

# Del texto narrativo al filmico: un caso de transposición

---

Marta Beatriz Ferrari  
Universidad Nacional de Mar del Plata

**E**l presente artículo apunta -en términos generales- a integrar el estudio del texto literario dentro de una red de fenómenos culturales más vasta, dentro de la cual el cine ocupa un sitio privilegiado. Abordar el estudio de la transposición del discurso literario al cinematográfico supone, a su vez, integrar múltiples perspectivas analíticas. El artículo pretende, asimismo, constituir un pequeño aporte en un camino necesario de restitución a través del cual la presencia del cine/video en las actividades académicas deje de ser tan escasa y deficitaria como lo es en la actualidad y se aproxime, de este modo, a examinar detenidamente las potencialidades de un fenómeno de penetración tan masiva en el ámbito de la vida cotidiana en la creencia de que la imagen no es -como tantas veces se ha señalado- el verdugo de la palabra.

La vinculación entre la literatura y el cine viene siendo vastamente estudiada desde los inicios mismos del desarrollo de la semiótica como ciencia. Mientras Francesco Casetti y Federico Di Chio llaman la atención sobre la *lingüística* del film (éste expresa, significa, comunica y por ello puede entrar en la gran área de los lenguajes), los tempranos estudios de Jenaro Talens y de Seymour Chatman así como los posteriores de André Gaudreault y Francois Jost parten de la consideración del film en proyección como un texto y por lo tanto, como una auténtica práctica significativa. Al aproximarnos a las muy variadas posibilidades de relación verificables entre un texto literario y un film advertimos el planteo de una cuestión que toca tangencialmente el problema mismo de lo que podríamos denominar el diálogo o la transposición intersemiótica. De este modo y en términos muy generales, hablamos de la *adaptación cinematográfica* que supone siempre y necesariamente un cierto grado de modificación del original, pero dentro de este amplio campo de relaciones cabe distinguir entre una *versión libre* a partir de un determinado motivo literario (éste sería el caso de *La estrategia de la araña* de Bernardo Bertolucci que recrea libremente el *Tema del traidor y del héroe* borgeano conservando el núcleo metafórico esencial pero creando una historia "otra"); concepto éste muy próximo al de *inspirado en* que parece obligar a pocas fidelidades (y aquí el ejemplo más claro es *Blow up* de Antonioni inspirado en el relato *Las babas del diablo* de Julio Cortázar) y el caso del film *basado en* un cierto texto literario, ejemplo que examinaremos a continuación en la versión que Pilar Miró hizo en 1991 de la novela *Beltenebros* del escritor español Antonio Muñoz Molina con guión de la misma Miró, Mario Camus y Antonio Porto.<sup>1</sup>

En ninguno de los casos arriba citados podemos estricta y lícitamente hablar de un proceso mecánico de traducción que

nos lleve a pensar en las tan extendidas pero hoy afortunadamente poco sostenibles quejas sobre fidelidades, legitimidades, semejanzas y traiciones, es decir, sobre el vasto campo de las disfunciones del film respecto de su original literario. El paso del texto literario al fílmico supone una resignificación del primero, una transfiguración de sus contenidos semánticos, de sus categorías espacio-temporales, de las instancias enunciativas y de los procesos retóricos que producen la significación misma de la obra. Recordemos que el mismo Sergei Eisenstein definía la adaptación como "una reelaboración crítica del texto".<sup>2</sup>

En este paso -sobre todo cuando estamos frente a la versión actual que se hace de una obra del pasado- se pone de manifiesto el carácter histórico y hasta político de toda lectura. Al abordar el espacio polémico que abren estas nuevas posibilidades traspositivas, Oscar Steimberg propone hablar del "paseje" o del "tránsito" de un lenguaje a otro, movimiento en el que los objetos necesariamente salen modificados porque "es esa circulación la que determina que la relación entre el libro y los medios masivos no consista simplemente en una sustitución histórica, o en el planteo de una opción absoluta entre diferentes prácticas culturales" (109).

Si realizamos un rápido recorrido por la historia de estos pasajes intermediales nos encontramos con que, como señala el mismo Steimberg, una primera mirada que hoy evaluaríamos como claramente reduccionista desembocó en la convicción de una pérdida histórica: oscuridad y empobrecimiento derivados de la pérdida de la plurisemia del texto literario puesto que el cine proponía una mirada sobre el texto que anulaba la recreación personal; el espectador ya no podía llenar los vacíos creando sus propias imágenes. El problema de la adaptación al cine de un texto literario ha generado desde sus inicios el prejuicio

de la inferioridad divulgadora y reduccionista de los filmes. Esto nos habla de la permanencia implícita de una "jerarquía global en la calificación de las lecturas sociales", una jerarquía de lenguajes y medios que, aún hoy, alienta en la crítica. Desde la Escuela de Frankfurt con Adorno a la cabeza se realizó una descripción pesimista del pasaje a los medios de géneros que los precedieron.<sup>3</sup> Los medios pasaron así a constituir la voz y la mirada de un poder sin límites, paralizante y enmudecedor. Recién con Mc Luhan renacería el entusiasmo. A partir de los 60, con el auge del estructuralismo, "la gran sintagmática de Christian Metz" (Rosa: 255) inicia una indagación no valorativa y teóricamente fundante sobre el tema del pasaje de géneros premediáticos a nuevos soportes tecnológicos. Metz intenta formalizar su objeto de estudio, el cine, un objeto aparentemente indomable, variable, de difícil sistematización.<sup>4</sup> Para abordar el análisis de un film, Metz va a proponer seriar las cuestiones, los niveles de trabajo, estudiar por separado el montaje, la iluminación, el tipo de plano usado porque, insiste, estamos asistiendo a un fenómeno constituido por una pluralidad de códigos. En este ensayo inicial define los filmes como "cierto tipo de secuencia de señales poseedoras de un sentido".<sup>5</sup>

