

EXPIACIÓN, DE LA NOVELA AL FILM

Atonement, *Novel to Film*

Carlos REDONDO SÁNCHEZ

Universidade de Santiago de Compostela; carlosrs1981@hotmail.com

Recibido: febrero de 2010; aceptado: julio de 2010; publicado: julio de 2011

BIBLID [(en curso) (2011) vol. 1; 307-324]

Ref. Bibl. CARLOS REDONDO SÁNCHEZ. EXPIACIÓN, DE LA NOVELA AL FILM. 1616: Anuario de Literatura Comparada, 1, 2011, 307-324

RESUMEN: En estas páginas se desarrolla el estudio comparado de la novela *Expiación* del escritor británico Ian McEwan, publicada en 2001 en la editorial Jonathan Cape (Random House), y de la adaptación cinematográfica que, con el mismo título, se estrenó seis años más tarde, con la dirección de Joe Wright y el guion adaptado de Christopher Hampton. El análisis atiende fundamentalmente a la traducción del componente metaficcional de la novela, que tematiza su propio proceso de enunciación y que encuentra eco en el carácter autorreflexivo y autoconsciente del discurso fílmico construido por el director británico. Se estudian, del mismo modo, dos transformaciones que la adaptación fílmica ejerce sobre su hipotexto y que responden a la compleja temporalización del relato, vinculada al recurso del multiperspectivismo.

Palabras clave: estudios filmoliterarios, adaptación cinematográfica, meta-ficción, autorreflexividad, Ian McEwan, Joe Wright, *Expiación*.

ABSTRACT: This article develops a comparative reading of British novelist Ian McEwan's novel *Atonement*, published by Jonathan Cape (Random House) in 2001, and its cinematic adaptation, released six years later (with the same title) and directed by Joe Wright with a film script by Christopher Hampton.

This analysis attends to the adaptation of the metafictional aspects of the novel, which thematize its process of enunciation, and which are echoed in the autoreflexive and self-conscious filmic discourse. Special attention will be paid to two transformations that the film adaptation carries out on the novelistic hipotext, and which respond to the complex temporality of the story and to its use of multiperspectivism.

Key words: filmoliterary studies, cinematographic adaptation, metafiction, autoreflexivity, Ian McEwan, Joe Wright, *Atonement*.

Tras la dirección de una serie de cortometrajes y producciones televisivas, Joe Wright (Londres, 1972) irrumpió en el panorama cinematográfico europeo con su adaptación de la novela de Jane Austen *Orgullo y prejuicio* (*Pride and Prejudice*, 1813) en 2005, protagonizada por Keira Knightley y Matthew MacFayden y con guion adaptado a cargo de Deborah Moggach. Con este film, Wright se hizo con el «Carl Foreman Award for the Most Promising Newcomer» en la ceremonia de los Premios Bafta del año 2006. El film optó, además, a otros cinco galardones en la misma ceremonia (incluida la nominación al «Alexander Korda Award for Best British Film») y a cuatro premios Óscar de la Academia estadounidense el mismo año. Sin embargo, será su segundo largometraje, *Expiación* (*Atonement*, 2007), adaptación de la novela homónima de Ian McEwan (Aldershot, Inglaterra, 1948), el trabajo que lo consagre como director de prestigio: la película¹ recibió numerosos premios como el Óscar 2008 a la «Mejor Banda Sonora Original» (firmada por Dario Marianelli), los Premios Bafta 2008 a la «Mejor Película» y a la «Mejor Dirección Artística», y los Globos de Oro al «Mejor Film Dramático» y a la «Mejor Banda Sonora Original» del mismo año.

EXPIACIÓN, DE LA HISTORIA AL DISCURSO

La novela de Ian McEwan *Expiación* se divide en cuatro bloques bien diferenciados. La primera parte del relato (2008, 11-222) sitúa su acción en la campaña británica, en un caluroso día del verano de 1935. En la residencia estival de los Tallis, la imaginativa Briony, la menor de tres hermanos, se esfuerza en terminar su drama *Las tribulaciones de Arabella*, con el que se

1. En este caso, el reparto está formado por Keira Knightley (en el papel de Cecilia Tallis), James McAvoy (Robbie Turner), Saoirse Ronan (Briony Tallis con 13 años), Romola Garay (Briony Tallis con 18 años), Vanessa Redgrave (Briony Tallis anciana), Juno Temple (Lola Quincey) y Anthony Minghella (entrevistador), entre otros.

propone agasajar a su hermano León, que vuelve para reunirse con su familia al término del curso académico. Cecilia, la hermana mayor de Briony, y Robbie Turner, el hijo de la asistenta, inician una relación amorosa a través de una serie de encuentros a los que la pequeña Briony asiste casualmente, formándose una opinión equivocada sobre Robbie basada en prejuicios y errores de interpretación. Las percepciones de Briony la llevan a considerar que Robbie es un maniaco sexual que trata de atacar a su hermana. En el curso de la velada en que los Tallis reciben a León y a un amigo de este, el joven magnate de los chocolates Paul Marshall, se produce un incidente gravísimo que Briony presencia nuevamente por casualidad: la violación de su prima Lola por parte de una figura oculta en la oscuridad, que Briony, a causa de sus percepciones anteriores, va a identificar como el hijo de la asistenta. De este modo, Robbie es detenido y encarcelado, y su relación con Cecilia se ve truncada irremediabilmente.

La segunda parte de la novela (2008, 223-312) se ubica en el frente francés de la II Guerra Mundial, en los días previos a la evacuación de la Fuerza Expedicionaria Británica en las playas de Dunkerque. Robbie, a quien en un determinado momento se había dado a elegir entre la prisión o el alistamiento, trata de alcanzar la costa de Dunkerque junto a sus compañeros en el frente, los cabos Mace y Nettle. Las cartas que Cecilia envía a Robbie explican cómo Briony, con el paso de los años, ha ido tomando conciencia de la falsa acusación que formuló contra el hijo de la asistenta y del daño que causó tanto a él como a su hermana. Finalmente, Robbie, gravemente herido, alcanza la playa de Dunkerque, donde espera la retirada.

