

Colección
Lecciones de cosas
(ensayo)
XXVI

ROBERTA PREVITERA (ED.)

EL OJO QUE ESCRIBE
Estudios sobre las relaciones entre
cine y literatura



Benalmádena, Málaga, España, 2019

Introducción

Durante mucho tiempo las relaciones entre el cine y la literatura se han estudiado de manera unilateral, es decir que la atención de la crítica se ha centrado más en los «préstamos» contraídos por el cine frente a la literatura que en los aportes que el lenguaje cinematográfico ha ido proporcionando a la escritura literaria. Esta suerte de «derecho de ancianidad» del que la literatura ha gozado con respecto al cine, explica tal vez la proliferación de estudios sobre las «adaptaciones» —término en sí problemático pues instaura una suerte de subordinación de la película con respecto al texto literario— y la falta de un marco teórico que integre las transposiciones cinematográficas dentro de una sistema más amplio, capaz de dar cuenta de la complejidad y de la riqueza de las relaciones intermediales¹

1.- El término «intermedialidad» nace en los años 80 en el ámbito de los estudios mediáticos alemanes y canadienses. Este concepto supuso un cambio de enfoque pues los medios dejaron de ser analizados como entidades aisladas para ser estudiados en su interacción con otros medios. Entre las muchas definiciones de «intermedialidad» (Wolf 1992 y 2014, Méchoulan 2003, Rajewsky 2005, Clüver 2007, Moser 2007, Schröter 2012, entre otros) que encontramos en la literatura científica sobre el tema, me parece

© de los textos: sus autores

© del prologo: Roberta Previtiera

© Ilustración de portada:

© de esta edición: **EDA libros**

c/ Pinsapo 15, Local 11

29639 Benalmádena Pueblo, Málaga

Teléfono: 952 448 420

email: edalibros@edalibros.com

I.S.B.N.: 978-84-949448-5-7

Depósito legal:

que existen entre estas dos artes.

Aunque es incontestable que la literatura ha sido y sigue siendo un enorme cuarto de las maravillas del que el cine saca argumentos, personajes, recursos narrativos y que, a su vez, la teoría cinematográfica se ha forjado sobre esquemas interpretativos nacidos en el ámbito de los estudios literarios, recuperando de ahí términos y herramientas de análisis; es igualmente cierto que a medida que el cine ha ido desarrollando un lenguaje propio, ganándose así el estatuto de Arte, su manera de contar historias ha despertado la curiosidad de muchos escritores que, a partir de la Vanguardia, han intentado plasmar en sus páginas esta «visualidad» que encontraban en la gran pantalla.

Los artículos que componen el presente volumen se proponen reflexionar —desde ángulos y perspectivas teóricas diferentes— sobre las modalidades, los logros y los límites de este diálogo interartístico que comenzó a principios del siglo XX y que aún es fecundo hoy en día.

En el primer apartado veremos cómo a veces el cine y la literatura emprenden «camino que se bifurcan». Es esta la posición de Francis Vanoye que repara en el carácter radicalmente distinto de las experiencias literarias y fílmicas que son a su modo de ver estéticamente irreductibles. Por su lado, François Jost se interroga sobre la validez de las herramientas analíticas de la narratología genettiana en el ámbito cinematográfico y sobre todo en el de las series televisivas contemporáneas. Tras un riguroso análisis de los límites del concepto de «anacronía», Jost señala los aportes novedosos que algunas series televisivas norteamericanas han dado al manejo del tiempo narrativo y advierte de la necesidad de dotarse de unas herramientas

que la que nos ofrece Carmen Morán Rodríguez en el ámbito español se distingue por su claridad. Para ella, la etiqueta «intermedial» designa aquellas «formas de expresión en las que se trata de integrar distintos discursos en pos de una experiencia artística multisensorial y simultánea» (Morán Rodríguez, 2017: p. 14). Es esta acepción la que me interesa retomar en esta líneas.

analíticas nuevas para abordar el estudio de dichos productos artísticos.

