

Guillermo LÓPEZ GARCÍA

(Universitat de València)

¿UN AMOR IMPOSIBLE?

LAS COMPLEJAS RELACIONES ENTRE CINE Y LITERATURA

Nos proponemos realizar una sucinta reflexión sobre lo que, desde posiciones teóricas y metodológicas bien diversas, han aportado los teóricos del cine al estudio de las farragosas, complicadas y siempre polémicas relaciones entre el cine y la literatura. Para ello, hemos dividido nuestra intervención en tres secciones bien diferenciadas en su conceptualización, aunque íntimamente relacionadas en cuanto al conjunto de la reflexión. En la primera, intentamos hacer una referencia en parte histórica a las condiciones que hicieron de la literatura una de las fuentes temáticas más recurrentes del medio cinematográfico. En la segunda parte ahondaremos brevemente en los principales problemas que plantea la adaptación cinematográfica para llevar a cabo lo que, en esencia, no es sino una traslación de un determinado texto de un soporte a otro soporte, lo que a su vez, como veremos, causa una transformación absoluta del texto. Esta transformación puede ser voluntaria, pero también viene forzada por algunas diferencias narratológicas que se dan en ambos medios de expresión, como intentaremos establecer en el tercer apartado.

ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS

De la importancia de la literatura en el cine desde sus propios comienzos da cuenta el hecho de que fuera el creador del Modo de Representación Institucional, D. W. Griffith, quien con mayor intensidad utilizara los mecanismos de la narración

literaria para conformar el modo de representación cinematográfico dominante¹. En efecto, desde sus primeros momentos, el cine se ve abastecido de ciertos modos de representación literarios que le llevan, paradójicamente, a alcanzar su propia especificidad. Nos encontramos ante un modelo nuevo, injustamente menospreciado por su supuesta incapacidad de alcanzar un estatuto cultural similar al de la literatura, debido, principalmente, a su carácter de espectáculo de masas, lo que produciría una inevitable *degradación* de la obra literaria. Sin embargo, críticos de la talla de André Bazin consideran que es precisamente este carácter masivo de la obra cinematográfica lo que constituye su principal ventaja para divulgar los productos culturales literarios:

Es absurdo indignarse por las degradaciones por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. Porque, por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el film, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura. Este razonamiento está confirmado por todas las estadísticas editoriales, que acusan una subida vertiginosa en la venta de las obras literarias tras su adaptación al cine. No; realmente la cultura en general y la literatura en particular no tienen nada que perder en esta aventura. (En Peña-Ardid, 1992: 25)

Por otro lado, y haciendo hincapié en este aumento de las ventas de la obra literaria adaptada, es preciso realizar una puntualización: no es recomendable ignorar todo el proceso de marketing que suele acompañar a cualquier película de renombre (de carácter económico, naturalmente), y que por supuesto supone también una comercialización masiva de la obra literaria en que se ha basado el film; el interés comercial es lo que generalmente lleva a los productores cinematográficos (especialmente en las superproducciones) a realizar con tanta profusión adaptaciones de obras literarias, y no tanto el benévolo interés de divulgar productos culturales de todo tipo. En este sentido, indica George Bluestone (en Romaguera i Ramió y Alsina

¹ En este sentido, indica Juan Miguel Company (1987: 20) que “el cine se inscribe, en los inicios de su desarrollo histórico, dentro de una determinada tradición novelesco-narrativa. Quizá el principal equívoco suscitado por las novelas de Griffith (“yo hago novelas en cuadros”) estribe en entenderlas únicamente -pese a su concreción- bajo el aspecto temático. Si puede hablarse, con mayor o menor licitud, de cierto *dickensianismo* en la obra de Griffith, no es menos cierto que las similitudes con el gran novelista inglés son de índole estructural”.

Thevenet, 1989) que, desde una perspectiva economicista, cine y literatura están condenados a entenderse²:

1) La novela clásica aporta una fama propia, una construcción narrativa y un esbozo de personajes. Ofrece para el cine la ventaja adicional de que no obliga a pagar derechos de autor.

2) La novela moderna, con aportes similares, supone ese pago de derechos, pero lo compensa usufructuando la fama presente del autor (...)

