

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD

**La adaptación cinematográfica. Una aproximación a través de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996)**

MASTER UNIVERSITARIO EN CINE, COMUNICACIÓN E INDUSTRIA AUDIOVISUAL

María Anisia Rodríguez García

Tutora

Tecla Beatriz González Hortigüela

Valladolid, 2023

## La adaptación cinematográfica. Una aproximación a través de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996)



### Resumen

El presente Trabajo Fin de Master intenta acercarse a la problemática que desde los comienzos del cine, ha sido materia de debate entre los estudiosos de la cuestión: las relaciones entre cine y literatura.

En primer lugar, expondremos las proposiciones más sobresalientes, que abarcan desde los estudios de la corriente formalista, entre los que se cuentan los análisis de Hugo Münsterberg y Sergei Eisenstein, a los representantes de la corriente realista como André Bazin o Siegfried Kracauer, pasando por los estudios de Christian Metz desde el estructuralismo y la semiología, hasta las investigaciones más recientes a cargo de José Luis Sánchez Noriega o José Antonio Pérez Bowie; y en segundo lugar, trataremos de aproximarnos al fenómeno de la adaptación cinematográfica, a través del proceso que supuso transformar la novela de Michael Ondaatje, *El paciente inglés*, en un largometraje y de los medios de los que su realizador, Anthony Minghella, se sirvió para realizar el trasvase.

## **Abstract**

This Master's Final Project tries to approach the problem that since the beginning of cinema has been the subject of debate among scholars of the issue: the relationship between cinema and literature.

In the first place, we will expose the most outstanding propositions, which range from the studies of the formalist current, among which are the analyzes of Hugo Münsterberg and Sergei Eisenstein, to the representatives of the realist current such as André Bazin or Siegfried Kracauer, going through the studies of Christian Metz from structuralism and semiology, to the most recent investigations by José Luis Sánchez Noriega or José Antonio Pérez Bowie; and secondly, we will try to approach the phenomenon of film adaptation, through the process that involved transforming Michael Ondaatje's novel, *The English Patient*, into a feature film and the means that its director, Anthony Minghella, used to carry out the transfer.

## **Palabras clave**

Adaptación cinematográfica, amor, traición, guerra, ausencia de nacionalidades

## ÍNDICE

<b>1. Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>2. Marco teórico.....</b>	<b>7</b>
<b>2.1 Principales corrientes teóricas.....</b>	<b>7</b>
<b>2.2 Cineastas y su relación con las adaptaciones.....</b>	<b>19</b>
<b>2.3 Novelistas y su relación con las adaptaciones.....</b>	<b>21</b>
<b>3. Autores y contexto histórico .....</b>	<b>24</b>
<b>3.1 Michael Ondaatje.....</b>	<b>24</b>
<b>3.2 Anthony Minghella .....</b>	<b>25</b>
<b>3.3 Contexto histórico .....</b>	<b>26</b>
<b>4. Sinopsis .....</b>	<b>30</b>
<b>4.1 Sinopsis de la película .....</b>	<b>30</b>
<b>4.2. Principales diferencias entre el texto escrito y el texto filmico .....</b>	<b>31</b>
<b>5. De la producción al montaje.....</b>	<b>33</b>
<b>5.1 Producción .....</b>	<b>33</b>
<b>5.2 Rodaje .....</b>	<b>34</b>
<b>5.3 Estructura.....</b>	<b>35</b>
<b>6. Personajes principales y su evolución.....</b>	<b>39</b>
<b>7. Elementos del discurso cinematográfico .....</b>	<b>42</b>
<b>7.1 Elementos musicales .....</b>	<b>42</b>
<b>7.2 Elementos artísticos .....</b>	<b>47</b>
<b>7.3 Elementos literarios .....</b>	<b>51</b>
<b>7.4. Otros elementos simbólicos y su puesta en escena .....</b>	<b>53</b>
<b>8. Intertextualidad .....</b>	<b>57</b>
<b>9. Conclusiones .....</b>	<b>59</b>
<b>10. Referencias bibliográficas y fuentes .....</b>	<b>61</b>

## 1. INTRODUCCIÓN

Las adaptaciones literarias al cine son materia de debate casi desde el comienzo del séptimo arte, cuyos filmes en muchas ocasiones tomaron como base los textos escritos. Nos sigue acompañando la controversia sobre la buena o mala adaptación, y aquí cabe señalar, los muy diversos conceptos con que cada autor ha denominado esta transferencia entre lenguajes: adaptación, reescritura, reelaboración, transcripción, traslación, transposición, revisión, recreación, traducción, versión o transformación, entre otros.