La tercera parte (2008, 313-410) sitúa su acción en Londres, donde Briony, que ha cumplido la mayoría de edad, ha entrado en un hospital como enfermera profesional. Cada vez más consciente de las consecuencias de su mentira, la muchacha trata de entrevistarse con su hermana Cecilia para obtener su perdón y explicarle su intención de retractarse ante un tribunal. Por otro lado, Briony ha continuado su carrera como escritora: su última obra, *Dos figuras junto a una fuente*, es solo uno más de los relatos donde vuelve sobre los hechos en que se vio involucrada cuando tenía trece años, y que tuvieron graves consecuencias para Robbie y su hermana. Finalmente, la entrevista de las dos mujeres tiene lugar en la casa de alquiler que Cecilia habita en Londres. Robbie y Cecilia, que han reemprendido su relación, niegan su perdón a Briony y la instan a que se retracte formalmente de su antigua declaración.

Los tres primeros bloques del relato se cierran con la firma «BT Londres, 1999» (2008, 410), que aclara el juego metaficcional de la obra: la historia narrada hasta aquí es la novela que Briony Tallis, ya anciana, ha terminado de redactar, y donde una vez más ha buscado, narrando

su caso, el de Robbie y el de Cecilia, su propia «expiación» por la falsa acusación cometida en su niñez, tal y como explica en el epílogo final, titulado igualmente «Londres, 1999» (2008, 411-435). Briony, enferma terminal, explica asimismo cómo inventó un *happy ending* para Robbie y Cecilia más conveniente a los gustos de su futuro lector y al interés didáctico de su relato. Por el contrario, Robbie había muerto de septicemia en Dunkerque, cuando esperaba su evacuación, mientras que Cecilia Tallis falleció en uno de los bombardeos que asediaron Londres en el bienio 1940-1941². De este modo, la entrevista entre Briony, Cecilia y Robbie, que había tenido lugar al final del tercer bloque de la novela, nunca habría podido producirse sino como parte de la reconstrucción ficcional de los hechos por parte de la escritora Briony Tallis.

EXPIACIÓN COMO NOVELA METAFICCIONAL

De este modo, *Expiación* reconoce abiertamente su carácter de ficción literaria y tematiza la propia escritura novelesca. A la historia narrada se superpone un discurso metaficcional, autorreflexivo y especular que da pie a una meditación sobre la escritura y sobre el problema del punto de vista en la percepción de los acontecimientos que ha sido señalada por la crítica como uno de los grandes hallazgos de la obra. Así, en primer lugar, se da en la novela de McEwan una estructura metaficcional de novela enmarcada, por la que los tres primeros bloques de la novela se corresponden con el texto novelesco de título homónimo que Briony Tallis redactó a lo largo de su vida y dio por concluido en Londres en 1999. Pero la imaginación desbordante y la necesidad creativa de Briony no terminan ahí, sino que dan lugar a la inclusión en el relato de toda una serie de textos en que va reescribiendo los hechos y las percepciones más significativos de su existencia. Así, la novela se abre con la redacción por parte de Briony de *Las tribulaciones de Arabella*, breve drama en verso para cuyo estreno cuenta con los primos Lola, Jackson y Pierrot y con el que pretende agasajar a su hermano León, de vuelta a la casa Tallis para las vacaciones estivales (2008, 13 y ss.). La analogía entre relato marco –la novela de McEwan, pero también la novela

2. Se encuentra aquí una mínima divergencia entre la historia narrada en la novela y en la adaptación cinematográfica de la misma, ya que, en la segunda, Cecilia muere ahogada por la inundación de una estación de Metro donde se refugiaba de los bombardeos. Esta pequeña transformación se justifica por la elección del intertexto pictórico –los grabados de Henry Moore sobre los refugiados en el Metro londinense, *Brown Tube Shelter* (1940; acreditado) y *Row of Sleepers* (1941)– como base para la escenografía fílmica.

de Briony– y relato enmarcado –el drama primerizo de esta– y su carácter especular descansan en el componente melodramático común, basado en la esquematización y el maniqueísmo psicológicos y en la diferencia social de los protagonistas.

Consumado el fracaso de *Las tribulaciones*, cuando Briony asista casualmente a una serie de encuentros entre Cecilia y el hijo de la asistente que interpretará erróneamente, la inmersión en el misterioso e insondable mundo de los adultos dará lugar a una transformación de las preocupaciones literarias de la pequeña narradora. Primero, después de contemplar desde la ventana una misteriosa escena en que Robbie parece obligar a Cecilia a sumergirse en la fuente del jardín, Briony se imagina a sí misma escribiendo un relato, acorde con el nuevo bagaje de experiencias, donde narraría la escena de la fuente desde tres puntos de vista (2008, 54-56). Después, impresionada por la lectura de una carta subida de tono que Robbie le encomienda erróneamente para entregarla a Cecilia, Briony piensa en escribir un nuevo relato protagonizado por un hombre amable y admirado por todo el mundo sobre el que la heroína protagonista alberga algunas dudas, y que termina por revelarse como la misma encarnación del mal: se trata, inequívocamente, de una proyección literaria de la idea que Briony va forjándose sobre el hijo de la asistente de los Tallis (2008, 138 y ss.).