La venta de derechos literarios al cine deriva además al fenómeno inverso: no sólo un film se beneficia por apoyarse en una novela, sino que esa novela es vendida en cantidades enormes tras su adaptación, obligando a continuas reediciones. (1989: 425)

Sin embargo, este beneficio económico no hace sino aumentar el desprecio de la elitista literatura, que considera al cine como una *degradación* del *excelso* material literario. Al respecto de esta temprana apreciación, hay que tener en cuenta que en un principio el cine no pretendió tanto beber de fuentes literarias para lograr alcanzar el estatuto artístico literario como abastecerse de argumentos y modos de representación a través de determinados géneros literarios cercanos a los intereses del gran público: “Suele decirse que, más allá de las fuertes presiones comerciales, en el origen de la adaptación de obras literarias al cine estaba su equivocada aspiración a ser reconocido como arte, sirviéndose del ‘barniz intelectual’ que le proporcionaba la literatura, pero a costa de alejarse de su verdadera esencia visual y de sus genuinas posibilidades expresivas. Quienes han descubierto aquí uno de los ‘pecados’ del cine olvidan, sin embargo, que ya en su prehistoria, cuando los prestigiosos argumentos no eran motivo que entusiasmase al público popular de las ferias y de las salas de barrio, el cinematógrafo acudió al melodrama o al folletín”. (Peña-Ardid, 1992: 22)

Posiblemente, por último, sea este carácter masivo del hecho cinematográfico al que ya hemos hecho referencia lo que condicione la indiferencia de las otras artes hacia el nuevo espectáculo, el cual, sin embargo, estaba destinado a acaparar la atención del gran público y, en consecuencia, a arrinconar a las otras artes en las preferencias del espectador. Por eso no es extraño que ya en 1923 indicase Viktor Sklovski:

Hablando en términos cuantitativos, el espectáculo está representado en el mundo de hoy esencialmente por el cine. Mostramos escasa atención por el

² En este sentido, indica Étienne Fuzellier (1964: 108) que “Le problème de l’adaptation, pour la plupart des producteurs, se pose avant tout comme un problème commercial. Il s’agit de savoir si le nom de l’auteur dont on se propose d’adapter une oeuvre, si le titre et la renommée de cette oeuvre représentent au départ une valeur publicitaire exploitable”.

cine, mientras que esa “cantidad” se transforma ya en “calidad”. Nuestra literatura, los teatros, los cuadros, son un rinconcito, un islote perdido en el mar cinematográfico. El arte en general -y la literatura en particular- vive junto al cine y finge ignorarlo. (En Peña-Ardid, 1992: 43)

EL MECANISMO DE LA ADAPTACIÓN.

Si nos atenemos a la tipologización realizada por Gérard Genette (1982), una adaptación de una obra literaria sería un *hipotexto* del hipertexto literario, en lo que lo novedoso es que el mayor cambio se da en el cambio de soporte; se trataría de una *transposición* en grado extremo, por cuanto la significación se ve enormemente afectada por el drástico cambio de soporte. Como indica Genette, “il n’existe pas de transposition innocente -je veux dire: qui ne modifie d’une manière ou d’une autre la signification de son hypotexte”. (*Ibíd.*: 417)

Por otro lado, en la transposición puede —debe— darse también una *transformación* del contenido, que, en un principio, vamos a considerar únicamente de índole cuantitativa: “Un texte, littéraire ou non, peut subir deux types antithétiques de transformation (...) *purement quantitative*, et donc a priori *purement formelle et sans incidence thématique*. Ces deux opérations consistent, l’une à l’abrèger -nous la baptiserons *réduction*-, l’autre à l’étendre: nous l’appellerons *augmentation*”. (*Ibíd.*: 321)

En efecto: en toda adaptación se da, en un principio, una transposición derivada del cambio de soporte y una transformación cuantitativa. Los críticos cinematográficos han considerado, por lo general, que esta transformación del contenido suele dar como resultado una reducción de índole temática. Naturalmente, si nos atenemos estrictamente a la tipología de Genette (referida, no lo olvidemos, a las obras literarias), se produce una reducción, derivada de la incapacidad del cine para expresar mediante la palabra las mismas sensaciones que la literatura. Pese a esto, desde nuestra perspectiva, esta opinión de la crítica puede caer en un cierto reduccionismo, a causa de la evidente influencia en esta sentencia de una cultura logocentrista que prima el poder narrativo y descriptivo de la palabra sobre el de la imagen: las posibilidades expresivas de la imagen no han sido (ni pueden ser) determinadas con la misma exactitud que las de la palabra, pero, en todo caso, no resulta congruente renunciar de antemano a estas formas

