es especial desde los primeros planos. Como práctica común, por ejemplo, la narración suele situarla frente a algún tipo de barra o reja, de modo que el plano ofrece a la joven encerrada. Las barras de la escalera interior, o de la escalera de incendios, un enrejado en la calle, marcos de puertas, incluso las propias rejas de la cárcel sirven para provocar la sensación de que Holly, que se proclama un espíritu libre y tanto teme que la pongan en una jaula, ya está encerrada en su propio mundo.

Los comentarios del meganarrador también alcanzan el tipo de ángulo utilizado. Por ejemplo, el ángulo picado se adopta en dos ocasiones para marcar el espacio del hall con connotaciones emocionales pertenecientes a Holly. El primer plano de este tipo refleja la situación de vulnerabilidad que deriva del juego que Holly utiliza para subsistir⁸ con los hombres que sale (secuencia 1). El segundo comenta el estado de embriaguez de la joven. Esta vez no la acompaña ninguna *rata*, sino Paul.

Pero un tipo de plano aún más efectista es el plano cenital, que en raras ocasiones se utiliza en la narración fílmica tradicional. El meganarrador de *Breakfast at Tiffany's* lo utiliza en dos ocasiones. La primera sigue al primer beso de los protagonistas y un fundido en negro. El plano muestra la cama revuelta y a Paul dormido solo. La posición de la cámara parece querer acentuar esta soledad y, sobre todo, la ausencia de Holly. Más adelante, tanto Paul como el espectador descubrirán que esta ausencia no es gratuita, que Holly no ha cambiado su filosofía de vida. La principal función del segundo plano cenital —cuando Holly recibe el telegrama comunicándole la muerte de su hermano— será la de provocar un cambio radical de tono. Hasta ahora el tono de la narración había sido cómico, ligero y sofisticado. Pero este momento, el de mayor dolor para la protagonista, ha de ser representado de un modo más dramático. Para ello, el meganarrador obvia todas las reglas de la continuidad clásica e introduce

⁸ Al fin y al cabo los hombres —o “rats”, como ella los llama— que le dan cincuenta dólares para el tocador y otros cincuenta para el taxi lo hacen esperando favores sexuales. Por tanto, esta forma de presentar al personaje nos parece muy acertada. Siguiendo a Lehman y Luhr “*the fact that she depends for most of her money upon them and consorts frequently with them [...] would indicate that she is not able to put them all off and that the contract implied with the fifty-dollar “powder romm” tips is at times fulfilled*” (1981: 60-62).

un plano casi cenital con Holly tumbada en la cama. Las plumas de la almohada que rompió flotan por toda la habitación, pero hay tantas, en el suelo y en el aire, que el espectador sabe que la imagen no es verosímil. La sombra de José, que permanece fuera de encuadre, rompe la cama por la mitad, como una muralla larga y oscura. Pero no hay ninguna fuente de luz tan potente en el apartamento, de modo que este efecto tampoco pretende ser realista. El profundo dolor que desgarró a Holly viene intensificado por un mundo súbitamente surreal y la narración se ocupa de crearlo, sin tener en cuenta las reglas del cine clásico.

No resulta sencillo dejar el análisis del meganarrador en este punto. Sin embargo, por razones de espacio, no tenemos otro remedio que obviar aspectos tan importantes como la función de la banda sonora, o la originalidad en el tratamiento del espacio.

Como conclusión, podemos apuntar que se pudo haber mantenido al narrador homodieético en la versión fílmica —pese a sus complicaciones en el medio cinematográfico— pero no se hizo con una razón clara. En su lugar se convirtió al narrador en un personaje completo, capaz de llevar la trama junto a la protagonista de la novela. Para ello hubieron de incluirse cambios temáticos importantes, como su encuentro en la biblioteca, o la presencia de Paul en la estación cuando Holly despide a Doc, o incluso su participación en calmar a Holly cuando recibe noticias de la muerte de su hermano Fred. Pero en realidad los cambios que convierten la narración de Blake en una obra maestra de la comedia clásica se dan en el ámbito del discurso.

En definitiva, se pierde la doble identificación del autor con el narrador y Holly, pero se gana un guión circular y simétricamente estructurado, unos personajes complejos y cautivadores, y un discurso transgresor disfrazado de alta comedia hollywoodiense.

Referencias bibliográficas

- BORDWELL, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- CAPOTE, T. (1958). *Breakfast at Tiffany's*. Londres: Penguin.
- EDWARDS, B. (1961). *Breakfast at Tiffany's*. Paramount Pictures.
- GARSON, H. S. (1980). *Truman Capote*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing.
- GAUDREAU, A. y JOST F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- KAWIN, B. (1978). *Mindscreen. Bergman, Godard and first person film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- KAZIN, A. (1963). *Contemporaries*. Londres: Secker & Warburg.
- KRACAUER, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- LEHMAN, P. y LUHR W. (1981). *Blake Edwards*. Atenas/Londres: Ohio University Press.
- McFARLANE, B. (1996). *Novel to Film. An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- METZ, Ch. (1974). *Film language: a semiotics of the cinema*. Nueva York: Oxford University Press.
- NANCE, W. L. (1970). *The Worlds of Truman Capote*. Londres: Calder & Bogars.
- PLIMPTON, G. (1998). *Truman Capote. In which various friends, enemies, acquaintances, and detractors recall his turbulent career*. Londres: Picador.
- REED, K. T. (1981). *Truman Capote*. Boston: G. K. Hall & Co.
- STAM, R., BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.