En el segundo apartado veremos cómo los aportes «de la literatura al cine» transgreden el ámbito de lo estrictamente narrativo para situarse en un terreno más amplio donde se encuentran formas literarias poco transitadas por el cine comercial. José Antonio Pérez Bowie subraya con buen ojo la tendencia de muchos cineastas recientes a experimentar con formatos de procedencia literaria no ficcionales como el ensayo, la biografía o el relato de viaje, entre otros. Es este el recorrido emprendido por Chris Marker en muchas de sus películas que —como subraya Rodrigo García de la Sienra— recuperan las claves del testimonio y del documento de archivo para construir un «relato paradójico» que, a pesar de su carácter ficcional, conecta perfectamente con la realidad de su tiempo.

Estas reflexiones nos llevan directamente al tercer apartado del volumen que está consagrado a los recorridos de «ida y de vuelta», del cine a la literatura y viceversa en el ámbito de la literatura catalana e hispanoamericana. Laura Grífol-Isely nos brinda un análisis comparativo de la novela *Antes de que el tiempo lo borre* de Javier Baladía y de su transposición cinematográfica realizada por Mireia Ros, mostrando por un lado la gran referencialidad cinematográfica que caracteriza el texto literario de partida y por otro la resemantización operada por Ros a la hora de transponer la obra de Baladía a la pantalla. A partir del estudio de un caso de doble transposición —el del cuento «Cinismo» de Sergio Bizzio, llevado al cine por Lucía Puenzo en su película *XXY* y devuelto a la literatura por Rufo Caballero unos años más tarde— Roberta Previterra reflexiona sobre la práctica de la novelización y sobre las múltiples transformaciones experimentadas por un texto al transitar de un medio a otro.

El último apartado está consagrado a aquellas obras que por su carácter intermedial se sitúan «en la encrucijada» entre el cine y la literatura. Javier Sánchez Zapatero nos acompaña en

un interesante recorrido por el biopic literario en el cine español mostrándonos cómo muchas biografías fílmicas no se limitan a contar las peripecias de la vida de un escritor sino que buscan representar en la pantalla el proceso de creación artística. Así pues, al convertir la literatura en su núcleo argumental y temático, estas películas plantean una cuestión de carácter intermedial, es decir la representación de un medio dentro de otro. El segundo caso de intermedialidad, esta vez dentro del ámbito literario, es estudiado por Pedro Javier Pardo, quien a partir de un análisis detallado de la novela de Javier Azpeitia *Nadie me mata* (2007) muestra cómo la presencia de una intertextualidad cinematográfica permite una reflexión autoconsciente del texto sobre su propia naturaleza ficcional. Así, al desvelar el complejo aparato metaficcional construido por Azpeitia, Pardo nos habla de las posibilidades abiertas por el diálogo intermedial y da un paso más hacia la edificación de un nuevo paradigma de los estudios filmoliterarios.

Finalmente, la multiplicidad de miradas presentes en este volumen nos permite apreciar la enorme riqueza de las relaciones interartísticas entre cine y literatura, al tiempo que pone de manifiesto la necesidad de repensar las interacciones filmoliterarias con el fin de disponer de nuevas herramientas de análisis capaces de restituir la complejidad de obras cada vez más híbridas y más intermediales.

Roberta Previtara

I

CAMINOS QUE SE BIFURCAN



La literatura y el cine como experiencias¹

Francis Vanoye
Universidad Paris Ouest Nanterre La Défense

La que sigue es una intervención «generalista»: poniéndome en el lugar del lector y del espectador, intentaré diferenciar la literatura y el cine como experiencias vividas de manera subjetiva. De manera provisional y, antes de que sea demasiado tarde, me atrevo a una primera conclusión: estas dos experiencias son, a mi modo de ver, irreducibles.

Experiencias

A lo largo de este artículo haré referencia, aunque no los cite directamente, a los trabajos de John Dewey (*L'Art comme expérience*, 1915) y Jean-Marie Schaeffer (*L'expérience esthétique*, 2015) y definiré la experiencia como un proceso de contacto (o de relación) específico, circunstancial, entre un sujeto y su entorno (o un aspecto de su entorno), proceso vivido subjetivamente y en parte determinado por la imposibilidad de dissociar el organismo de su entorno.

