



UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y RRII
—
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Acerca de la transposición en el cine: *El viejo y el mar*

Gustavo Adolfo Sandmann

Tesina de Grado
Lic. En Comunicación Social
Tutor: Rubén Biselli
Rosario, febrero de 2014

**Acerca de la transposición en
el cine: *El viejo y el mar***

A mi madre por su incondicional amor, apoyo y confianza.

A mis abuelos por hacerme parte de sus sueños.

A mi esposa Florencia, por su amor, inspiración y compañía.

A Rubén por su apoyo y predisposición.

Índice

1- Introducción y marco teórico.....	5
2- En torno a <i>El viejo y el mar</i>	8
Datos del autor.....	8
Resumen de <i>El viejo y el mar</i>	8
Consideraciones importantes sobre el texto.....	10
3- La transposición de texto literarios en films: cuestiones teóricas y metodológicas.....	14
4- Las transposiciones de <i>El viejo y el mar</i> : el problema de la extensión o la economía relativas.....	17
5- Las transposiciones de <i>El viejo y el mar</i> : el punto de vista narrativo.....	26
5.1- La teorización narratológica sobre el punto de vista narrativo en la literatura y el cine. Focalizaciones y ocularizaciones en <i>El viejo y el mar</i> y sus versiones filmicas.....	26
5.2- La interioridad mental del personaje: problemas de transposición.....	31
6- La instancia narrativa en <i>El viejo y el mar</i> y sus transposiciones filmicas.....	38
6.1- Narradores en la literatura y en el cine.....	38
6.2- Voz off / Narración delegada. Tipología y estudio comparativo de las versiones cinematográficas de <i>El viejo y el mar</i>	41
7- A modo de conclusión.....	47
Referencias bibliográficas.....	49

1. INTRODUCCIÓN y MARCO TEÓRICO

*Las obras de arte se dividen en dos categorías:
las que me gustan y las que no me gustan.*

Antón Chejov (1860-1904).

La elección del tema de esta tesina responde a nuestro interés por las relaciones entre cine y literatura, y, específicamente por las modalidades que adopta dicha relación en una problemática particular: la **transposición de textos literarios en films**. Problemática que deviene compleja y que ha dado lugar a un dilatado espacio de investigación porque tanto la literatura como el cine son discursividades complejas y formas expresivas disímiles. En lo referido al cine, se destaca la heterogeneidad de sus materiales de expresión – imagen, palabras, música, sonidos – que implica que sólo considerando la información que se transmite mediante esos canales *de manera simultánea* se pueden establecer comparaciones generales con una novela, un cuento o un relato oral.

Para llevar a cabo nuestra indagación en torno al tema comenzaremos por plantear en qué términos se piensa actualmente la problemática y por explicitar nuestra opción terminológica y teórica al respecto, tratando de evitar esquemas reduccionistas. En este sentido, adelantamos que adheriremos a las opciones más recientes que se inclinan por rechazar las tipologías cuyas premisas están excesivamente vinculadas a criterios de contenido y sostienen que el problema de la *adaptación* ha de ser abordado desde niveles de mayor complejidad, atendiendo primordialmente a las diferencias de lenguaje. De esta manera, nuestra búsqueda estará orientada a dar cuenta de los nudos conflictivos básicos del proceso de “*transponer*” un texto a un filme y a identificar los puentes, las analogías, las extrapolaciones y las incompatibilidades que rigen la relación entre una obra literaria y una cinematográfica. Esto no es, sin embargo, lo que habitualmente procuran establecer los estudios de esta naturaleza, ya sea porque consideran que es un territorio apto para especulaciones teóricas, o por dedicarse exclusivamente a textos canonizados por la crítica, o porque se limitan a enumerar las diferencias propias entre los textos literarios y los filmes, o bien,

finalmente, como sostiene Peña Ardid, porque: “el problema de la adaptación ha generado una extensa bibliografía donde abundan los análisis cuyo propósito no parece otro que el de confirmar la inferioridad divulgadora y reduccionista de los films creados a partir de textos literarios.”¹

Por otra parte, intentaremos, desde esta perspectiva sobre fenómeno de la *transposición* de la literatura en film, estudiar un caso concreto: las relaciones entre el relato literario *El viejo y el mar* (*The Old Man and the Sea*) de Ernest Hemingway (1951)² y las adaptaciones cinematográficas homónimas de los directores John Sturges (1958)³ y Jud Taylor (1990)⁴.

El corpus posee un rasgo común: los textos (basados en diferentes materias expresivas) que lo componen tratan una historia mínima, austera y sencilla, cuyos personajes expresan sentimientos íntimos. Esto delimita un umbral muy claro a partir del cual se pueden indagar las estrategias utilizadas para plasmar la transposición de un texto en palabras a uno audiovisual. Para encarar la comparación entre el relato literario y los films, nos ubicaremos fundamentalmente en una *perspectiva narratológica*.

Entre las diversas metodologías de análisis de los relatos audiovisuales, la narratología se ha convertido desde los años ochenta en un enfoque consolidado. Proveniente de los estudios literarios de los años ‘60 y ‘70 (con antecedentes en la escuela de los Formalistas Rusos de los años ‘20) se desarrolló en este campo a partir de los trabajos de varios teóricos entre los que destacó Gerard Genette. Si bien hubo varios estudiosos de importancia dentro de esta corriente, coincidimos con Cuevas Álvarez en que: “...el paso del tiempo ha confirmado la propuesta

¹ Peña Ardid, Carmen (1992). *Literatura y cine*, Madrid: Cátedra. Pág. 23.

² Hemingway, Ernest (2004). *El viejo y el mar*, México: Contemporánea.

³ *The Old Man and the Sea* (1958). Sturges, John. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

⁴ *The Old Man and the Sea* (1990). Taylor, Jud. Reino Unido: Yorkshire Television (YTV) / Fuisz Productions / Storke Enterprises.

genettiana como la más completa y fecunda”⁵ por lo cual decidimos basarnos en ella para el análisis de la narrativa audiovisual. Esta decisión se confirma como acertada cuando se repasan las diversas proposiciones de traslación del análisis narratológico literario al ámbito audiovisual, entre los que destacan los trabajos de André Gaudreault y François Jost, que también asumen a Gérard Genette como punto de partida.

Cabe señalar que si bien esta propuesta adoptará la metodología genettiana como modelo, es necesario realizar adaptaciones requeridas para el medio audiovisual. Además primará el criterio de eficacia analítica, que llevará a prescindir de parte del aparato analítico genettiano, en aras de una mayor simplificación del método que redunde en un análisis más apropiado de los rasgos específicos de las obras audiovisuales. En el mismo sentido, con frecuencia la terminología genettiana se reemplazará por otra similar de comprensión más intuitiva, siempre que su sentido no resulte desvirtuado por el cambio.

⁵ Cuevas Álvarez, Efrén (2001) *“La narratología audiovisual como método de análisis”*
En: Portal de la comunicación InCom-UAB.
http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/53_esp.pdf

2. EN TORNO A *EL VIEJO Y EL MAR*

Datos del autor

Ernest Miller Hemingway (Oak Park, Illinois, 1899 – Ketchum, Idaho, 1961) fue un escritor y periodista estadounidense y uno de los principales novelistas y cuentistas del siglo XX. Él mismo declaró que su labor como periodista lo había influido incluso estéticamente, pues lo obligó a escribir frases directas, cortas y duras, excluyendo todo lo que no fuera significativo. Su propio periodismo, por otra parte, también influyó en el reportaje y las crónicas de los corresponsales futuros.

Algunos críticos han visto en *El viejo y el mar* la culminación de su obra, porque en ella confluyen el humanismo y la economía artística; otros, sin embargo, opinan que éste no es el mejor Hemingway, por una cierta pretensión didáctica.

Hacia el final de una vida aventurera, cansado y enfermo, decide quitarse la vida como lo haría alguno de sus personajes. Para muchos, es uno de los escasos autores míticos de la literatura contemporánea.

Resumen de *El viejo y el mar*

Santiago es un viejo pescador, hace 84 días que pesca en un bote en un pequeño pueblo cubano, sin atrapar un solo pez. Durante los 40 primeros días su soledad se mitigó por la presencia de un muchacho, Manolín, su mejor amigo. Todo en Santiago es viejo. Su cuerpo, su rostro, su ropaje, el bote en que navega, los útiles de pesca. Hastiado por su larga espera el viejo regresa a la playa y aguarda un tiempo. Entonces, de nuevo ayudado por su amigo se hace a la mar y tras unas cuantas horas, cuando ya ha perdido de vista la costa, un pez muerde el anzuelo. Santiago nunca pudo imaginarse la dimensión de su fortuna. Aquel pez no era un pez común y corriente de los que atrapan tantas veces los pescadores y marineros. En esta ocasión se trata de un hermoso pez espada, más grande que el propio bote en el que se desplaza, dispuesto a combatir hasta la muerte y

arrastrarlo consigo, si fuera necesario. La batalla con el enorme ejemplar pronto adquiere dimensiones épicas. Arrastrado por el animal, Santiago recorre incontables kilómetros mar adentro. La decisión del anciano, sin embargo, sigue imperturbable. Jamás ha visto un pez así y tampoco ha oído hablar de él. De cualquier manera debe matarlo, aunque pronto las energías del viejo se ven drásticamente menguadas, las circunstancias de la lucha, el poder insobornable de su contrincante y su propia naturaleza. Santiago sabe que el pez lo está matando. Pero lejos de maldecirlo o maldecir su suerte, comprende la inmensidad del derecho que lo asiste. Ya no le importa cuál de los dos tenga que morir. Cualquiera tendría derecho.

Sin embargo, tras enconada lucha las fuerzas del pescador ganan, y ebrio de felicidad ata al gigante pez al costado de su barca y se dirige al puerto; ya aparecen las construcciones de la ciudad brumosa a lo lejos, cuando un terrible presentimiento escarcha su sangre entre las venas. Ha visto o creído ver la siniestra figura de un tiburón sobre el agua. Sigue su rumbo, esperanzado en que aquella imagen no fuera otra cosa que su imaginación, pero ve cruzar frente a la proa las inequívocas y temibles aletas de varios tiburones, que olisqueando a kilómetros la pista de la presa, cercan por manadas el bote y se aprestan a la rapiña. La desilusión de Santiago es tan grande como fue su alegría. Bien sabe el viejo que el honor de un pescador, es llevar a la playa sus presas. No le basta pescarlas, no le basta haber luchado y vencido si el pez capturado no puede llegar a la arena. Todos los esfuerzos habrían sido vanos. Así armado con la súbita determinación que pudo encontrar en medio de fatiga, arremete contra los depredadores con la única fuerza de sus remos. Pero es inútil. Las fieras consiguen su propósito y el viejo pescador alcanza tierra con el desolador espectáculo del bello pez completamente devorado. Solo la cabeza, la cola y el esqueleto atestiguan la dimensión de su batalla. Desalentado profundamente, Santiago quisiera allí mismo morir para olvidar sus penas, pero las palabras justas y cordiales de su amigo le devuelven en algo la alegría perdida. No fue el pez quien lo derrotó. Frente a él, combatiendo contra sus enormes fuerzas, el viejo Santiago supo responder y vibrar. La comunidad reconoce entonces la grandeza de ánimo del viejo, capaz de afrontar la desdicha y la alegría sin ser avasallado

por ellas. Enfrentando a su soledad soporta, como pocos, el peso abrumador de su pena y su esperanza.