Hacia el final del tercer bloque, Briony sigue dedicando los ratos libres que el trabajo como enfermera le concede a la escritura novelesca y autobiográfica. Un hito importante en la breve carrera de la escritora en ciernes es la carta que el editor «C. C.» dirige a Briony como respuesta al envío de *Dos figuras junto a una fuente*, enésima reescritura de la escena del jardín que vivió en su infancia. En el texto de la carta, que se reproduce al hilo de la novela (2008, 365-369), el editor comenta por extenso el relato de Briony, rechaza su publicación y anima a la autora a reescribir el relato según sus indicaciones. Finalmente, en el epílogo de la novela, y asegurando la simetría estructural de la obra de McEwan, la historia vuelve sobre *Las tribulaciones de Arabella*, pieza que Briony se afanaba en estrenar en los días del verano en que tuvieron lugar los fatales acontecimientos. Ahora, los primos Jackson y Pierrot llevan a cabo por fin el estreno del texto en la antigua residencia veraniega de los Tallis, como homenaje a la anciana autora (2008, 428-431).

Por último, dentro de esta tematización de la escritura en la novela de McEwan, deben tenerse en cuenta las consideraciones que la propia Briony hace acerca de la inclusión en su relato de un *happy ending* inventado (2008, 433-435), que no se corresponde con el destino *real* de los personajes.

LA ADAPTACIÓN FÍLMICA. RELATO CLÁSICO, RELATO MODERNO

La novela de McEwan se conforma, pues, como un «relato moderno», según la distinción entre «relato clásico» y «moderno» que establece Francis Vanoye (1996, 137-144), y que resulta particularmente interesante para la caracterización de la adaptación cinematográfica de *Expiación*. Rasgos que definen el «relato moderno» son, para Vanoye, la conciencia lingüística, la reflexión sobre el propio lenguaje, la presencia del autor en la obra, el realismo psicológico y la subjetividad, la ruptura del valor mimético de la representación, la autoconciencia narrativa, el final abierto, las disyunciones entre los órdenes espacial y temporal y la ambigüedad y relativización de la verdad, entre otros. La supuesta anulación de algunas de estas características –esto es, el adelgazamiento de la carga metaficcional del hipotexto– en la adaptación cinematográfica dirigida por Joe Wright provocaría la transformación de un «relato moderno» (la novela de McEwan) en un «relato clásico» (el film de Wright). Se produciría, por tanto, una «divergencia estilística» (Sánchez Noriega, 2000, 68-69) entre hipotexto e hipertexto, que daría lugar, en cuanto a la propuesta estético-cultural de la adaptación, a un «saqueo», con la «simplificación» de la fuente novelesca y la transformación de su sentido³.

En esta línea, se señala el problema que supone el trasvase del relato enmarcado de un medio –el literario– a otro diferente –el cinematográfico– y que se explica bien si se vuelve sobre la distinción de Seymour Chatman entre «historia» y «discurso»: mientras que en la novela de McEwan tanto la historia como el discurso novelístico de los tres primeros bloques narrativos quedan perfectamente enmarcados, y bien establecidas su autoría y las circunstancias de su redacción, en el film de Joe Wright no existe un correlato completo y simétrico del juego metaficcional del hipotexto. Así, toda la historia narrada en los tres primeros bloques del film corresponde a la historia en que Briony Tallis está implicada y que la autora ha narrado en su novela, tal y como explica en la entrevista televisiva final; sin embargo, no puede decirse lo mismo del discurso fílmico, de la sucesión de imágenes que preceden a la entrevista, cuya autoría y enunciación permanecen indeterminadas.

Sin embargo, más allá de esta ausencia de simetría de la adaptación cinematográfica –para cuyo logro sería necesaria la inclusión de recursos

3. En este sentido se pronuncia, por ejemplo, GARCÍA LANDA (2008).

tópicos como la mostración de la tramoya del rodaje⁴, la metáfora del libro que se abre al inicio y se cierra con el fundido final o las voces *off* y *over* de un narrador atento a subrayar el carácter hipodiegético del relato adaptado—, la hipótesis de estas páginas es que el componente metaficcional del hipotexto novelesco de McEwan sí que se traduce en la conformación de una obra autorreflexiva y autoconsciente en la adaptación de Joe Wright, que llama la atención sobre la existencia de un sustrato literario hipotextual y sobre el carácter ficcional de este, tal y como puede establecerse a través de un análisis detenido de determinadas secuencias filmicas. Se produciría, por tanto, una coherencia estilística entre hipotexto e hipertexto, con la traducción de un «relato moderno» en un nuevo «relato moderno», según la concepción de Vanoye (1996, 137-144).

Entre los rasgos que apuntan hacia la metaficcionalidad del film se encuentra, ya al inicio, el símbolo especular de la casa de muñecas que sobresale en la decoración del cuarto de Briony, y que aparece representada en el primer encuadre del primero de los planos del film. La casita es mencionada en el texto de McEwan como uno más de los elementos que decoran la habitación de la imaginativa y metódica muchacha. Sin embargo, gracias al trabajo profilmico que incide sobre la productividad narrativa del objeto, la casa de muñecas [Fig. 1] reproduce a escala la fachada de la residencia estival de los Tallis donde se ubicará la acción del primer bloque narrativo, tal y como puede apreciarse en el trigésimo tercer plano [Fig. 2]. El encuadre, y el movimiento de la cámara de arriba abajo y de izquierda a derecha, muy similares en ambos planos (primero y trigésimo tercero), remarcan la analogía y el desdoblamiento especular entre una y



Fig. 1



Fig. 2

4. Tal y como se produce en uno de los ejemplos paradigmáticos de la adaptación cinematográfica de textos metaficcionales, *La mujer del teniente francés* (*The French Lieutenant's Woman*, 1981) de Karel Reisz.

otra construcción; el paralelismo permite, además, desarrollar la estructura simbólica por la que las pequeñas figuras de juguete de Briony acabarán por identificarse con los personajes de Cecilia (plano 33) y Robbie (plano 34), en tanto que la mente de la pequeña de los Tallis se erige como principio demiúrgico ordenador de unos y otros, con funestas consecuencias para los últimos.

