

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202212227249>

EL MONÓLOGO FÍLMICO DESDE LA SEMIÓTICA COMPARADA

The Filmic Monologue from the Comparative Semiotic

Carmen María LÓPEZ LÓPEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia

cmlopez@flog.uned.es

Recibido: 03/04/2022; Aceptado: 18/07/2022; Publicado: 15/12/2022

Ref. Bibl. CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ. EL MONÓLOGO FÍLMICO DESDE LA SEMIÓTICA COMPARADA. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 12 (2022), 227-249

RESUMEN: Este estudio se aproxima a los problemas teóricos del monólogo fílmico como técnica de representación de la interioridad en la pantalla. Para este propósito, aborda la espinosa cuestión de las dos focalizaciones expresivas (literaria y fílmica), así como el distinto funcionamiento entre los lenguajes de la literatura y el cine. Frente a la hegemonía de la palabra como instrumento expresivo de la literatura, el estudio examina el proceso de codificación semiótica del discurso fílmico, integrado por códigos verbales, visuales y auditivos en una pluralidad sígnica. Para trazar estos itinerarios teóricos, recupera los enfoques críticos diseminados en distintas tradiciones teóricas, acercándose a conceptos afines como la dualidad entre «ojo físico» y «ojo de la mente», los narradores invisibles o el «dentro» y «fuera» de la pantalla para evidenciar, finalmente, la necesidad de repensar la técnica del monólogo interior desde la Semiótica Comparada.

Palabras clave: monólogo fílmico; narratología fílmica; Semiótica; Teoría de la literatura; Literatura Comparada.

ABSTRACT: This study approaches the theoretical problems of the film monologue as a technique of representation of interiority on the screen. To this purpose, it addresses the thorny issue of the two expressive focuses (literary and

film), as well as the different functioning between the languages of literature and cinema. Faced with the hegemony of the word as an expressive instrument of the literature, the study examines the process of semiotic coding of film discourse, made up of verbal, visual and auditory codes in a plurality of signs. To trace these theoretical itineraries, he recovers the critical approaches disseminated in different theoretical traditions, approaching related concepts such as the duality between «physical eye» and «mind's eye», the invisible narrators or the «inside» and «outside» of the screen to show, finally, the need to rethink the technique of inner monologue from Comparative Semiotics.

Key words: Film monologue; Film narratology, Semiotics, Theory of Literature, Comparative Literature.

1. INTRODUCCIÓN. EL MONÓLOGO FÍLMICO, APROXIMACIONES CRÍTICAS Y PROPUESTAS DESDE LA SEMIÓTICA COMPARADA

En una reflexión muy temprana y poco esperanzadora para el comparatismo, Roman Jakobson, desde su admirable condición políglota y aguda capacidad crítica, fue sagaz al advertir la distinta naturaleza del discurso «sobre la pantalla» y del «discurso en el escenario»:

La palabra en el cine es un caso particular de lo acústico, al lado del zumbido de una mosca y el murmullo del arroyo... ¿Por qué el discurso en «aparte» o el monólogo... son posibles en el escenario, pero en ningún caso lo son en la pantalla? Precisamente porque el discurso interior es un comportamiento humano, no algo acústico. (Jakobson 1976, 177)

Si bien Jakobson establece un lazo comparativo entre las formas de representación del discurso interior en el teatro y en el cine, posicionando la balanza del lado del primero por sus facilidades para plasmar las reflexiones del personaje a través del monólogo en el teatro, fue consciente de que la representación del monólogo fílmico resultaba mucho más compleja que la de su homónimo literario, y que requería de una sistematización aún inexistente. La reflexión de Jakobson se justifica en virtud de la naturaleza no audible ni perceptible del monólogo, que lo convierte en un fenómeno de conciencia puramente cognitivo en cuyo trasvase al cine afronta el desafío de la percepción o exteriorización visual.

Si desde sus inicios la historia del cine ha sido la historia de los «procesos de emancipación de las viejas formas artísticas» (Pérez Bowie 2008, 153), en concreto del teatro, el grado de autonomía del cine se midió en función de su desprendimiento de la teatralidad de la puesta en escena en favor de la puesta en cuadro, en los límites marcados por la pantalla

cinematográfica. En este sentido, Jakobson ya tuvo la perspicacia de advertir que, si bien el monólogo en el teatro es una convención que se ha naturalizado, en el cine no goza de tal dimensión o estatuto al tratarse de una conducta, algo en esencia imperceptible, por lo que la representación de la conciencia en el Séptimo Arte transita por caminos espinosos, poco hollados o ciertamente de difícil tránsito, sobre todo porque se trata de una forma de representación particular de lo acústico y, muchas veces, carece del elemento acústico para plasmarse como interiorización discursiva inaprensible y silente. En este sentido, son muchos los monólogos fílmicos en que el elemento acústico no está presente o se reduce a su mínimo expresivo, dando cabida al valor estilístico de la música o al dominio expresivo de la imagen. Además, hay un prejuicio hacia la idea de que solo lo decible tiene un valor legítimo, de modo que la palabra se establece como forma de exteriorización del pensamiento.

De acuerdo con esta idea preliminar –o más bien derivada de ella–, se deduce que el problema de la representación de la interioridad del personaje en la pantalla carece tanto de sistematización como de un asedio definitivo, quizá debido en parte a que cada director presenta la realidad filmada a través del prisma de su particular estilo y, sobre todo, en razón de que el cine está sujeto a una inexorable paradoja: el hecho de representar la interioridad (la conciencia del personaje) a través del acto perceptivo (la pantalla o soporte audiovisual).

A esta premisa que concierne a la naturaleza misma del medio fílmico, se suma un desequilibrio en el desarrollo historiográfico del monólogo literario frente al fílmico. El problema de la representación del monólogo cinematográfico frente al monólogo novelesco introduce una diferencia histórica sustentada en «el hecho de que el modernismo que transformó profundamente la novela en el primer cuarto del siglo XX, no llegó al séptimo arte hasta bien entrada la década de los cincuenta, e incluso entonces, la repercusión de esta nueva ola de vanguardias fue marcadamente minoritaria» (Pérez Pico 2008, 17). En consonancia con esta visión histórica, no se darán nuevos ejemplos de experimentación narrativa hasta la década de los cincuenta, cuando distintas cinematografías europeas «empiezan a romper con las convenciones clásicas establecidas en el sistema de producción de Hollywood» (Pérez Pico 2008, 156), como sucede con el *Free Cinema* británico, la *Nouvelle vague* francesa o el *neorrealismo italiano*. A su vez, desde una perspectiva diacrónica el auge del cine sonoro y de la narratividad fueron en detrimento de la pulsión interior del hombre, de la expresión del pensamiento.