Consideraciones importantes sobre el texto

Para Hemingway la pesca fue su más sostenida pasión. Resulta significativo que en 1921, en su primer reportaje como corresponsal en Europa del *Toronto Star*, Hemingway se ocupara de la pesca de atún en Vigo: “Cuando atrapas un atún después de una pelea de seis horas, cuando luchas hombre contra pez hasta que tus músculos sienten náusea por el terrible estiramiento, cuando por fin lo subes a bordo, azul verde y plateado en el perezoso océano, entonces puedes sentirte purificado y comparecer sin rubor ante los dioses antiguos.” Treinta años después, el mismo impulso lo llevó a escribir *El viejo y el mar*.

En 1951 Hemingway vivía en la Finca Vigía que rentaba en Cuba desde 1939. Aunque la pesca era buena y la vida agradable, su carrera pasaba por un momento tenso; sus días más prolíficos habían quedado atrás y el desgaste físico empezaba a hacerle daño. Su cuota de guerras, accidentes, matrimonios, borracheras, intensas amistades breves, pistas de esquí, gimnasios de boxeo y cacerías parecía haberse agotado.

El Mar Caribe representa para él un santuario protector. Como *Santiago*, protagonista de *El viejo y el mar*, deseaba capturar su última gran presa.

En esta obra, como en otras anteriores, Hemingway se apropió de numerosos recursos de la crónica deportiva: la narración fáctica de sucesos que determinan un marcador incontrovertible, el lenguaje especializado de quien está “en el secreto del asunto”, las posibilidades épicas de un entorno perfectamente común. En *El viejo y el mar*, Santiago se compara con Joe Di Maggio⁶, un gran bateador de los Yankees de Nueva York que por aquel tiempo pasaba por un bache en su carrera. El béisbol es el deporte más popular de Cuba y Santiago

⁶ Joseph Paul DiMaggio (Martínez, California, 25 de noviembre de 1914 - † Hollywood, Florida, 8 de marzo de 1999) fue un beisbolista estadounidense de las Grandes Ligas que jugó profesionalmente para los New York Yankees durante toda su carrera.

sigue los resultados de Las Grandes Ligas en los periódicos que el co-protagonista de esta historia, Manolín, el muchacho que fue su mejor alumno en alta mar, le lleva con un día de retraso. Manolín pesca ahora con su padre, un hombre acomodaticio, que no cree en los métodos artesanales de Santiago y entra al mar como a un almacén en oferta. El joven extraña las arriesgadas jornadas con el viejo pero no se atreve a desobedecer el mandato de su familia. La sección deportiva del periódico se mantiene como el vínculo más estrecho entre ellos; de manera obligada, hablar de béisbol es hablar de pesca.

Santiago lleva 84 expediciones improductivas en el mar, y por eso le resulta tan importante pescar algo en el día 85. Según Hemingway, un relato sólo muestra una mínima parte de la historia y depende de una sólida realidad que se mantiene oculta. Esto alude a la forma en que se construye una trama y a cómo debe ser leída.

En este texto se puso especial cuidado en retratar una pequeña comunidad de pescadores cubanos. Santiago representa la forma arcaica de pescar, donde el valor individual se mide en la resistencia de las presas. Leyes naturales rigen las condiciones de este oficio e integran una sabiduría que la modernidad confunde fácilmente con supersticiones.

Después de 84 días de fracaso, Santiago decide transgredir el código que ha respetado su vida entera, y conduce su barca hasta un sitio remoto que garantiza buena pesca pero de donde es muy difícil regresar. La desesperación y el orgullo lo impulsan a un lance contra todos los pronósticos.

El pescador entra a una zona donde puede probar el verdadero alcance de su fuerza, pero donde eso resulta inútil. Santiago atrapa un pez inmenso tras una *eterna* pelea, que luego no puede subir a bordo y debe remolcar a la costa entre el mar de tiburones. Es el momento de resignarse y abandonar la lucha, pero el protagonista ya está lejos de las aguas calmas; sin ninguna opción de éxito, combate hasta el final con los tiburones que transforman su trofeo en sangrienta carnada. Este gesto dramático y altivo está rodeado de religiosidad; es una prueba de honradez, sin recompensa posible, una plegaria devastada y ferviente, que no será oída.

Hemingway se abstiene de juzgar la conducta de sus personajes. En *El viejo y el mar* está a punto de romper un pacto y de transformar el mar de Santiago en una iglesia. Las alusiones a la historia cristiana son suficientes para crear un marco alegórico y para leer el relato como un fracaso de la moral ante la devastadora naturaleza: Santiago es un hombre de fe cuyas fatigas no tienen recompensa. Sin embargo, cada vez que el monólogo del pescador está a punto de volverse explicativo en exceso, Hemingway desordena la devoción de su protagonista y la complica con los vibrantes datos que arroja el mar.

La frase más célebre de la novela es engañosa: “*Un hombre puede ser destruido pero no derrotado*”⁷. Santiago arde en su propia energía; sin embargo, no busca, como el mártir, que su suplicio sea ejemplar. Sólo él y Manolín, el muchacho que fue su escudero, conocen el alcance de su hazaña. Extenuado, sin otro saldo de su peripecia que un magnífico esqueleto atado al barco, Santiago regresa a casa. Ya sin el apuro de la travesía, se permite descansar y sueña con la poderosa estampa que vio cuando trabajó como marino en las costas de África: una playa recorrida por los leones.

En 1953 la novela apareció íntegra en la revista *Life*, con un tiraje de cinco millones de ejemplares; esta difusión no impidió que el libro se vendiera muy bien: *El viejo y el mar* se mantuvo 26 semanas en la lista de Best Sellers del *New York Times*. En ese año recibió el premio *Pulitzer*. En 1954, después de sufrir dos accidentes de aviación en Uganda que provocaron anticipados obituarios y sugirieron que sus días de retorno no serían muchos, el sobreviviente Ernest Hemingway obtuvo el *Premio Nobel*.

La novela transmite lo que pasa en una mente atormentada; sin embargo, más allá de ciertas declaraciones de hermandad con el pez o del recordatorio de que el protagonista es un creyente ejemplar, son los datos los que otorgan trascendencia al relato. Santiago ve el entorno con pragmática inmediatez; el bien y el mal son para él formas de tensar cordeles.

En el texto lo decisivo es la sensación de realidad que transmite Hemingway. Los días y las noches de Santiago dependen de la forma en que

⁷ Hemingway, Ernest. Op. Cit. Pág. 135.

trabaja con unos enseres en un espacio mínimo. Aquí se lleva hasta sus últimas consecuencias el procedimiento de mostrar una conciencia a partir de su trato con las cosas. La conclusión moral depende por entero del lector. Construida casi al modo de una parábola sobre el coraje y el combate contra la invencible naturaleza, *The Old Man and the Sea* permite, sin embargo, diversas lecturas.

En el día 85 de su temporada sin pesca Santiago enfiló hacia aguas imprecisas. Pensaba en Joe Di Maggio y en lo que él sabía hacer con sus manos, aunque la izquierda nunca fue muy buena. Llevaba suficientes metros de cordel, anzuelos, un arpón y otros rudimentos. Se olvidó de dos lujos necesarios: una botella de agua y un poco de sal.

Con estos mínimos materiales, Ernest Hemingway compuso su último relato maestro.

3. La Transposición de textos literarios en films: cuestiones teóricas y metodológicas

Como mencionamos en el exordio, el debate sobre la adaptación de obras literarias llevadas al cine constituye un interesante campo de estudio para comprender las relaciones entre los dos medios: desde los comienzos del cine y hasta el momento, la industria cinematográfica ha buscado material para guiones en obras literarias ya publicadas.

Excepción hecha de casos puntuales, en términos generales, para hablar del problema de la literatura que deviene cine, o mejor, de los libros que devienen películas, se recurre a la palabra *adaptación*. Y lo cierto es que: “la palabra “adaptación” tiene una implicancia médica, y otra, material.”⁸ Wolf explica en su libro que, por un lado, remite a la jerga médica en la medida en que la literatura haría las veces de objeto díscolo, inasible e inadaptable, aquello que no consigue integrarse a un sistema. De modo complementario el cine sería lo establecido, el formato rígido y altivo que exige que todo se subordine a él de la peor manera; en síntesis, el *statu quo*. Por otro lado, la implicancia material, estaría dada porque se trataría de una adecuación de formatos o, si se prefiere, de volúmenes. La cuestión se plantea en términos que el formato de origen - literatura - “quepa en el otro formato - cine -: que uno se ablande para poder entrar en el otro que adopte la forma del otro.”⁹ La literatura, pues, es pensada en esta concepción de la “adaptación” como un formato duro que pierde sus rasgos característicos, su especificidad, a partir de una “conspiración” que aspira a destruir su autonomía.

Esta discusión, que simula ser terminológica, en verdad se centra, sin embargo, en los problemas, sentidos y efectos de una cierta operación. La discusión sobre el término que designa esta operación de pasaje de la literatura al cine revela una problemática. Muchos ensayistas y teóricos especulan con la idea de “traslación” y terminan en el término “traducción”, para poco después arribar a

⁸ Wolf, Sergio (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós. Pág. 15.

⁹ *Ibíd.*, Pág. 15.

“adaptación”, o a la menos vaga, pero no demasiado precisa, idea de “hacer una versión”¹⁰”

Otros estudios optan por usar el término “transposición”¹¹ como un cierto tipo de trabajo de adaptación, diferenciándola de la “ilustración” o la “interpretación”. Desde nuestro punto de vista, se trataría de la denominación más pertinente del proceso que estudiamos porque designa la idea de *traslado* pero también la de *trasplante*, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema.

Como mencionamos anteriormente, literatura y cine están condenados a coexistir, fecundarse mutuamente, dialogar entre sí y entretenerse. En los últimos años, estas relaciones han proliferado no sólo en la práctica sino en el ámbito académico, cultural y editorial¹², denotando una fase expansiva. Por ello, el debate sobre las *transposiciones* literarias al cine lleva a plantear la necesidad de otorgar a éste un estatuto artístico complejo y a cuestionar el mayor rango que se le suele otorgar a la literatura. Ambos son medios de expresión que, al margen de formas específicas, convergen en su carácter narrativo. Que en cuanto a este carácter, por cuestiones cronológicas obvias, el cine no pueda ser sino “hijo” de la tradición literaria -del mismo modo que en cuanto a la puesta en escena es “hijo” del teatro- no implica colocarlo automáticamente en una posición de inferioridad. Aunque el cine utilice a veces textos literarios para sus guiones, el film resultante siempre será algo diferente y autónomo porque en el cine la palabra es una materia de la expresión más entre varias otras: imagen en movimiento, ruidos, música. Ergo, hay que defender la autonomía artística del cine y el derecho a las transposiciones:

¹⁰ Alvaray, Luisela (1994) *Las versiones filmicas. Los discursos que se miran*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

¹¹ Sánchez Noriega, José Luis (2000) *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós. Págs. 64-66.