1.- Texto original en francés. Traducción de Roberta Previtera.

La experiencia moviliza por parte del individuo tres tipos de recursos:

- Los recursos de atención, que incluyen las percepciones, las sensaciones, la cognición-intelección y el imaginario.
- Los recursos emocionales, que incluyen los estados emotivos, los sentimientos, las manifestaciones emocionales.
- Los recursos hedonistas, que incluyen la capacidad para tener placer y evitar disgustos.

Cada uno de estos recursos se moviliza cuantitativa y cualitativamente de manera variable según las situaciones y la evolución de la experiencia. De hecho, Dewey distingue las experiencias comunes, corrientes, habituales, siempre parcialmente dispersas, más o menos concluidas, de lo que él designa «una» experiencia, que se diferencia por tener un grado más alto de movilización de recursos y por cierto sentimiento de conclusión, de «todo», de «forma», que estructura el recuerdo que tenemos de ella. Pensemos en la noción de experiencia fundadora, tal como la relata Julia Kristeva (lingüista, psicoanalista) en *Du mariage considéré comme un des beaux-arts* (Kristeva y Sollers, 2015: p. 60): un niño, en una «fiesta del l'Alfabeto», en Bulgaria, encarna una letra del alfabeto y se vuelve «una letra dentro de una multitud de letras», experiencia corporal, sensorial (música, perfumes de flores), colectiva, vivida placenteramente con el soporte de un entorno familiar y social, durante la cual la «gramática» inscribe «un mensaje» en su cuerpo.

Experiencias estéticas

Según Schaeffer, la particularidad de una experiencia estética respecto a una experiencia común, reside en una inflexión y en una combinación específica de los recursos mencionados anteriormente. La experiencia estética se diferencia de la experiencia común:

- Por su carácter «desconcertante», extraño, casi inquietante,

respecto a los procesos de atención habituales y a la gestión de las emociones y del placer.

- Por estar desconectada de un programa pragmático, de una intención utilitaria, de un aprendizaje.
- Por requerir un tipo de atención particular, a la vez focalizada, densa y abierta, polifónica.
- Por suponer cierta forma de inmersión, de abandono emocional.
- Por acordar al placer un valor y un lugar particulares, a veces paradójico o «costoso».

La experiencia estética no tiene su origen en el objeto sino en la relación, en la interacción entre el objeto y el individuo. Puede producir, en el momento o a posteriori, el sentimiento o la conciencia más o menos clara de la aparición de una forma y/o de un sentido (¿de una forma/sentido?). ¿Por qué las experiencias literarias y cinematográficas son, a mi modo de ver, irreductibles? Porque, más allá del reconocimiento de grandes estructuras y de grandes esquemas narrativos y de la comprensión de elementos de lenguaje comunes como el aspecto verbal de los diálogos o las menciones escritas (aunque este aspecto tiene que ser matizado, pues todo lo que se dice o se escribe en una película está inscrito en la materia fílmica, en el flujo de imágenes y sonidos), los recursos del lector y los del espectador no se movilizan nunca de la misma manera. Dejo aquí de lado el uso deliberadamente pragmático de la lectura y de la «espectatura» (documentación, estudios analíticos, etc.) para centrarme esencialmente en la experiencia estética a propósito de la cual, sólo abordaré algunos puntos.

Experiencias literarias/Experiencias cinematográficas

Primer punto.

El espectador se vincula a la película por una relación de sollicitaciones perceptivas y sensoriales, directas, masivas, poli-

morfas (colores, movimientos, palabras, sonidos, músicas) que tienden a producir un estado de inmersión no sólo sensorial sino también emocional. En las condiciones habituales de proyección de una película en sala, el control operado por el espectador sobre el flujo de estímulos a los que está expuesto y, después, la regulación de los estados emocionales suscitados son muy distintos de los que se viven a la hora de leer un texto, aunque solo fuera por el hecho de que es posible interrumpir la lectura, volver atrás, saltarse unos pasajes, etc., mientras que el desfilarse de una cinta es ineluctable y sólo nos podemos sustraer a él dejando la sala. Ahora bien, existen maneras para resistirse a la influencia de las imágenes pero son frágiles y esto es precisamente lo que al principio algunos le reprocharon al cine.