La aún vigente creencia en la incapacidad del cine para representar estados mentales tiene su origen, por una parte, en la conexión entre

pensamiento y lenguaje y, por otra, en las convenciones estilísticas, propias de la narrativa decimonónica, del cine clásico. El hecho de que la literatura se haya considerado más capacitada que el cine para representar estados mentales se debe, en mayor medida, a la evolución del lenguaje cinematográfico, bajo los auspicios de la gran maquinaria de Hollywood, después de la Primera Guerra Mundial y, en menor medida, a carencias expresivas inherentes al medio. (Pérez Pico 2008, 155)

¿Qué lugar ocupa el discurso interior, un procedimiento imperceptible, en la era del espectáculo y la visión externa de la realidad? El predominio de la acción y la espectacularidad inherente a los productos cinematográficos han orillado el espacio de la contemplación y de la reflexión del personaje que bucea en las profundidades de su conciencia, a la manera de Dreyer, Bergman, Hitchcock o Tarkovski. Desde un sentido del tiempo como vivencia subjetiva, Bergson (1999) inscribió la existencia humana en el reconocimiento de dos *yo*es, uno de los cuales se constituye como proyección exterior del otro y, por ende, su representación espacial y social: «Nuestra existencia se desarrolla, pues, más en el espacio que en el tiempo: vivimos para el mundo exterior, más que para nosotros; hablamos, más que pensar; somos actuados, más que actuar nosotros mismos» (Bergson 1999, 161).

Sin embargo, esto no significa que el espacio de la subjetividad propio de los personajes reflexivos que monologan o piensan en silencio resulte inexistente (los ejemplos anteriormente citados justificarían su existencia). Lo que sucede es que, exceptuando algunos lugares de la teoría (Kawin 1978; Kozloff 1989; Fleishman 1992; Peña Ardid 1992, 2004; Pérez Pico 1994, 2008; Stam 1999; Pérez Bowie 2003, 2004, 2008, 2010; Piñera Tarque 2009; Becerra Suárez y Pérez Pico 2010; Abuín González 2010), no se ha articulado una reflexión en torno a ellos considerando cómo piensan los personajes en el cine e indagando qué procedimientos semióticos con valor comparativo es capaz de acoger el Séptimo Arte para establecer un diálogo con los mecanismos de la novela tradicionalmente vinculados a la representación de la interioridad. Esta cuestión nos llevaría muy lejos y podría expandirse hasta una argumentación teórica sobre los nuevos estilos de la interioridad. Piénsese a este respecto en películas como *Rossetta* (1999) de los hermanos Dardenne, donde el uso de la cámara expresa una crisis nerviosa, o en la segunda parte de *Elisa K* (2010) de Judith Colell y Jordi Cadena, película en que el manejo formal de la cámara se dota de función estética para captar los movimientos interiores del personaje; recuérdese incluso la simultaneidad discursiva entre lo que se dice y se piensa en *Annie Hall* (1977) de Woody Allen, o el potencial artístico de la voz en *off* y los múltiples discursos interiores en *El cielo sobre Berlín* (López López 2015) o los monólogos dirigidos al público o en «aparte» en *El viaje*

de los comediantes (1975) de Theo Angelopoulos o *Reservoir Dogs* (1992) de Quentin Tarantino. No obstante, con el fin de acotar el problema, el nudo teórico se focalizará en los debates seminales sobre el surgimiento del cine como lenguaje y sus aspectos comparativos con el monólogo literario. Tal punto de arranque configurará sin ambages el estilo narrativo de la vanguardia estética, del cine clásico norteamericano o de algunos movimientos cinematográficos ya consolidados como la *Nouvelle vague* francesa o el *neorrealismo italiano*.

Es sabido que el problema de la representación de la conciencia en la novela emerge cuando se desmorona la omnisciencia de un narrador que, como si estuviera situado en una atalaya divina, pudiera contemplar con total profundidad los hechos narrados. El carácter insostenible de un narrador capaz de colmar de manera plena la fuente del relato supone la existencia de un intermediario cuyas facultades le permitan acceder al interior de los personajes. Pero esto no deja de ser una convención, una manera falsa, una trampa tranquilizadora en la que se establece un pacto de lectura. Por lo tanto, esta «imposibilidad real de acceder al pensamiento del otro» (Becerra Suárez y Pérez Pico 2010, 143) se plasmó en la novela a partir de las técnicas del estilo indirecto libre y, fundamentalmente, del monólogo interior (Cohn 1978; Burunat 1980; Beltrán Almería 1992; Aznar Anglés 1996a, 1996b, 2002; López López 2021). En lo concerniente a una narratología comparada, el cine, por su parte, aún persigue el desafío de albergar unas estrategias de la imagen para mostrar la conciencia (Becerra Suárez y Pérez Pico 2010, 145). Desde esta premisa, ¿en qué medida puede el cine representar la interioridad si no es transmutando la cognición en percepción, haciendo visible lo invisible de un discurso no verbalizado?

Si en el ámbito literario el monólogo surgió en Francia impregnado de la estética simbolista, cuya génesis se registra en la obra *Les lauriers sont coupés* (*Han cortado los laureles*, 1887) de Edouard Dujardin (1973) y se colmará con autores como Joyce, Faulkner y Virginia Woolf, falta dilucidar las posibilidades del cine para representar la interioridad en la pantalla. Cuando en uno de sus ensayos tempranos Joyce alude a la mente de Bloom como una película, ya está anticipando la posibilidad de comprender el monólogo tendiendo puentes comparativos entre literatura y cine, a partir del devenir mental del personaje (Levin 1941, 88):

La mente de Bloom no es ni una placa fotográfica ni una tabula rasa, sino una película que ha sido ingeniosamente cortada y cuidadosamente montada para enfatizar los primeros planos y los fundidos de la emoción parpadeante, los ángulos de observación y los flashbacks de la reminiscencia. En su intimidad y continuidad, *Ulysses* tiene más cosas en común con el cine que con la literatura.

Aunque esta idea pueda ser matizable e incluso criticada, puesto que se ampara únicamente en el dinamismo y el montaje como operación de encadenamiento de planos en distintos estratos de la mente, ofrece un primer acercamiento al tema. Por lo tanto, si el estudio del monólogo fílmico carece de una sistematización profunda, es preciso añadir que los enfoques críticos en torno a este problema se encuentran diseminados en distintos puntos geográficos (teorías anglonorteamericana e hispánica como vértices fundamentales) y diversas fuentes autoriales (teóricos de la literatura y de la imagen). No hay, por tanto, unanimidad en la perspectiva de estudio, ni siquiera en los intereses y motivaciones en torno a reflexiones tan dispares, hecho del que se deriva un necesario cuestionamiento de los objetivos y métodos en la divisa de la interdisciplinariedad.

Teniendo en cuenta que el monólogo en la pantalla establece relaciones semióticas de ingente pluralidad signíca (códigos verbales, visuales, auditivos, etc.), algunas de estas aproximaciones han concedido un predominio mayor a la palabra frente a la imagen, si bien la oscilación del péndulo entre el logocentrismo y el universo visual es continua y no se acoge a una dirección unívoca. Así, por ejemplo, en las consideraciones del cine en el *modernism* era frecuente privilegiar la visualidad, tal como atestigua de modo paradigmático la sombra (visual) sobre la que reflexiona Virginia Woolf a propósito de *El Gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920) (Escudero 2014).

Uno de los momentos culminantes de la representación de la subjetividad en el cine tuvo lugar en las primeras décadas del siglo XX, con el manifiesto «The Cinema» en el que Virginia Woolf propone un cine que hable al cerebro y no a los ojos para dar cabida al monólogo fílmico (Escudero 2014, 96). La teorización de Escudero recupera la obra de Dujardin (*Les lauriers sont coupés*), novela en que se manifiesta por vez primera el monólogo interior en la literatura, en un juego de espejos con los postulados psicologistas de William James sobre el *stream of consciousness* o la experiencia temporal de Henri Bergson. Desde esta concepción, es posible trazar algunos vínculos entre el nacimiento del monólogo narrativo y fílmico. El epílogo de Escudero se orienta hacia esta afinidad vanguardista que aflora como punto de intersección entre dos focalizaciones expresivas distintas. El monólogo narrativo surge como un fenómeno finisecular cuyo aire de vanguardia propicia grietas en la representación originadas por el desmoronamiento de la vocación mimética en el panorama artístico de finales del siglo XIX y principios del XX.

