

RESEÑAS

ALESSANDRA MELLONI:

Attraverso il Racconto

Los Gozos y las Sombras di Torrente Ballester, dal romanzo allo schermo
Bologna: Pátron Editore. 1991, 138 páginas

Dentro de un ciclo de series televisivas de tema literario realizadas en España, la autora de este ensayo relata la experiencia de la producción *Los gozos y las sombras* (GSTV), basada en la trilogía homónima (GS) de Gonzalo Torrente Ballester (TB), quien, además, se ocupó de la supervisión general.

Melloni comienza presentando el aspecto crucial de la antigua cuestión que ha acompañado el proceso de traducción fílmica de obras literarias: el problema de la "fidelidad" con respecto a la fuente, tomando en cuenta, como el mismo autor advierte, que se trata de lenguajes distintos, con diversos estatutos técnico-formales. Por esta razón, resulta impropio hablar de adaptación fiel o de traición, dado que el texto literario y el texto televisivo son de sustancia semiótica autónoma.

Analizando las operaciones efectuadas en el proceso de "traducción" de una textualidad a otra, la autora se propone individualizar algunos de los procedimientos "escriturales" que regulan la producción de sentido en la narración literaria y en la narración televisiva. Pero también trata de cumplir un objetivo más específico, el de responder a la interrogante: ¿puede una serie televisiva de reconocida calidad, como GSTV, ser vehículo para reinterpretar la trilogía de TB o debe ser considerada una mera vulgarización?. Melloni hace notar que, en el paso de un sistema semiótico a otro, cambian tanto la estructura textual como las instancias pragmáticas del texto, construyéndose así una nueva estrategia comunicativa. La autora advierte que sólo separando los dos textos se puede investigar provechosamente si entre ellos existe equivalencia semántica, más allá del hecho de que la fábula sea la misma.

Luego la autora pasa a examinar, sucintamente, la obra literaria. La trilogía está formada por *El señor llega* (1957), *Donde da la vuelta el aire* (1960) y *La Pascua triste* (1962). Esta trilogía se sitúa, según Alicia Giménez, citada por la autora, "en un camino intermedio entre la novela de ideas y la novela psicológica". En Pueblanueva del Conde hay gran efervescencia por el retorno del Dr. Carlos Deza. Todos esperan que el hombre de ciencia logre contrarrestar la creciente supremacía del industrial Cayetano Salgado. Pero el joven médico, un intelectual abúlico, no parece dispuesto a luchar. Por otra parte, él tampoco está seguro de lo que desea. Es un "señor" a quien no le interesa defender los privilegios de su clase, pero, al mismo tiempo, no puede aceptar la arrogancia y la agresividad del paladín de las clases emergentes. En el desafío, Carlos saldrá públicamente derrotado, por lo menos a los ojos del pueblo. En realidad, los habitantes del lugar no entienden que para el doctor Deza el hecho no reviste tanta importancia; por el contrario, es el móvil oportuno para hacerlo tomar decisiones fundamentales. Cayetano, el aparente vencedor, queda, en realidad, sin la única mujer que ha amado y sin el único adversario-interlocutor digno de consideración.

Es importante destacar que, tanto desde el punto de vista formal como temático, en toda la obra de TB es aplicable a GS la estructura mítica de base, propuesta por Villegas para la aventura del héroe protagonista de numerosas novelas del siglo XX. Partiendo de la teoría mítico-estructural de Campbell, Villegas concibe la peripécia del héroe articulada en tres etapas: "una separación del mundo, la penetración en alguna fuente de poder y un regreso a la vida para vivirla con más sentido" (p.69, citada por Melloni); en el caso de GS, llegada, permanencia y partida, lo que Campbell llama "la unidad nuclear del monomito". En estas etapas se distinguen varios 'mitemas' (unidad de significación mítica): uno de ellos es el "viaje", real o simbólico, como el de Carlos Deza en búsqueda de sí mismo y de sus raíces familiares y culturales, que es un viaje espiritual. Otro mitema es el "llamado", como el de su madre, el de su pariente sacerdote y el de la "puerta tapiada", que introduce otro mitema, el

“cruce del umbral”. Entre los mitemas que caracterizan la aventura del héroe está también presente en GS el del “encuentro” con personajes benévolos u hostiles.