Segundo punto.

La película ofrece a la percepción del espectador una serie de sonidos y de imágenes en movimiento, el texto presenta palabras dispuestas en frases y en páginas. Dos sistemas semióticos fundamentalmente diferentes, pero no quiero detenerme sobre la cuestión de las competencias semióticas movilizadas por el lector y por el espectador, desde hace tiempo ampliamente exploradas y comentadas. Me limitaré al proceso de fabricación de las imágenes por el lector y por el espectador. La lectura de un texto puede suscitar la aparición de imágenes mentales (*images*, en inglés) generalmente imprecisas, lábiles, inestables, efímeras, imágenes resultantes de las proyecciones, de la memoria, de lo vivido, de la cultura del espectador, que se mezclan con pensamientos, con ideas, esas también, más o menos estables. La película, por otro lado, impone al espectador sus imágenes (*pictures*, en inglés) hechas por otros, a las cuales él puede eventualmente confrontar, mezclar unas imágenes mentales, unos pensamientos en la medida en que la película se lo permite, o lo invita a hacerlo. Son dos estatutos de la imagen fundamentalmente diferentes. Si la activación estética de las imágenes fílmicas depende de la manera en que

estas se combinan entre sí, y con los sonidos, y también de las iluminaciones, de los colores (o del blanco y negro), de la composición de los planos, de la manera en que aparecen los actores, la activación estética de las imágenes literarias depende de la capacidad del texto para suscitar representaciones mentales impactantes, que sean capaces de sugerir un universo construido, un «mundo posible», de provocar unas resonancias psíquicas, emocionales, de conducir al espectador hacia la ensoñación (o hacia la pesadilla). Si la imagen fílmica es sueño o pesadilla (Buñuel, Hitchcock, Lynch), el texto literario, por otro lado, nos da los elementos para fabricarlos.

Mientras leía recientemente *Olas* de Eduard Von Keyserling, escrito en 1910 (Actes Sud, 1988, para la traducción), texto eminentemente «visual» a raíz de las descripciones recurrentes de la playa y del mar, me daba cuenta de que esta lectura hacía que surgieran en mí unas imágenes —flotantes ciertamente— de ese paisaje y de las siluetas de los personajes que lo poblaban —entre ellas, en particular, la de un hombre contrahecho y la de una mujer joven y bellísima— pero que ningún rostro se dibujaba nítidamente en mi imaginario: eran elegantes formas coloreadas que se cruzaban, se afanaban, desfilaban y desaparecían. Y son precisamente estos movimientos sugeridos por el texto los que provocan una suerte de inmersión sensorial así como un fondo emocional difuso pero tenaz, que a mis ojos confiere todo su encanto al relato.

Tercer punto: el cálculo hedónico.

El placer o el desagrado asociados a una película se inscriben en una temporalidad limitada, estructurada, en la confrontación con unas representaciones más o menos deseadas, deseables, más o menos soportables en una situación de inmersión, representaciones derivadas de una dependencia sensorial y emocional más o menos asumida en un dispositivo colectivo de recepción, un espacio de «sueño compartido». En estas condiciones se ponen a prueba las paradojas del placer asociadas