Este Trabajo de Fin de Máster se propone desplegar un análisis en torno a la adaptación cinematográfica de la novela *El paciente inglés* de Michael Ondaatje a la gran pantalla. Se trata de plantear, no si es una buena o no tan buena adaptación, sino cómo se ha llevado a cabo ese trabajo de traslación de un texto más poético que narrativo, fragmentado y simbólico, a una película descriptiva, expresiva y poética, conforme a los cánones del denominado “cine clásico”, sin que por ello perdiera la esencia del texto escrito.

En primer lugar, expondremos el marco teórico donde encuadrar la propuesta fílmica formulada por Anthony Minghella a partir de la novela de Michael Ondaatje, mediante la revisión de las proposiciones elaboradas por los teóricos más sobresalientes en la materia a lo largo del último siglo. Igualmente expondremos la opinión acerca del fenómeno de las adaptaciones de varios realizadores, así como escritores de cuyas novelas se sirvieron aquellos para sus películas.

Partiendo del estudio de los autores, tanto del texto escrito como del texto fílmico, nos adentraremos en la historia, exponiendo el argumento y el contexto temporal donde se desarrolla la trama y veremos cómo las circunstancias históricas determinaron el comportamiento de los protagonistas, para después conocer los aspectos más generales de la película y proceder a explicar cómo la estructura fílmica y su planteamiento contribuyó a componer el resultado final.

Y, por último, nos ocuparemos del análisis de los elementos musicales, artísticos y literarios presentes en el filme, junto con los componentes simbólicos e intertextuales integrados en el mismo.

Por lo que respecta a mi interés personal por la película y el motivo que me ha llevado a elegirla, se retrotrae a un cuarto de siglo atrás cuando después de visionarla en el cine, fui al día siguiente a la Biblioteca a buscar el libro. El contraste que observé entre libro y película hizo que,

cuando se me presentó la oportunidad, decidiera indagar cómo pareciendo tan diferentes podían contar la misma historia.

## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1. Principales corrientes teóricas

La historia del cine va unida a la obra literaria de donde, en muchas ocasiones, toma prestado su argumento. Pensemos en los lejanos tiempos en los que Georges Méliés rodó *Cenicienta* (1899), adaptada del libro de Charles Perrault, o cuando, una década más tarde la productora francesa Pathé intentó dignificar el cinematógrafo (que comenzó siendo un espectáculo popular, una diversión para plebeyos despreciada por la burguesía), adaptando para sus filmes obras literarias *cultas*.

El cine y la literatura se rehúyen y se acercan desde siempre, lo que dio lugar a toda una serie de controversias a lo largo del tiempo. En un principio, más o menos durante la primera mitad del siglo XX, la superioridad del texto inicial era incontestable, a partir de entonces se *pide* que la obra filmica conserve la *esencia* de la obra original, pero cabe preguntarse cómo consideramos cada uno de nosotros dicha esencia. Habría que tener en cuenta que en una novela o en una película puede haber múltiples interpretaciones de las múltiples personas que lo leen o que lo visionan y siempre esto será subjetivo. De los rechazos por parte de los autores del texto escrito y de los teóricos del cine hacia la adaptación cinematográfica hay numerosas muestras, si bien en el tema de la literalidad, uno de los más importantes para ellos, es impensable en muchos de los casos por una cuestión de *tiempo cinematográfico*.

La interrelación existente entre literatura y cine y los estudios sobre la misma no se limitaron a una etapa preliminar del cinematógrafo puesto que lejos de desaparecer se fueron fortaleciendo y el fenómeno del análisis de la adaptación continua hasta hoy.

Durante este primer período la adaptación es vista, en general, como una práctica poco adecuada. Recordamos la “pérdida del aura” que Walter Benjamín en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (publicada en el año 1935) atribuyó al cine, entendiendo el aura como algo de carácter irreplicable por lo que el cinematógrafo en su repetición no podría perseguir “valores eternos”, si bien la mayoría de las películas producidas fueron adaptaciones aceptadas y apreciadas por el público.