Pese a la multiplicidad de posturas y acercamientos críticos al estudio del monólogo fílmico, tal como reconoce Escudero (2014) en su aproximación a la cinematicidad del *fluir de conciencia*, las reflexiones sobre el

monólogo en la pantalla se habían basado en el dinamismo y el montaje como atributos cinematográficos. Pero si tal dinamismo no es sino la *dy-namis* de la imagen en movimiento que surgió con el cinematógrafo en los inicios del cine, no puede considerarse rasgo distintivo del lenguaje interior. El montaje, por su parte, se alza como dispositivo propio del cine al ensamblar distintos planos, si bien podría hacerse la salvedad de las ocasiones en que cumple otras funciones para subrayar los pensamientos inconexos, sobrepresiones, la libre asociación de ideas o la filmación de los sueños (Becerra Suárez y Pérez Pico 2010).

Ahondando en este aire de época, los filmes de vanguardia que llegaban a Inglaterra en las primeras décadas del siglo XX se impregnaron de estas nuevas formas para plasmar la conciencia en la pantalla. En el marco del expresionismo alemán, una película como *El Gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920) es evocada por Virginia Woolf como claro ejemplo de la riqueza del lenguaje visual, capaz de sugerir sin decir y de mostrar aquello que rebasa el estatuto de la palabra:

Por ejemplo, el otro día, en una proyección del Dr. Caligari apareció una sombra con forma de renacuajo en una esquina de la pantalla. Se hinchó hasta alcanzar un tamaño considerable, se estremeció y se diluyó de nuevo hasta quedarse en nada. Por un momento, pareció encarnar cierta imaginación enfermiza del cerebro del lunático. Por un momento, pareció que el pensamiento podía ser transmitido más eficazmente por una sombra que por las palabras. El tembloroso monstruo renacuajo parecía el miedo mismo, y no la afirmación «Tengo miedo». (Woolf 1966, 270)

Mientras que en la obra de Wiene el lenguaje visual y las sombras devienen sustitutas de lo verbal, un gran número de películas no renuncian a mostrar el pensamiento a través de la palabra, mediante la voz en *off* o la superposición de voces que dan lugar a un caos discursivo, reflejo de una falta de asideros racionales en la configuración mental.

Si el propósito de la Literatura Comparada consiste en (re)definir el estatuto de lo literario a partir de nuevos enfoques en que sea posible el vínculo entre distintas artes, el cine se alza como medio artístico en cuya configuración misma anida el signo de la paradoja. ¿Cuál es la gran paradoja del cine? La de mostrar la interioridad a través de la exterioridad del acto perceptivo. Por tanto, este estudio propone establecer lazos entre literatura y cine a partir de los dispositivos transductivos del monólogo en la novela y sus potencialidades cinematográficas, no solo mediante las voces en *off* y *over*, sino a través de las asociaciones mentales, en aquellos casos en que la palabra se ausenta para dar cabida a otros códigos no estrictamente verbales, sino visuales (la imagen) o auditivos (la música). Todo ello implicaría expandir el horizonte de estudio hacia los dominios teóricos de la

semiótica comparada. El discurso de la crítica referido al engranaje semiótico de elementos en el campo visual de la pantalla ofrece una interesante propuesta teórica a partir de paradigmas diversos (Metz 1974; Kawin 1978; Kozloff 1989; Fleishman 1992; Pérez Pico 1994, 2004; Pérez Bowie 2003, 2004; Abuín González 2010; Becerra Suárez y Pérez Pico 2010). Se esbozan aquí las posibilidades que adquiere la voz en el cine para representar la interioridad del personaje, fenómeno que discurre en paralelo a otros códigos de naturaleza visual (la imagen, los juegos de luz y sombra) o auditiva (la música y otros aspectos sonoros).

2. DEL «OJO FÍSICO» AL «OJO DE LA MENTE»

El salto cualitativo del «ojo físico» al «ojo de la mente», metonimias de la exterioridad auditiva de la palabra frente a la reflexión interior propia del monólogo, se hace ostensible en el estudio de Kawin: *Mindscreen. Bergman, Godard and First-Person Film* (1978). El teórico norteamericano estudia las formas de filmación de la primera persona, pues, si bien la subjetividad se construye esencialmente a través de la primera persona, existen manejos subjetivos de la cámara sin una función específica de la narración homodiegética. Para superar la ambigüedad del término *subjetividad* en el cine que, en sí mismo, no tiene por qué implicar una representación del pensamiento en la pantalla, Kawin (1978, 10) propone distinguir entre *ojo físico* (visión externa del personaje) y *ojo de la mente* (visión interna). Si bien la primera forma logra una identificación entre el personaje y el espectador, resulta limitada a excepción de algunas películas (piénsese en *La dama del lago*, 1946, de R. Montgomery), el ojo de la mente insertado en el cine a través del marbete *mindscreen* supone una forma muy sugestiva de plasmar la interioridad en la pantalla. Este procedimiento implica una visión del personaje no ya física sino mental e interna.

Mientras que la narración en *voice over* (voz fuera de campo, no representada en la pantalla) puede mentir contradiciendo la imagen fílmica o la cámara subjetiva (el ojo físico) puede imitar o situarse desde cualquier ángulo de visión, la idoneidad del fenómeno de *mindscreen* radica en la presentación de cualquier resquicio de la imaginación visual del personaje, instalándose como intérprete de la experiencia privada. En este sentido, literatura e intimidad son binomios solidarios en el medio fílmico, por cuanto cine e intimidad se reconcilian a través de los fenómenos de plasmación de la conciencia en la pantalla a través del ojo de la mente. Aunque Kawin también analiza los procedimientos de autoconsciencia en el cine de Bergman y Godard, para el propósito de este estudio es el concepto de

mindscreen el que sobresale como un medio de articular la dinámica cinematográfica a partir de los procesos mentales que se operan en la pantalla en relación con el personaje filmado. Si para Kawin ojo físico y ojo de la mente son dos modos de usar la «cámara subjetiva» (1978, 7) según se pretenda mostrar lo que el personaje ve o lo que el personaje piensa, en su teorización destacan otros conceptos como la cuestión del punto de vista (perspectiva) en la filmación, *mindscreen* (ojo de la mente en la pantalla) y autoconsciencia (perspectiva reflexiva en que el personaje adquiere conciencia de estar actuando en la película).

3. NARRADORES INVISIBLES: DE LA MATERIALIDAD DEL CUERPO A LO INTANGIBLE DE LA VOZ

Sin embargo, a veces los personajes no tienen cuerpo, tan solo tienen voz. En esa pluralidad semiótica caracterizadora del discurso fílmico, el estudio de Kozloff *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film* (1989), se centra en el marbete de *voice over* que, tradicionalmente, se define como la representación de una voz perteneciente a un narrador no corporeizado en la pantalla, del que solo escuchamos su voz en la lejanía y al que no podemos ubicar en un espacio concreto puesto que su presencia queda fuera del cuadro. De esta idea se deriva que palabra e imagen interactúan en la representación del monólogo fílmico, según variables que oscilan entre la presencia/ausencia del personaje en la pantalla (dentro/fuera de campo), dependiendo de si la voz queda silenciada o se expresa en voz alta, en función de los distintos efectos miméticos que pueden simular que un personaje está *pensando* en silencio cuando en realidad se está comunicando con el espectador. No obstante, la representación del monólogo en la pantalla está sujeta a una serie de convenciones como procedimientos fílmicos que tratarán de exteriorizar la naturaleza interna del discurso interior que es más una conducta que un fenómeno acústico (Jakobson 1976, 177). En una línea de fuerza similar, Casetti (1994, 99-100) entiende la *voice over* como una manera de transcribir verbalmente el discurso interior del personaje, a modo de exteriorización acústica de un contenido mental inaprehensible.