expresivas de la imagen y supeditarlas alegremente a la palabra³. Bien es cierto que, en ocasiones, y especialmente en la adaptación de obras en las que los elementos descriptivos y los procesos mentales (el llamado “monólogo interior”) son elementos fundamentales de la obra literaria, el resultado es desalentador, debido a la incapacidad de llevar a la pantalla estos elementos literarios de forma solvente (por lo general, a través del socorrido ‘monólogo interior’ o mediante la voz en *off*). Sin embargo, creemos que una indagación más intensa en las posibilidades expresivas del arte cinematográfico podría resultar de provecho en este sentido⁴. En todo caso, por el momento es evidente que determinados elementos de la obra literaria resultan de imposible traslación fidedigna a la pantalla. En este sentido, indica Juan Miguel Company que “Esa misma carencia de lo que podríamos llamar *espesor sémico* de la imagen se manifiesta, explícitamente, como un no resuelto problema de puesta en escena cuando el film se enfrenta a la plasmación de un universo literario *interior* manteniéndose, sin embargo, en el terreno de la narración objetiva. La paradoja es insalvable y hunde el proyecto en el pozo sin fondo de esa *fatalidad sintagmática* que Barthes veía como característica esencial del cine”. (Genette, 1987: 23)

En efecto: el supuesto carácter objetivo de la imagen supone muy a menudo la pérdida de la poeticidad que otorga el subjetivismo en la narración literaria. Por eso resulta necesario, como indica el propio Company (1995), intentar realizar una adaptación lo más cercana posible a la obra fuente mediante la presencia implícita en esta adaptación de las condiciones culturales que hicieron posible la materialización de la obra literaria; una presencia que debe conseguirse a través de un proceso interactivo según el cual es el espectador el encargado de dotar de un sentido determinado a la obra: “Adaptar —citar— toda obra literaria en un film, equivaldría a reflexionar, también, sobre la época y la tradición cultural que la ha hecho posible. Más allá de la ilustración decorativa de un texto previo a las imágenes, saldríamos al encuentro de una

³ Bluestone (1989: 429) indica, cayendo, desde nuestro punto, en una generalización equivocada, que “la adaptación cinematográfica obliga a una versión más breve y más simple de la novela (razón por la cual es más provechoso elegir un cuento corto)”.

⁴ Indica Carmen Peña-Ardid (1992: 23) que “el problema de la adaptación ha generado una intensa 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; inferioridad que se atribuye bien a las carencias expresivas del lenguaje cinematográfico, bien a sus condiciones de producción y de recepción (el heterogéneo, si no ínfimo nivel cultural, de un público de masas). El paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen”.

operación de sentido -de lectura/apropiación- mediante la cual poder alcanzar nuevas dimensiones de la obra”. (*Ibíd.*: 155)

En todo caso, es preciso “adaptarse” a los distintos mecanismos de representación que ofrece el cine, lo que, en última instancia, provoca el nacimiento, con la adaptación, de una nueva y distinta obra de arte, determinada por una serie de condicionantes, resumidos de esta manera por Étienne Fuzellier (1964: 131-132):

Or la narration cinématographique présente des caractères particuliers, qui sont bien connus, mais qu’il faut avoir présents à l’esprit pour dégager correctement les principes généraux de l’adaptation.

Le premier, c’est que cette narration se fait sous la forme d’un spectacle, d’une représentation: c’est-à-dire que tout ce qui est abstrait ne peut être que suggéré indirectement. Les personnages ne peuvent révéler leur caractère que par l’action et par la parole, si l’on excepte des cas très particuliers qui, en tout état de cause, ne sont jamais qu’une exception, une tolérance de style (comme le commentaire ‘off’, ou la suggestion des états d’âme par le décor).

Le second, c’est que cette narration doit se faire d’une façon continue et sans retour en arrière. J’entends par là, naturellement, non pas que la narration doit suivre l’ordre chronologique des événements, mais que le spectateur ne peut pas revenir en arrière à la manière du lecteur de roman qui reprend un passage ou une scène dont le sens ne lui paraît pas clair à première lecture. En d’autres termes, cette narration cinématographique doit être parfaitement intelligible à première vue. Le rythme de la narration ne doit jamais dépasser la vitesse de perception globale des divers éléments du film (intérêt narratif proprement dit, valeur des images, etc.). De là, en particulier, la nécessité d’une grande clarté, parfois d’une grande simplification du récit -l’utilité des articulations très nettes.