En segundo lugar, la tematización de la escritura está omnipresente a lo largo de todo el film. La máquina de escribir de Briony y su caracterización como escritora de ficciones reaparecerá a lo largo del relato: baste señalar nuevamente la primera secuencia fílmica, que presenta a Briony en su cuarto afanada en rematar el texto de *Las tribulaciones de Arabella*. Los planos cuarto y quinto de la obra muestran respectivamente, mediante el plano-detalle, el teclado de la máquina de escribir de Briony [Fig. 3] y la portadilla de su primera pieza teatral. Más aún, el sonido de la máquina de escribir de Briony resuena repetidas veces en la banda sonora, acompañando las apariciones de este personaje o recordando al espectador, mediante la asociación sonora⁵, el carácter de relato enmarcado de la historia narrada⁶.

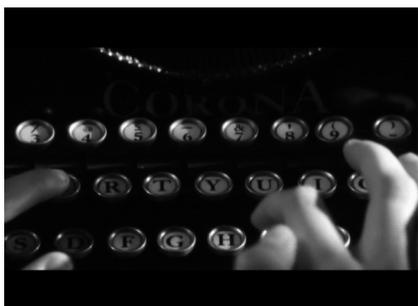


Fig. 3



Fig. 4

5. Respecto a la asociación del sonido con elementos narrativos en el lenguaje cinematográfico, afirma Laurent JULIER: «Una vez que el espectador ha asumido el aprendizaje de una combinación audiovisual [...] no es necesario presentar otra vez el uno [el sonido] junto al otro [el elemento narrativo]; basta con el sonido, y el filme se acerca al modelo de la doble narración audiovisual» (2007, 63-64).

6. Ya en la cabecera del film, el título se recreaba con tipos de máquina de escribir impresos uno a uno sobre la imagen según la secuencia propia de la escritura mecanográfica, y acompañados del sonido del instrumento. El *merchandising* de la película –empezando por la cartelística y continuando por la portada del CD de la banda sonora– acude nuevamente a los moldes tipográficos de la máquina de escribir.

La afectación del propio estilo por parte del director es continua a lo largo del film. Buen ejemplo de ello es el largo y descriptivo plano-secuencia de la playa de Dunkerque (en el segundo bloque narrativo), que supone, en cuanto a su duración, un desvío interno dentro de la gramática de la obra [Fig. 4]. Este plano-secuencia, que alcanza los cinco minutos de duración, se opone, por su artificiosidad, a la comprensión que el teórico André Bazin tiene del plano-secuencia como medio privilegiado para el realismo cinematográfico (Sánchez Noriega 2000, 105). Los elementos más importantes –la playa, con el buque encallado en mitad de la arena, el quiosco de música y el tióvivo (que provoca un contraste efectista entre el uso habitual y la desolación provocada por el conflicto bélico), el partido de fútbol, la inutilización de armas y vehículos, el sacrificio de los caballos, el himno a coro y los soldados sentados en los cafés a pie de playa– se encuentran ya, aunque dispersos, en el hipotexto novelesco (2008, 285-311). El film opta, en cambio, por vincularlos en un solo plano que sigue a Robbie, Mace y Nettle en su evolución alucinada por la playa. La secuencia demuestra la pericia técnica y escenográfica del equipo de dirección para describir un espacio envolvente caracterizado por una «absurda irrealidad», que se aviene bien con su carácter de reconstrucción discursiva artificiosa del conflicto bélico llevada a cabo por la escritora a partir de documentación histórica.

Se produce también en el film un juego intertextual y metaficcional de cine dentro del cine ajeno al hipotexto novelesco. Robbie, vagando por el caos y la destrucción de Dunkerque, asiste a una proyección de cine en un sótano junto a la playa: el film que se cita y homenaja es el melodrama bélico *El muelle de las brumas* (*Le quai des brumes*, 1938), adaptación de la novela homónima (1927) de Pierre Dumarchais dirigida por Marcel Carné y con guion y diálogos del escritor Jacques Prévert⁷. En la escena mostrada en la pantalla tiene lugar el beso entre Jean (Jean Gabin) y Nelly (Michèle Morgan), que activa los recuerdos de Robbie sobre su propia relación trunca. La posición de la cámara, el encuadre y la angulación provocan que el protagonista aparezca aquí recortado y empequeñecido⁸ por la pantalla [Fig. 5], encuadrado en una nueva ficción cinematográfica, con cuyos personajes

7. El recurso al film de Carné viene justificado como correlato del estado anímico y mental del protagonista. Al inicio de *El muelle de las brumas*, Jean, desertor del ejército francés protagonista del relato, alude a las simbólicas «nieblas» que ocupan su cabeza tras el conflicto bélico, idénticas que las que hacen mella en la salud de Robbie Turner hacia el final del segundo bloque de *Expiación*.

8. En el guion de Christopher HAMPTON, Robbie, «*dwarfed by the enormous black-and-white image, buries his face in his hands*» (2008, 59).

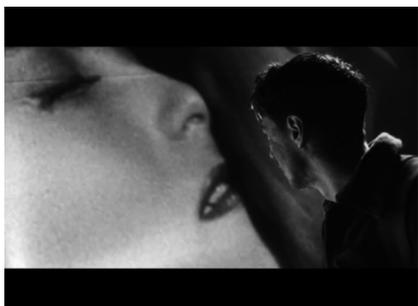


Fig. 5

se identifica y emociona. Se llama así la atención al mismo tiempo sobre el carácter de Robbie de personaje de una ficción novelesca enmarcada.