Según la autora, es importante considerar la parte final, ya que aquí se aprecia una manipulación que modifica sustancialmente la serie televisiva, no sólo en el nivel de la trama sino en el de la ‘fábula’ y del modelo narrativo delineado. Los eventos que se suceden a partir del momento del máximo climax, capítulo XI de *La Pascua triste* y capítulo XIII de GSTV, son:

- violación de Clara por Cayetano;
- vuelta de éste al Casino, haciendo alarde de su hazaña, con la camisa de dormir de la joven, rota y manchada;
- cruenta derrota de Juan y Carlos en la calle por Cayetano, quien se aleja gritando: “Se acabaron los Churruchaos”; y
- llegada de Carlos a casa de Clara, a la que encuentra postrada y golpeada y a quien socorre como mejor puede.

En este punto, después de un intercambio de manifestaciones amorosas, la serie termina con la imagen de la calesa de Carlos con Clara que se aleja hacia su casa. Se elimina, por lo tanto, el tercer elemento de la unidad nuclear, la partida, lo que modifica decisivamente el universo del racconto. Sin embargo, en *La Pascua triste* Carlos lleva a los dos hermanos, Clara y Juan, a su casa, donde pasan la noche del Sábado Santo. En el día de Pascua, Carlos trata de asistir a Clara en una terrible crisis nerviosa, en la cual se siente como privada de su cuerpo. Finalmente se repone y, no obstante la ofensa recibida, acepta enviar con Carlos un mensaje a Cayetano para advertirle de la amenaza de Paquito, quien quiere matarlo. Durante el trayecto de regreso a su casa, Carlos finalmente se decide a pedir a Clara que se quede con él. Luego, por un epílogo, sabemos que Carlos y Clara se han establecido en Oporto, donde él trabaja en un hospital, y que probablemente se han casado. Pueblanueva se ha liberado de los Churruchao y Cayetano Salgado ha dado trabajo a los pescadores, completamente empobrecidos por no haber sabido administrar la herencia de barcas de doña Mariana y “...Pueblanueva del Conde es un paraíso si se compara con lo de antes. Y lo será siempre”. (p.463, citada por Melloni).

La partida de Pueblanueva, motivo central de *La Pascua triste*, y por lo tanto de GS, es lo que da sentido preciso a toda la novela, no sólo como historia individual de Carlos Deza sino como historia colectiva, simbolizando el declinar de un modelo de vida y de organización social incompatible con un sistema socio-económico que vaya al paso con los tiempos. El feudalismo de doña Mariana y de los Churruchao ha muerto; la industrialización capitalista, perseguida por Cayetano Salgado, es también inevitable en la retrasada Galicia.

Por el contrario, la conclusión de GSTV, con un final que contiene los elementos típicos del “happy end”, no corresponde al texto literario de origen y hace percibir una historia distinta de GS.

Siguiendo las ideas de Ortega sobre la novela, a las que TB era profundamente sensible, al final de la obra el autor aplica una estrategia textual, basada en el artificio del retardo, válido para toda la trilogía. Su característica dominante parece ser la de evitar, posponer, diluir la dramatización de los eventos, especialmente de aquellos que están ligados a la conducta de Carlos Deza, personaje abúlico e inactivo, que somete a la criba del razonamiento cada acto suyo y que no sabe enfrentar la realidad. De aquí la presencia en GS de tanto material extraliterario que se configura en temas filosóficos, teológicos, psicoanalíticos, políticos y otros, introducidos en las conversaciones o discusiones entre los personajes.

En la adaptación televisiva se ha eliminado, por razones obvias, todo este material temático extraliterario para no comprometer la continuidad de la narración de un texto serial, destinado a ser utilizado en condiciones muy distintas de las del lector de una novela. El telespectador es ese “niño interior” del que habla Ortega, que se apasiona por la “aventura del folletín”. De aquí que la selección que se hace en la realización de GSTV tienda a satisfacer expectativas de esta especie, como la aceleración de la solución sentimental, lo que no es un elemento aislado o casual sino la estrategia principal de GSTV, o sea, la tendencia a la anticipación (respecto al texto fuente) del efecto dramático, privilegiado porque es especialmente espectacular, persuasivo, seductor, consolador, patético, realista, según las situaciones.