Suele señalarse que en el origen de la adaptación de obras literarias al cine estaba su aspiración a ser reconocido como arte, sirviéndose del "barniz intelectual" que le proporcionaba la literatura, pero a costa de alejarse de su verdadera esencia visual y de sus genuinas posibilidades expresivas.<sup>6</sup> Muchos han sido los críticos que han subrayado la esencia paradójica del cine: un fenómeno que nace ya como "mercancía", como producto de la "industria cultural" y, por ende, constitutivamente fetichizable (Luckacs) pero que al mismo tiempo es el lenguaje que más ha contribuido a despojar del "aura" casi religiosa (Benjamin) a la obra de arte. Se trata -según Gruner- de "un arte laico, poten-

---

cialmente desacralizador".<sup>7</sup>

De todos modos, resulta claro que el acercamiento del escritor al cine ha sido más significativo en países como EEUU, Francia o Italia que en España. Precisamente en EEUU los escritores al aceptar finalmente la industria de Hollywood han demostrado una falta de prejuicios hacia la cultura de masas que los europeos no supieron vencer hasta hace muy pocas décadas. Pero como bien advierte Jorge Urrutia es preciso distinguir entre el desinterés de los escritores, que no ha sido siempre absoluto, y el desinterés académico. Otros aspectos entran a jugar en estos pasajes y son de índole pragmática: la pregunta en torno a si el éxito de ventas de una novela atrae el interés de los adaptadores o a la inversa; si el público lector de las novelas pasa automáticamente a ser el público espectador de la adaptación de dicha novela. Antoine Jaime afirma sin margen de duda "que la versión filmada de un texto literario atrae, por curiosidad comparativa al público del libro y alcanza a espectadores que hasta ese momento no habían hecho el esfuerzo de leer la obra pero que se complacen en recibirla bajo la forma de espectáculo" (107). Si una película de éxito da lugar de inmediato a un aumento de las ventas del libro que la inspiró seguramente los editores medirán este fenómeno: pensemos en casos como *El nombre de la Rosa* de Umberto Eco, *El cartero* de Antonio Skármeta u *Orlando* de Virginia Woolf, entre los ejemplos que nos son más próximos. Por otra parte, ¿qué puede representar el costo añadido de la transferencia de una obra literaria a la pantalla con relación a una producción basada en un guión original? Sólo se suma la adquisición de los derechos del libro en cuestión, la eventual colaboración de un especialista en la obra o incluso del propio autor (pensemos en Ricardo Piglia en Argentina o en Miguel Delibes en España), la remuneración de eventuales agentes literarios. La incidencia financiera

es infima, de aquí que no sorprendan las cifras que el mismo Jaime aporta en su estudio: "De hecho, entre el 80 y el 85 % de las películas que se producen están basadas en libros y no en guiones originales ad hoc" (25-26).

Uno de los autores españoles más filmados, Juan Marsé, defiende la total independencia del arte cinematográfico respecto del literario cuando afirma:

*En general estoy desilusionado porque las adaptaciones de mis novelas son más que discutibles. Estas adaptaciones son todas muy malas y no porque no sean fieles a mis libros, lo que realmente es una preocupación secundaria para mí, ya que no creo que haya que ser completamente fiel para producir una buena adaptación. En realidad a veces creo que lo opuesto puede ser verdad: para ser fiel al libro hay que traicionarlo y alterarlo de alguna manera. Pero las películas que han hecho de mis libros son simplemente horribles... Una película que es la adaptación de una obra literaria para mí es interesante cuando es buena por sí misma independientemente de que haya sido fiel o infiel al texto original. En ese sentido quizá hubiera preferido que no hubieran sido tan fieles a mis novelas.<sup>8</sup>*

Si pasamos ahora al texto que nos ocupa, podemos decir que el mismo no presenta mayores dificultades para su lectura<sup>9</sup> y que, quizá, la única complejidad provenga del trabajo textual con los tiempos narrativos. Como en toda la producción literaria de Muñoz Molina, la voz parte de un presente pero nunca se ancla en él definitivamente sino que retrocede y avanza, va y viene describiendo el movimiento de un oleaje, de un fluir tem-

poral incesante que acarrea información, actualiza los recuerdos, reitera obsesiones y se proyecta imaginariamente hacia el futuro. El avance de la trama se ve, de este modo, permanentemente quebrado por *raccontos* que se verifican bajo la forma de los recuerdos que atormentan a Darman, el protagonista: "Esperaba la noche bebiendo una o dos cervezas en una taberna (...) y luego regresaba por un camino distinto (...) para imaginarme que yo era igual que aquella gente que no tenía sobre sus hombros el oprobio de una cruda desgracia interminablemente recordada" <sup>10</sup> (1997:16). Los episodios se encadenan en su memoria y la narración se bifurca y ramifica creando una estructura rizomática, abierta, sumatoria. El relato adopta como centro narrativo un cierto presente constante, Madrid, y de allí la memoria se retrotrae a otro pasado inmediato, el de Florencia, pero a su vez, lo vivido allí nos conduce a otro pasado más remoto: el recuerdo de haber estado solo en un cine de Madrid o la obsesiva rememoración del caso Walter, ocurrido 20 años atrás. Accedemos así a un auténtico laberinto de pasados. Este sujeto narrador posee, sin embargo, un alto grado de omnisciencia respecto de los otros: "pensé que él (...) ya al final, imaginó que el mensajero a quien estaba esperando no iba a traerle la posibilidad de la huida sino la certidumbre de morir" (1997:10).