Desde esta atalaya teórica, el fenómeno de la *voice over* implica mucho más que la mera ausencia del personaje en la pantalla. Mientras que en la voz en *off* el hablante está temporalmente fuera de la cámara, pero se puede capturar y evocar al hablante, el rasgo distintivo de la *voice over* se reconoce, en cambio, por el hecho de que el hablante no se sitúe en el campo de visión filmado por la cámara. Su voz procede de otro tiempo y de otro

espacio. Es una voz incorpórea. Esta voz no corporeizada –*disembodied voice*, según Doane (1980, 42)– proviene de fuera del cuadro de la pantalla –*off screen space*, según Bonitzer (1982, 31)–. La *voice over* en el monólogo fílmico no se muestra como una extensión del cuerpo, sino como una manifestación de la vivencia interna. Es una voz a veces inaccesible, fuera de campo, oracular y remota. Se trata de una «voz extradiegética, que nunca se convierte en personaje, pues carece de cuerpo, y está además por encima del primer nivel de la diégesis» (Pérez Pico 2008, 54).

De este modo, en cuanto a la relación entre fuente de sonido e imágenes en la pantalla, el espectador no ve a la persona que habla de forma simultánea a cuando escucha su voz. La narración en voz *over* se define por su estatuto oral, verbalizada por un sujeto invisible situado en un tiempo y un espacio lejanos. De esta manera, una característica esencial de la voz fuera de campo es que palabra e imagen no se acompañan ni se dan de manera simultánea, puesto que la imagen puede contradecir lo expresado por medio de la voz, creando efectos de ironía y distanciamiento.

¿Cómo ensamblar voz y cuerpo? ¿Sonido de lo inefable y materialidad corpórea? Bettetini (1984), al analizar algunas de las modalidades comentativas de la narración audiovisual, se centró en las voces fuera de campo, dando cuenta de que en ellas no tiene por qué existir una armonía entre palabra e imagen. La narración visual y auditiva (verbal) se disocian: «La voz del personaje también puede ser utilizada en algunos fragmentos (y a menudo preferentemente) fuera de campo. El personaje puede pertenecer al mundo narrado, del cual sale como testigo» (Bettetini 1984, 195). Las implicaciones de este procedimiento en el discurso interior adquieren gran relieve: si relato verbal (voz) y visual (imagen) no funcionan en sintonía, la voz parece desgajarse del relato visual de la imagen. La voz se dota de autonomía y propicia las interiorizaciones discursivas, como si el personaje se hiciera eco de esta convención para hacer partícipe al espectador de sus anhelos más profundos. El personaje muestra su mundo vivido internamente, que no está obligado a corresponderse con la imagen. Los efectos que se derivan de esta disonancia entre el mundo de la pantalla y el de la voz son múltiples: soledad del sujeto, búsqueda de la introspección, pliegues oníricos, evocaciones incesantes o lejanía (un tiempo que se desvanece en la bruma):

Si el personaje que narra y comenta forma parte del mundo narrado, por lo general se dirige a otros personajes del mismo mundo o de otro mundo narrativo sagazmente construido como marco del primero; si no forma parte, se dirige al espectador [...]. La voz fuera de campo, si no se identifica con la de un personaje del relato, se dirige al espectador, identificándose empíricamente con la instancia enunciativa del film: es la voz del

aparato-sujeto de la enunciación. También puede dirigirse directamente al espectador en aquellos casos en que pertenezca a un personaje, que asume entonces el papel de una sustitución completa, aunque artificiosa, del sujeto de la enunciación. (Bettetini 1984, 195)

Al rastrear los antecedentes e influencias de la narración en *voice over*, Kozloff (1989, 33-34) sostiene que este procedimiento se remonta a los años treinta del pasado siglo, con el auge del cine sonoro de ficción, en el que constata el primer ejemplo en *Le Sang d'un poète* (1930) de Cocteau y *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) de Fritz Lang. En los años cuarenta, la década dorada del cine, se perpetuó esta técnica. De hecho, se ha adscrito la popularidad y el crecimiento de la voz fuera de campo en la década de los cuarenta con la afluencia de guionistas y directores de prestigio (John Huston, J. L. Mankiewicz, Robert Rossen, Orson Welles o Billy Wilder). De esta manera se priorizó el auge de la palabra como medio expresivo.

En este sentido, aunque la voz en *over* de un sujeto narrando fuera de campo sin presencia física en la pantalla es más bien un recurso temporal e intermitente (piénsese que sería insostenible una película en que la cámara no registrara más que una voz en un devenir de imágenes no siempre acompañadas con lo narrado), la voz *over* constituye un procedimiento de exteriorización del pensamiento de gran riqueza expresiva; un recurso convencional por el que el espectador asume que esa voz pertenece a un sujeto no corporeizado en la pantalla.

Quizá el mayor escollo de la voz fuera de campo radique en dar respuesta al siguiente interrogante: ¿Quién narra verdaderamente cuando se representa una voz *over* en la pantalla? Si la voz del narrador en primera persona habla de forma intermitente y no tiene el control de su historia en el mismo grado que el narrador literario (Kozloff 1989, 43), los narradores en *voice over* solo constituyen un elemento más del amplio engranaje semiótico de la película. A este escollo se refiere McFarlane (1996) al detenerse en las intermitencias de la *voice over*; procedimiento en el que resulta dificultoso adoptar un estilo de continuidad.

Si Kozloff se centra en los narradores invisibles (*invisible storytellers*), habría que incluir otra categoría diferenciadora de mayor relieve para el monólogo fílmico: los sujetos visibles pero silentes. Mientras que los narradores invisibles engloban a aquellos cuya presencia no aparece corporeizada en la pantalla (no los vemos, pero escuchamos su voz), los narradores visibles y silentes vendrían a constituir su contrario sígnico (narradores a los que vemos si bien no se expresan verbalmente), lo que supone un primer acercamiento al proceso de las interiorizaciones discursivas, de las relaciones intelectivas por las que se rige el discurso del pensamiento. En los primeros prevalece la voz por encima del cuerpo; los segundos, en

cambio, son narradores corporeizados o dramatizados (Booth 1974, 158), si bien hay momentos en los que no se expresan verbalmente. De esta disquisición se deriva la viabilidad que la semiótica comparada ofrece para repensar el monólogo fílmico, en función del grado de saturación de los códigos semióticos que caracterizan a estos narradores: imagen (corporeidad de los sujetos visibles) frente a la palabra (la voz etérea no asociada a ningún sujeto presente en la pantalla).