Iniciamos esta revisión sobre los estudios y teorías acerca de la relación entre literatura y cine con unas palabras de André Bazin, que en su libro *¿Que es el cine?*, plantea la siguiente reflexión:

Por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar el original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan

con el filme, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura (1990, p. 113).

En la problemática del trasvase de textos literarios a la pantalla han participado desde los inicios del cine hasta hoy decenas de autores, tanto pertenecientes al ámbito literario como al cinematográfico o al filosófico, en busca de establecer qué tipo de relación intertextual, paratextual o transtextual, existe entre ambos lenguajes, opinando, valorando y calificando si esa relación es provechosa o perjudicial.

Durante más de medio siglo hubo dos corrientes contrapuestas entre los teóricos del cine: los formalistas, para quienes el lenguaje cinematográfico era diferente de la realidad y primaba el elemento formal por encima del narrativo; y los realistas, para quienes el lenguaje debía registrar la realidad de la manera lo más fiel posible y, en algunos casos, no negando la capacidad artística del cine sino las sobrecargas estéticas, es decir, apostando por el realismo, la sencillez y la interiorización.

Entre los formalistas, Hugo Münsterberg, quien provenía del mundo de la psicología y murió en 1916, concibe el cine como un fenómeno puramente mental, así la mente ha de ser moldeada por el artista-director.

Rudolf Arnheim, procedente igualmente del entorno de la psicología y la filosofía, unido al grupo de la Gestalt, en su libro *El cine como arte* (publicado en 1932) entiende el cine como un arte donde el realizador tiene que dar forma a la realidad con todos los instrumentos de los cuales pueda valerse (iluminación, encuadre, etc.).

Sergei Eisenstein, en su doble vertiente como teórico del cine y como realizador, considera el montaje como la herramienta más cinematográfica que poseía un director, para él el objetivo era la manipulación total de los elementos, desechando cualquier deuda con el lenguaje escrito.

Bela Balazs, dentro de la estética formalista, en su primer libro sobre cine, *Der Sichtbare Mensch (El hombre visible, 1924)*, contribuyó a fundar la teoría del *cine como lenguaje*.

André Bazin, por su parte, fue el teórico realista más sobresaliente en contraposición a las posturas formalistas anteriores. Fue sin duda el maestro inspirador de la Nouvelle Vague y uno de los fundadores de *Cahiers du Cinéma*. En su libro *¿Que es el cine?* publicado entre 1958 y 1963, Bazin nos dejó pensamientos y reflexiones sobre el arte cinematográfico que han pervivido hasta el momento actual. Manifiesta que el cine para constituirse como lenguaje artístico asimiló todo lo que había en su entorno, tomando elementos como el contexto histórico, la pintura (composición de imágenes, la paleta), el arte de la época, las biografías de los artistas, la música, además de la



literatura. De todos estos campos se nutre la reescritura fílmica, añadiendo al mismo tiempo el propio cine que una y otra vez acude a películas precedentes para reelaborarlas, esto es, la práctica del remake, unas veces para homenajearlas y otras para hacerles un *flaco favor*.

Bazin concibe el cine como el arte de lo real, algo físico y material, visualizable, una representación presente en el tiempo y en el espacio, que tiene menos que ver con la exactitud de su reproducción (el cinematógrafo) que con su origen (la realidad). Apoya unas técnicas sobre otras para la consecución del filme, por ejemplo, la profundidad de campo, por considerar que resalta mejor una escena realista que el montaje. En el capítulo VIII, *A favor del cine impuro, defensa de la adaptación* nos refiere:

El cine es muy joven en relación con las otras artes. La adaptación es una constante en la historia del arte: la educación de un niño queda determinada por la imitación de los adultos que la rodean (...) es admisible que un arte que nace haya querido imitar a sus mayores para después conquistar poco a poco sus leyes y sus propios temas (1990, p. 101-127).