Al autor le gusta revelar todos los entresijos compositivos de sus textos y en este sentido resulta sumamente significativo lo que declara respecto de las voces narrativas que hegemonizan sus novelas:

*Hasta ahora he sido incapaz de contar la historia si no era a través de la mirada y la voz de un personaje. Las he comenzado siempre en tercera persona, y siempre, metódicamente han fracasado al cabo de*

*unos pocos capítulos, y he tenido que volver al principio para encarnarlas en una voz que participara de los hechos y limitara, en el ámbito desordenado de la ficción, un espacio invariable (...). En Beltenebros me ocurrió igual, pero tengo la sensación de que esa voz que encontré no era la adecuada, y me duele pensar que por su culpa, o por mi falta de sabiduría, o de paciencia, borró otras voces que importaban más y que ni el lector ni yo podríamos ya oír. Puede que esa voz sea parcialmente falsa, porque está contaminada de estilo, porque no es la voz de un hombre, sino la de una máscara. (1999:68-69)*

Hasta aquí se nos presentan dos cuestiones: una vinculada con la temporalidad y otra con la enunciación. ¿Cómo da cuenta el film de Pilar Miró de ambos problemas? En primer lugar la alternancia temporal pasado/presente se nos revela del modo más primario, apelando a indicios gráficos sobreimpresos (Reino Unido, 1962/Madrid, 1946); en segundo lugar se nos brinda una serie de primeros planos del protagonista en los que la cámara enfoca rectamente a sus ojos en un *close-up* de su cara y las secuencias que de allí derivan las leemos en tanto transcripción de los contenidos de la conciencia del personaje. La fragmentación de la memoria es traducida al universo icónico a través de una sucesión de *flashes* que descomponen el macizo monolítico del tiempo. Del mismo modo para exhibir el paso del *tempus* de la vigilia al de la alucinación narcótica se apela a un primer plano deformante, a la cámara ralentizada y finalmente al fundido en negro. Por otra parte, en lo que se refiere a la enunciación, es decir, a la génesis misma del proceso discursivo, observamos que, mientras en la novela el control



absoluto del relato lo detenta el protagonista, en el film, además de una voz en *off* que "lee" solamente las líneas iniciales del relato para desaparecer inmediatamente, existen varias escenas autónomas, de focalización cero, que nos obligan a reponer una voz omnisciente en tercera persona. La escena más clara en este sentido es la de Darman narcotizado: los espectadores, sin embargo, seguimos asistiendo al desarrollo de episodios que ya no podemos asumir como relatados por esa misma voz narrativa.

Intentaremos no caer en la fácil tentación de detectar ese auténtico juego de errores que supone reconocer las múltiples alteraciones o variaciones existentes en el nivel de la diégesis, el plano, naturalmente, más visible. Pero señalemos, sin embargo, las principales implicancias que de este hecho se derivan. Pilar Miró crea en su film tres historias de amor en las que Muñoz Molina no había siquiera pensado: una, la del propio Darman y Rebeca Osorio madre, otra la de la segunda Rebeca Osorio y Andrade y aún una tercera deducible del final feliz de la película entre Darman y Rebeca Osorio, hija. Dejando ya de lado la cuestión argumental, la necesaria síntesis o elipsis de episodios, resulta más significativo centrarnos en los perfiles de los personajes diseñados por uno y otro texto. En términos muy generales, los personajes del film se nos presentan más esquemáticos y planos; a todos sistemáticamente se les ha quitado conflictividad. El ejemplo más claro en este sentido es Walter, personaje parco y taciturno en la novela de Muñoz Molina, emerge simpático y hablador en el film de Miró con el único fin visible de potenciar el efecto de su inminente muerte injusta.

El *Beltenebros* de Muñoz Molina adhiere al género de las novelas de espionaje en la línea que va de Graham Greene a John Le Carre respetando en apariencia muchos de sus códigos.

Pero el protagonista de la novela descrea de esa "fantasmagoría de conspiración" (1997:22) planteando así la superación del relato de espionaje clásico porque aquí no importa tanto descubrir la condición de traidor o de héroe -develar el enigma accidental- sino desmontar la trama existencial de los personajes: "De pronto, mientras hurgaba en los bolsillos vacíos de los trajes de Andrade (...) me pareció que la traición y la lealtad eran enigmas mediocres. Daba igual que mintiera, que estuviera engañando a los suyos o a la policía. Lo que importaba saber era cómo su deseo había sido más fuerte que su vergüenza y su culpa y más eficaz que su predisposición al sacrificio" (1997:115). Paralelamente otra obsesión temática recorre el texto pero no así el film: la identidad, tema inscripto en la genealogía iniciada por Unamuno, Pirandello, Borges y que apela a los emblemas y representaciones clásicas del doble, del rostro y la máscara, del nombre único y los nombres falsos, de la fotografía y los espejos.