A continuación, la autora revisa las transformaciones en el nivel de la trama, las que se fundan principalmente en criterios de economía en la trasposición del material diegético.

A través de la observación del texto televisivo se pueden individualizar y distinguir tres tipos de intervenciones de naturaleza sintáctica:

- a) adaptación del material: condensaciones, expansiones, sincretismos y dislocaciones;
- b) omisiones (e implicaciones); y
- c) adiciones.

El primer capítulo de la miniserie es un buen campo de indagación, asegura la autora, para verificar la mayor parte de los procesos selectivos que se han llevado a efecto en la síntesis audiovisual.

El primer episodio de la serial corresponde, grosso modo, a lo que en el texto literario se podría llamar la "exposición" introductoria, cuatro capítulos de *El señor llega*.

En la serie televisiva están omitidas totalmente, o a veces sólo implicadas, las partes dedicadas a la presentación de la ciudad y de sus habitantes; a la pre-historia de la vida de Carlos, a la reconstrucción de la relación con Zarah (su amante en Viena) y con su madre y a las motivaciones de su propio retorno; a la historia de la familia de los Churruchao y de los Aldán. Todo este material se presenta en la novela en diferentes formas, en motivos libres —digresiones y descripciones— que pueden ser eliminados por cuanto no son determinantes para el desarrollo de la trama principal. Los antecedentes fundamentales de los personajes son comunicados de manera sucinta en los diálogos o, al comienzo, delineados por la voz de un narrador fuera del campo visual.

Desde la presentación de los títulos se introducen núcleos de acción que definen, anticipando o agregando elementos narrativos, las funciones desarrolladas por los personajes. Por ejemplo, en las bellas imágenes del encuentro de Cayetano y Rosario, de su rápido paseo en auto por la costa y detención en la playa, se ha querido poner de relieve no sólo la función de conquistador de mujeres de quien manda en Pueblanueva sino también mostrar su relación con Rosario (de lo cual el lector de *El señor llega* sólo se entera en el capítulo IV). Si ligamos esta unidad significativa con la relevancia que Carlos otorga a la figura de Rosario, aparece manifiesta la creación del primer triángulo amoroso. Otro detalle, ausente en la novela, adquiere importancia desde el primer episodio en la organización del universo narrativo: la inquietante imagen de Clara pone en evidencia el deseo de mostrar a Carlos, desde su llegada a Pueblanueva, entre dos mujeres atrayentes, cada una a su manera.

La autora señala que lo que ha hecho notar en el episodio escogido como muestra podría extenderse y generalizarse a toda la serie. Además de todas las operaciones de transformación señaladas para la adaptación pertinente del material transferido, se debe considerar la omisión de una materia diegética que podría ser superflua respecto a la línea argumentativa principal, como, por ejemplo, la historia de Inés Aldán, el Padre Osorio, Juan Aldán, Carlos y Germaine, etc. De esta forma, el personaje de Carlos Deza se configura desprovisto de algunos rasgos que caracterizan su compleja y problemática fisonomía de actor textual de la trilogía. En la serie, no se alude ni a la motivación del viaje de regreso a Pueblanueva (el recuerdo de la puerta tapiada), el que en la trilogía es obsesivo, ni a su progresiva reconciliación con la imagen paterna.

En este punto, la autora se pregunta qué consecuencias traen en GSTV las transformaciones que hemos observado en la fábula y en la trama del texto literario. Entre ellas, la supresión de información sobre ciertos aspectos y expansiones de la historia, de la vida íntima de los personajes; la activación de algunos recorridos de sentido y no de otros con respecto a GS, la producción de nuevos trayectos que presenta el texto televisivo y que el espectador interpreta.

Según la autora, nos encontramos frente a un racconto distinto, sin duda simplificado narrativamente, pero no por esto incapaz de recrear la atmósfera del libro y de coger su espíritu. Esto, gracias al hecho de que ni el respeto por el original ni la naturaleza del producto televisivo impidieron al equipo realizador hacer lo que debían: construir un racconto por imágenes que no fuese la inerte paráfrasis de la novela sino que representara una "reescritura" autosuficiente con el aporte, los límites y los condicionamientos de todos los medios fílmicos de expresión comprometidos.