En su opinión la influencia del cine sobre los escritores es muy reducida o nula y no es mayor que la ejercida por el teatro sobre la literatura. Probablemente es una ley constante la de la influencia del arte más próximo. Piensa que uno de los temores de la adaptación es el de la vulgarización, pero considera que la cultura en general y la literatura en particular no tienen nada que perder en esta aventura. También afirma que cuanto más importantes son las cualidades literarias de la obra, tanto más talento y esfuerzo se le exige al adaptador para parecerse al texto escrito. Al mismo tiempo cree en la fidelidad y admira, entre otros, a Cocteau con *Parents terribles* (1938) y a Wyler con *La loba* (1941), cuyos filmes se basaron en obras de teatro. También expresa que un guion original es preferible a una adaptación, “es cierto que partiendo de una misma calidad, es preferible un guion original que una adaptación”, para terminar concluyendo que “adaptar, por fin, no es traicionar sino respetar” (1990, p.120-122).

Integrado también en el ámbito realista, Siegfried Kracauer (nacido en 1889), se aparta de la forma de ser de Bazin, cuyo temperamento, más espontáneo y práctico, le posibilitaba una concepción mucho más cinematográfica en cuanto a las técnicas propias de cine. Se muestra más cerebral y academicista, ataca las composiciones, los efectos y las técnicas que puedan disfrazar la realidad.

Jean Mitry intenta conjugar las teorías formalistas y realistas, se basaba en que los objetos que vemos en el cine son reales y no lo son, porque el cine no es una realidad cotidiana; establece

una teoría entre estética y psicología, formula que no hay similitud entre los lenguajes escrito y filmico y opina que el director siempre hace una elección estética.

George Bluestone, formalista que en 1957 publicó su libro *Novels Into Films*, sale al paso del tema de un modo conciliador intentando salvar la adaptación y aun así admite la superioridad literaria y ve el cine como una forma narrativa menor sujeta además a limitaciones económicas y a los gustos de la audiencia.

Hasta aproximadamente los años sesenta del pasado siglo, según Carmen Rossana Díaz Costa en *Teoría y práctica de la transposición cinematográfica*, “los únicos sujetos pertenecientes al ámbito literario que sí celebraron con entusiasmo los trasvases entre cine y literatura fueron los poetas y escritores de la vanguardia, para quienes el *nuevo arte* no entraba en competencia ni con sus medios de expresión ni con su público” (2021, p. 41)

A lo largo de las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo, surgieron algunos importantes teóricos que reflexionaron sobre las relaciones entre cine y literatura desde la perspectiva del estudio del lenguaje cinematográfico, como por ejemplo, Roland Barthes, desde la semiología y el estructuralismo; y Umberto Eco, desde la semiótica.

Sin duda, dos de los teóricos más sobresalientes en torno a las relaciones entre literatura y cine fueron Christian Metz y Gérard Genette. El primero de ellos, dentro de la corriente estructuralista y basándose en los estudios de Saussure, estudió el lenguaje cinematográfico desde el punto de vista semiológico y psicoanalítico, considerando que este lenguaje se expresa a través de códigos y convenciones (reglas) parecidos a como se expresa el lenguaje escrito. Sus ensayos inspiraron el análisis textual filmico de las siguientes décadas.

Por su parte, Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, parte de la narratividad y utiliza el concepto de transtextualidad para definir la trascendencia textual del texto, siendo “todo lo que pone el texto en relación manifiesta o secreta con otros textos” (1962, p. 9-10). Reconoce cinco tipos: paratextualidad, metatextualidad, arquitekstualidad, intertextualidad e hipertextualidad, siendo este último donde encaja el hipotexto, que sería un texto original del cual deriva otro llamado hipertexto, que es el que llega finalmente a nosotros.

Muchos autores de épocas más recientes siguieron teorizando sobre el mismo tema. Marta Frago Pérez en su artículo *Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica* (2005) afirma que a partir de Bluestone los estudios de la adaptación tienden más a mirar el proceso antes que el resultado, y prestan mayor atención a la transferencia textual dejando

aparte la cuestión de la fidelidad. Entre ellos, autores como Metz y Barthes, se ven inmersos en el movimiento semiótico y estructuralista llegando a la conclusión de que la palabra es un signo simbólico y la imagen un signo icónico. Se basan en el criterio de que ninguna película se lee como una novela y por tanto no hay razón para aplicar criterios de igualdad, si bien, en el caso de Metz, a ambos les une el hecho de ser signos y por tanto pueden ser fenómenos comparables.