al espectáculo de escenas trágicas o terroríficas. El ejemplo de las reacciones violentas suscitadas por *Saló o los 120 días de Sodoma* de Pasolini en 1975, muestra que, enfrentado a unas representaciones insoportables o inasimilables, el espectador no puede encontrar otra solución que cortar el contacto con las imágenes abandonando la sala. Ahora bien, también podemos no entrar en aquellas salas de las que nuestro «cálculo hedónico» nos aleja porque suponemos que el desagrado sería mayor que el placer. Sin embargo, la lectura, placer de entrada solitario (Proust) autoriza —como hemos visto— un control mucho más tangible y menos rígido del lector sobre su placer. Podemos renunciar a abrir el «tocho» ese, de más de mil páginas impresas en caracteres pequeños, si el suplicio parece ineluctable. Pero podemos también correr el riesgo: es así como me sumerjo en en las 1152 páginas de *Middlemarch* de George Eliot (1871-1872) o en las 1359 páginas de 2666 de Roberto Bolaño (2004), porque he leído otros textos de esos autores y porque la confianza que les tengo es superior a mis reticencias ante esa experiencia. Y constato que es precisamente esta inmersión a largo plazo en esos textos que conllevan un ritmo de lectura particular, que exigen un tipo de atención sostenido pero al mismo tiempo casi «flotante» ante la lenta evolución de los climas y de los personajes, que tienen una sensibilidad específica ante las repeticiones y las variaciones de las situaciones y de los motivos, que todo eso constituye para mí una experiencia estética donde el placer y la emoción superan ampliamente el carácter en sí restrictivo del compromiso atencional. Digamos de paso que el placer o el desagrado específicos asociados a los aspectos formales de una película o de un texto suponen una suerte de colaboración, o de separación, entre los recursos atencionales y emotivos. Habría que señalar muchos otros puntos, pero lo dicho basta, creo, para reafirmar el carácter irreductible de las experiencias literarias y cinematográficas. Y no obstante diría que, aun siendo irreductibles, estas experiencias se pueden entrelazar. Los innumerables

préstamos de la literatura al cine, el uso que este hace de ella, y, al revés, los préstamos del cine a la literatura llevan a los espectadores a vivir unas experiencias estéticas de alguna manera híbridas, en las que el sujeto proyecta una experiencia sobre la otra. Esta hibridación está en la base misma del carácter estético de la experiencia, pues conlleva lo inesperado, lo inhabitual (la irrupción de lo literario en el film o de lo cinematográfico en el texto), y tiende a redistribuir los recursos atencionales, a reajustar aquellas emociones y aquellos placeres que se habían eventualmente desestabilizado (Jean-Luc Godard/ Tanguy Viel).

Ilustraciones

Pascale Ferran explica, a propósito de su adaptación de *El amante de Lady Chatterley*, que todo comenzó con la lectura de la novela de D. H. Lawrence (1928) que suscitó en ella muchas emociones, y más tarde unas ensoñaciones personales. Le dieron entonces ganas de dar forma a esas ensoñaciones en una estructura pre-cinematográfica: un guion. Por fin este guion cobró una forma fílmica. La película terminada (2006) es pues el producto complejo de un imaginario personal, el de Pascal Ferran, estimulado y estructurado por un texto literario, el de Lawrence, y pasado por el tamiz de diferentes formas cinematográficas (diálogos, decorados, actores, imágenes, etc). La experiencia del espectador variará mucho en función de si ha leído o no la novela ya que, si la ha leído, su imaginario personal tendrá que confrontarse al del autor (o más bien al que le impone la película). Sabemos que Julian Gracq soportó mal que en las adaptaciones de *La Cartuja de Parma* (Christian-Jaque, 1948) y *Rojo y negro* (Claude Autant-Lara, 1954) le impusieran el rostro de Gérard Philipe para el papel del héroe stendhaliano, representaciones de las que tardó en librarse varias semanas (José Corti, 1980: p. 236). He vivido una experiencia parecida con la adaptación de *Austerlitz*, la novela de W.G. Sebald (Actes Sud, 2001), realizada por Stan Neumann en 2015

para la televisión. No conseguí encajar la cara del actor Denis Lavant (cuyo talento, por otro lado, he apreciado a menudo) con la imagen mental del personaje de *Austerlitz*, por otra parte muy borrosa, que varias lecturas de este magnífico texto habían inoculado en mí. Este ejemplo muestra bien cómo las viejas polémicas acerca del respeto, de la fidelidad al texto, o las protestaciones acerca de la imposibilidad de la adaptación (Proust, Sade, Sebald) se apoyan en primer lugar sobre unos conflictos de representación, conflictos engendrados por la necesidad de apropiarse y proteger las propias representaciones. Ahora bien, los artistas, los creadores, cada uno con sus medios, tienden a adaptar el mundo y los objetos del mundo a sus representaciones. Los cineastas y el cine hacen lo mismo con la literatura: la difusión de estas representaciones conlleva por tanto unos riesgos.