En consonancia con el esquematismo en los personajes, la estética del film de Miró, sugiere menos que el texto y muestra y explicita más: aquí no hay lugar para la confusión y muy poco para la ambigüedad. Mientras Muñoz Molina quiso -en sus palabras- "enfriar la posguerra", convertirla en fábula abstracta y para ello hace desaparecer ciertas lexías hipercodificadas, en el *Beltenebros* de Miró la organización que está detrás de la trama es de izquierda, su objetivo es derrocar a Franco, sus miembros están afiliados al partido comunista, se emplea la lexía "camarada" y como si fuera poco se reemplaza en el cronotopo a Florencia por Polonia. Miró realiza un film deudatario del modelo cinematográfico norteamericano con un final impactante de fuego arrasador, escena de sexo en hotel cinco estrellas, striptease insinuado y un tango: "El día que me quieras".

En esta reescritura que Miró hace de Muñoz Molina llaman la atención dos aspectos estructurales más: uno, el epígrafe, proveniente del Quijote: "Unas veces huían sin saber de quién y otras esperaban sin saber a quién" (*Quijote*, II parte, cap. LXI), que nos envía a un episodio que brinda la clave de esa atmósfera de suspenso que dominará la novela.<sup>11</sup> En este sentido, el autor ha señalado reiteradamente que en su narrativa el detective es, en realidad, "una cristalización de la figura del héroe solitario, del Quijote" (Heymann & Heimann, 537).<sup>12</sup> Pero Miró transforma el epígrafe en epílogo de modo que, de ser pórtico o clave de lectura del texto se convierte en cierre y clausura de la historia; pierde su funcionalidad y se torna un artilugio redundante: el espectador lo lee ya sin sorpresa. Paralelamente, el otro paratexto, el título, aparece en el film completamente inmotivado. El nombre "Beltenebros" es, en la novela de Muñoz Molina, enormemente significativo; es el que se da a sí mismo Amadís de Gaula cuando se retira a una ermita después de haber ofendido a su señora, Oriana.<sup>13</sup> Recordemos que *El Amadís de Gaula* es, en el juicio del cura y el barbero, el mejor libro de su género y que por esta razón se salva de ser quemado junto con los demás en el patio de la casa de don Quijote. Recordemos también que el rasgo distintivo de Amadís, es, como su nombre lo indica, su profundo sentimentalismo; él es el emblema del perfecto caballero, leal a su rey, y amantísimo amante de su señora. El perfil del personaje de Muñoz Molina es la contrafigura de Amadís. En él no hay lealtad sino traición y su obsesión por una mujer lo lleva por caminos muy diferentes al del merecimiento, más próximos a la degradación del objeto amoroso y al ultraje. El intertexto sirve, entonces, para ser deconstruido, invertido no paródica sino trágicamente. Mientras en Amadís todo se reduce, en última instancia, a una lucha entre buenos y malos, *Beltenebros* despliega una amplia gama de matices según la cual en todos los personajes existe la posi-

bilidad de la doble faz: el traidor y el héroe se acercan e identifican, los contrarios conviven dramáticamente en un mismo personaje; se complejizan las psicologías y, por ende, la trama. Incluso podemos leer una cierta transposición de aquel mundo quimérico de hadas, encantamientos y hechizos en el mundo altamente artificioso, extraño y alucinado que crea Muñoz Molina en su novela, donde la realidad y la ficción se funden, así como la luz y las tinieblas. Pero lo que quizá más atrajo al autor es la posibilidad implícita en el nombre de jugar con otras asociaciones semánticas ajenas por completo al libro de caballería y al film de Miró como la de Beltenebros con el "Príncipe de las Tinieblas" (Muñoz Molina 1997:193), Beltenebros, encarnación del mal, Beltenebros frente a la luz, artificioso remedo de Drácula ante la cruz: "se tapó los ojos con las manos pero la luz seguía fija en él y se tambaleaba y hacía gestos extraños moviendo la cabeza (...), hostigado por la luz cruzaba ante ella los dedos extendidos como en actitud de vade retro" (1997:243-244).

Pero hay, en cambio, otros aspectos en los que el film de Pilar Miró parece haber captado y traducido exitosamente ese núcleo metafórico fundamental del texto del autor español. Me refiero concretamente a los logros metaficcionales. En la narrativa de Muñoz Molina conviven como venimos señalando, matrices y técnicas discursivas provenientes del relato de espionaje, del policial negro y de la novela rosa o folletín sentimental<sup>14</sup>, pero junto a estas improntas de origen "popular" -recordemos que estamos frente a un lector compulsivo de Julio Verne y que en su "educación sentimental" ocupan un sitio destacado los tebeos y las novelas radiofónicas-, su escritura exhibe ostensiblemente su filiación con otros códigos artísticos. Si hay una huella que se inscribe más profundamente que las demás sobre la superficie textual de *Beltenebros* esa es la huella de la escritu-

ra de Borges: identidad, azar, ficción, duplicaciones infinitas, juegos de simetrías. El autor ha declarado que cuando un escritor comienza a escribir, la fascinación por el ingrediente literario es muy fuerte y agrega: "Es muy frecuente que a un escritor joven le deslumbre Borges, porque le ofrece el máximo de literatura, del mismo modo que te enamoras de Hitchcock, porque en sus películas estás viendo el cine dentro del cine." (De Prada 13)