Le troisième, enfin, c’est que cette narration est limitée au temps moyen du film commercial: une centaine de minutes. Ce qui implique immédiatement une stylisation de tous les éléments: le choix de l’essentiel dans l’action, le choix du significatif dans les caractères, le choix du caractéristique dans le cadre.

Pasando por alto algunos elementos que deban unirse a lo que acabamos de exponer, lo que sí resulta evidente es que el cambio de condicionantes determina la aparición de un producto distinto⁵; la adaptación no se limita a un proceso de reducción,

⁵ En este sentido, indica Bluestone (1989: 431) que “Lo que ocurre, por tanto, cuando el cineasta emprende la adaptación de una novela, y dada la inevitable mutación, es que no la traslada. Lo que adapta es una suerte de paráfrasis de la novela, o sea, la novela misma vista como materia prima. No examina a la novela orgánica, cuyo lenguaje es inseparable de su tema, sino a personajes y a incidentes que, de alguna manera, se han separado del lenguaje y que, como héroes de leyendas populares, han conseguido una vida mítica propia (...) Vistas en estos términos, las complejas relaciones entre novela y cine surgen

en consecuencia, sino que busca la solución de ciertos puntos problemáticos, propios de modos de representación distintos, que se establecen entre literatura y cine. Por tanto, la adaptación no tiene más remedio, en muchas ocasiones, que modificar incluso el curso de la acción (tal y como se desarrollaba en la obra literaria) a fin de obtener un mejor producto cinematográficamente hablando.

Por otro lado, es preciso tener en cuenta que la adaptación, en un principio, es únicamente la realización de un guión literario a partir del cual debería partir un hipotético film; por tanto, en la adaptación literaria ha de realizarse, fundamentalmente, un trabajo de *adecuación* del argumento de la obra literaria a los requisitos del soporte cinematográfico. En consecuencia, el resultado que aporte una adaptación literaria debe ser cercano a una obra de teatro, donde los diálogos adquieren preponderancia y los elementos situacionales son sólo sugeridos⁶. Posteriormente, el trabajo cinematográfico consiste en intentar plasmar de la manera más aproximada posible lo indicado en la novela (descripciones, estados de ánimo del personaje, etc.) que ofrece dificultades para representarse de la misma manera en el film⁷; y esta plasmación se realiza (se ha de realizar) a través de la imagen.

DEL RELATO LITERARIO AL RELATO CINEMATOGRAFICO.

De entre las diferencias que pueden establecerse entre los modos narrativos literarios y cinematográficos, hemos seleccionado aquellas que, por su omnipresencia en ambos modos de representación, resultan imprescindibles para determinar lo que supuestamente es exclusivo de la literatura o el cine.

con un perfil más claro. Como dos líneas que se cruzan, la novela y el cine se juntan en cierto punto y divergen después. En la intersección, el libro y el guión pueden no diferenciarse entre sí. Pero cuando las líneas se separan no sólo se resisten a su mutua conversión. sino que pierden toda la similitud”.

⁶ Étienne Fuzellier (1964: 119) subraya que “C’est (...) du dialogue de théâtre qu’il (el diálogo cinematográfico) se rapproche le plus, puisqu’il partage avec lui l’obligation de se suffire à lui-même dans son domaine”.

⁷ A propósito de estas dificultades indica Étienne Fuzellier (1964: 109) que “Deux autres modifications de structure peuvent être indispensables pour passer de la narration romanesque à la narration filmique. La première, qui est bien connue, concerne les passages d’analyse psychologique abstraite, légitimes dans l’esthétique du roman, mais inconciliables avec les exigences de l’écran. Il s’agit d’en donner l’équivalence dans l’adaptation; une des solutions consiste à traduire en actions extérieures les données caractérielles abstraites que le romancier nous présente -mais il est évident que l’on ne parvient jamais à tout traduire; l’autre, qui est la solution paresseuse, réintroduit l’abstraction dans le film”.