Ahora bien, las experiencias «cruzadas» entre la literatura y el cine no son necesariamente conflictivas.

En ocasión del estreno de *Misterios de Lisboa* de Raoul Ruiz (2010, 4h36 de proyección), he vivido una experiencia cinematográfica estética plena y entera: desconcertante por la duración de la película y por el camino laberíntico del relato, innovadora por la variedad y la virtuosidad de ejecución de elecciones formales audaces, emocionante por las resonancias personales que esta larga y dolorosa búsqueda de identidad plagada de amores contrariados despertaba en mí. Asombro, fascinación ante la composición de imágenes en movimiento, hipnosis (que el uso del claroscuro y de la lengua portuguesa contribuyeron a alimentar sensiblemente), placeres sensoriales y caídas melancólicas son las que han marcado mi encuentro con esta película. Encuentro que prolongaría más tarde viendo la versión integral (6h) presentada en la televisión en 2011, con una alegría igual de grande pero proporcionada según modalidades diferentes. Un tiempo después, mi interés y mi curiosidad por esta película me empujaron a analizarla como adaptación y eso me llevó obviamente a leer la novela de Camilo

Castelo Branco publicada en 1854. Una experiencia literaria en principio no estética porque estaba lastrada por un programa pragmático (estudiar una adaptación, preparar una ponencia sobre ese tema). Una lectura aderezada con la toma de notas, la distancia analítica y un proyecto comparatista. Sin embargo, a pesar de todo eso, la lectura de la novela de Castelo Branco seguirá siendo una experiencia estética gracias, al menos, a tres elementos que me sorprendieron a la par que la película de Ruiz:

La sorprendente potencia de los diálogos, llevados con un sabio manejo de la dramatización muy diferente del de Carlos Saboga, el guionista de Ruiz; como si la presencia de personajes se concretizara gracias a la cantidad y a la densidad de sus discursos transcritos (un poco como en la obra de Diderot) y gracias a la mención de su gestualidad, sus posturas. De ahí que el texto me sugiera unas imágenes a la Greuze, resultantes de mi cultura e igualmente conectadas con Diderot.

Una presencia constante y un tratamiento muy particular de la religión y de la fe cristiana, muy al margen en la película, pese a la presencia de numerosos religiosos como curas, frailes, monjas, etc. Un tratamiento a menudo lírico, o patético, que orquesta el motivo obsesivo del pecado, del arrepentimiento y de la redención en largas escenas muy teatralizadas. En la obra de Ruiz, no hay salvación posible, él destina a sus personajes a la errancia, a la desaparición, a la noche, como si las imágenes se cerraran sobre ellos y sobre su radical soledad.

Un desenlace compuesto, que se articula en textos distintos (conclusión, epílogo), diferente del de la película, que refuerza el carácter enigmático del conjunto. Ruiz cierra su película volviendo hacia Joao, ese joven héroe que no sabe quién es, cuya agonía viene a confirmar el carácter incognoscible del origen, la inaccesibilidad fundamental de la madre. Final este, mucho más melancólico que el de la novela, porque se focaliza sobre el destino de Joao, subrayado por la música y por la vuelta de las imágenes del principio, un procedimiento cinematográfico

cuyos efectos patéticos están comprobados.

Abordados como experiencias, la literatura y el cine nos llevan a nosotros mismos y, sobre todo a la manera en que estas artes contribuyen a la construcción de nuestras identidades, a la elaboración de esa «tercera vía» de la que habla Winnicott, la vía de la esfera cultural, la que emprendemos al entrar en el mundo de los libros, de las películas, de las obras de arte, de los mitos y de las creencias, y que nos permite prolongar nuestros sueños.