El relato se sumerge decididamente en el dominio de la ficción; las novelas de Rebeca Osorio suponen una auténtica "mise en abyme" del relato al incluir a la ficción dentro de la ficción. Todos los actos de los personajes se recubren con el velo de la representación y por esta vía se establecen las numerosas y significativas conexiones con la ficción literaria y más específicamente con la cinematográfica: "Por eso eran tan hábiles en la ficción del secreto, como actores sin trabajo que ejercen desinteresadamente la mentira" (1997: 24). En *Beltenebros* lo cinematográfico es esencial como referente semántico y formal; aquí el cine está presente como emblema de la ficcionalidad por excelencia, un ámbito donde aparece como posible lo que no lo es en otro orden, el de lo "real". Muchas de las acciones - la simulación de la huida, la persecución y la captura- están concebidas en términos cinematográficos y escenas enteras descritas al modo de un guión con información sobre la angulación, la iluminación, la focalización, etc. El cine ocupa en esta novela un sitio de privilegio porque se halla, además, fuertemente tematizado; es un espacio -un microcosmos: "Era como si también para él se resumiera el mundo en los límites cerrados del Universal Cinema" (1997:130)- y un código. De este modo los juegos con el tiempo narrativo -los flash backs, los raccontos, las reiteraciones, los relatos ralentizados o acelerados a voluntad- son posibilitados por la peculiar sintaxis cinematográfica

Todos los personajes de esta novela devienen entes ficcionales. Darman, ese héroe solitario, esa máscara, esa voz contaminada de estilo que resulta tan inauténtico como Clark Gable hablando en español, pero sobre todo la segunda Rebeca Osorio, cuyo nombre "suena a falso. A cine" (1997:171), percibida y descripta según el imaginario hollywoodense, esa mujer a quien Darman mira "con la conciencia de lejanía y mentira con que miraba a las mujeres del cine, a las mujeres prohibidas que no pueden ser tocadas y que no existen en el mundo" (1997:145), la que "fumaba sin quitarse el cigarrillo de los labios, inhalando el humo con los ojos entornados, como las mujeres canallas del cine, imitándolas" (1997:167). La configuración de las dos Rebecas (madre e hija) nos remite a sendos filmes de la década del '40, *Rebecca, una mujer inolvidable* de Alfred Hitchcock y *Gilda* de Charles Vidor respectivamente.<sup>15</sup> Pero, además de lo arriba señalado, resultan altamente significativas otras semejanzas de índole constructiva entre la novela de Muñoz Molina y el film negro de Hitchcock, por ejemplo, la estrategia de suplantación que se verifica en la película entre la Rebecca Winters original y la segunda Sra. Winters, la presencia del cine dentro del cine, la simetría arquitectónica entre las dos alas de la mansión Manderley, la escena final en medio de las llamas y el final feliz de la historia de amor. Por otro lado, la famosa escena de *Gilda* cantando "Put the Blame on Mame, Boys" así como el insinuado strip-tease, son recuperados en el *Beltenebros* de Pilar Miró junto con el perfil de hombre duro de Johnny Farrell adoptado en nuestro caso por Terence Stamp.<sup>16</sup>

Ahondando en esta línea, Felten y Fleischer afirman que los protagonistas de *Beltenebros* no sólo son presentados como "clichés de héroes cinematográficos, sino que actúan también según esos clichés" y que "al tematizar varias veces sus referencias al cine, el autor invita expresamente al lector, a poner su

novela en relación con el discurso cinematográfico y a efectuar una reescritura intermedial" (546) Joan Estruch i Tobella señala acertadamente que uno de los recursos que Muñoz Molina utiliza con mayor habilidad en esta obra es el del "sfumato" pictórico (5), es decir, la difuminación de contornos y la atmósfera nebulosa. Sin duda el momento de total fusión entre ambos órdenes, el de lo "real" y el ficcional se produce cuando Darman aparece detrás de la pantalla, conviviendo con los personajes filmicos y las escenas representadas repiten las ocurridas en la sala: "(...) hice girar el pomo de una puerta y un vasto rectángulo de claridad blanca me cegó. Vi una cara inmensa que movía en silencio la boca, vi un horizonte azul de tejados sobre el que dos hombres corrían persiguiéndose (...). Había llegado al Universal Cinema, estaba detrás de la pantalla, mirando desde muy cerca las desmedidas figuras de una película despojada de voces." (1997: 217-218). Las técnicas mencionadas se emparentan con el claroscuro que constituye la escenografía propia del texto; juego de contrastes aprovechado convenientemente por Pilar Miró en su versión cinematográfica del texto.

El *Beltenebros* de Pilar Miró <sup>17</sup> da cuenta a su modo de esa dimensión metaficcional que define al texto de Muñoz Molina: si en la novela accedemos a la literatura dentro de la literatura, en el film nos abismamos en el cine dentro del cine. El film de Miró incorpora a su sistema textual una serie de "citas" cinematográficas o intertextos filmicos entre los cuales figuran, además de las dos ya mencionadas, películas como *Motín en el Bounty* (Frank Lloyd, 1935), *Murieron con las botas puestas* (Raoul Walsh, 1941) o *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958), films clásicos que aún hoy resultan visualmente familiares a muchos espectadores. En lo que respecta a esta última, la estructura circular del film de Miró que comienza del mismo modo que concluye, apela a una secuencia de apertura que evoca directa-

mente la de Charlton Heston y Janet Leigh en el film negro de Welles. En cuanto al film de Raoul Walsh, su audio y sus imágenes aparecen interpoladas en el film de Miró en un gesto que podemos interpretar como irónico desde el momento en que el mismo fue objeto de censura, alteraciones y prohibiciones durante los años del franquismo.<sup>18</sup>