Luego dedica dos capítulos al análisis de la representación espacial y de la modulación temporal tanto en la trilogía como en la miniserie, advirtiendo que el terreno en el cual se adentra es nueva-

mente el de la trama, dado que se refiere a los modos en que los dos textos se ajustan a lo largo de los ejes espacial y temporal, si bien a veces resulta difícil realizar una delimitación neta de los dos niveles textuales, de la trama y del discurso. En lo atinente al tiempo y al espacio de la historia (y, por lo tanto, de la trama), novela y film pueden presentar características análogas, mientras el tiempo y el espacio del discurso revelan modos específicos de manifestación en cada uno de los medios.

De todos modos, según Melloni, es importante destacar que el modo en que TB construye el relato revela una sensibilidad "cinematográfica", que seguramente ha colaborado para orientar la elección de esta obra de Torrente, y no otras, para su traducción en imágenes, esto es, la organización predominante del material diegético en bloques narrativos, en escenas. En éstas, los hechos se destacan y se ligan entre sí a través de una unidad espacio-temporal; los diálogos están estructurados de tal forma que admiten una transposición casi literal; las descripciones ofrecen indicaciones esenciales para la caracterización de los personajes y la construcción de ambientes naturales, urbanos e interiores.

En lo referente a la representación espacial, las intervenciones selectivas de naturaleza sintáctica, que han tenido como resultado una reducción general del material diegético y un ajuste más apropiado para una estructura textual distinta, repercuten también en la reconstrucción de la ambientación espacial donde se desarrolla la historia. La omisión de episodios y expansión de la trama han eliminado algunos escenarios que en la novela sirven de fondo a algunas secuencias narrativas. Asimismo, algunos paisajes naturales de la trilogía han sido particularmente destacados en la adaptación televisiva.

En cuanto a la temporalidad, la estructura lineal y ordenadamente cronológica de un texto narrativo, aunque complejo y extenso como GS, donde las alteraciones temporales introducidas por el narrador no crean nunca confusiones o ambigüedad de lectura, ha facilitado, sin duda, la operación traductora al texto televisivo. Pero es necesario reiterar que GSTV es una estructura textual distinta en la que han ejercido su acción, además de los mecanismos reductivos del material diegético transferido, las formas y los modos específicos de manifestación discursiva del medio televisivo. La dimensión temporal del relato fílmico no ejerce su acción, como en la novela, sólo en el orden de la secuencia sino también en el de la simultaneidad, ya que constituye, con la dimensión espacial, un continuum interdependiente que se ofrece a la percepción muy concretamente, en una constante intersección de recorridos narrativos y figurativos. De hecho, mientras el texto narrativo "tiene como única temporalidad la derivada, metonímicamente, de su lectura" (Genette 1972, citado por la autora) y, por lo tanto, la duración narrativa como duración de escritura/lectura subjetiva no se puede medir con precisión, en el caso del relato fílmico, el tiempo del discurso es cronológico y coincide con el tiempo de proyección y, por lo tanto, con el tiempo de la recepción.

A continuación, la estudiosa italiana presenta el último capítulo en el que analiza "las voces y las miradas", esto es, los narradores y los puntos de vista, tema que considera el núcleo de los problemas de la narración. Como en capítulos anteriores, aquí también se indagan las analogías y las diferencias entre la narración literaria y la narración televisiva.

De acuerdo a las palabras del autor, TB decidió, "ante todo la eliminación de todo propósito ideológico visible (...) y adoptar ante mis personajes y sus acciones una actitud objetiva, actual, como un notario que registra hechos y palabras" (p. 101, citada por Melloni); es decir, un narrador escondido, omnisciente, olímpico, marcado por la ausencia de intervenciones directas. Pero en numerosas ocasiones, éste no puede evitar acercarse a los personajes, concediéndoles la palabra o asumiendo sus puntos de vista directamente, sin explicaciones, o penetrando en ellos, siguiendo los pensamientos y haciéndonos vivir la experiencia psíquica interior. Y junto con este narrador tradicional, que se cuida para no mostrar su ideología, pero que a menudo abandona la visión panorámica de la historia para acercarse a un personaje, el autor pone otra voz narrativa, a la que hace abrir y cerrar la historia, confiándole la función fundamental de introducir al lector en el universo de ficción y de sellar el final de la experiencia de lectura, con el consiguiente condicionamiento de todo el recorrido interpretativo del texto, ya que es precisamente a través de este narrador que interviene un modo singular de contar y ver el mundo, fuertemente contrastante con el punto de vista del narrador principal.