La oposición imagen/palabra

La aseveración que cataloga al cine como arte visual, frente a la verbalidad literaria, produce en ocasiones ciertos reduccionismos que llevan a olvidarse del carácter *audiovisual* del hecho cinematográfico⁸. Un carácter audiovisual que, si bien ya era bien patente en el mal llamado cine *mudo*⁹, se ha consolidado con la aparición de la banda sonora en el cine. Y es que no podemos olvidar la importancia del hecho sonoro en el cine, dado que configura poderosamente buena parte de la explicación que se le da al espectador de lo que se está viendo en la banda imagen: esta sugiere, indica explicaciones, pero en ningún caso pueden constituir una explicación consecuente por sí misma; como indican Jost y Gaudreault (1995: 76): “es ilusorio creer que las imágenes, por más que sean animadas, *hablan* por sí mismas: *muestran* cosas, *afirman*, pero no es fácil que lleven grabadas la opinión del que las ha producido”.

Y es que no podemos realizar la asimétrica confrontación imagen/palabra, pero tampoco sonido/palabra. De ninguna de estas dos maneras podemos llegar a un análisis congruente del proceso de adaptación de la obra literaria. El considerar el cine como un arte exclusivamente visual nos llevaría únicamente al reino de la subjetividad, cuando lo cierto es que el cine es, en esencia, un arte *múltiple* donde se produce una articulación entre dos elementos fundamentales (banda imagen/banda sonido) que, de realizarse inteligentemente, consigue representar, en ocasiones, bastante más de lo que se establecía en un principio en la obra literaria. Sólo hay que contar con la colaboración del espectador para realizar un proceso discursivo que dote de un sentido al conjunto de la obra fílmica. Por eso, esa supuesta oposición imagen/palabra no se da o, en todo caso, no se da en la misma medida que en un principio venía considerándose. Sin embargo, sí es cierto que el cine deja, por lo general, mayor espacio a la subjetividad y a la dotación incompleta de sentido, gracias, generalmente, a la inestimable colaboración de la banda imagen.

⁸ En este sentido, Carmen Peña-Ardid (1992: 156) señala que “el cine se considera casi siempre únicamente desde el punto de vista de la imagen y no desde la heterogeneidad de sus materias de expresión -imagen, palabras, música, ruidos- cuando, de hecho, sólo atendiendo a la información que se transmite mediante todos esos canales en un film se pueden establecer comparaciones ‘generales’ con la novela”.

⁹ Indican François Jost y André Gaudreault (1995: 71) que “oponer la película *muda* a la película *hablada*, como se suele hacer, a menudo nos hace olvidar que, en el cine, la palabra y la imagen casi siempre han estado vinculadas”.

El espacio y el tiempo

La dimensión espacial constituye una de las mayores *ventajas* (representativamente hablando) del cine sobre la literatura, por cuanto la presencia de esta doble articulación cinematográfica (imagen/sonido) posibilita la presencia constante del espacio a través de la imagen, que representa inequívocamente el espacio en el que transcurre la acción. Independientemente de otros condicionantes, como el fuera-campo, lo cierto es que el espacio en el cine siempre o casi siempre se encuentra unido simultáneamente a los acontecimientos que tienen lugar en él. Sin embargo, como indican (1995: 88), la literatura debe, por lo general, tratar separadamente el espacio y cada uno de los acontecimientos que en él se suceden: “Ciertamente, utilizando el canal de la lengua oral, no se puede *decir* todo a la vez. La concurrencia espacial, la sincronía, la simultaneidad, son un ideal imposible de alcanzar para el narrador escritural. Cuando dos acontecimientos han tenido lugar simultáneamente en el mismo espacio, éste se ve obligado necesariamente a dejar de lado a uno de ellos, por más que sea de modo provisional”.

Sin embargo, el cine inserta en un espacio concreto (el que nos muestra la imagen) los acontecimientos narrados: “el gran imaginador fílmico, a menos que recurra a subterfugios que no siempre son muy sutiles, está condenado a ‘acarrear’, a lo largo de la cadena narrativa, ‘el estuche situacional’ (Baby, 1980: 26) que contiene la situación descrita o, si se prefiere, el *cuadro situacional* en cuyo seno se produce. Efectivamente, en un relato fílmico, el espacio está casi constantemente *presente*, está casi constantemente *representado*. Consecuentemente, las informaciones narrativas relativas a las coordenadas espaciales, sea cual fuere el encuadre privilegiado, aparecen por todas partes”. (Jost y Gaudreault, 1995: 89)