Nuestra película se inscribe claramente dentro del "modelo cinematográfico del socialismo"; pensemos que para el cine del posfranquismo la guerra civil se había constituido en el tema central y casi excluyente de la filmografía española; recordemos solamente *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), *Requiem por la muerte de un campesino español* (Francesc Betriú, 1985) o *Lorca, la muerte de un poeta* (Juan Antonio Bardem, 1988). Siguiendo los pasos de Juan Marsé, también Muñoz Molina intenta en *Beltenebros* dar su versión sobre la épica del antifranquismo. Y aquí nos enfrentamos a ese nudo paradójico que nos presentan ambos textos, una novela contaminada de estilo, que nos habilita, como hemos visto, a realizar una lectura intermedial e intertextual -Borges, Cervantes, Greene, Chandler, el cine, el folletín- y un film construido con la voluntad de estilo del cine negro de los '40 pero que al mismo tiempo aspiran a erigirse en una nueva épica, inspirándose en hechos históricos y en personajes reales. Sin embargo estamos ante unos textos cuyo efecto de recepción nos habla de una intencionalidad política muy débil, en la que, lo real resulta diluido en lo ficcional y lo histórico parece estar, ante todo, al servicio de lo literario porque al autor, una vez más, le ha fascinado la alquimia de convertir la historia en literatura, la realidad en ficción. La transfiguración de ese pasado histórico es tal que deviene en una construcción artificial de la textualidad; la situación de ese Madrid subjetivado de la posguerra -como señala acertadamente Gonzalo Navajas- no guar-



da semejanzas reales con el Madrid objetivo, "histórico", inequívocamente victimizado por la represión política y militar; la narración de Muñoz Molina requiere "un Madrid incongruente e irreal caracterizado por una permisividad sexual impropia de la inmediata posguerra", del mismo modo los personajes masculinos implicados recuerdan más a los personajes mecánicos de la ciencia ficción y a los policías superhumanos de los comics que a los seres deshauciados de la lucha antifranquista (Navajas: 48). Posiblemente el mismo Muñoz Molina haya revisado críticamente esta contradicción interna que exhiben sus textos iniciales, una escritura que irá describiendo un giro paulatino pero decidido hacia el "realismo". En su anteúltima novela publicada, *Plenilunio*, el autor ratifica su compromiso con la vida, más que con el arte en abstracto; con ella abandona definitivamente la idea del adolescente que creía que "la literatura era más importante que la vida" porque como declara en uno de sus ensayos:

*Durante demasiado tiempo uno creyó que el arte, aunque se alimentara de la vida, era superior a ella, y miró cuadros y frecuentó canciones y libros como un adicto que exige al opio la felicidad y le agradece los sueños de los ojos cerrados. Vivir era presenciar de lejos las vidas de otros... (1999: 33)*

## Notas

1. Antoine Jaime propone una tipología en torno a las posibles transferencias de lo escrito al celuloide y habla, entonces, de "traducción", "adaptación", "ilustración", "película de inspiración" y "homenaje cinematográfico", a partir de la proporción de elementos éticos y estéticos conservados en cada caso. (103-116). Por su parte, Pilar Couto Cantero cuestiona el concepto de "adaptación" y propone, siguiendo a Wolfgang Iser, G.

Genette y Darío Villanueva, el término "transposición" entendido como "el proceso de transformar un sistema comunicativo artístico en otro sistema semiótico de naturaleza también artística y ficcional" (318-319). Mientras Carmen Peña-Ardid, por ejemplo, defiende, aunque subrayando que se trata de una relación de dependencia, el concepto y la práctica de la adaptación de textos narrativos al cine a partir del poder de mimesis que ambos discursos comparten (cfr. 21-49 y 128-154), Pere Gimferrer problematiza el concepto de adaptación considerando que el mismo sólo puede plantearse en el nivel de las equivalencias, no ya de los lenguajes en cuestión, sino de los resultados estéticos obtenidos

- <sup>2</sup> . En este mismo sentido, Juan Miguel Company señala que "la formalización del plano simbólico forma parte tanto en cine como en literatura, de un campo de operaciones textuales que se traducen en la narración" y agrega: "Un buen entendimiento de dicho campo, estaría en la base de toda adaptación minimamente rigurosa". Este crítico toma como ejemplo de la emergencia de un plano simbólico correspondiente a la visión de mundo de un escritor a aquellos filmes que logran recrear una atmósfera (angustiosa, kafkiana, por ejemplo) sin ser una adaptación explícita y rigurosa de los relatos del escritor checo.
- <sup>3</sup> . Adorno toma el caso de las novelas del XIX llevadas a la TV en las que veía condensaciones narrativas, acentuación de final de capítulo, recursos todos que acababan en una simplificación reaccionaria -cierres felices o adaptativos- de una literatura para el gran público ya de por sí nada innovadora ni rebelde (Steimberg: 87-98).
- <sup>4</sup> . Según Metz los principales problemas a los que se enfrenta un semiólogo del cine son: la ausencia de toda unidad discreta que fuese común a todos los films y que fuese propia del cine porque si bien todo film apela a ser una sucesión de planos, la duración de los mismos así como la movilidad, la amplitud del campo visual, la cantidad de objetos filmados, la iluminación, la angulación son totalmente distintas. En segundo lugar la ausencia de todo criterio de gramaticalidad: cualquier sucesión de planos, por insólita o absurda que sea -pensemos en el cine de vanguardia- es un film; no podemos decir que eso no constituya un film. El autor propone, entonces, trabajar no con un modelo formal total sino con modelos parciales.
- <sup>5</sup> . La materialidad de estas señales pertenece a 5 tipos: a) imágenes (fotográficas, móviles y múltiples); b) trazados gráficos: (son las menciones escritas que aparecen en pantalla); c) sonido fónico grabado: (las palabras del film); d) sonido musical grabado: (puede estar o no); e) ruido grabado: (son los