Asimismo, la autora establece que el interés por la historia en su vertiente textual decrece en favor de un interés mayor por el discurso. Entre los teóricos que se interesan por ello destaca a Bordwell, Gaudrault, Jost, Casetti, Chatman, Vanoye, Peña-Ardid o Sánchez Noriega. Todo ellos trabajan con un enfoque principalmente discursivo, se interesan por lo que se resiste a ser transformado: la voz narrativa del texto o el punto de vista y otros factores que distorsionan el proceso de adaptación. Se fijan en el modo de realizar la conversión, así como su grado de cercanía, no literal, pero sí estética, con el texto de partida. También menciona a McFarlane que analiza los elementos de la historia y los elementos del discurso, distinguiendo entre los primeros que pueden ser directamente o indirectamente transferibles de los elementos discursivos donde debido a las diferencias en el lenguaje hay que buscar equivalencias. Frago Pérez piensa que los estudios sobre la adaptación vigentes son herederos del enfoque narratológico, de raíz semiótica. Francis Vanoye toma como condicionantes del texto literario las categorías sociohistóricas y culturales en las que se inscribe la obra. Dudley Andrew aboga por un enfoque sociológico y Robert Stam o Richard Saint-Gelais parten de la intertextualidad y la transtextualidad de Genette. Igualmente existen enfoques teniendo en cuenta las nuevas tecnologías, la corriente postcolonial, los enfoques feministas, el cine queer, etc.

Marta Frago Pérez eleva en su artículo una nueva propuesta en relación con lo que cree que siempre ha estado ahí: la cuestión de la fidelidad y expone que la absoluta fidelidad al texto original es imposible, sin embargo, el otro tipo de fidelidad, la fidelidad al espíritu hace referencia al deber de guardar el sustrato esencial de la obra para no traicionarla: el efecto análogo, conseguido cuando el adaptador busca equivalentes audiovisuales al discurso literario que sean capaces de provocar una experiencia estética similar a la que suscita la obra escrita (hay que tener un cuidado mayor cuando sea una obra clásica o de prestigio). Añadiremos a esta consideración que André Bazin en su obra *¿Qué es el cine?*, insiste en esta cuestión “Cuanto más importantes y decisivas son las cualidades literarias de la obra, tanto más la adaptación modifica el equilibrio y exige un mayor

talento creador que reconstruya según un nuevo equilibrio, no idéntico pero equivalente al antiguo” (1990, p. 118)

Pese a esta ambigüedad, en relación a si se conserva o no la esencia, los defensores de la fidelidad del espíritu comparten el criterio de considerar la adaptación como una actividad reinterpretativa, rechazando el intento de copia, y defienden unánimemente que los cineastas, al adaptar, se apropian de la obra literaria y la reconvierten; la modifican no solo por el cambio de códigos lingüísticos sino porque intervienen sujetos con una personalidad y situación sociohistórica diferente a la del autor literario. Vanoye considera la apropiación por parte del cineasta como una asimilación según su punto de vista y del contexto sociohistórico en el que se mueve. Sánchez Noriega, por su parte, señala que para que la lectura interpretativa sea digna necesita una cierta afinidad ideológica, estética o moral entre los autores literario y filmico.

Los estudios teóricos sobre las adaptaciones continúan actualmente acaparando el interés de investigadores y expertos desde muy diversos campos. Demetrio E. Brisset, en su artículo *Las adaptaciones cinematográficas: propuesta clasificatoria* (2004), se propone clasificarlas partiendo de la idea de que el concepto de “respeto al original” ya está desgastado y sustituyéndolo por una nueva propuesta por parte del realizador audiovisual que puede aportar una nueva estética. Cita entre los teóricos más destacados de los últimos treinta años a Pérez Bowie (2003), quien ha trabajado sobre los diversos grados de fidelidad que el filme guarda en relación con el texto original. Asimismo, enfatiza los trabajos de Patryck Cattryse (1992), desde la teoría de los polisistemas de Even Zohar, Luis M Fernández (2001), recreación y no adaptación por la no dependencia del texto anterior, Marie Claire Ropars (1990), en lo relativo al proceso de reescritura, Michael Serceau (1999), sobre la diferente semiotización de ambos sistemas, Francis Vanoye (1991), teniendo en cuenta la transferencia histórico-cultural, Alain García (1990), desde el concepto de transposición, o Bordwell (1985), diferenciando entre palabra que sugiere e imagen que muestra.