Más adelante, la representación visual de los recuerdos de Robbie, asediado por la enfermedad, la fiebre y el agotamiento físico, tiene lugar de un modo pretendidamente artificial: se vuelve sobre las imágenes más significativas del primer bloque narrativo (la rotura del jarrón junto a la fuente, la entrega de la carta a Briony, la

escena de la detención y la separación de Cecilia), que se visualizan ahora mediante los recursos del *slow motion* y la marcha atrás, que vinculan la imagen fílmica a una «estética de *videoclip*» y provocan en este punto del film la impresión de un relato que se hace y se deshace, nuevamente como alusión al carácter discursivo y literario de la historia narrada⁹.

En la entrevista final, una Briony septuagenaria (interpretada por Vanessa Redgrave) es invitada a un plató de televisión para hablar de su última novela, *Expiación*. Briony no puede contener las lágrimas al recordar los hechos más significativos de su infancia, su falso testimonio contra Robbie Turner y las consecuencias que para este y para su hermana tuvieron los sucesos ocurridos en el verano de 1935. La transformación del epílogo de la novela en una entrevista televisiva muestra la voluntad de Wright de acudir a materiales audiovisuales y provoca un nuevo juego metaficcional de televisión dentro del cine¹⁰. La inclusión de la entrevista tiene sentido, tal y como explica el propio director de la cinta en el *making*

9. Se traduce así el monólogo narrado de Robbie en la novela, que planteaba ya la idea de la reversibilidad: «Así que desandaría el camino que había recorrido, recorrería hacia atrás todo lo que había avanzado, cruzando marismas resacas y lóbragas, sobrepasando al sargento feroz en el puente, atravesaría el pueblo bombardeado, seguiría a lo largo de la cinta de la carretera los kilómetros de onduladas tierras de labranza, buscando el camino a la izquierda en el lindero del pueblo [...]» (2008, 308).

10. Ya antes se había asistido a un ejemplo de televisión dentro del cine: en el hospital de Londres donde trabaja como enfermera, Briony asiste a la proyección de un noticiero que narra, por un lado, el regreso de la Fuerza Expedicionaria Británica a Inglaterra después de la evacuación de Dunkerque y, por otro, informa de la condecoración que la reina Elizabeth ha concedido a Paul Marshall, el magnate de los chocolates, recientemente prometido con Lola Quincey. Esta última noticia provoca, obviamente, el desconcierto de Briony.

of, en el contexto de la creación de unas condiciones de verosimilitud de la historia del relato marco, en oposición a la continuada ficcionalización del relato enmarcado.

El pasaje exhibe la tramoya del rodaje televisivo, que incluye planos de Briony en los camerinos y de la sala de control de cámaras [Fig. 6], donde se muestran hasta quince pantallas en que se repite un mismo plano de la entrevistada, con un poderoso efecto de sobreencuadre (Aumont

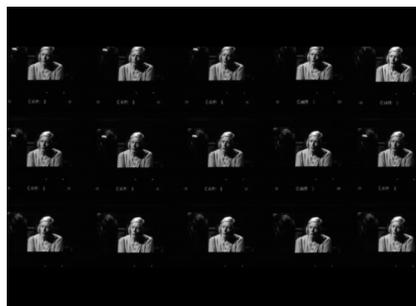


Fig. 6

1992, 164). El cameo del director Anthony Minghella, en el papel de entrevistador de la escritora, parece esbozar un sugerente juego metaléptico, donde concurren las instancias del personaje-autor literario y del autor cinematográfico. De esta manera, la entrevista final adquiere las funciones que en el epílogo novelesco retenían tanto el asunto del pleito, que incidía en la verosimilitud de la historia de Briony, como el problema de los errores de documentación de la escritora, que insistía sobre el carácter ficcional y literario del discurso novelesco enmarcado¹¹.

La entrevista da lugar en el film al doble final, vinculado a la indeterminación y al inacabamiento consustanciales al relato metaficcional y al cuestionamiento de la necesidad y la pertinencia de un *happy ending* en el texto narrativo. En la novela, el carácter imaginario del final inventado por Briony Tallis se subraya claramente mediante la alusión a lo fantasmal, a lo irreal y al desdoblamiento del personaje protagonista. Así, cuando acude al encuentro de su hermana Cecilia, Briony sufre una simbólica escisión por la que se separan y distancian «ella y otro yo» que, efectivamente, logrará entrevistarse con la joven pareja y solicitar su perdón¹². La adaptación

11. En cuanto al pleito, la publicación de la novela de Briony, donde esta explica la verdad de los hechos ocurridos en 1935, retractándose de la falsa acusación hacia Robbie Turner e identificando a Paul Marshall como el agresor de Lola Quincey, daría lugar sin duda alguna a un litigio del matrimonio Marshall contra la casa editorial (2008, 419-420). Por otro lado, la autora explica en el epílogo cómo el conservador de documentos del Museo Imperial de la Guerra la había puesto en contacto con un ex-coronel de los Buffs, historiador aficionado, que leyó el manuscrito de la novela y señaló una serie de errores de documentación en el texto (2008, 420-422).

12. «Salió del café y mientras caminaba por el Common *notó que se ensanchaba la distancia entre ella y otro yo, no menos real*, que regresaba andando hacia el hospital. Quizás

cinematográfica, por su parte, traduce la «fantasmalidad» aludida en el pasaje novelesco mediante el recurso a la borrosidad de la imagen fílmica. En uno de los planos de la secuencia que narra el encuentro entre Briony, Robbie y Cecilia en casa de esta, el campo de profundidad se divide en dos espacios: en primer término aparece Briony, encuadrada en plano medio, perfectamente nítida, mientras que en el segundo término aparecen Robbie y Cecilia –a no más de tres metros de distancia–, cuya imagen se desvirtúa por un pretendido efecto de borrosidad que subraya la distancia entre los personajes y los niveles ficcionales. Además, la fantasmalidad de Robbie se había remarcado gracias al montaje, que trunca los planos y provoca la aparición y desaparición fugaz del personaje en el cuadro¹³: se reproduce así en el espectador la duda que Briony alberga sobre la supervivencia del hijo de la asistenta¹⁴.

la Briony que caminaba hacia Balham era la persona *imaginaria o espectral*. Esta *sensación de irrealidad* se acrecentó cuando, media hora después, desembocó en otra High Street, más o menos la misma calle que la que había dejado atrás» (2008, 386).