- efectos de sonido o efectos reales que pueden igualmente estar o no). Los dos primeros elementos constituyen la banda-imagen: definida por la presencia de elementos visuales y son los que nos permiten distinguir al cine/ tv de la radiofonía, por ejemplo.
- 6 . Resulta interesante advertir cómo, del otro lado de la ladera, es decir, del lado de los críticos cinematográficos suele evaluarse peyorativamente el hecho de que un director debute llevando al cine un texto literario. "Construir una película sobre los cimientos de un texto conocido permite obtener, si no la garantía de acertar, al menos una seguridad suplementaria; la empresa parece menos peligrosa: la historia ya plebiscitada por un amplio público pide simplemente que no la traten demasiado mal para prolongar su éxito en la oscuridad de las salas de cine". (Jaime: 29)
  - 7 . Ciertos autores individualizados y ciertas formas de vanguardia se han convertido en fuerzas contrahegemónicas capaces de denunciar el carácter fetichizado del cine desde dentro mismo del lenguaje cinematográfico subvirtiendo su propia estructura. (Cfr. Gruner: 32-40).
  - 8 . Entre las novelas de Juan Marsé llevadas al cine figuran: *La muchacha de las bragas de oro*, *Últimas tardes con Teresa*, *La oscura historia de la prima Montse*, *Un día volveré*, *Si te dicen que caí*, *El amante bilingüe* y actualmente se está rodando *El embrujo de Shangai*. El segundo escritor más filmado es Manuel Vázquez Montalbán, de quien se han llevado al cine *Los mares del sur*, *El laberinto griego*, *Asesinato en el Comité Central*, *El pianista* y *Galíndez* con guión de Rafael Azcona y dirección de Agustín Díaz Yanes. Sin mencionar las múltiples adaptaciones hechas para RTVE, entre ellas la del director argentino R. Arístarain.
  - 9 . La trama se reduce a la ejecución de una misión durante los años de la resistencia al franquismo: Darman llega a Madrid desde Inglaterra con la tarea encomendada de matar a un traidor a la Organización, Andrade, quien supuestamente delata a sus compañeros ante el Comisario Ugarte. El final sorprendente nos revela que el verdadero traidor es Ugarte (alias Valdivia, alias Beltenebros), antiguo miembro de la Organización devenido en colaborador del régimen franquista. Es él quien ha inventado las pruebas que inculpan a dos de sus hombres, Walter (en el pasado) y Andrade (en el presente).
  - 10 . Todas las citas corresponden a la siguiente edición: Antonio Muñoz Molina (1997) *Beltenebros*. Barcelona: Plaza y Janés.
  - 11 . Recordemos que en este capítulo don Quijote y Sancho se unen al jefe de

bandoleros, Roque Guinart y parten rumbo a Barcelona; allí viven en permanente estado de alerta ante el temor a ser descubiertos: "dormían en pie, interrompiendo el sueño, mudándose de un lugar a otro. Todo era poner espías, escuchar centinelas. A veces huían sin saber de quién y otras esperaban sin saber a quién." (Cervantes: 914)

- <sup>12</sup> Los autores también mencionan el juego de las apariencias y la deformación en la percepción de lo real provocada por el exceso de lecturas como residuos cervantinos.
- <sup>13</sup> En el *Quijote* leemos: "ha habido caballero que se ha estado sobre una peña, al sol y a la sombra, y a las inclemencias del cielo, dos años, sin que lo supiese su señora. Y uno de estos fue Amadís, cuando llamándose Beltenebros, se alojó en la Peña Pobre, no sé si ocho años o ocho meses; que no estoy muy bien en la cuenta; basta que él estuvo allí haciendo penitencia, por no sé qué sinsabor que le hizo la señora Oriana (Parte I, cap 15:76, episodio de los yangüeses) Y también: "Y una de las cosas en que más este caballero mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor, fue cuando se retiró desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre, mudado su nombre en el de Beltenebros, nombre, por cierto, significativo y propio para la vida que él de su voluntad había escogido. Y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más. Por otra parte veo que Amadís de Gaula, sin perder el juicio y sin hacer locuras, alcanzó tanta fama de enamorado como el que más; porque lo que hizo no fue más que, por verse desdeñado de su señora Oriana, que le había mandado que no pareciese ante su presencia hasta que fuese su voluntad, de que se retiró a la Peña Pobre, en compañía de un ermitaño y allí se hartó de llorar y de encomendarse a Dios, hasta el cielo le acorrió en medio de su mayor cuita y necesidad." (Parte I, cap. 25: 132).
- <sup>14</sup> Silvia Bermúdez dedica un estudio a este juego especular que se produce en el texto -la representación de un espía lector de novelas rosas- que reformula las convenciones existentes sobre géneros narrativos e identidades sexuales en la literatura y el cine. (7-25).
- <sup>15</sup> Silvia Bermudez señala que mientras la Rebeca Osorio madre se recorta sobre el personaje recatado y enamorado de Joan Fontaine, pareja de Laurence Olivier en la película de Hitchcock, la Rebeca Osorio hija se construye sobre el emblema sensual y sexual de Rita Hayworth, pareja de Glenn Ford en la *Gilda* de Charles Vidor.