Como profesores o estudiantes es probable que algunas de estas experiencias hayan sido fundadoras; y que otras contribuyan a lo largo de toda nuestra vida a reforzar nuestra identidad y nuestros gustos literarios y cinematográficos.

Actualizaciones del concepto de prolepsis: la literatura puesta a prueba por el cine¹

François Jost
Universidad Sorbonne Nouvelle

Siempre me ha parecido que desplazarse de un arte a otro, de un medio a otro, de un arte a un medio es la única manera de dotar a un concepto de su máxima extensión.² Fue con ese

1.- Texto original en francés. Traducción de Roberta Previtera.

2.- «Yo llamo *comprensión* de la idea a los atributos que esta encierra y que no se le pueden quitar sin destruirla. Por ejemplo, la comprensión de la idea de un triángulo encierra los conceptos de extensión, figura, tres líneas, tres ángulos, el hecho de que la suma de estos últimos dé 180 grados, etc. [...]. Llamo *superficie* (o extensión) de una idea a los temas que se ajustan a esta idea, a lo que llamamos también los inferiores de un término general que, con respecto a ellos es considerado superior, de la misma manera que la idea de triángulo en general se extiende a todos los tipos de triángulos[...]. Hoy en día diríamos que la expresión de la idea está asociada semánticamente a un doble contenido: por un lado al conjunto de los predicados cuya conjunción define la "idea" entendida ella misma como un predicado (ser mamífero: ser animado, ser vertebrado, ser de sangre caliente, ser vivíparo): por otro, el conjunto de los individuos o de los objetos a los cuales se puede hacer referencia en la lengua por medio de la expresión lingüística de la "idea"». (Logique de Port-Royal), citado por Françoise Armengaud, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/extension-et-comprehension-logique/> (21/1/2019)

espíritu que hace más de 30 años propuse una «narratología comparada» en la que me interesé en la metáfora del «ojo-cámara», tan viva en la literatura como en el cine. Este es también el sentido de mi título: poner a prueba unos conceptos elaborados en el campo literario intentando ver cómo funcionan en el cine. Sin embargo, desde el momento en que he entregado ese título, mi trabajo sobre las series me ha convencido de que había que ir más lejos en la exploración de esas regiones y que —aunque el hecho de que un relato se despliegue en decenas de episodios plantea algunos problemas que son comunes a los planteados por el cine— estos no son los únicos. Por eso he decidido utilizar algunos ejemplos sacados de series americanas.

Al evocar mi pasado de investigador, me encuentro ya en plena anacronía. Y ahí me quedaré, pero tranquilos, desde un punto de vista menos personal. Menos que hacia el pasado me gustaría hoy mirar hacia el futuro y preguntarme por un lado en qué medida debemos ajustar el concepto de prolepsis, forjado en su origen para las novelas, con el fin de que sea operativo para el análisis de las series. Y, por otro lado, intentar ver lo que nos enseñan las series sobre las prolepsis. Para decirlo de otra manera: ¿el estudio de las prolepsis en las series tiene como consecuencia el hecho de obligarnos a repensar unos conceptos heredados por el campo literario?

¿Hacia delante o hacia atrás?

Un gran número de series actuales multiplican las «anacronías» (Genette 1973), es decir esos viajes en el tiempo que nos proyectan hacia adelante o nos zambullen en el pasado. Y no siempre es fácil para los espectadores lograr orientarse, como lo prueban dos análisis que he encontrado a lo largo de mis lecturas. El primero concierne *Damages*. Como sabemos, el episodio piloto empieza con un plano de una de las dos heroínas de la serie, Ellen, que sale ensangrentada de un ascensor y huye por la calle (fig. 1).