4. LA NARRACIÓN «DENTRO» Y «FUERA» DE LA PANTALLA: HACIA UNA SISTEMATIZACIÓN DE LOS MODOS DE ACCESIBILIDAD DIEGÉTICA

Los paradigmas teóricos hasta aquí abordados, si bien concentran su atención crítica en conceptos relevantes como *mindscreen* (Kawin, 1978) o *voice over* (Kozloff, 1989), no se detienen en la dualidad dentro/fuera de la pantalla como uno de los vértices decisivos en la constitución del monólogo fílmico como fórmula de representación literaria. Para suplir este escollo, Fleishman (1992) recupera el concepto de la mimesis y establece una distinción entre narradores extramiméticos (impersonales y en *voice over*) frente a intramiméticos (narradores dramatizados y *mindscreen*)¹. Fleishman parte de la teoría narrativa de Genette en tanto que situaciones narrativas y voces, pero su horizonte interpretativo lo conduce a una perspectiva postestructuralista afín en muchos puntos al dialogismo de Bajtin. En este sentido se refiere a películas externa e internamente narradas, haciéndose eco de la distinción genetteana entre narrador heterodiegético y homodiegético (Fleishman 1992, 21). De hecho, para Fleishman la tipología de la voz ha de establecerse en función de si la voz es escuchada por otros personajes o en función de si esa voz aparece o no corporeizada en la pantalla. De la combinatoria de estas dos variables se formulan cuatro modalidades de plasmación de la voz en el relato fílmico: *voice off* (escuchada

1. Como sostiene Darío Villanueva (1999, 222) al rescatar la distinción de Avrom Fleishman entre «non-narrated film», que ejemplifica con *Muerte en Venecia*, frente a los filmes narrados de modo interno (lo que Genette denominaría «narrador intradiegético», que ejemplifica con *Crónica de una muerte anunciada*, esta distinción básica de la narratología fílmica contemporánea «no hace más que actualizar antiguos conceptos de Aristóteles, que en la Poética diferencia ya entre la mimesis directa e indirecta, cuando afirma que “con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas [...] o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes” (Villanueva 1999, 222-223). De esta manera, considera la doble funcionalidad de ocularización y auricularización de un personaje, según sea visto y escuchado en la pantalla.

y vista), monólogo (no escuchado por otros, pero con un personaje corporeizado en la pantalla), *voice-over* (voz ni escuchada ni vista por otros personajes) y *acousmètre* (voz escuchada pero no vista en la pantalla).

Se percibe, a las claras, que imagen y sonido constituyen los dos códigos semióticos fundamentales del engranaje fílmico, y este último introduce un marco de relaciones de gran potencial expresivo según sus palabras se dirijan a sí mismo (en monólogo interior) o a otro (en el hablar silente del soliloquio). Otras veces confluyen distintos personajes *in praesentia*, corporeizados en la pantalla, pero no se escuchan las palabras, puesto que la red de asociaciones mentales se teje a través del discurso visual filmado. De esta manera puede oscilar la variabilidad discursiva en la representación del monólogo fílmico, desde el acto de dirigirse a sí mismo, hasta la expresión de un discurso cuyo destinatario es otro interlocutor (presente o ausente en la pantalla). Por esta vía se da una vuelta de tuerca a las posiciones estructuralistas o narratológicas para profundizar en una vertiente semiótica, pragmática y comunicativa.

Además, los narradores internos (*internal narrators*) cuentan historias a otros personajes mediante su discurso oral o escrito, pero también pueden dirigirse mentalmente a ellos mismos. Se parte de la premisa de que el narrador no habla o escribe, sino que piensa la historia. La lucidez teórica del estudio de Fleishman alcanza altas cotas en el octavo capítulo que el autor dedica al estudio de la narración mental en la pantalla. Sirviéndose del citado marbete de *mindscreen narration* presente en el itinerario teórico de Kawin, Fleishman propone una narración en monólogo interior: se caracteriza por un habla silenciosa, o bien solo o en presencia de otros, y, en este último caso, no siendo oído por otros. Se constata, por tanto, que las fronteras entre narración en *voice over* y *mindscreen* son difusas en lo concerniente a la visibilidad de los personajes (Fleishman 1992, 174).

La técnica de la narración mental en la pantalla en muchos casos se caracteriza por ser una forma retrospectiva de la *voice over*. El tiempo pasado condensa y sintetiza la escena desde la distancia histórica, el abismo entre el presente y el pasado. En esta perspectiva temporal se centra Fleishman (1992, 233) para distinguir la narración mental en la pantalla del monólogo interior. Mientras que mediante la técnica del *mindscreen* el personaje hace uso del pasado en relación con su presente, el monólogo interior se caracteriza por esa tensión continua en el presente. No obstante, la realidad es más compleja en la relación entre voz y expresión temporal. Así, por ejemplo, desde lo literario Cohn (1978) reflexiona sobre el monólogo de memoria para referirse al discurso interior sobre el tiempo pretérito y, en el ámbito cinematográfico, de acuerdo con las ideas de Fleishman, la articulación de un discurso mental en pasado (a través de la rememoración)

vendría expresada mediante el cauce de la narración mental en la pantalla o la *voice over*. Pese a las concomitancias entre estas dos categorías, Fleishman (1992, 233) sostiene que mientras que en la narración mental en la pantalla el tiempo pasado se acompasa con el presente, en la *voice over* la experiencia del sujeto queda subsumida en el pasado, en un pretérito predominante que recubre buena parte de la esfera de significación del personaje. En este sentido, Kozloff al estudiar el fenómeno de la *voice over*, caracterizada por la no visibilidad corporal de un personaje en la pantalla, del que solo escuchamos su voz, dio cuenta de la lejanía temporal y espacial de esa voz etérea y difusa, como venida de otro tiempo y perteneciente a otro espacio, volátil y compleja ante la imposibilidad de ser ubicada en un cronotopo concreto.

5. ¿Y AHORA QUÉ? EL MONÓLOGO FÍLMICO EN UNA ENCRUCIJADA DE CAMINOS. PROPUESTAS DESDE LA TEORÍA LITERARIA HISPÁNICA

A la luz de este recorrido teórico, nuestro balance crítico se sustenta sobre la base de una idea fundamental: estas técnicas o procedimientos para representar la interioridad psíquica en la pantalla no se excluyen, sino que se caracterizan por su función englobante en tanto que se superponen y trenzan en el tejido semiótico y fílmico, polifónico y, esencialmente, plurisignico. Mientras que fenómenos como las voces en *off* y *over* se centran en las modulaciones del discurso en la pantalla, en función de si el sujeto aparece corporeizado en el primer caso o, si por el contrario, resulta invisible (*voice over*), el monólogo fílmico supone el grado máximo de la ya aludida codificación semiótica: para aproximarse a este procedimiento no es suficiente con destacar la supremacía de una voz que condensa su experiencia temporal en un pasado que se acompasa al presente del monologador fílmico. Si bien la convención de un discurso en voz alta es uno de los soportes fundamentales de la expresión de la interioridad en la pantalla, la *mindscreen narration* se hace eco de las potencialidades visuales que la pantalla ofrece para plasmar ese descenso al pozo de la conciencia: las superposiciones, las transiciones en la pantalla, la gestualidad del personaje, los efectos lumínicos e incluso la música o la atmósfera recreada en la película constituyen una amalgama de elementos verbales, paraverbales y no verbales que dan cuenta del plural engranaje semiótico del monólogo fílmico. Es así como, en palabras de Lotman, «el cine trató de hallar los medios que le permitieran transmitir un sueño, unos recuerdos, los monólogos interiores» (1979, 112).