¹² En este último campo, por ejemplo, la editorial barcelonesa *Destino*, en correspondencia con su tradicional Premio Nadal, concede además otro a la mejor novela susceptible de ser llevada al cine. En: Sánchez Noriega, José Luis (2001) *Las adaptaciones literarias al cine: Un debate permanente*. Revista Científica de Comunicación y Educación. Madrid: Comunicar. Pág. 69.

una película ha de ser juzgada en sí misma, con arreglo a los criterios analíticos y estéticos propios del cine.

A partir de la adopción de esta perspectiva en torno a la transposición, y adhiriendo al criterio de Sergio Wolf¹³ en lo referido a que de los innumerables aspectos de esta problemática, hay que tratar de centrarse siempre en los más decisivos, realizaremos a continuación un análisis de las estrategias de transposición del relato literario *El viejo y el mar* en los dos films mencionados, focalizándonos en tres cuestiones centrales: el problema de la extensión o la economía relativa de los relatos, el del punto de vista narrativo y la problemática de los narradores.

¹³ Wolf, Sergio. OP. Cit. Pág. 49.

4. Las transposiciones de *El viejo y el mar*: el problema de la extensión o la economía relativas

Uno de los supuestos más usuales y divulgados es el que sostiene que la literatura, en comparación con el cine, es una discursividad que permite que el autor pueda extenderse más sobre la interioridad, el pasado, los sueños e intuiciones de los personajes y sobre las características del “mundo” que los rodea.

Parece que cuando se alude a esta zona, lo que se problematiza es una cuestión de volúmenes, confrontando la materialmente más flexible extensión de la literatura frente a la más “limitada” del cine. De hecho, hay toda una tendencia teórica buceando en ese tema en procura de hallar una cierta científicidad¹⁴ como identificar cambios y continuidades del texto en el filme. La compulsión por el número, en realidad, más que estar sostenida por una pretensión científica enmascara la dificultad de analizar el problema de los estilos del escritor y los cineastas.

Si bien animada por reducir el problema a cifras y volúmenes, de todos modos esta cuestión de la extensión o la economía lleva al centro de la discusión un aspecto que parece inevitable: el hecho de que el relato literario debe sufrir ciertas alteraciones al pasar al cine. Es curioso, pero cuando se alude a novelas que se deciden transponer, se recomiendan cortes, simplificaciones y el hecho de poder reducir las a líneas esenciales, como afirma Eugene Vale respecto del trabajo de las novelas que son voluminosas:

“No todos los relatos son igualmente adaptables para cine, aunque puedan haber tenido gran éxito en otras formas artísticas. Ocurre que el material se debe adaptar a las limitaciones del espacio, lo que significa que se tiene que poder comprimir en un tiempo de representación restringido. Por eso, no puede ser ni demasiado ni muy poco. Es mejor elegir demasiado que muy poco, porque si es excesivo se lo puede condensar,

¹⁴ Lo hizo José Luis Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós, 2000.

pero si es muy poco y hay que extenderlo se hace "delgado". Una novela enorme, si se la ha de trasladar a la pantalla, debe poseer una naturaleza tal que permita su simplificación y reducción a líneas esenciales. Hay pocas novelas que no permitan esto.”¹⁵

De modo inverso, cuando se alude a relatos breves, se habla de extender, prolongar o añadir situaciones. ¿Es posible un volumen estándar que no obligue a lo uno ni a lo otro? Porque, ¿cómo están contemplados en un guión un largo silencio del actor, un lento travelling por la totalidad del decorado, o la fragmentación de una escena en base a una yuxtaposición de planos detalles de objetos para lograr, por ejemplo, el efecto que Hemingway logró en sus lectores?

Esta discusión, a su vez, trae consigo otra, cuyo postulado sería que cierta cantidad de palabras o enunciados verbales no tendrían posible correspondencia con una cierta cantidad de imágenes y sonidos. Pero si bien el análisis de las equivalencias entre formatos es central para reflexionar sobre la transposición, no deja de ser una solución peligrosa retrotraer la discusión a aquello de que las palabras evocan múltiples imágenes y sentidos posibles mientras que las imágenes anclan o direccionan las palabras. Es una solución resbaladiza que eso se esté privilegiando en cada medio, porque, como dice Wolf: “¿Deja más abierto el sentido una frase inicial de una novela de Tom Clancy o un plano inicial de un filme de Alexander Sokurov, o el plano final de uno de Abbas Kiarostami?”¹⁶ La reducción es riesgosa, como puede verse.

Por lo mencionado, sin importar que nuestras versiones de *El viejo y el mar* difieran cuantitativamente en su metraje, la primera 01:26:33 y la segunda 01:32:38 –*contra*- las sesenta y dos páginas del libro, ambas filmaciones difieren de la sucinta novela de Hemingway por sus elecciones estilísticas.

Genette nos arroja algo de luz sobre esta cuestión al estudiar la relación entre la *duración de la historia* (es decir, lo que “tardan” en desarrollarse los acontecimientos en la diégesis, el espacio-tiempo representado) y la *duración del relato* (el tiempo que el relato se toma para narrar dichos acontecimientos). En el

¹⁵ Vale, Eugene (1996). *Técnicas del guion para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa. Pág. 150.

¹⁶ Wolf, Sergio. Op. Cit.: Pág. 53.

cine, al igual que en la literatura, esa relación no se mantiene constante a lo largo del relato, por lo que nos encontramos con diferentes movimientos narrativos.

La elección de director Jud Taylor en 1990 ha sido la de añadir personajes secundarios a la historia, incorporando a la hija de Santiago que lo visita a diario para convencerlo que se mude con ella a La Habana. Incorpora también a un joven matrimonio de turistas americanos que están en medio de una crisis de pareja, crisis que se ve afectada por la falta de inspiración del esposo, cuyo oficio es el de escritor y hace tiempo que no puede crear algo interesante. Obviamente este último personaje - el escritor - es un paralelo que el director realiza para hacer referencia al mismo Hemingway: al igual que el viejo Santiago y Joe Di Maggio, el escritor pasa por una etapa de abulia y mala suerte, la misma mala suerte por la que pasó nuestro autor hasta escribir *El viejo y el mar*. Nuestro nuevo personaje encuentra inspiración observando la vida del viejo y su vínculo con Manolín, recuperando así la tan anhelada iluminación. En esta obra creemos que el director ha considerado que la idea de transponer un texto breve implica un ejercicio de elongación olvidando que la brevedad muchas veces tiene un fundamento. Fundamento que reside en la justeza del tono y en la voluntad de Hemingway de escamotear datos sobre los personajes para que sea el *espectador* quien complete el sentido e imagine los vacíos de la narración. Tal como él mismo exployó en una entrevista realizada por George Plimpton en 1954:

“(…) lo que el escritor ve entra en la gran reserva de cosas que él conoce o ha visto. Si usted considera provechoso que la gente se entere, yo siempre trato de escribir de acuerdo con el principio del iceberg. El témpano conserva siete octavas partes de su masa debajo del agua por cada parte que deja ver. Uno puede eliminar cualquier cosa que conozca y eso sólo fortalece el témpano de uno. Es la parte que no se deja ver. Si un escritor omite algo porque no lo conoce, entonces hay un boquete en el relato.”¹⁷

Luego prosigue: “El viejo y el mar pudo haber tenido más de mil páginas e incluir a cada uno de los personajes de la aldea y todos los procesos de

¹⁷ *Interviewed by George Plimpton. (1954). Hemingway, Ernest. The Art of Fiction No. 2. Conversation in a Madrid café, May 1954.*

En <http://spacioars.blogspot.com.ar/2010/07/ernest-hemingway-entrevista-por-george.html>

cómo se ganaban la vida, cómo nacían, se educaban, tenían hijos, etc. Otros escritores hacen eso excelentemente y bien. Al escribir, uno está limitado por lo que ya se ha hecho satisfactoriamente. Así que yo he tratado de aprender a hacer algo distinto. Primero he tratado de eliminar todo lo que sea innecesario para comunicarle una experiencia al lector, de modo que después que él haya leído algo, eso se convierta en parte de su experiencia y parezca haber sucedido en realidad. Eso es muy difícil de hacer y yo he intentado hacerlo con mucho esfuerzo. De todos modos, para pasar por alto la manera como se hace, esa vez tuve una suerte increíble y pude comunicar la experiencia completamente y lograr que fuera una que nadie había comunicado antes. La suerte consistió en que tuve un buen hombre y un buen muchacho, y los escritores se han olvidado de que tales cosas existen todavía. Por otra parte, el océano merece que se escriba sobre él tanto como lo merece el hombre. Así que tuve suerte ahí. Yo he visto al pez vela aparearse y sé de eso, de modo que lo dejé fuera. He visto un cardumen de más de cincuenta ballenas en ese mismo pedazo de mar y una vez arponeé una de casi sesenta pies de largo y lo perdí, de modo que dejé eso fuera. Todas las historias de la aldea de pescadores que conozco las dejé fuera. Pero el conocimiento es lo que constituye la parte del iceberg que está bajo el agua.”

El empecinamiento del cine industrial por proporcionarle todo al espectador y fomentar su falta de implicancia queda claramente en evidencia en este film al añadirles un pasado a los dos personajes.

Otra alteración significativa realizada en el filme de 1990 es un flashback¹⁸ que se encuadra en el tipo de analepsis de amplitud externa, por su contenido

¹⁸ Gaudreault, André y Jost, François (1995) *El relato cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós Comunicación Cine.

Definen como *flashback* a la vuelta atrás audiovisual. “Lo que en cine denominamos flashback combina generalmente una vuelta atrás del nivel verbal y una representación visual de los acontecimientos que nos cuenta el narrador.” *Pág. 117*.

A su vez, estos autores, explican el análisis de estas vueltas al pasado audiovisual retomando la denominación de *analepsis* de Genette como: “(...) la evocación a posteriori de un acontecimiento anterior al momento de la historia que nos hallamos”

homodiegética y de tipo completiva. Pero en este caso no hay semejanza en cuanto a la obra escrita ya que en ésta no hay alusión a lo narrado en esta escena filmica. Es una libre interpretación del director para expresar los sentimientos de “esperanza” de nuestro personaje épico, junto con el apego a las tradiciones religiosas y familiares.

Dicha escena transcurre mientras el viejo es arrastrado a la deriva en medio del mar por el gran pez y al comenzar un corto monólogo dice: “*Piensa en los buenos tiempos, en la esperanza*”. Un fundido nos lleva a un tiempo pretérito tanto en lo que respecta a la imagen como a la banda sonora donde se nos muestra una ceremonia religiosa en la cual el viejo - ahora un joven fuerte y apuesto representado por otro actor- se casa con su amada y luego de consumar la ceremonia religiosa que los une, él promete a su esposa que sacará peces del mar mientras viva para mantener a su familia. FILME 2 (1:10:14 – 1:11:38)

Es habitual encontrar en el medio audiovisual estas vueltas al pasado externas, es decir: cuando su amplitud total se sitúa fuera del relato primario. Son utilizadas para recuperar acontecimientos pasados que explican o refuerzan la

Pág.114., luego, prosiguen los autores: “No todas las vueltas atrás tienen el mismo alcance: algunas nos remiten al punto de partida de la historia (0) y otras más allá.” y para diferenciar esos dos tipos de regreso al pasado las clasifican en primer lugar según su amplitud. Tendremos entonces analepsis externa cuando su amplitud total se sitúe fuera del relato primario o relato marco; y analepsis internas, cuando su amplitud total se sitúe dentro del relato marco.