13. Aparición fugaz de Robbie que ya había tenido lugar poco antes, cuando Briony cree reconocer al hijo de la asistenta entre los heridos que ingresan en el hospital de Londres.

14. En el guión publicado, la fantasmalidad de Robbie y la técnica del suspense se basaban en la posición de los personajes en la escenografía. Cecilia obstaculiza en un primer momento a Briony la visión de Robbie: «Briony is partly obscured from Robbie's view by Cecilia, who has turned to him» (2008, 83). La adaptación fílmica de Joe Wright irá más allá que su hipotexto en la narración del *happy ending*: al hilo de la entrevista final se añade una secuencia que muestra a Cecilia y Robbie, felices tras su reencuentro, en la anhelada casa junto a los White Cliffs (símbolo espacial que había aparecido recurrentemente en la correspondencia que Cecilia enviaba al frente), mientras la *voice off* de Briony justifica la invención del final feliz. Por otro lado, Román Gubern desmiente la asociación tradicional de melodrama y *happy ending*, que para el estudioso catalán no es un elemento constitutivo del género (1988, 245-246). En cuanto a *Expiación*, rasgos melodramáticos del relato son el ya citado de la diferencia social entre los amantes, la importancia de los prejuicios de clase y del azar como motivo de su separación, el esquematismo y el maniqueísmo de los caracteres –la inocencia y la humildad perseguidas (Robbie Turner) frente a la maldad y la prepotencia socio-económica triunfantes (Paul Marshall)–. El segundo bloque de la narración es un buen ejemplo de la fructífera relación entre melodrama y género bélico, con ejemplos señeros como la citada *Le quai des brumes* o *A time to love, a time to die* (1958) de Douglas Sirk. Además, se da en los bloques II y III de *Expiación* un claro ejemplo de lo que Román Gubern denomina «técnica melodramática de agresión estético-fisiológica del espectador» (1988, 242-243), sintagma con que alude a la predilección del melodrama por el efectismo, lo sangriento y los incidentes espectaculares. Por último, el esquematismo psicológico que caracteriza a los protagonistas del film de Wright, opuesto al desarrollo que reciben en el hipotexto novelesco, se justifica obviamente por las restricciones que impone

RENARRACIÓN Y SIMULTANEIDAD

La adaptación cinematográfica de *Expiación* ejerce dos pequeñas, aunque decisivas, transformaciones de su hipotexto en cuanto a la temporalización del relato. Las disyunciones en los órdenes espacial y temporal eran señaladas como uno de los rasgos del relato moderno por Francis Vanoye (1996, 137-144), como se apuntaba más arriba.

En primer lugar, en *Expiación* se produce la renarración de las escenas de la fuente y de la biblioteca, asociada en ambos casos al recurso del multiperspectivismo y a la creación del error perceptivo de Briony que tendrá fatales consecuencias para Cecilia y Robbie¹⁵. La escena de la fuente, que supone el primer gran equívoco de la futura escritora, se narra en la novela de McEwan primero según una focalización solidaria con el personaje de Cecilia, protagonista de los acontecimientos (II, 30-44), para después renarrarse desde el punto de vista parcial y ajeno a los hechos de Briony (III, 45-56). En el film, por el contrario, se invierte el orden de las narraciones: en primer lugar el narrador cinematográfico adopta el punto de vista subjetivo y precario de Briony, para después renarrar la secuencia desde una focalización más cercana e informativa¹⁶.

En la adaptación fílmica, Briony asiste a la escena desde una habitación en la planta superior de la vivienda de los Tallis, donde estaba ensayando junto a sus primos *Las tribulaciones*. Un insecto golpeando el cristal llama la atención de la muchacha, que se acerca a la ventana: desde allí alcanza a ver la fuente del jardín, donde se encuentran Cecilia y Robbie, protagonistas de una escena misteriosa: a un incomprensible gesto de Robbie, Cecilia reacciona desvistiendo y sumergiéndose en la fuente, para después salir de ella, vestirse airadamente y volver a la casa. A partir de aquí se produce la renarración de los hechos desde una nueva focalización: Cecilia se dispone a colocar flores en el jarrón del salón de la planta baja; para ello, va a

el propio medio: de las 130.000 palabras de la novela se pasa a un guion de unas 20.000 y a los 120 minutos de metraje.

15. Explica Wright en «*Atonement. Novel to the Screen*» (incluido entre los materiales adicionales del DVD) cómo Christopher Hampton había elaborado una serie de borradores del guion junto a otro director. Según Wright, Hampton se había alejado mucho de la estructura del hipotexto, renunciando, por ejemplo, a narrar ciertas escenas con diversas focalizaciones, eliminando todo el componente autorreflexivo sobre la cuestión del punto de vista que se encuentra en la novela. Para su proyecto, Wright trabajó junto a Hampton en una nueva versión del guion, más fiel a la novela, empezando desde cero.