Por su parte, la dimensión temporal en el cine se halla sujeta, precisamente, a esta simultaneidad de acciones que permite la articulación de los múltiples elementos significativos que concurren en el film: “Al contrario que la novela, el cine articula (...) múltiples ‘lenguajes de manifestación’. Una multiplicidad tal, (...) por lo demás duplicada por la pluralidad de las materias expresivas (...), pone al espectador en presencia de una cantidad importante de signos (y por lo tanto de acontecimientos) simultáneos, de manera que la *simultaneidad* de acciones diegéticas está íntimamente vinculada con la *sucesividad*”. (*Ibíd.*: 122)

Por lo demás, los procedimientos narrativos de la literatura referidos a la temporalidad (tipologizados por Genette en *pausa*, *escena*, *sumario* y *elipsis*) se reproducen en el relato cinematográfico, en el que aparece un quinto procedimiento, la *dilatación*, que, aunque podemos encontrar en ocasiones en textos literarios, no puede representarse de igual manera (dado que, en el cine, esta dilatación depende ahora, fundamentalmente, de la imagen).

Pasando por alto la presencia en el relato cinematográfico de ‘saltos’ temporales (*flashback* y, en menor medida, *flashforward*) que también pueden darse en el relato cinematográfico, queremos incidir de nuevo en la ya sistematizada *duración* media del film comercial (entre una hora y media y dos horas), que ha contribuido a esquematizar, en cierta medida, el ritmo narrativo cinematográfico; es deseable utilizar esta limitación temporal para articular los elementos significativos del film de manera tal que pueda alcanzarse una profundidad significativa similar a la lograda por las obras literarias, aumentando así el *espesor sémico* de la imagen.

El punto de vista

Indica Juan Miguel Company (1987: 39) que “La noción de punto de vista en cine se puede adscribir a cierta actitud del personaje con respecto a lo que se cuenta, definible por su mayor o menor grado de participación en los acontecimientos narrados”.

Es preciso diferenciar el punto de vista, correspondiente a los personajes, del narrador, correspondiente, en última instancia, al *autor* literario o *gran imaginador* filmico, por más que puedan aparecer segundos narradores que articulen el conjunto del relato. Asimismo, es preciso distinguir claramente entre la *focalización* literaria (terminología empleada por Genette para designar el punto de vista de los personajes) y el punto de vista en el cine, que Gaudreault y Jost (1995: 140) catalogan como *ocularización*: “la ‘ocularización’ caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve* (...) ‘Focalización’ sigue designando el punto de vista cognitivo adoptado por el relato”.

Por otro lado, es preciso distinguir entre ocularización, por un lado, y auricularización, por otro. Esta duplicidad, que viene nuevamente determinada por la multiplicidad de recursos significativos del cine, lleva a la *focalización* cinematográfica, similar, en esencia, que la focalización literaria, si bien se hace necesaria una última aclaración al respecto de la llamada *focalización externa*: “En literatura, a veces definimos la focalización externa como el hecho de que los acontecimientos se describen desde el exterior sin que penetremos en la cabeza de los personajes. Si este criterio fuera suficiente, significaría que toda película, desde el momento en que no estuviera en ocularización interna primaria, no podría estar más que en focalización externa. Ahora bien, conviene señalar que, incluso sin la ayuda de la voz en *off*, el espectador puede muy bien compartir los sentimientos de un personaje, o saber lo que siente, mediante la única codificación de la interpretación del actor, de su gesticulación, de su mímica, etc. (...) la exterioridad de la cámara no puede asimilarse, pues, a una pura negación de la interioridad del personaje. La exterioridad, para ser pertinente desde el punto de vista de la distribución de las informaciones narrativas, debe conllevar una restricción de nuestro saber en relación al personaje que acabe produciendo efectos narrativos”. (*Ibíd.*: 150)

Referencias bibliográficas

- COMPANY, J. M. (1987). *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Cátedra.
- ___ (1995). *El aprendizaje del tiempo*. Valencia: Episteme.
- FUZELLIER, É. (1964). *Cinéma et littérature*. Paris: Éditions du Cerf.
- GAUDREAULT, A., y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- PEÑA-ARDID, C. (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, J., y ALSINA THEVENET, H., eds. (1989). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.