Los autores explican que dado que el filme sonoro es un doble relato, el orden temporal a menudo es el complejo resultado de mezclar lo que los actores interpretan visualmente y lo que un narrador cuenta verbalmente.

Siguiendo con Genette (1989) *Figuras III*. Barcelona: Lumen. En relación con el contenido de esas vueltas al pasado, serán heterodiegéticas si desarrollan una línea de la historia distinta de la del relato marco, y homodiegéticas si la línea de la historia que desarrollan coincide con la del relato marco. En este último caso, las analepsis pueden ser completivas o repetitivas. Las completivas vienen a rellenar una elipsis presente con anterioridad en el relato, aunque también pueden rellenar paralipsis (acontecimientos que el relato no omite explícitamente, sino que evita, pasando "junto" a ellos). Las analepsis repetitivas, de extensión narrativa breve, tratan acerca de acontecimientos ya relatados. Pueden tener distinto valor: evocación o nostalgia del tiempo pasado, verificación retrospectiva, modificación de algo ya contado y cuyo significado se había manipulado o mantenido en suspenso inicialmente.

situación presente. En el ámbito audiovisual, por una cuestión de economía narrativa propia del medio se suele impedir la presencia de vueltas al pasado que no tengan que ver con el relato marco.

Dentro de estas anacronías, “formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato”¹⁹, que por lo general son vueltas al pasado o al futuro, Genette omite los casos de simultaneidad de las acciones, debido posiblemente a su menor presencia en el campo novelístico. Gaudreault, sin embargo les dedica una atención particular, pues para el medio audiovisual cobra una importancia específica la simultaneidad de acciones, pues constituye un modo diferente al del relato escrito de organizar el material narrativo.²⁰ En los dos filmes podemos reconocer el uso de esta herramienta específica del medio cuando se logra - con éxito - realizar a través de planos generales y sonorización “mostrar” las acciones que realizan nuestros personajes y simultáneamente describir el paisaje y el entorno.

Otro de los posibles modos de simultaneidad de acciones que utilizan ambos directores para trasladar la producción de sentido que logró Hemingway en el texto al medio audiovisual surge del siguiente fragmento:

Texto original: *...el viejo soltó el sedal y puso su pie sobre él, y levantó el arpón tan alto como pudo y lo lanzó hacia abajo con toda su fuerza, y más fuerza que acababa de crear, al costado del pez, justamente detrás de la gran aleta pectoral que se elevaba en el aire, a la altura del pecho de un hombre. Sintió que el hierro penetraba en el pez y se inclinó sobre él y lo forzó a penetrar más, y luego le echó encima todo su peso. Después, el pez cobró vida, con la muerte en*

¹⁹ Genette, Gerard (1989). *Orden*. Figuras III. Barcelona: Lumen. Pág. 91-92.

²⁰ Gaudreault, André y Jost, François. Op. Cit. Pág. 122-123. Distinguen cuatro posibles modos de recoger acciones simultáneas en los relatos audiovisuales: a) la copresencia de esas acciones dentro de un mismo plano, ya sea filmando con técnicas de profundidad de campo o utilizando planos de larga duración en los que cabe también el movimiento de la cámara; b) la copresencia de esas acciones en el mismo cuadro, mediante técnicas como la sobreimpresión o la pantalla dividida; c) la presentación de esas acciones simultáneas de forma sucesiva, y por último, d) el montaje alterno de las acciones simultáneas, que supone una complicación del tercer caso.

la entraña, y se levantó del agua, mostrando toda su gran longitud y anchura y todo su poder y belleza. Pág. 45.

FILME 1: Sturges, por su parte, mientras nos muestra al viejo tirando del sedal con todas sus fuerzas nos hace llegar la voz del narrador: “Tomó todo su dolor y lo que quedaba de su fuerza y de su desaparecido orgullo y los puso en contra de la agonía del pez. _-Debo traerlo cerca, cerca”, pensó. -No debo tirarle a la cabeza, debo darle al corazón”. Paralelamente se nos muestra un montaje alterno de acciones que suceden simultáneamente, pasamos de un plano general de Santiago apuntando su arpón a uno del pez, para pasar nuevamente al viejo arrojando su arma y al pez recibiendo una herida mortal y así a través de ocho planos hasta que la escena culmina con la presa flotando sin vida. Este montaje alterno de las acciones simultáneas es la figura por excelencia de la expresión filmica, las acciones simultáneas se presentan sucesivamente, segmento a segmento (en series), mediante la manipulación del montaje, que las muestra alternativamente (A-B-A-B- etc.). (59:33 – 01:02:37) El recurso se utiliza muchas otras veces.

De igual modo lo hace Taylor:

FILM 2: “-Por favor, acércate llevo esperándote mucho tiempo”. Vemos al viejo parado sobre el bote arpón en mano y dice: “-Tengo que acabar...” Plano siguiente vemos al pez, luego al viejo arrojando el arma y plano siguiente al contrincante de Santiago recibiendo el filo de la hoja de metal sobre su aleta dorsal. (00:59:07 – 01:01:07). El mismo montaje alterno de las acciones simultáneas usado por su colega en el año 1958.

Siguiendo con el uso de las sincronías, que reiteramos, están íntimamente vinculadas al cine por ser una figura particularmente privilegiada por los cineastas a lo largo de su historia, el film de John Sturges, utiliza la copresencia de acciones simultáneas dentro de un mismo plano, empleando un plano general de 16 segundos que nos muestra al viejo remando en su bote saliendo de la costa hacia mar adentro y en segundo plano a varios pescadores haciendo lo propio. (20:51 – 21:07). Igual recurso cuando el viejo pelea con el pez a través del cordel, tirando cada uno para su provecho, y en el mismo cuadro se ve, en el vértice inferior izquierdo, un primerísimo primer plano de la mano de Santiago tirando

del sedal y desde el otro extremo el pez dando saltos sobre el agua tratando de liberarse del anzuelo. (52:56 – 53:03)

FILME 2: Taylor hace uso de la copresencia de acciones simultáneas dentro de un mismo cuadro. En esta técnica las acciones no se producen dentro de un mismo espacio filmico, sino que se reúnen artificialmente en la misma imagen mediante un trucaje de sobreimpresión. En el minuto 18:30 se ve sobreimpreso el primerísimo primer plano del rostro del viejo dormido y a su vez un plano general de la playa con Santiago arrojando la red en compañía de su padre. Es uno de los métodos utilizados a menudo por cineastas para dar cuenta de la transición de una escena en tiempo presente a otra ubicada en un tiempo pasado o viceversa.

Una piedra en el zapato de Sturges parece hallarse en el momento de “transponer” el ritmo narrativo *pausa*, abundante en el relato original, ya que este recurso presenta mayores dificultades de traslación al medio audiovisual, debido a la peculiar dimensión temporal del *soporte* cinematográfico, en lo referido a la imagen. Genette define a este ritmo de *duración* en literatura como aquel en donde el tiempo de la historia es cero y el del relato n ($TH=0$, $TR=n$); y lo refiere fundamentalmente a las pausas descriptivas, aquellos momentos en que el narrador se detiene a describir algo, a expensas de la progresión narrativa de los acontecimientos. El problema que plantea su aplicación al medio audiovisual está muy bien definido por Brian Henderson citado por Efrén Cuevas Álvarez: “La descripción plantea especiales problemas para el análisis filmico porque todo plano tiene una función descriptiva (...). Al mismo tiempo, ningún plano es enteramente descriptivo, por lo que no puede haber una pausa descriptiva auténtica, porque el tiempo fijo de visionado del filme le da también una dimensión dramática. Incluso si no ocurre ninguna acción en este plano o en esta escena, el tiempo dedicado a ellos construye expectativas para la acción que vendrá; son también tics del reloj dramático”.²¹

En este sentido, el caso más cercano a la definición genettiana se daría en aquellos segmentos en los que un narrador nos describe imágenes en donde no

²¹ Henderson, Brian (1983). “*Tense, Mood, and Voice in Film (Notes after Genette)*”. En: *Film Quarterly*, vol. XXVI, verano. Pág. 4-17. En Cuevas Álvarez, Efrén. OP. Cit. Pág. 4.

parece ocurrir nada, en donde sólo se nos muestran personas o ambientes, tal el caso del filme en cuestión, cuando desde su comienzo el director nos presenta el paisaje en donde se desarrollará la acción a través de diferentes movimientos de cámara haciendo una meticulosa representación del mismo. (00:01 – 01:00). En cambio, Hemingway en su libro, no nos muestra la geografía del lugar a través de su lugar de narrador sino que lo hace por medio de los personajes.

En el minuto 55 del mismo filme nos encontramos con una escena que utiliza un recurso propio del medio audiovisual, en donde el pez se hace visible sobre la superficie del mar, después de muchas horas de lucha, emerge para el asombro del viejo. Lo característico de esta escena es que muestra sólo al pez emergiendo *en cámara lenta* dando saltos en la superficie durante 11 segundos. FILME 2 (55:00 – 55:11).

Esta característica específica y significativa del medio audiovisual y del estudio de la temporalidad llamada *dilatación*²², es la posible variación en la velocidad de grabación y reproducción de imágenes y sonidos. Este asunto genera tres fenómenos -el congelado de imágenes, la cámara lenta y la cámara rápida. El que nos interesa, el segundo de ellos, nos remitiría a un fenómeno de dilatación del tiempo del relato muy particular, restringido a momentos muy concretos del relato. En este caso, el recurso busca, obviamente, focalizar y hacer persistir la atención del espectador sobre la magnificencia del pez.

²² Gaudreault, André y Jost, François. Op. Cit. Pág. 128 y 129 agregan a la clasificación de Genette un quinto movimiento, la *dilatación*, en el que el tiempo de la historia sería menor al del relato (TH menor que TR), al contrario de lo que ocurría en el sumario.

5. Las transposiciones de *El viejo y el mar*: el punto de vista narrativo

5.1 La teorización narratológica sobre el punto de vista narrativo en la literatura y el cine. *Focalizaciones y ocularizaciones en El viejo y el mar y sus versiones filmicas*

Antes de abocarnos a nuestras transposiciones tendremos que detenernos en los alcances de la problemática del punto de vista narrativo, que en la narratología genettiana se estudia bajo el término de *focalización* y se desarrolla en el capítulo “Modo” (del relato) de *Figuras III*. Gaudreault-Jost, en el libro de estos autores al que nos hemos estado refiriendo, retomarán esta teorización y la aplicarán al estudio del relato cinematográfico, complementándola con ciertas modificaciones teóricas importantes.