16 Pilar Miró ha declarado con respecto a esa escena que se trataba de "una copia literal" y agregaba: "Pero no por el gusto de copiar, sino porque el espectáculo en el que trabaja Rebeca es una copia de una película que en aquella época estaba marcando a este país. No es "Gilda". No estamos en América en los años cuarenta, sino en la España de los sesenta. Me pareció útil, atractivo y sugerentemente peligroso hacer una copia de Rita Hayworth interpretando este número. Pero por muy exacta que sea, el contexto es muy diferente. El paralelismo acaba ahí". (Pérez Millán: 1992).

16 En palabras de Wendy Rolph, Pilar Miró es una directora de cine feminista, cuya vida y obra han estado marcadas por una serie de audaces compromisos controversiales y es en este contexto que la autora propone una lectura de los intertextos fílmicos mencionados -*Gilda* y *Rebecca*- en el convencimiento de que ambos films han sido frecuentemente focos de debate entre las investigadoras feministas y los críticos culturales en lo que respecta a la teorización sobre las representaciones fílmicas de la sexualidad así como a la exploración de las relaciones entre género/deseo/subjetividad. Wendy Rolph, "Desire in the Dark: *Beltenebros* goes to the movies". *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. XX, nro: 1, otoño, 1995: 117-125.

Entre la filmografía de Pilar Miró figuran *Werther*, *Gary Cooper que estás en los cielos*, *El crimen de Cuenca* y *El perro del hortelano*. La proyección de *El crimen de Cuenca* no pudo realizarse en España -la censura, sobre todo la referida a cuestiones vinculadas con la Iglesia, la monarquía y la justicia militar, siguió vigente hasta mucho después de la muerte de Franco- hasta 1982, año de elecciones en el que el PSOE pasa a significar la consolidación del sistema democrático. Ese mismo año, Miró fue designada como directora de la Dirección General de Cinematografía y se promulgó la llamada "ley Miró" que apuntaba a proteger la producción, a la promoción internacional del cine español y a convertir a la Filmoteca en ente autónomo. Más tarde pasó a ser directora del Instituto del Cine y las Artes Visuales pero no tardaron en llegar los ataques a su política por parte del periódico ABC y de cineastas que se consideraron marginados de su política y al poco tiempo tuvo que renunciar. Recordemos que en Argentina *El crimen de Cuenca* se estrenó en 1983 -precisamente el año de la restauración democrática- y que *Beltenebros* nunca fue presentada comercialmente en nuestro país.

17 *Mutiny on the Bounty* o *Rebelión a bordo* como se tradujo en principio fue considerado un título demasiado incendiario y provocador y fue reemplazado rápidamente en España por *La tragedia de la Bounty*.

## Bibliografía

- Amell, Samuel (1997). "Juan Marsé y el cine". *Cuaderno para investigación de las literaturas hispánicas*, nro: 22.
- Bermúdez, Silvia (1994). "Negro que te quiero rosa: la feminización de la novela de espías en *Beltenebros*", *España Contemporánea*, tomo VII, nro: 2, otoño.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1996). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse. Narrative structure in fiction and film*. U.K. Cornell University Press.
- Cervantes, Miguel de (1945). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Razón y Fe.
- Company, Juan Miguel (1987). *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- De Prada, Juan Manuel (1997). "Pura Alegría". Entrevista a Antonio Muñoz Molina. *La Nación*, domingo 25 de mayo.
- Estruch y Tobella, Joan (1996). "Referentes históricos en *Beltenebros*, de A. Muñoz Molina", *Iberoamericana*, Nro: 3-4 (63/64).
- Felten, Hans & Fleischer, Raija (1994). "Beltenebros y el Quijote: sobre la recepción de Cervantes en *Beltenebros* (1989) de A. Muñoz Molina", en Reichenberger, Karl (ed.), *Cervantes. Estudios en la víspera de su Centenario*, Kassel: Reichenberger, 537-547.
- Gaudreault, André y Jost, Francois (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Gimferrer, Pere (2000). *Cine y Literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- Gruner, Eduardo (1997). "Del fetiche al pastiche. El cine como síntoma de la cosificación cultural", *Causas y azares*, nro: 6, primavera .
- Heymann, Jochen/Montserrat Mullor-Heymann (1991). *Retratos de escritor. Entrevistas a autores españoles*, Frankfurt: M., Vervuert.
- Jaime, Antoine (2000). *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra.

- Metz, Christian (1974). "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico". *Lenguajes*, Año 1, nro: 2. Diciembre. 37-51.
- Muñoz Molina, Antonio (1997) *Beltenebros*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Muñoz Molina, Antonio (1999). *Pura alegría*. Madrid: Alfaguara.
- Navajas, Gonzalo (1996). *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB.
- Peña-Ardid, Carmen. (1996). *Literatura y Cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Millán, Juan Antonio. (1992) *Pilar Miró, directora de cine*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Rolph, Wendy (1995). "Desire in the Dark: *Beltenebros* goes to the movies". *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. XX, nro: 1, otoño, 117-125.
- Rosa, Nicolás (1999). "La producción de montaje en el discurso de la verdad textual: entre cine y discurso narrativo". José Luis Castro de Paz, Pilar Couto Cantero y José María Paz Gago (eds.) *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Madrid, Visor Libros. 255-271.
- Steimberg, Oscar (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Bs. As.: Atuel.
- Talens, Jenaro (1983). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.