Si en la crítica norteamericana estos estudios pioneros constituyen un tríptico que arroja luz suficiente para dar cuenta de la representación de la interioridad en la pantalla, la crítica hispánica ha ofrecido otras vías de accesibilidad a la conciencia interior en el cine. Late en los últimos años en la teoría literaria hispánica una voluntad de cambiar el viraje de los estudios a partir de las investigaciones que se centran en la representación del pensamiento en el cine (Pérez Pico 1994, 2008) o de las reescrituras fílmicas no convencionales (Pérez Bowie 2010). Pese a al surgimiento de estas obras y su despliegue teórico-analítico sobre cómo *adaptar* o *representar* la interioridad del personaje en la pantalla, no se colma el desierto teórico. Todavía hoy la transposición del monólogo interior al cine parece un territorio yermo. Asimismo, es lícito constatar que, frente a la abundancia de estudios sobre el monólogo narrativo, ya sea desde un punto netamente histórico-genetista (Burunat 1980), lingüístico-pragmático (Aznar Inglés 1996a, 1996b, 2002) o dialógico y enunciativo (Cohn 1978; Beltrán Almería 1992), pese a su validez han sido mucho más parciales los estudios dedicados su transposición semiótica en el cine (Kawin 1978; Kozloff 1989; Fleishman 1992; Peña Ardid 1992, 2004; Pérez Pico 1994, 2008; Stam 1999; Pérez Bowie 2003, 2004, 2008, 2010; Piñera Tarque 2009; Becerra Suárez y Pérez Pico 2010; Abuín González 2010).

Para un ejercicio de semiótica comparada, en el proceso transpositivo de la página a la pantalla sobresale en el ámbito hispánico la monografía de Pérez Bowie (2010) que, en el capítulo «De la literatura al cine: reescrituras fílmicas no convencionales», ofrece dos importantes estudios sobre los procesos de adaptación fílmico-literaria. En esta segunda línea se estudian enfoques inéditos o poco comunes para *transcribir* o *reescribir* los discursos literarios que rescatan el mundo interior de los personajes, con el mayor grado de sofisticación y complejidad que este desafío lleva consigo.

En el primer estudio al que queremos hacer mención «*Don't talk, just do it*»: la palabra frente a la imagen o el monólogo», Abuín González (2010, 121-141) aborda el problema de los soliloquios cinemáticos a partir de las adaptaciones a la pantalla de las obras de Shakespeare. En él se plantea cómo el monólogo fue despreciado en el ámbito teatral por parte de la dramaturgia clásica, pues se consideraba inverosímil y su carga subjetiva e introspectiva resultaba inadecuada en la puesta en escena. Pese a todo, el autor constata un proceso de naturalización del soliloquio en las adaptaciones cinematográficas de las obras de Shakespeare.

El anclaje esencial de la propuesta radica en un trazado de las distintas soluciones que, desde sus inicios, el cine ha puesto en práctica para plasmar «la compleja interioridad de los personajes» o «subjetivizar la acción» (Abuín González 2010, 124). En este sentido, el interés de su estudio estriba en la

pluralidad de formas que el cine ofrece para representar el pensamiento no solo mediante la voz en off como exteriorización del pensamiento interno, sino también mediante efectos visuales, en una amalgama semiótica de palabra e imagen que el autor explica a partir del siguiente cuadro de Jean Châteauevert, que reproducimos a través de ligeras variaciones introducidas por Abuín González (2010, 124).

TABLA 1. CRITERIOS DE ACCESIBILIDAD DIEGÉTICA PARA REPRESENTACIÓN DEL PENSAMIENTO, SEGÚN EL MODELO DE ABUÍN GONZÁLEZ (2010)

| Acceso / fuente | Visualizada | No visualizada |
|------------------------------|---|---|
| Accesibilidad diegética | Sonido «in» Diálogo Monólogo en voz alta (accesible a un único personaje) | Sonido «off» Diálogo fuera de campo Monólogo interior Diálogo o monólogo desplazado en la diégesis |
| Accesibilidad extradiegética | Sonido en aparte Comentario Narración | Sonido «over» Comentario Narración |

Este estudio reciente y a la vez pionero en el seno de la teoría literaria española, si bien parte de la concepción clásica del soliloquio teatral de estirpe shakespeariana, constituye una línea de fuerza esencial: la posibilidad de combinar palabra (accesibilidad diegética) e imagen y sonido (accesibilidad extradiegética) en el relato cinematográfico: «Lo extradiegético se refiere aquí a discursos que se sitúan por encima del nivel extradiegético de los personajes; la visualización apunta a la corporeización de las fuentes discursivas» (Abuín González 2010, 124).

Gran relieve adquiere también el segundo estudio publicado en la monografía de Pérez Bowie (2010) al que queremos hacer mención. Bajo el título «La traducción de la intimidad psíquica a la pantalla», Becerra Suárez y Pérez Pico (2010, 143-158) abordan las dificultades de la imagen para mostrar la conciencia, sobre todo por el carácter perceptivo de la imagen visual frente al componente esencialmente cognitivo tal y como se construye el discurso interior del personaje.

Como se ha venido constatando, en las monografías consultadas late una misma idea: la dificultad o imposibilidad de acceder a la conciencia del personaje en el cine. No obstante, en ellas se ofrecen posibilidades de traducción de lenguaje y formas de asimilación del monólogo narrativo a la pantalla. Aunque todavía hoy se escuchen voces como las de Bluestone (1957, 58), para quien una película no es pensamiento sino percepción («a

film is not thought; it is perceived»), los estudios de Pérez Pico (1994, 2008), Becerra Suárez y Pérez Pico (2010) y Abuín González (2010) quiebran y diluyen la dicotomía entre mundo exterior e interior para aproximarse a la representación del psiquismo en la pantalla.

A este respecto, Bluestone entiende el cine como un medio idóneo para plasmar la percepción, en detrimento de los estados cognitivos del sujeto en la pantalla cinematográfica, de ahí la distinción establecida entre discurso literario y fílmico a partir de los escollos de este último para representar estados mentales, el mundo interior del personaje, sus recuerdos y evocaciones. No obstante, y matizando estas ideas, Beja (1976, 57) postuló que, al igual que los pensamientos representados en la novela se exteriorizan al ser escritos, los estados mentales en el cine han de buscar un correlato de esa interioridad, haciéndose eco de lo que Stanley Kubrick denominó «objective correlative of the book's psychological content» (Beja 1976, 57); esto es, el correlativo objetivo del componente psicológico de un libro.