Genette propone el término *focalización* en su empeño por distinguir dos preguntas que con anterioridad no siempre habían sido lo suficientemente diferenciadas en los estudios de la problemática del punto de vista narrativo efectuados por otros narratólogos y críticos literarios: frente a la clásica cuestión de “*quién habla*”, atribuible al narrador, hay que preguntar también “*quién ve*”, o como el propio Genette ajustará más tarde, “*quién percibe*”, para no excluir los fenómenos auditivos; o incluso mejor, “*dónde está el foco de percepción*”²³, para situarlo como instancia impersonal. El autor francés postula el término “focalización” frente al más clásico “punto de vista” para escapar a las connotaciones que ligan esta expresión a los procesos de percepción visual y poder abrirse a la idea de *una restricción de campo de la información* narrativa recibida por el lector /espectador. Se trataría, en definitiva, de estudiar si la misma llega a éste a través de una instancia no-focalizada -lo que clásicamente se denominó *narrador omnisciente*- , o si lo hace filtrada por la “perspectiva” sobre

²³ Genette, Gerard (1998). *Nuevo discurso del Método*. Madrid: Cátedra. Pág. 45.

la historia propia de uno o varios de los personajes, (modalidad que Genette denominará “focalización interna”) o si sucede como proviniendo de una instancia de focalización “externa” a la historia, desde la perspectiva “exterior” propia de un “testigo” que solo relata lo que ve u oye, sin saber qué sucede en la conciencia de los personajes.

La tipología de focalización de los relatos propuesta por Genette postula pues, tres posibilidades básicas de focalización narrativa.²⁴ Primero, la *ausencia de focalización* (o focalización cero). Aquí, el narrador sabe más – o mejor, nos cuenta más – de lo que saben los personajes. Es el caso de relatos con narradores “omniscientes” que pueden trasladarse “informativamente” sin ninguna restricción en el tiempo y en el espacio diegéticos o entrar y salir sin inmutarse de la “conciencia” de cualquier personaje. En el segundo caso, *la focalización externa*, nos vamos al extremo opuesto: el narrador sabe menos y, por lo tanto, nos cuenta menos, que lo que saben los personajes. Se trata de relatos en los que el narrador nos muestra todo “desde fuera” de la historia, sin que le sea posible acceder a los pensamientos de ningún personaje. En el tercer y último caso, *la focalización interna*, el narrador sabe tanto como un personaje, tendremos acceso, por tanto, al mundo interior de éste y a lo que éste pueda llegar a conocer acerca de lo que ocurre en torno suyo, pero nunca a los pensamientos de los demás personajes, excepto cuando se produce un cambio en el “foco” del relato. Dentro de este último tipo, Genette todavía distingue tres posibilidades²⁵: focalización interna fija, cuando se focaliza todo el relato a través del mismo protagonista; variable, cuando se focaliza a través de varios; y múltiple, cuando se focaliza un mismo suceso a través de distintos personajes.

Como es evidente, no es habitual que un relato mantenga a lo largo de toda su extensión el mismo tipo de focalización, si bien se puede hablar con frecuencia del predominio de uno de los tipos de focalización. Además estos tipos de focalización pueden sufrir variaciones puntuales, sin que por eso se hable de cambio de focalización en la secuencia afectada.

Desde esta perspectiva teórica, cabe afirmar que en el relato de Hemingway que estamos analizando se nos hace llegar la información narrativa de

²⁴ *Ibíd.* Pág. 46.

²⁵ *Ibíd.* Pág. 51.

manera predominante *no-focalizada*. Valga como ejemplos los siguientes párrafos, en el que queda evidenciado que la información narrativa es claramente mayor a la que pueda poseer sobre la historia cualquier personaje:

Cogió el sedal y lo sujetó suavemente entre el índice y el pulgar de su mano derecha. No sintió tensión, ni peso, y aguantó ligeramente. Luego volvió a sentirlo. Esta vez fue un tirón de tanteo, ni sólido, ni fuerte; y el viejo se dio cuenta, exactamente, de lo que era. A cien brazas más abajo, una aguja estaba comiendo las sardinas que cubrían la punta y el cabo del anzuelo en el punto donde el anzuelo, forjado a mano, sobresalía de la cabeza del pequeño bonito. (Pág. 64)

El tiburón no era un accidente. Había surgido de la profundidad cuando la nube oscura de la sangre se había formado y dispersado en el mar a una milla de profundidad. Había surgido tan rápidamente y tan sin cuidado, que rompió la superficie del agua azul y apareció al sol. Luego se hundió de nuevo en el mar y captó el rastro y empezó a nadar siguiendo el curso del bote y el pez. (Pág. 128)

Ahora bien, cabe plantearse si el análisis genettiano de la focalización narrativa es totalmente trasladable al análisis de los relatos audiovisuales dada la doble dimensión -visual y sonora- de su soporte. François Jost aborda este problema, al hacer notar la relativa confusión que provoca el término genettiano de focalización, que incluye los aspectos perceptivos y cognitivos -a través de quien percibimos, a través de quien conocemos-, sin distinguirlos suficientemente. Esta indefinición destaca más en el medio audiovisual, en donde contamos con una cámara que "mira" y que con un micrófono que "escucha" lo que ocurre en el relato.

Jost propone solucionar esa posible confusión a través de una inevitable multiplicación de la tipología genettiana, que proporciona una respuesta más ajustada a las nuevas posibilidades que surgen en los relatos audiovisuales²⁶.

De este modo, propone distinguir para los relatos audiovisuales tres ámbitos, con términos propios para cada uno: *ocularización* (relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve); *auricularización*

²⁶ Gaudreault, André y Jost, François. OP. Cit. Pág. 139 a 140 y 144.

(relación entre lo que el espectador escucha y lo que el personaje supuestamente escucha) y *focalización* (el concepto genettiano, ahora referido exclusivamente a la comparación del conocimiento sobre la historia propios del narrador y de los personajes). Así, lo que se ve o lo que se oye en la pantalla puede no tener nada que ver con lo que estaría viendo o escuchando el personaje, con lo que estaríamos ante ocularización o auricularización “cero”, o, por el contrario, lo que vemos en la pantalla o lo oído puede atribuirse a lo que estuviera viendo u oyendo el personaje, en cuyo caso estaríamos frente a una ocularización o auricularización “interna”.

Si a partir de este marco teórico ampliado abordamos el filme de Sturges en lo referido a la focalización narrativa, podremos observar las diferencias con el relato madre de Hemingway y las diferencias entre cine y literatura al respecto.

Así, aunque el relato no-focalizado sigue siendo dominante como modalidad de construcción del punto de vista narrativo, esto tomará un camino doble para su concretización: por un lado lo representado a partir de lo que hace y dicen los personajes (que no puede atribuirse a ninguna instancia de focalización interna) y, por otro, la presencia dominante en muchas escenas de un narrador en *off* de tipo omnisciente. Por otra parte, accesoriamente, se nos brinda información en menor cuantía a través de una focalización en Santiago, que llega alguna vez a configurarse inclusive como *ocularización interna*, aunque de tipo onírica: en una secuencia en la que el viejo se duerme tendido boca abajo al lado del niño, (se nubla la imagen simulando el sueño) se ven cachorros jugando, playa, gran plano desde la altura hasta alcanzar el horizonte, fundido a negro y finalmente se ven las luces de los botes que salen a pescar antes de que amanezca como siempre. Títulos. (01:24:07 – 01:26:33)

Nuestro segundo filme, en cambio, se separa más del modelo originario en lo referido a la focalización, al no escapar al estereotipo de la mayoría de los relatos audiovisuales: una focalización interna variable articulando la información narrativa predominantemente en un protagonista, en este caso el viejo, pero pasando el foco narrativo, a veces, a otros personajes secundarios como Manolín o el cantinero, en el caso que estudiamos.

Además, Taylor utiliza técnicas propias del medio fílmico que no tienen analogía en la literatura como la mencionada ocularización interna primaria, ya que en el momento final del filme cuando Santiago llega a la costa sin fuerzas,

baja del bote, Manolín quiere ayudarlo y él comportándose muy tercamente no se lo permite. Coloca el mástil sobre su hombro y comienza a caminar. Se nubla su visión y se cae, -este efecto es logrado a través de la cámara que emula ser los ojos del viejo que mira a su alrededor y con un fuera de foco simula la pérdida de conocimiento, sería la presencia de un ojo que permite, sin que sea necesario recurrir al contexto, identificar al personaje ausente en la imagen. “Se trata entonces de sugerir la mirada, sin la obligación de mostrarla; se construye la imagen como un indicio, como una huella que permite que el espectador establezca un vínculo inmediato entre lo que ve y el instrumento de filmación que ha captado o reproducido lo real mediante la construcción de una analogía elaborada por su propia percepción.”²⁷ .- El chico lo ayuda a levantarse y recupera su camino. (01:27:35)

²⁷ Ibid. Pág. 141-142.

5.2 La interioridad mental del personaje: problemas de transposición

La expresión del pensamiento es el problema fundamental del cine.

Astruc Alexander

Cuando el relato se hace cargo de la historia a partir del monólogo interior de los personajes o de la transcripción de aspectos de su interioridad mental a través de la voz narrativa, estamos o bien ante ejemplos de una *focalización cero* que se adentra en la conciencia de los personajes o bien ante recursos para implementar la *focalización interna* a la que ya nos referimos. Sin embargo, por la importancia de estos procedimientos narrativos en las polémicas en torno a la transposición de la literatura en cine, decidimos dedicarle un apartado en particular

Si bien hay aspectos de la narrativa literaria que se presumen más difíciles de convertirse en escenas cinematográficas -descripciones de lugar o personajes, acciones puras, diálogos-, hay otros que, directamente, son la “bestia negra” del cine basado en obras literarias. Concretamente, lo relacionado con los pensamientos, soliloquios, el fluir de la conciencia y el monólogo interior.

Ciertos análisis apresurados tienden a simplificar las dificultades que representa el pasaje de la dimensión mental, propia de la literatura, al territorio del cine. Esas simplificaciones pretenden (como veremos en apartado: *voz off*) que tanto una voz interior de uno de los personajes, o un monólogo interior, pueden ser resueltos con la panacea de la *voz off*. Sin embargo es preciso tener en cuenta que el tipo de vínculo que nos confía un personaje literario o un narrador sobre su personaje no es análogo al que puede establecer el cine entre el personaje y el espectador. Esta asimetría se funda, esencialmente, en que el monólogo interior consigue una cercanía afectiva con el personaje, mientras que, con frecuencia, la *voz off* consigue más distancia que identificación. ¿Por qué ocurre esto? Creemos que la respuesta está en el propio dispositivo cinematográfico, en el cual el hecho que el espectador vea al personaje hablando no es equivalente a oírlo sin que se lo

vea. Ese juego entre lo objetivo y lo subjetivo es un aspecto definitorio sobre el *punto de vista en el cine*.