Luego, se examina el cuadro comunicativo y el punto de vista de la miniserie, observando que un texto televisivo no nace, como una novela, de un autor único, sino que es el producto del aporte colectivo de un grupo de "autores" (el director, el productor, el director de fotografía, el escenógrafo,

etc.), a los que se agrega, en este caso, el autor de la fuente literaria como supervisor general. Para el análisis textual, sostiene Alessandra Melloni, no interesan los autores empíricos sino la instancia enunciativa o "autor implícito", responsable de lo que se cuenta y de cómo se cuenta, que muestra su presencia en el texto o la oculta, que puede manifestarse en distintos sujetos narradores que se expresan por la palabra, la imagen o la música, o se encarnan en un personaje que establece una relación directa o mediata con el espectador implícito. Todo esto, al interior de los 'nudos textuales' o lugares que funcionan como señales de las operaciones que se cumplen para producir una enunciación y como indicaciones de las operaciones que deben cumplirse para descifrarla. Entre los nudos textuales que, según Melloni, analiza y define De Berti (1984) están presentes en GSTV el nudo textual narrativo, la sigla, y los nudos textuales técnicos, como el montaje, el *frame-stop*, el *flashback* y la voz fuera del campo visual. En la mayor parte de los casos, esta última tiene una función informativa, pero a veces se introduce en un personaje y sigue el proceso mental de éste, como cuando muestra a Carlos que ha entrado en la habitación de la torre, donde descubre, a través de la lectura de unas cartas, la relación entre doña Mariana y su padre. A veces, esta voz es impersonal, como cuando se limita a enunciar o resumir hechos; pero, en otras ocasiones puede ser más "participativa", como cuando se insinúa en el terreno de las hipótesis o de las previsiones, que pueden resultar erróneas. En los últimos capítulos de la miniserie, la voz pertenece a Carlos Deza, a quien se enfoca mientras toma nota en su diario de lo que ha pasado en febrero de 1936. En este punto, la autora observa cierta incoherencia, ya que el narrador-personaje cuenta también hechos a los que el personaje Carlos Deza no ha asistido. Esto último, junto con la ausencia de la voz narrativa al final del racconto, en correspondencia con el epílogo de GS, evidencian en GSTV la carencia de una estrategia enunciativa determinada en relación con los narradores principales de la trilogía. Además, en GSTV se siente la falta de un narrador que, como en GS, comente, ridiculice y se burle de todo y de todos.

Al final de su exhaustivo estudio, Melloni se pregunta cuál es el mérito de GSTV, especialmente en relación a GS. Uno de sus grandes logros es el haber otorgado un nuevo valor a una obra que había pasado inadvertida, brindando al autor una popularidad, hasta ese momento imprevisible, al dar a conocer a un público masivo un escritor de minorías, como TB. Pero, además, la nueva forma que asumió la historia crea perspectivas distintas, distintos alicientes. En suma, niveles de lectura diferentes, nuevos "gozos" y nuevas "sombras", a los que es difícil sustraerse si nuevamente se vuelve a leer GS *después* de haber visto la representación figurativa. El efecto más interesante es que la novela se lee con nuevos ojos, teniendo impresos en la retina rostros, lugares, objetos y atmósferas que conservamos en la memoria. Naturalmente, no se puede excluir el hecho de que la comunicación entre los dos textos recorra otros caminos, como, por ejemplo, el que indica Guido Fink (1986, citado por Melloni): el espectador de GSTV que no ha leído la trilogía recuerda sólo que existe una novela con el mismo título y, entonces, GSTV será un modo de contarla —y recordarla—, pero también un modo de *no leerla*.

ROSANNA SORIANI
UNIVERSIDAD DE CHILE