La dicotomía cognición/percepción que engarza las reflexiones de Bluestone y Beja fue puesta de relieve por Seymour Chatman, en una veta crítica que revisitaron Becerra y Pérez Pico (2010). Con gran solidez teórica Chatman (1990a) reaccionó contra el optimismo falso y simplificador de captar la interioridad en el cine. De esta manera, cifraba las dificultades del monólogo fílmico sobre dos conceptos: cognición y percepción. En este sentido, por su naturaleza visual el lenguaje cinematográfico posee unas características más acordes que la literatura para transmitir la percepción. No obstante, fue perspicaz al darse cuenta de la dificultad del cine para trasladar la experiencia de la cognición, es decir, los pensamientos no verbalizados del personaje-actor: «Puesto que una cognición es ya una constitución verbal, o se reduce fácilmente a ella, su transferencia a la narrativa verbal es sencilla e inmediata. Pero la comunicación de las percepciones requiere una transformación al pasar al lenguaje» (Chatman 1990a, 194). En la misma línea teórica se sitúa Hutcheon al establecer una distinción entre las artes verbales (la literatura), más capacitadas para captar la interioridad, la inmersión en la conciencia, frente a las artes del espectáculo (entre ellas el cine), más proclives a la percepción de estímulos físicos:

Language, especially literary fiction, with its visualizing, conceptualizing, and intellectualized apprehension, «does» interiority best; the performing arts, with their direct visual and aural perception, and the participatory ones, with their physical immersion, are more suited to representing exteriority. (Hutcheon 2006, 56)

Las ideas de Chatman y Hutcheon apuntan al centro de este estudio, que es la operación translaticia que permite la verbalización, a través del

monólogo, de los pensamientos que no son verbales en su esencia. El acto de monologar en el cine ha de situarse según Chatman en la esfera de la percepción. En sintonía con los desafíos del monólogo fílmico, Becerra Suárez y Pérez Pico (2010, 145) sostienen que, mientras que la cognición es una actividad mental susceptible de ser trasladada al lenguaje escrito de naturaleza verbal, la singularidad de la percepción es de carácter no verbal. Por lo tanto, el cine debe exteriorizar ese componente cognitivo (mental) en una representación del pensamiento llevada a la pantalla mediante el acto perceptivo. Ahí radica la gran paradoja del cine, consistente en mostrar la interioridad cognitiva del personaje mediante el acto perceptivo externo a través de la pantalla.

Con el ánimo de superar esta dificultad, las aproximaciones críticas dan cabida a nuevas estrategias para plasmar la interioridad en la pantalla. Puesto que en la mayoría de las ocasiones el discurso está organizado por el narrador, muchas veces se recurre a la presentación del pensamiento o la conciencia del sujeto mediante «frases de sintaxis deshilvanada e inconexa» (Becerra Suárez y Pérez Pico 2010, 144). Se trata, por tanto, de un estadio preverbal en el que la imagen pretende plasmar pensamientos y emociones en un lenguaje no articulado, en una lógica visual no regida por el estatuto de la palabra, de manera que la técnica del monólogo interior, pese a su falta de simetría representativa respecto de la narración literaria, ofrece en el cine la posibilidad de aunar cognición y percepción, en tanto que exteriorización visual y perceptiva de elementos de naturaleza cognitiva (pensamientos y estados de conciencia).

El cine, precisamente en virtud de las capacidades analógicas de la imagen, ha de postularse como un medio superador de la presentación objetiva de la realidad, pues solo así será posible ahondar en la recreación de los procesos internos acaecidos en la mente para plasmar esos estados subjetivos e internos del personaje en un «como si» al que convoca todo acto ficticio, bien sea en el seno de la literatura o desde las coordenadas del relato cinematográfico:

Es evidente que la imagen fílmica no puede mostrar al espectador el pensamiento –verbalizado, o no– de manera directa, ya que el pensamiento no puede «verse», ni «fotografiarse», razón por la cual el cine ha ido desarrollando diferentes recursos que funcionan «como si» esto fuera posible, dando lugar a una serie de convenciones, hoy completamente aceptadas por el espectador, por el lector de cine (Becerra Suárez y Pérez Pico 2010, 144).

En ese «como si» radica el arte de la ficción fílmica, en su potencialidad para representar el modo en que los personajes piensan no solo mediante la exteriorización de la voz monologada, sino también a través de

los procedimientos visuales ofrecidos en la pantalla. Estas convenciones pueden ser sobreimpresiones, representaciones pictóricas de los sueños, imágenes brumosas, inserción de planos en que un personaje aparece con la mirada perdida o la penetración en el interior de los ojos o recuerdos del personaje que afloran desde el presente, en un ejercicio de asociación de ideas tal como sucede en *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais (Becerra Suárez y Pérez Pico 2010, 146).

Desde estas consideraciones, se constata que el discurso visual en el cine adquiere una fuerza irrevocable a través del magnetismo de las imágenes, en una amalgama de códigos de los que se deriva su densidad semiótica. La realidad cinematográfica cumple al menos una triple funcionalidad que en el relato fílmico se atribuye al montaje: función sintáctica (efectos de enlace y relaciones formales), semántica (producción de un sentido ya sea denotativo o connotado: causalidad, paralelismo, comparación, etc.) y rítmica (ritmos temporales y plásticos) (Aumont 2002, 67-70). En tanto que la función sintáctica instaura en la película todo un sistema de relaciones formales, la semántica conecta los pasajes en monólogo interior con la totalidad significativa de la película, creándose una relación microsemántica, pues esta suerte de isotopía semántica de carácter visual o icónico traza una red de sentido en la pantalla que no remite solo a la voz interior, sino a las imágenes que acompañan el monólogo fílmico del personaje.

El cine es amalgama de lenguajes; simbiosis de palabra, imagen y sonido. Por su parte, la función rítmica vehicula el significado del filme con una articulación estilística. El ritmo crea su particular tempo, que se distingue del tiempo en virtud de su notación musical. Se trata, por tanto, de un procedimiento de interiorización que no solo es semántico, sino también rítmico y estilístico. La filmación y el encadenamiento de los fotogramas, operación estética de la que se deriva el producto total tras las operaciones de montaje, ofrecen una particular visión del mundo: la interioridad es captada no solo a través de la palabra, sino también mediante el ritmo de la imagen que va creando un *tempo* subjetivo.

6. BALANCE FINAL: HACIA UNAS CONCLUSIONES

Es tiempo de hacer balance, de calibrar perspectivas, de enjuiciar enfoques. Cuando una forma literaria como el monólogo interior, en principio ajena a la especificidad cinematográfica, es utilizada en una película, el efecto de extrañeza que tal estrategia genera requiere de una cierta asimilación o trasvase de sus características al medio cinematográfico. En el marco de una posible semiótica comparada, ello ha desencadenado toda

una bibliografía teórica sobre el tema en tradiciones críticas diferenciadas (teorías anglonorteamericana e hispánica, fundamentalmente). Como recurso literario empleado en el cine, el funcionamiento semiótico del monólogo fílmico no se rige *sensu stricto* por las condiciones impuestas desde la ficción narrativa, sino que más bien filtra sus posibilidades estéticas (superposición, evocación, empleo de la cámara subjetiva o voces fuera de campo) a través de un medio de expresión artística distinto como es el Séptimo Arte. El monólogo, abordado desde un prisma transversal en que se conecta su filiación literaria con sus posibilidades de plasmación en el cine, alcanza una profunda transformación en el marco del nuevo sistema semiótico, incorporando códigos afines a este medio (fuentes visuales y sonoras) que se superponen e imbrican con las compartidas con el arte literario (el cauce verbal o la centralidad de la palabra).

A lo largo de estas páginas en que se han sintetizado las principales líneas teóricas para arrojar luz, consecutivamente, a este desafío estético desde la semiótica comparada, se ha podido constatar que, pese a la falta de estudios que avalen el análisis contrastivo del monólogo interior, los asedios más recientes sobre la intimidad psíquica en la pantalla (Peña Ardíd 1992, Pérez Bowie 2003, 2004, 2008, 2010; Becerra Suárez y Pérez Pico 2010; Abuín González 2010; Pérez Bowie 2010) trazan desde la tradición hispánica nuevas vías de estudio a las que hay que atender sin olvidar los textos seminales y pioneros de la crítica norteamericana del pasado siglo (Kawin 1978; Kozloff 1989; Fleishman 1992).