Entonces bien, supongamos que la voz *off* – sea del tipo que fuere – resolviera con cierta elegancia o ecuanimidad el dilema de qué hacer con los pasajes donde Hemingway incluye pensamientos o monólogos interiores del personaje. ¿Qué haríamos en aquellos casos en donde el discurso mismo del narrador se hace cargo de la interioridad mental del personaje, ya a través del estilo indirecto tradicional, ya a partir de la modalidad narrativa literaria denominada “estilo indirecto libre” consolidada a partir de mediados del siglo XIX? ¿Cuáles serían los modos posibles de analogía a través del lenguaje cinematográfico? ¿Cuáles serían las herramientas, los instrumentos cinematográficos para producir el efecto que logró el autor? Porque, cuando un cineasta cree ver una posible película en un texto literario, entre las muchas razones posibles hay una que parece imponerse sobre las otras: la de buscar que su película recupere, reproduzca o prolongue el efecto que produjo en él ese texto. Con otras palabras, Edward Murray citado por Wolf, lo explica diciendo que: “el cine funciona extrayendo el pensamiento de la imagen, mientras la literatura logra extraer la imagen del pensamiento”.²⁸

¿De qué modo zanjaron los problemas de la interioridad mental del personaje los directores de las transposiciones que venimos analizando? La respuesta varía según el caso y la transposición.

Texto original: *Se quedó dormido enseguida y soñó con África, en la época en que era un muchacho, y con las largas playas doradas y las playas blancas, tan blancas que lastimaban los ojos, y los altos promontorios y las grandes montañas pardas. Vivía entonces todas las noches a lo largo de aquella costa y en sus sueños sentía el rugido de las olas contra la rompiente y veía venir a través de ellas los botes de los nativos. Sentía el olor a brea y estopa de la cubierta mientras dormía, y sentía el olor de África que la brisa de tierra traía por la mañana.* (Pág. 10)

²⁸ Murray, Edward (1972): *The Cinematic Imagination. Writers and the Motion Pictures*. New York: Ungar. En Wolf, Sergio. Op. Cit. Pág. 67.

¿Cómo transponen los filmes este fragmento?

FILME 1: La versión de 1958, fiel y consecuente al texto original, transpone este pasaje con un flashback sonoro y visual mediante el cual, luego de cenar, el niño se retira, el viejo acomoda sus pantalones enrollados como almohada, y con la misma música suave mediante la cual transcurrió la cena Santiago se duerme. Mediante un *zoom* se nos acerca el rostro cansado del protagonista y un lento fundido nos lleva a imágenes de paisajes similares a los del texto, todo acompañado por una *voz off* que describe los pensamientos, sentimientos y sueños. (00:14:15 – 00:16:00)

FILME 2: Taylor representa el fluir de la conciencia del relato de Hemingway de otra manera.

Mientras el viejo se acomoda en su cama, con música y sonido ambiente con respecto a la banda sonora, las imágenes nos muestran un plano detalle del rostro pensativo del protagonista, un lento fundido de imágenes nos traslada (flashback) a un tiempo pasado en donde Santiago es un joven y fuerte pescador (representado por otro actor) que practica junto a su padre como lanzar la atarraya.

Tira y recoge, su padre se acerca a él y le dice: - Eres muy bueno con la red Santiago.

Santiago: -He tenido el mejor maestro, espero llegar a ser tan bueno como tú.

Padre: - Ser hábil con la red, o el arpón o el sedal no hace a un hombre un buen pescador, Santiago. Uno debe pensar siempre en el pez, tenemos que matarlo para sobrevivir pero, nunca debemos olvidar el valor de sus vidas, Su belleza, su valentía.

Fundido en negro y se despierta sobresaltado. (00:18:37 – 00:19:30)

Si bien este diálogo no es fruto de la creatividad de Hemingway el director refuerza con esta opción el carácter moral del protagonista frente a la vida, al pez y ante sus propias decisiones.

Otro pasaje del libro que resulta curioso con respecto a sus dos transposiciones es el siguiente:

Texto original: *El sol se estaba poniendo. Para darse más confianza, el viejo recordó aquella vez, cuando, en la taberna de Casablanca, había pulseado con el gran negro de Cienfuegos, que era el hombre más fuerte de los muelles. Habían estado un día y una noche con sus codos sobre una raya de tiza en la mesa, y los antebrazos verticales, y las manos agarradas. Cada uno trataba de bajar la mano del otro hasta la mesa. Se hicieron muchas apuestas y la gente entraba y salía del local bajo las luces de queroseno, y él miraba al brazo y a la mano del negro, y a la cara del negro. Cambiaban de árbitro cada cuatro horas, después de las primeras ocho, para que los árbitros pudieran dormir. Por debajo de las uñas de los dedos manaba sangre, y se miraban a los ojos y a sus antebrazos, y los apostadores entraban y salían del local, y se sentaban en altas sillas contra la pared para mirar. Las paredes estaban pintadas de un azul brillante. Eran de madera, y las lámparas arrojaban las sombras de los pulseadores contra ellas. La sombra del negro era enorme y se movía contra la pared según la brisa hacía oscilar las lámparas.*

Las apuestas siguieron subiendo y bajando toda la noche, y al negro le daban ron y le encendían cigarrillos en la boca. Luego, después del ron, el negro hacía un tremendo esfuerzo y una vez había tenido al viejo, que entonces no era viejo, sino Santiago, el Campeón, cerca de tres pulgadas fuera de la vertical. Pero el viejo había levantado de nuevo la mano y la había puesto a nivel. Entonces tuvo la seguridad de que tenía derrotado al negro, que era un hombre magnífico y un gran atleta. Y al venir el día, cuando los apostadores estaban pidiendo que se declarara tablas, había aplicado todo su esfuerzo y forzado la mano del negro hacia abajo, más y más, hasta hacerle tocar la madera. La competencia había empezado el domingo por la mañana y terminado el lunes por la mañana. Muchos de los apostadores habían pedido un empate porque tenían que irse a trabajar a los muelles, a cargar sacos de azúcar, o a la Habana Coal Company. De no ser por eso, todo el mundo hubiera querido que continuara hasta el fin. Pero él la había terminado de todos modos antes de la hora en que la gente tenía que ir a trabajar.

Después de esto, y por mucho tiempo, todo el mundo le había llamado el Campeón y había habido un encuentro de desquite en la primavera. Pero no se había apostado mucho dinero y él había ganado fácilmente, puesto que en el primer match había roto la confianza del negro de Cienfuegos. Después había

pulseado unas cuantas veces más y luego había dejado de hacerlo. Decidió que podía derrotar a cualquiera si lo quería de veras pero pensó que perjudicaba su mano derecha para pescar. Algunas veces había practicado con la izquierda. Pero su mano izquierda había sido siempre una traidora y no hacía lo que le pedía; no confiaba en ella. (Pág. 32).

Ambos directores optaron por realizar un flashback filmico con diferencias sutiles entre sí.

FILME 1: El procedimiento utilizado por John Sturges es el flashback.

Llueve, el viejo sostiene el sedal. La *voz off* comenta que para amainar su dolor físico el viejo recuerda los buenos momentos de su juventud cuando aún era fuerte y con el comienzo de la música nos trasladamos a una analepsis visual y sonora manteniendo la misma voz off en donde vemos al viejo (mismo actor, solo que caracterizado más joven) que gana un torneo de pulseada. Bullicio de los espectadores y apostadores. Volvemos al hilo de la historia con un repentino cambio de escena con un plano del rostro de ensueño de Santiago. (00:45:30 – 00:47:54)

FILME 2: En el mismo contexto que el caso anterior, Jud Taylor decide que en la soledad del mar el viejo desafía al pez y recuerda otro gran reto de su vida. Con un fundido visual y un fundido encadenado sonoro el director nos introduce a una escena pasada que describe, tal cual el texto, el momento en que gana una competencia de pulseadas en La Habana. (50:10 – 51:31) Aquí Santiago es representado por otro actor más joven.

Una transposición curiosa sobre lo monólogos y el pensamiento nos brinda el pasaje del texto en donde el autor de *Adiós a las armas* escuetamente describe una necesidad de Santiago:

Texto escrito: *Cogió un pedazo, se lo llevó a la boca y lo masticó lentamente. No era desagradable.*
«Másticalo bien —pensó—, y no pierdas ningún jugo. Con un poco de limón o lima o con sal no estaría mal.»

— ¿Cómo te sientes, mano? —Preguntó a la que tenía calambre y que estaba casi rígida como un cadáver—. Ahora comeré un poco para ti.

Comió la otra parte del pedazo que había cortado en dos. La masticó con cuidado y luego escupió el pellejo.

— ¿Cómo va eso, mano? ¿O es demasiado pronto para saberlo?

Cogió otro pedazo entero y lo masticó.

«Es un pez fuerte y de calidad —pensó—. Tuve suerte de engancharlo a él, en vez de a un dorado. El dorado es demasiado dulce. Éste no es nada dulce y guarda toda la fuerza.

»Sin embargo, hay que ser práctico —pensó—. Otra cosa no tiene sentido. Ojalá tuviera un poco de sal. Y no sé si el sol secará o pudrirá lo que me queda. Por tanto, será mejor que me lo coma todo aunque no tengo hambre. El pez sigue tirando firme y tranquilamente. Me comeré todo el bonito y entonces estará preparado.» (Pág. 27)

FILME 2: El viejo se encuentra solo y a la deriva, comienza a sentirse mareado y débil. En ese momento intenta cortar un trozo de pescado para comerlo y así conservar las energías que le permitirán seguir luchando con su presa. En ese instante un fundido encadenado lleva el relato hacia un tiempo pasado en donde Manolín corre sobre la playa hacia el viejo con una lima en su mano que luego utiliza para sazonar un pez sobre la arena. Posteriormente convida al viejo con un trozo. Este luego de ingerirlo y halagar la acción del muchacho le describe el primer viaje que hicieron juntos. (43:38 – 46:59)

Aquí la analepsis homodiegética de tipo repetitiva viene a reforzar el sentimiento de amistad entre el viejo y el muchacho.

La explicitación de ese sentimiento es, según muestra interpretación, la finalidad de este flashback que no existe en el texto original, para demostrar el nexo que une incondicionalmente a Santiago con Manolín a través del pensamiento del protagonista.

La reflexión sobre las equivalencias aportadas sobre ambos directores pareciera aportar más certezas cuando se trata de cierta clase de procesos mentales, como el recuerdo o la trama onírica, frente a los cuales el cine parece

haber hallado respuestas satisfactorias, operando por corte directo de montaje, o recurriendo a ciertos efectos como el fundido, la imagen que flamea o el cambio de luz o textura cromática. En este sentido, en el caso de las transposiciones de *El viejo y el mar*, la primera articula su transposición de estas zonas de la novela a partir de la recuperación de la voz del narrador que, junto con la del propio protagonista, guían al espectador. Mientras que la segunda versión filmica nos acerca a estas zonas de la novela de modo casi absoluto a partir de imágenes mentales del protagonista llevadas a cabo por medio del flashback. En ésta el personaje mismo dice “debo hacer tal o cual cosa”, en la otra lo sugiere la *voz off*.

6. La instancia narrativa en *El viejo y el mar* y sus transposiciones fílmicas

6.1. Narradores en la literatura y en el cine

En este apartado retomaremos las relaciones que se establecen entre la narración propiamente dicha de *El viejo y el mar* - entendida como acontecimiento ligado al acto de narrar- y la historia y el relato. Se busca ahora la respuesta a la pregunta acerca de "quién habla", referida convencionalmente al papel del narrador en literatura. No cabe confundirla, pues, con una pregunta dirigida al autor real del relato, como tampoco cabe referirla a los procesos de focalización que observamos anteriormente (que responderían a la pregunta acerca de "quién percibe").