16. El film recurre así al orden con que Briony narraba los acontecimientos en su relato *Dos figuras junto a una fuente* (2008, 365-369), más eficaz en cuanto al juego de perspectivas.

buscar agua a la fuente del jardín; en su trayecto, Cecilia debe encontrarse con Robbie, el hijo de la asistenta, con quien traba una conversación tensa y llena de insinuaciones¹⁷. En la fuente, Robbie se presta a ayudar a Cecilia en su tarea; deseosos de parecer distantes e independientes, ambos forcejean brevemente con el jarrón hasta que este se hace añicos. El gesto de Robbie, que Briony había interpretado como impositivo o amenazante, no es más que una advertencia del hijo de la asistenta a Cecilia, cuando esta, descalza, está a punto de lastimarse con los fragmentos del jarrón desperdigados por el suelo en torno a la fuente. Airada, Cecilia se propone rescatar los pedazos de la pieza que han caído dentro de la pila y, para ello, se desviste apresuradamente y se sumerge en el agua.

De este modo, el film reproduce en el espectador una confusión idéntica a la que sufre la pequeña Briony, de manera que aquel queda involucrado por la maquinaria fílmica en la comprensión de los acontecimientos. Además, la transición de una a otra narración en el film muestra la carrera de Cecilia por el bosque, que en la novela se asociaba exclusivamente a la vitalidad de la muchacha, y que aquí agrava el extrañamiento del espectador respecto a lo apenas narrado¹⁸. Finalmente, el espectador terminará por darse cuenta antes o después (el pelo y el vestido de Cecilia están nuevamente

17. En el curso de esta secuencia tiene lugar un nuevo detalle narrativo que apunta hacia el carácter autoconsciente del relato fílmico como constructo artificioso: cuando Cecilia se demora en el salón ordenando las flores, se apoya en un piano al tiempo que se introduce en la banda sonora el sonido de una melodía extradiegética [Fig. 8]. Cecilia, absorta en sus pensamientos, pulsa una de las cuerdas del instrumento, que provoca una nota aguda que da por concluida la melodía. Se produce así, por la acción del personaje, una confusión de niveles narrativos, una intrusión de lo extradiegético en lo diegético y viceversa, que llama la atención sobre el carácter artificioso del relato y sobre su orgullo como maquinaria perfecta donde todo encaja. *Expiación* se adhiere de esta manera a films recientes como *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) de Jean Pierre Jeunet o *Goodbye Lenin* (2003) de Wolfgang Becker, que incluyen recursos de naturaleza semejante como la aceleración artificiosa de las transiciones narrativas o la inclusión del sonido de las máquinas que posibilitan el *travelling*. Se adopta así una «poética desnaturalizadora» del relato, que rompe con el conjunto de procedimientos encaminados a ocultar el discurso cinematográfico a favor de la historia, y que durante las primeras décadas de historia del medio darían lugar al establecimiento de un M. R. I., tal y como explica Noël BURCH (1995).

18. Este es el pasaje novelesco: «En parte por su juventud y el esplendor del día, y en parte por su necesidad incipiente de fumar un cigarrillo, Cecilia Tallis recorrió casi a la carrera con sus flores el camino que orillaba el río, junto a la vieja piscina con su pared musgosa de ladrillo, antes de internarse en los robledales. La impulsaba también la acumulada inactividad de las semanas de verano después de los exámenes finales; desde el regreso a casa, su vida había estado estancada, y un hermoso día como aquél le insuflaba impaciencia y casi desespero» (2008, 30).

secos), de que se ha producido un salto hacia atrás en la narración y de que ahora asiste a la renarración de la escena anterior desde un nuevo punto de vista.

En el film, sintomáticos de la focalización subjetiva con Briony son la inclusión, en el borde derecho del cuadro, del marco de la ventana a través de la que mira, que provoca un llamativo efecto de sobreencuadre y subraya la precariedad del dispositivo a través del que se accede a los hechos –con la abeja que zumba insistentemente golpeando el cristal de la ventana [Fig. 7]–, la sucesión de pequeños reencuadres del motivo dentro del cuadro y el recurso reiterado a la secuencia de plano y contraplano que muestra el rostro absorto de la muchacha.

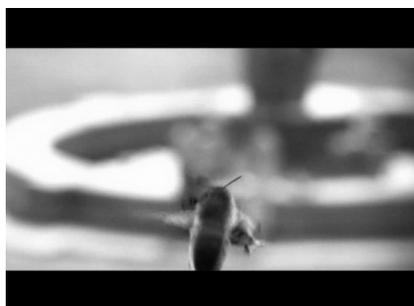


Fig. 7

Por otra parte, también en el primer bloque narrativo tiene lugar la secuencia que narra los preparativos de Cecilia y Robbie para la cena de agasajo al recién llegado León, y la redacción de la carta en que Robbie se propone disculparse con Cecilia por su actitud durante su encuentro en la fuente. Las dos acciones, que tienen lugar en espacios distintos y tiempos simultáneos, se narran en la novela en dos capítulos sucesivos, a lo largo de treinta y nueve páginas: en el capítulo VIII tienen lugar los preparativos de Robbie para la cena y la escritura de la carta (2008, 98-117), mientras que en el capítulo IX se refieren los preparativos de Cecilia, interrumpidos por la aparición de los primos Jackson y Pierrot (2008, 118-137). En la adaptación cinematográfica, por su parte, se produce la optimización de la narración de la simultaneidad¹⁹: las dos escenas se relatan en una sola

19. Las dificultades de la narración literaria para narrar la simultaneidad o temporalización múltiple por el carácter sucesivo del signo literario han sido señaladas con anterioridad por Darío Villanueva y José Luis Sánchez Noriega. Después de experimentos tipográficos fallidos como la doble columna en Pérez de Ayala o la secuencia alterna en las líneas pares e impares en Cortázar, la narración literaria terminó por preferir, para la narración de la simultaneidad, la articulación del texto en fragmentos más o menos extensos, como los *flashes* y las secuencias fílmicas, que intercalan breves relatos de lo que sucede en un mismo tiempo y diferentes lugares (VILLANUEVA 1989, 51). Por el contrario, el cine alcanza una mayor facilidad para representar la simultaneidad gracias a su carácter mixto icónico-verbal, a través de procedimientos como la pantalla dividida, las técnicas de sobreencuadre o la profundidad de campo, ya sea mediante el doble relato o mediante la división más o menos artificiosa de la escenografía (SÁNCHEZ NORIEGA 2000, 109-110).

secuencia, de tres minutos y medio de duración, donde se alternan breves planos que atienden por igual a Robbie y a Cecilia. El motivo del espejo posibilita tanto el retrato físico del personaje como su introspección y la representación de su interioridad psíquica, al tiempo que modula el motivo tópico que introduce la autocontemplación de la belleza previa al encuentro amoroso²⁰.