En síntesis, el monólogo fílmico prioriza una suerte de *significancia*, que diría Roland Barthes (2002, 64), es decir, un tercer nivel de sentido de las imágenes cinematográficas que rebasan el estatuto referencial y puramente denotativo para situarse en la esfera de lo simbólico. La especificidad de lo cinematográfico radica para Barthes en este tercer nivel, que impone «un significado obtuso, que no está en la lengua ni pertenece a la significación, sino que surge como un gesto y un lujo» (Pozuelo Yvancos 1999, 237), porque en él comienza otro lenguaje.

Mientras que la narración literaria se sirve de los procedimientos propios del discurso verbal (monólogo interior, selección subjetiva de la información, psicologismo) para representar el mundo interior del personaje, en la narración cinematográfica se impone una coincidencia entre la cámara y los ojos (Sánchez Noriega 2000, 94-95). Es la cámara subjetiva el efecto que, en cierta medida, puede erigirse como correlato de la focalización interna o la técnica del monólogo interior verbal. Esta idea introduce un último matiz a manera de corolario, sobre el que, de un modo transversal, comparativo e intersemiótico, se ha reflexionado a lo largo de estas páginas: el paralelismo entre el monólogo interior literario y fílmico nunca es

exacto, y rara vez se evidencian sus homologías (sí se perciben con más clarividencia sus contrastes y luchas entre códigos semióticos). Por todas las razones anteriormente expresadas, cada arte ha de priorizar sus procedimientos narrativos de acuerdo con los medios que más convienen a su particular textura semiótica. Si bien, desde un prisma comparativo, los códigos semióticos para representar el discurso interior en la novela y en el cine no son idénticos, dichos procedimientos aspiran a lograr un similar efecto cuya divergencia, en última instancia, procede más de la distinta naturaleza semiótica de ambos medios que de cualquier rivalidad entre dos artes hermanadas en muchos puntos.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo. «Don't talk, just do it»: la palabra frente a la imagen o el monólogo». En PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010, pp. 121-141.
- AUMONT, J. et al. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Trad. Núria Vidal. Barcelona: Paidós, 1996.
- AZNAR ANGLÉS, Eduardo. *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*. Barcelona: EUB, 1996a.
- AZNAR ANGLÉS, Eduardo. «Resituación del monólogo interior». *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1996b, 1, pp. 19-29.
- AZNAR ANGLÉS, Eduardo. «Transformación, transmisión, recepción en la determinación de un género: el origen y el sentido del monólogo interior». En MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (coord.). *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales. Actas del 13.º Simposio de Estudios de Literatura Comparada*. León: Universidad de León, 2002, pp. 463-470.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen y Susana PÉREZ PICO. «La traducción de la intimidad psíquica a la pantalla». En PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010, pp. 143-158.
- BEJA, Morris. *Film and Literature*. New York: Longman, 1976.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra, 1992.
- BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Trad. Juan Miguel Palacios. Salamanca: Sígueme, 1999 [1889].
- BETTETINI, Gianfranco. *Tiempo de la expresión cinematográfica: la lógica temporal de los textos audiovisuales*. Trad. Silvia Tabachnik. México: Fondo de Cultura Económica, 1984 [1979].
- BLUESTONE, George. *From Novels into Film*. Baltimore (MD): Johns Hopkins University Press, 1957.

- BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma Gallimard, 1982.
- BOOTH, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Trad. Santiago Gubern. Barcelona: A. Bosch, 1974 [1961].
- BURUNAT, Silvia. *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980.
- CASETTI, Francesco. *El film y su espectador*. Trad. Anna L. Giordano. Madrid: Cátedra, 1994 [1986].
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Trad. María Jesús Hernández Prieto. Madrid: Taurus, 1990 [1980].
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- DOANE, Mary Ann. «The voice in the cinema: the articulation of body and space». *Yale French Studies «Cinema/Sound»*, 1980, 60, pp. 33-50.
- DUJARDIN, Édouard. *Les lauriers sont coupés*. Paris: Messein, 1924 [1887].
- DUJARDIN, Édouard. *Le Monologue intérieur : Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*. Paris: Messein, 1931.
- DUJARDIN, Édouard. *Han cortado los laureles*. Trad. Roberto Yahni. Madrid: Alianza, 1973 [1887].
- ESCUADERO, Víctor. «Usos del cine en el *Modernism*: El realismo del registro inmediato». En MIRIZIO, Annalisa (ed.). *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Madrid: Pigmalión Edypro, 2014, pp. 89-117.
- FLEISHMAN, Avron. *Narrated films. Storytelling Situations in Cinema History*. The John Hopkins University Press, 1992.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- JAKOBSON, Roman. «¿Decadencia del cine?». En URRUTIA, Jorge (ed.). *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia: Fernando Torres, 1976, pp. 171-186.
- KAWIN, Bruce. *Mindscreen. Bergman, Godard and First-Person Film*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- KOZLOFF, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. California: University of California Press, 1989.
- LEVIN, Harry. *James Joyce: A Critical Introduction*. Norfolk: New Directions Books, 1941.
- LÓPEZ LÓPEZ, Carmen María. «El lamento del ángel Daniel. La condición poético-cinematográfica de Wenders en *El cielo sobre Berlín*». *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 2015, 28.
- LÓPEZ LÓPEZ, Carmen María. *El discurso interior en las novelas de Javier Marías: los ojos de la mente*. New York/Amsterdam: Brill, 2021.
- LOTMAN, Yuri. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- MACFARLANE, Brian. *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- METZ, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- PEÑA ARDID, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1992.

- PEÑA ARDID, Carmen. «Los estudios de literatura y cine en España (1995-2003). Ensayo de bibliografía». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2004, 13, pp. 237-275.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2003.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. «Las adaptaciones cinematográficas a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2004, 13, pp. 276-300.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.
- PÉREZ PICO, Susana. «El narrador homodiegético en el cine: *Desayuno con diamantes (Breakfast at Tiffany's)*, Truman Capote, 1958; Blake Edwards, 1961». En MUÑOZ MUNILLA, Miguel Ángel (coord.). *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*. La Rioja: Universidad de la Rioja, Fundación San Millán de la Cogolla, 1994, pp. 893-905.
- PÉREZ PICO, Susana. *La imagen en la palabra. Las adaptaciones cinematográficas de Virginia Woolf*. Academia del Hispanismo, 2008.
- PIÑERA TARQUE, Ismael. *Mundos narrativos. Relato literario y relato fílmico*. Kassel: Reichenberger, 2009.
- POZUELO YVANCOS, José María. «Roland Barthes y el cine». En CASTRO DE PAZ, José Luis, Pilar COUTO CANTERO y José María PAZ GAGO (eds.). *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Madrid: Universidade da Coruña/Visor, 1999, pp. 237-253.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.
- STAM, Robert *et al.* *Nuevos conceptos de teoría del cine*. Trad. Robert Stam. Barcelona: Paidós, 1999 [1992].
- VILLANUEVA, Darío. «Los inicios del relato en la Literatura y el Cine». En CASTRO DE PAZ, José Luis, Pilar COUTO CANTERO y José María PAZ GAGO (eds.). *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Madrid: Universidade da Coruña/Visor, 1999, pp. 213-225.
- WOOLF, Virginia. *Collected Essays*. London: Chatto & Windus, 1966.