Tal como lo plantea el mismo Genette, en el capítulo quinto de *Figuras III*, la traslación de la figura de la voz narrativa literaria o de los relatos orales a los relatos audiovisuales plantea problemas específicos que hacen conveniente realizar en primer lugar una introducción ligera a la cuestión del narrador en literatura para luego abordar el tema en el medio audiovisual, más allá del esquema que nos proporciona la obra de Genette.

Al analizar la problemática de la voz narrativa en la literatura, Genette distingue dos categorías como paso previo en su clasificación. En primer lugar se refiere a los niveles narrativos, que divide en tres tipos: nivel extradiegético²⁹ (desde donde la instancia narrativa primera narra lo que es el relato marco o relato primario); nivel diegético o intradiegético³⁰ (en donde se incluyen los acontecimientos de la historia misma así como la posible instancia narrativa de un relato segundo, si existiese); y nivel metadiegético (en donde se incluirían los acontecimientos del relato segundo). La segunda categoría hace referencia a la persona gramatical³¹. Genette se muestra contrario a la distinción entre relatos en primera persona y en tercera persona, por las contradicciones que a veces

²⁹ Genette, Gerard. Op. Cit. *Figuras III*. Pág. 284.

³⁰ *Ibíd.* Pág. 285.

³¹ *Ibíd.* Pág. 302.

presenta, y defiende en su lugar una clasificación que distingue dos nuevos tipos: narradores heterodieéticos, si están ausentes de la historia que cuentan; y homodieéticos, si están presentes en la historia que cuentan, bien como protagonistas (calificables entonces como autodieéticos) o como testigos u observadores. A partir de estas dos categorías resultan, por tanto, cuatro tipos de narradores: extra-heterodieético, intra-heterodieético, extra-homodieético e intra-homodieético. Así, *El viejo y el mar*, la *nouvelle*, plantea un narrador extra-heterodieético, que se hace cargo de toda la historia.

En la obra de Hemingway que estamos analizando la determinación del tipo de narrador es relativamente sencilla, no sólo porque se trata de un texto clásico y conservador a ese nivel, sino porque la literatura trabaja a partir de una sola materialidad significativa: el lenguaje articulado en registro escrito. En los relatos audiovisuales, sin embargo, hay cinco materialidades significantes en interacción: palabras, ruidos, música, texto escrito, imágenes, por lo que nos encontramos con un medio mucho más complejo en lo que se refiere a sus canales de expresión y a su interrelación. A partir de este presupuesto, uno de los núcleos del debate en el ámbito de nuestras obras audiovisuales se centra en dilucidar si este tipo de relatos no habilita la posibilidad de *instancias narrativas simultáneas* ligadas a los diferentes soportes expresivos en interacción. Otro núcleo del debate pasa por establecer si la presencia simultánea de estos recursos expresivos diversos no torna más sencillo y habitual que en la literatura la articulación de las dos instancias narrativas diversas implícitas en la clasificación genettiana: la que se articula como “responsable” del texto en su conjunto y esa otra u otras que tomarían a su cargo, parcialmente, el relatar determinados aspectos de la historia.

Gaudreault-Jost se inscriben en este debate planteando una visión particular sobre la constitución del acto narrativo audiovisual y formulando ciertas categorías específicas para pensar su funcionamiento. Así, piensan los relatos audiovisuales como resultado de dos capas superpuestas de narratividad, que denominan *mostración y narración*. La primera haría referencia directa a lo fotografiado, a la constitución de cada plano, y la segunda recogería la articulación de dichos planos, es decir, el proceso de montaje. Estas dos etapas, que los autores llegan a atribuir a diferentes instancias -*mostrador y narrador*- estarían regidas por una instancia global, que denominan "*meganarrador filmico*"

o "*narrador fundamental*".³² - Término que resulta útil y justificado por la necesidad de distinguir de su homónimo literario y de los posibles narradores delegados presentes en el interior del relato audiovisual.-

En el presente trabajo nos sumamos a esta corriente en donde vienen a coincidir la mayoría de los estudios sobre narrativa audiovisual, que defienden la necesidad de un narrador - con el término de meganarrador- en cuanto que responsable del conjunto del relato audiovisual. Se trata, reiteramos, de una instancia que resulta responsable de los diferentes recursos expresivos, y por tanto no equiparable con ningún registro específico, tampoco con esas voces *off* que parecen recordar al narrador literario. No obstante, este último recurso tiene el suficiente protagonismo en la narración audiovisual como para requerir un estudio específico.

³² Gaudreault. André y Jost François. Op. Cit. Pág. 63 – 64.

6.2. Voz off / Narración delegada. Tipología y estudio comparativo de las versiones cinematográficas de *El viejo y el mar*

Si bien es evidentemente más preciso el término *voice-over*, utilizamos la designación de *voz off* para remitirnos a los distintos modos en que una entidad narrativa – presente o ausente – refiere ciertos acontecimientos o percepciones sin que la veamos en el momento preciso en que los narra.

La *voz off* es un recurso intrínseco del teatro o del cine, ya que es indispensable que el cuerpo que emite la voz no se vea. Sin embargo, curiosamente, suele considerarse como una evidente herramienta literaria que a veces los cineastas deciden incluir casi forzosamente, o creen no tener más opción que aceptar para “respetar” el texto original. Esto no ha impedido paradójicamente que algunos géneros cinematográficos, como el policial negro o *film noir*, hayan transformado la presencia de la *voz off* en uno de sus rasgos genéricos distintivos perdurables en el tiempo.³³

Este tema resulta interesante porque lo ocurrido con las versiones filmicas de la *nouvelle* de Hemingway que venimos analizando, las coloca en extremos opuestos, desde la increíble convicción de fidelidad, hasta la desintegración total de la figura del “narrador literario”, en busca de una completa invisibilidad, o quizás una inexistencia.

La opción de Sturges al respecto fue la de hacer un abusivo uso de la *voz off*. No se puede decir que sea por efecto de *comodidad* del director que no supo cómo resolver un monólogo interior, o cómo hacerlo a través de los diálogos de

³³ Para José Luis Sánchez Noriega, en “La cultura psicoanalítica en el cine negro americano” (*Rev Med Cine* 4. Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pág. 30), la persistencia de este recurso tendría que ver con que habilita, fundamentalmente, una ambivalente identificación moral del espectador con el detective-protagonista de los films: “...la voz en off del protagonista nos introduce mayor subjetividad en el relato y lleva a la identificación del espectador con el personaje. Dada la ambivalencia moral de los protagonistas, esa identificación tiene como consecuencia la reconocida amoralidad del género, subrayando así la dimensión pulsional de sus personalidades. También sucede que esa narración personal desde el presente necesariamente resulta incompleta, pues los recuerdos vienen filtrados por los intereses personales y la distorsión de la memoria subjetiva, con lo que queda puesta de manifiesto, por otra vía, la importancia del subconsciente en el cine negro.”

los propios personajes, sino que es un espléndido caso de fidelidad manifiesta que busca hacer explícita su lealtad al texto, como si se buscara un atajo para haraganes que prefieren enterarse de la obra de Hemingway por el filme en vez de leer la novela. La elección tomada parece destinada a resaltar la moral del personaje; por lo tanto, los datos y descripciones no pueden provenir de otro lado que no sea de un narrador invisible, fuera de escena.

Después de los primeros 30 segundos del filme, tras una serie de planos descriptivos sobre los paisajes del lugar y con música instrumental como soporte auditivo, se nos presenta una voz masculina que nos informa:

“-Él era un viejo que pescaba solo en un bote en la corriente del Golfo y ya llevaba 84 días sin sacar ni un pez. En los primeros 40 días, un niño había estado con él. Pero después de 40 días sin un pez sus padres le dijeron que el viejo estaba final y definitivamente salao que es la peor forma de mala suerte y el niño, obedeciéndoles, había subido a otro bote que atrapó 3 buenos peces la primera semana. El viejo le había enseñado al niño a pescar y el niño lo quería. El viejo estaba gris y arrugado, con arrugas profundas atrás del cuello y sus manos tenían cicatrices profundas por lidiar con peces pesados en las redes. Pero ninguna de esas cicatrices era fresca. Eran tan viejas como erosiones en un desierto sin peces. Todo en él era viejo, excepto sus ojos, y ellos eran del mismo color del mar, alegres e invictos. El niño se entristecía al ver al viejo llegar cada día con su bote vacío, siempre iba a ayudarlo a llevar los sedales, el garfio y el arpón y la vela que estaba enrollada en el mástil. La vela estaba parchada con sacos de harina y enrollada, parecía una bandera de la derrota permanente.

Nadie le robaba al viejo pero es mejor llevar la vela y los pesados sedales a casa pues el rocío las dañaba, y aunque estaba seguro de que nadie le robaría el viejo pensaba que un garfio y un arpón eran tentaciones que no valía la pena dejar en el bote. Los pescadores exitosos ya habían llegado y habían limpiado sus peces aguja y los habían llevado a la pescadería y los habían puesto en dos tabloncillos donde esperaban a que el camión con hielo los llevara al mercado en La Habana. “-¿Quieres una cerveza en la terraza?” Preguntó el niño. “-¿Por qué no? Entre pescadores” Dijo el viejo.” FILME 1 (00:00:30 – 00:04:21)

La *voz off* cumple la función de un narrador extra-heterodieético que provee información sobre lo que piensa y siente Santiago, además de proveer al espectador de datos técnicos:

“...una carnada estaba a 40 brazas, la segunda a 75 y la tercera y la cuarta estaban abajo en el agua azul a 100 y 125 brazas”. (00:24:03)

La mencionada herramienta otorga, además, otro tipo de información sobre el tiempo y la cronología de los acontecimientos. Mientras el viejo regresa, la *voz off* describe los sentimientos del viejo:

“El viejo resplandor de las 10:00 de la noche, ya estaba entumecido y adolorido y sus heridas y todas las partes cansadas de su cuerpo le dolían. Ya no podía hablar con el pez, porque el pez se había arruinado demasiado. Entonces algo se le vino a la cabeza: el medio pez”. (01:11:00)

El mismo recurso logra en todos estos casos establecer una distancia entre el relato cinematográfico y el espectador que ve siempre el filme como si ocurriera en tiempo presente: el cineasta logra –con éxito creo yo –recuperar esa “otra voz” ajena a los personajes que se articulaba en el nivel narrativo de la *nouvelle* de Hemingway. Se trata de un intento de “literaturización” del filme, de que ese espesor de la palabra reproduzca en el filme el efecto que produjo en el lector del libro. A pesar de lo que habitualmente se pensaría, no creemos que esto implique un “sometimiento” del cine a la literatura, sino el ejercicio de una libertad en la puesta en escena que hace que en contacto con las imágenes las palabras de Hemingway sean las mismas y, a la vez, otras y que esas imágenes encuentren una profundidad particular en contacto con esas palabras. Esta *voz off* es además la herramienta por la cual se compone el mapa de los personajes, se informa sobre la vida cotidiana, y sobre los usos y costumbres y los rumores del pequeño pueblo cubano. A nivel de la focalización, contribuye a articular un relato no-focalizado, pero al mismo tiempo fuertemente anclado en una subjetividad narrativa de la que esa voz –que en algún sentido “prologa” el relato– sería indicio y huella.