Sin embargo, la característica más llamativa en cuanto al carácter intertextual y autorreflexivo del film es el pastiche de la estética publicitaria que tiene lugar en la narración de la secuencia: rasgos que apuntan hacia la alusión intertextual y el remedo estilístico de un determinado tipo de anuncios publicitarios²¹ son la narración de una escena de tocador, a la que el espectador tiene un acceso *voyeurístico* (subrayado por los continuos reencuadres de la imagen), el acompañamiento musical diegético, con una melodía retro que sustituye por completo los diálogos²² («O soave fanciulla, o dolce viso», del primer acto de *La Bohème* [1896] de Giacomo Puccini) y, desde el punto de vista estilístico, la alternancia entre nitidez y borrosidad, efectos lumínicos como destellos (provocados por la irregularidad del espejo donde se refleja el rostro de Cecilia) y la diversidad de filtros, tonalidades y texturas, recursos encaminados a crear una atmósfera de ensoñación y evocación en torno a la protagonista femenina [Fig. 9].

El análisis detenido de algunas de las secuencias de la adaptación fílmica de *Expiación* muestra claramente cómo director y guionista no han

20. Ya adquiriría estas funciones durante la renarración de la escena de la fuente, cuando Cecilia, antes de salir al jardín y encontrarse con Robbie, se miraba en el espejo. Allí, la introspección del personaje se marcaba mediante el levisísimo *zoom* hacia delante sobre el rostro reflejado de la actriz.

21. Wright recupera aquí algunos de los recursos que empleaba ya en la campaña publicitaria por él dirigida para el perfume *Coco Mademoiselle* de la firma Chanel (2006), como la escena de tocador, la insistencia en los espejos que provocan efectos de sobreenquadre y efectos lumínicos como brillos, destellos y borrosidades, superposiciones en transparencia, etc.

22. Se produce en la secuencia, por un lado, una serie de *jump cuts* previstos por el guion (HAMPTON 2007, 23), cuya organización se ajusta al progreso de la pieza musical. Por otro, la atención del narrador cinemático a los personajes de Cecilia o de Robbie parece responder en cierto modo a las intervenciones de la soprano y del tenor en la composición musical. De esta manera, puede hablarse también para esta secuencia de un «efecto de videoclip», según el cual la banda sonora dicta la organización de la imagen. La denominación se justifica «por el carácter intocable de la música en la forma videoclip: no solo sigue su curso, insensible a la avalancha de planos, al ritmo del montaje, de los movimientos y de la acción, sino que dicta la organización de la imagen (puede imponer el lugar de los *cuts* visuales en función de su tiempo)» (JULLIER 2007, 59).



Fig. 8



Fig. 9

buscado una mera simplificación del hipotexto novelesco, tal y como ha llegado a sugerirse. Muy al contrario, a la narración emocionante y dinámica de la historia melodramática, capaz de asegurar el éxito de la obra entre un público masivo, se superpone una voluntad de trasladar el sentido cabal de la novela gracias a la construcción de un film dotado de una fuerte carga estilística (vinculada al realismo poético de Carné, entre otros), contenedor de diversos discursos (el pictórico, el publicitario, el televisivo, el del vídeo musical y, por supuesto, el literario y el cinematográfico), y que no renuncia a la compleja traducción del componente metaficcional del hipotexto mediante la tematización de la escritura literaria y cinematográfica, la puesta en cuestión de lo diegético y lo extradiegético y la reflexión sobre las cuestiones del doble final y del punto de vista en el relato.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
— *et al.*, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996.
BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2000.
BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1995.
CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra, 2005.
CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.
GARCÍA LANDA, José Ángel, «Expiación y adaptación (sobre *Atonement*, de Ian McEwan y Joe Wright)», *Social Science Research Network* [en línea]. <<http://ssrn.com/abstract=1091883>> [consulta: 12 de mayo de 2009].
GAUDREAU, André & JOST, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.

- GIL GONZÁLEZ, Antonio J., «La mujer del teniente francés o cómo filmar una metanovela», en Becerra, Carmen *et al.* (eds.), *Lecturas: imágenes*, Vigo, Universidade, 2001, pp. 525-533.
- GUBERN, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1988.
- HAMPTON, Christopher, *Atonement. The Shooting Script*, New York, Newmarket Press, 2008.
- JOST, François, *L'oeil-caméra*, Lyon, Presses Universitaires, 1987.
- JULLIER, Laurent, *El sonido en el cine*, Barcelona, Paidós, 2007.
- KOUZAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992.
- MCCONNELL, Frank D., *El cine y la imaginación romántica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- McEWAN, Ian, *Expiación*, trad. Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2008.
- McFARLANE, Brian, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- PÉREZ RUBIO, Pablo, *El cine melodramático*, Barcelona, Paidós, 2004.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.
- VANOYE, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós, 1996.
- VILLANUEVA, Darío, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, Madrid, Mare Nostrum, 2006.
- WRIGHT, Joe (dir.), *Expiación*, Madrid, Universal Pictures, 2008, 1 DVD.