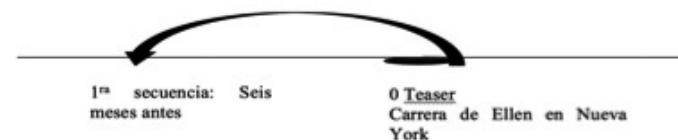
fig. 1

Esta escena volverá en distintos momentos a lo largo de los episodios, pero su resolución, su verdadero sentido, solo serán desvelados al final de la temporada. No se necesita mucho más para que los espectadores concluyan que se trata de una prolepsis. Es el caso por ejemplo del narratólogo Vincent Colonna que escribe que se trata de un *flashforward*, lo que es evidentemente erróneo pues la escena siguiente indica «Seis meses antes»,³ lo que equivale a considerar este comienzo como el presente y no simplemente como un anuncio de lo que veremos más tarde. Ahora bien, desde un punto de vista plástico, podemos objetar que los colores un poco saturados de la fuga de Ellen confieren a la escena un aura extraña que la aleja del simple presente. Sin embargo, tampoco podemos considerarla como una escena futura. Aún menos que los primeros planos de la secuencia están rodados al revés: los transeúntes cami-

3.- «Al empezar por una anticipación que muestra a la joven abogada Ellen Parsons mientras deambula ensangrentada por Nueva York, y, al retomar regularmente este *flashforward* en una narración que se desarrolla seis meses antes, la serie hace que el visionado del primer episodio sea una garantía absoluta de inteligibilidad». (Colonna, 2010: 314 s)

nan reculando, los vapores que normalmente se escapan de la calzada vuelven a entrar y el sonido está también claramente invertido. Hay que añadir que en *Damages*, a lo largo de los episodios y de las temporadas, un mismo color (declinado con diferentes matices) puede servir para vestir diferentes épocas: así por ejemplo la coloración azul de la imagen puede aludir, según los episodios, tanto al pasado como al presente (Campion 2016). Tenemos la misma configuración que encontrábamos en *Sunset Boulevard* que empieza con un cuerpo que flota en la piscina y continúa con el relato de los eventos que han llevado a esta situación. Con una diferencia: si el tratamiento de la imagen es homogéneo en la película de Wilder, aquí, este se diferencia ligeramente del que sirve para representar el *flashback* que abre el episodio. Esto es: para situar temporalmente el teaser, se nos ofrece una alternativa: o confiamos en los indicios temporales explícitos (en este caso un rótulo), y de este punto de vista es una vuelta hacia atrás, una analepsis; o nos dejamos guiar por la codificación habitual de la imagen que nos lleva a insertar este teaser en el presente. Sin embargo, en este caso, hay que conceder que las imágenes que remontan el tiempo encajan mal con una proyección hacia el futuro... En realidad el plano inaugural de *Damages* nos sitúa en un presente *in media res* y remonta durante toda la primera temporada hasta los eventos que lo han precedido. De hecho, este comienzo es bastante clásico ya que retoma exactamente el de la *Iliada* donde «el narrador, tras evocar la disputa entre Aquiles y Agamenón punto de partida declarado de su relato, se remonta a una decena de días atrás para explicar la causa de la disputa en ciento cuarenta versos retrospectivos [...] Sabemos que este comienzo *in media res* seguido por esta vuelta atrás explicativa se convertirá en uno de los *topoi* formales del género épico» (1973: p. 79). Como la disputa entre Aquiles y Agamenón, la fuga de Ellen representa el presente y todo lo demás el pasado. No hay saltos hacia adelante. Este punto de partida de la acción constituye el relato primero, como muestra

claramente este esquema, con respecto al cual la continuación de las secuencias retrocede representando, en términos narra-



tológicos, una analapsis.

El mismo error se comete a la hora de analizar el episodio piloto de *Breaking Bad (Pilot)*, que empieza también *in media res*: «el episodio piloto de las series empieza *in medias res* con una secuencia que —tras los créditos de apertura— el público sabe situar en un futuro próximo» (Sanchez-Baro 2014). Al final del episodio, el teaser será efectivamente completado por una nueva escena. Si esta representa el futuro con respecto al relato, pertenece sin embargo al presente en cuanto a la historia. Todo el episodio es por tanto una vuelta hacia atrás que se reúne con el presente en el último acto. El *teaser* es el relato primero y los cuatro actos anunciados por el rótulo «tres semanas antes», una analepsis mixta en la medida en que es externa por su comienzo (empieza antes del relato primero) e interna por su final ya que nos devuelve a una escena ya evocada anteriormente.