Por otro lado, Jud Taylor no ha hecho propio este recurso, pues se ha valido de las palabras y los gestos de los propios personajes en acción y de los planos descriptivos para hacernos llegar toda la información necesaria. No ha utilizado la *voz off* ni siquiera proviniendo de algún personaje.

El frecuente recurso a esas *voces off* plantea, por lo tanto, la conveniencia de un estudio más detallado, que será abordado con la categoría de *narradores delegados*, un concepto más amplio y teóricamente más consistente. Resulta curioso observar la escasa atención que ha recibido el estudio de esta figura -que Gaudreault-Jost también denominan “*subnarradores*” o “*narradores segundos*”³⁴, si lo comparamos con el debate planteado en torno a la cuestión del *meganarrador*.

El término propuesto por estos autores para la denominación de esta figura narrativa -*narradores delegados*- recoge su rasgo más característico: el ejercicio de una función “delegada” (entiéndase esto como metáfora) por el *meganarrador*. Esta subordinación puede no resultar clara en un principio, pues ya sea un narrador personaje (filme 2), o una voz en *off* no visible (filme 1), su aparición parece reclamar siempre el poder narrativo que habíamos asociado a la instancia narrativa primera o *meganarrador*. Sin embargo, no debemos olvidar que en el medio audiovisual nos encontramos, en palabras de Gaudreault-Jost, con un texto *polifónico*, en donde el *meganarrador* sólo ha delegado uno de los registros, el verbal, a ese narrador “delegado”.

El cruzamiento de las categorías de Genette y Gaudreault-Jost que hemos desarrollado nos permitiría, finalmente, reconocer características diferenciales de las dos transposiciones de *El viejo y el mar* que estamos analizando.

La versión de Sturges de 1958 articula un narrador extra-heterodiegético que preferimos denominar “*narrador delegado no personaje*”. No es un personaje de la historia, porque habla desde “fuera” de ella, en *off*, y dirigiéndose al espectador. Es la figura más cercana al narrador omnisciente de la *nouvelle* de Hemingway y aparece desde el comienzo del relato filmico, pudiendo desaparecer solo momentáneamente durante el resto de la narración. Este narrador no está implicado en la historia que relata.

³⁴ Gaudreault, André y Jost, François. Op. Cit. Pág. 57 - 62.

La versión de Jud Taylor, en cambio, nos presenta la historia a partir de la conjunción de un meganarrador extradiegético con narradores intra-homodiegéticos, que, articulando las dos teorías que hemos mencionado, preferimos designar "*narradores delegados personajes intradiegéticos*". Este último tipo de narración delegada se articula en nuestro segundo filme a partir de un personaje - Santiago- que, en el presente del relato, empieza a narrar sus vivencias como monólogo en primera persona, lo cual sirve como motivo para que se produzcan las vueltas al pasado, flashbacks, que suelen naturalizarse prolongando brevemente la narración de ese personaje. La banda visual y sonora se trasladan, por tanto, a ese tiempo pasado, en un proceso que Jost denomina "audiovisualización"³⁵ (o "transemiotización"). Una vez en el pasado, los relatos no suelen respetar a ese personaje como fuente narrativa, pues suelen proporcionar más información de la que podría conocer dicho personaje. Cabría afirmar, por tanto, que el meganarrador vuelve a asumir el control narrativo del relato una vez que el relato se sitúa en el pasado. Por eso, tampoco cabe afirmar de modo automático que la vuelta al pasado provocada por esa narración delegada esté también focalizada a través de ese personaje narrador delegado. Una cosa es que ese personaje sea el origen de la narración delegada -quién cuenta la historia- y otra cosa es qué foco escoge el meganarrador para vehicular la información una vez en el pasado, para lo que es normal que recurra a una focalización interna variable, utilizando varios personajes como canales de dicha información, como por ejemplo a Manolín.

Hay que recordar que ambas opciones son propias de un soporte complejo que cuenta con dos canales principales -el sonoro y el visual- para su actividad narradora. Ese doble registro deja abierta una amplia gama de posibilidades combinatorias, que van desde las connotaciones literarias de los narradores delegados no personaje, hasta las contradicciones que puede plantear la banda visual. De hecho, es la cuestión de la fiabilidad la que ofrece posibilidades narrativas más interesantes en la narración delegada del medio audiovisual. Desde el uso que hace Sturges de la *voz off* como narrador literario hasta los datos que brindan los personajes de Taylor sumado en ambos casos a la perspectiva que nos brinda la cámara junto con la banda sonora.

³⁵ Ibid, pág. 54.

De hecho, es la cuestión de la fiabilidad la que ofrece posibilidades narrativas más interesantes en la narración delegada del medio audiovisual, en el caso de los narradores delegados no personaje, *voz off*, no se suelen plantear cuestiones acerca de su fiabilidad, pues su voz en off se asume normalmente como verdadera, en la medida en que se entiende como un registro más que el meganarrador utiliza para transmitir información. Su habitual connotación de omnisciencia refuerza esa fiabilidad que el espectador concede a este tipo de narración delegada.

7. A modo de conclusión

(...) Constatar que el cine ha aparecido “después” de la novela o el teatro, no significa que valla tras sus huellas y en su mismo plano. El fenómeno cinematográfico no se ha desarrollado en absoluto en las condiciones sociales en las que subsisten las artes tradicionales.

André Bazin³⁶

El presente trabajo surgió de la necesidad de desentrañar las relaciones entre literatura y cine, - entre la obra original *El viejo y el mar* y sus dos versiones fílmicas - específicamente las modalidades que adopta dicha correspondencia en una problemática particular: la transposición de textos literarios en filmes, en cuanto a la capacidad de ambos para contar historias, pretendiendo aproximar al cine a la novela en su condición de arte del relato.

En la comparación de ambos formatos hemos determinado algunas de las influencias generales que el relato cinematográfico habría recibido del modelo narrativo literario y notamos que el cine heredó las convenciones de la narrativa literaria, sin ignorar que estas sufrieron profundas modificaciones al adecuarse a los medios expresivos cinematográficos y a las demandas sociales y culturales en las que el dispositivo cinematográfico está inserto. Por otra parte, en lo referido a las relaciones entre la nouvelle de Hemingway y los dos filmes, no hay duda de que las dos películas estudiadas han creado construcciones narrativas propias, ya derivadas de su dimensión icónica y secuencial (montaje) -con las diversas combinaciones espacio-temporales derivadas de ella, el papel narrativo que juega el espacio “fuera de campo” o el desarrollo mostrativo de la narración -, ya provenientes de sus posibilidades tecnológicas -trucos, movimiento acelerado y lento, divisiones de la pantalla, sobreimpresiones, etc. y de los sentidos que su empleo narrativo origina-, ya debidas a las posibilidades combinatorias de sus

³⁶ Bazin, André (1966) *El cine y las demás artes*. ¿Qué es el cine? Madrid: Ediciones Rialp. Pág. 169.

diversos materiales de la expresión y, en especial, de la palabra -diálogos, voz en off, textos escritos, subtítulos- y la imagen.

A su vez, este trabajo nos ha permitido notar que las estructuras que el cine habría tomado en préstamo de la novela y de la tradición narrativa en general enlazan con las hipótesis que sostuvimos a lo largo del análisis: por un lado, que es posible el intercambio a cierto nivel entre ambos sistemas semióticos, y por otro, que dicho intercambio toma cuerpo a partir del uso de ciertas estrategias y procedimientos narrativos que definen ese nivel homologable en el ámbito de la novela y en el del film, y en los cuales debe apoyarse el análisis comparativo para especificar diferencias y semejanzas entre el comportamiento narrativo-discursivo de cada uno de estos medios.

Creemos que en esa zona de homologías que aproximan la nouvelle a los films como relatos se condensan las diferencias, las distintas soluciones que ofrece el discurso filmico para, por ejemplo, el tratamiento del tiempo, el espacio, el punto de vista, la configuración del personaje, el orden de los hechos narrados. Y que es aquí donde el cine se rebela contra la novela (en aparente subordinación a ella) y donde los cineastas pueden buscar otros modos de contar o de construir el universo narrativo con la movilización y combinación de una serie de códigos no homogéneos.

Ergo, creemos como consideración final, que hay que defender la autonomía artística del cine y el derecho a las transposiciones: una película ha de ser juzgada en sí misma, con arreglo a los criterios analíticos y estéticos propios del cine. En este sentido, este trabajo aparece en su final como un punto de partida, quizás, de otras investigaciones que llevaremos a cabo, entendiendo que los problemas de la transposición exceden tanto a la bibliografía consultada como al caso de estudio que hemos abordado.

Referencias bibliográficas

ALVARAY, Luisela (1994). *Las versiones filmicas. Los discursos que se miran*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

BAZIN, André (1966) *El cine y las demás artes. ¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.

CUEVAS ALVAREZ, Efrén (2001). “*La narratología audiovisual como método de análisis*” Portal de la comunicación InCom-UAB. http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/53_esp.pdf

GAUDREAU, André y JOST, François (1995). *El relato cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós Comunicación Cine.

GENETTE, Gerard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

GENETTE, Gerard (1998). *Nuevo discurso del Método*. Madrid: Cátedra.

PEÑA ARDID, Carmen (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000) *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2001) *Las adaptaciones literarias al cine: Un debate permanente*. Revista Científica de Comunicación y Educación. Madrid: Comunicar.

VALE, Eugene (1996). *Técnicas del guion para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.

WOLF, Sergio (2001) *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Bibliografía especial

BURGESS, Anthony (1980) *Ernest Hemingway y su mundo*. Madrid: Ultramar.

HEMINGWAY, Ernest (2004). *El viejo y el mar*, México: Contemporánea.

HEMINGWAY, Ernest, *The Art of Fiction No. 2. Interviewed by George Plimpton*. Conversation in a Madrid café, May 1954. En

<http://spacioars.blogspot.com.ar/2010/07/ernest-hemingway-entrevista-por-george.html>

HENDERSON, Brian (1983). *"Tense, Mood, and Voice in Film (Notes after Genette)"*. En: *Film Quarterly*, vol. XXVI, verano, Pág. 4-17. En CUEVAS ALVAREZ, Efrén (2009). *La narratología audiovisual como método de análisis*. Barcelona. Pág. 4.

Joe DiMaggio. http://es.wikipedia.org/wiki/Joe_DiMaggio

MURRAY, Edward (1972). *The Cinematic Imagination. Writers and the Motion Pictures* – New York, Ungar. En WOLF SERGIO. Op. Cit. Pág. 67.

The Old Man and the Sea (1958). STURGES, John Estados Unidos: Warner Bros. Pictures. **Filme 1.**

The Old Man and the Sea (1990). TAYLOR, Jud Reino Unido: Yorkshire Television (YTV) / Fuisz Productions / Storke Enterprises. **Filme 2.**