Pero es en su aproximación al concepto de intertextualidad como relación cultural con otros textos, donde Demetrio E. Brisset se detiene y recoge los puntos de vista de varios teóricos. Así, por ejemplo, Robert Satam habla de “intersección de superficies textuales”, Kristeva de “mosaico de citas”, Michael Riffaterre de “percepción del receptor de las relaciones entre textos” o Zunzunegui de “espacio de ecos y relaciones cuya identificación depende del efecto estético de la película” (1996). De modo que el intertexto de un filme se puede considerar que consiste en los

tipos/categorías con los que se relaciona los filmes con temas similares, los otros films del director, los de su nacionalidad, los del período histórico o los del ámbito geográfico. Recoge el concepto de hipertextualidad como el más importante de entre los cinco tipos de transtextualidad, según Genette, y considera que sería la relación entre un texto -hipertexto- con un texto anterior -hipotexto-. El hipertexto transforma, modifica o amplía el hipotexto. Así una adaptación filmica sería un hipertexto derivado de la novela preexistente que ha sido transformado por operaciones de selección, añadido, modificación o actualización. Al pasar al cine, aunque cambie totalmente su forma expresiva, su estructura significativa se mantiene reconocible.

José Antonio Pérez Bowie, por su parte, en su artículo *La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes* (2004), parte de los nuevos enfoques que reconocen la independencia entre el filme resultante y el texto de partida donde ya no se cuestiona el concepto de fidelidad. Pérez Bowie subraya la complejidad que se deriva de un proceso adaptador por la diversidad de lenguajes, la mala lectura del texto escrito, las limitaciones del adaptador y porque la industria cinematográfica, que es quien hace posible el filme, está sometida a reglas. Además, hace un recorrido a través de los autores que ya declararon la independencia del cine con respecto al texto escrito.

Tal y como expone Pérez Bowie, el formalista Eikhenbaum ya proclamó en 1926 el no sometimiento del cine a la literatura puesto que, aunque se tome la historia, los elementos del discurso son originales. Posteriormente, André Bazín, Alain García o Georges Bluestone, sostuvieron la autonomía del filme sobre la novela, pero había un aspecto de fidelidad del que no prescindían. Pio Baldelli, en su libro *El cine y la obra literaria* (publicado por primera vez en 1966) aún conserva la dependencia del filme con el texto original, no obstante, creó una categoría en la que el texto sirve de punto de partida para una creación original. Geoffrey Wagner en *The novel and the cinema* (1975) establecía categorías en la adaptación al igual que Dudley Andrew distinguiendo además entre discurso y narración en el texto original y afirmando que los filmes son en sí mismos actos de discurso (1984). En el mismo sentido de categorización se manifestaba Gianfranco Bettetini en *La conversación audiovisual* (1986). Superado el marco exclusivamente intertextual, Toury entiende la adaptación filmica como un proceso de traducción, mientras que Patryck Cattrysse aborda la cuestión desde la teoría de los polisistemas en literatura, formulada por Itamar Even-Zohar y por ello estudia la adaptación desde el punto de vista de cómo se ha adaptado y qué elementos se han seleccionado para la transferencia y si hay equivalencia entre ambos textos.

Continuando con las exposiciones de los teóricos más significativos, Pérez Bowie menciona que Michael Serceau en su libro *L'adaptación cinematographique des textes littéraires. Théories et lectures* (1999) revisó todas las teorías precedentes (Delluc, Artaud, Epstein, Metz, Bazin, Ropars, etc.) en un intento de abarcar el fenómeno desde todos los puntos de vista, partiendo de la superación de los enfoques exclusivamente intertextuales. Para este autor, la adaptación es también un modo de recepción y de interpretación de temas, es una intersección y no solamente una confluencia, por tanto, la adaptación no tiene menos significación que las obras literarias originales. Propone una explicación totalizadora, donde el cine no se entiende solo como narración sino como narración y mostración. Motivación realista y motivación estética (pictórica). Superar el criterio de fidelidad, asumiendo los diferentes grados de existencia estética, donde lo que cuenta no es el contenido sino cómo éste es asumido.

Por su parte, Millicent Marcus, en su libro *Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation* (1993), diferencia entre historia y discurso y rechaza los métodos tradicionales por los que se juzga un film con la mirada puesta en el texto. Marie Claire Ropars entiende la adaptación como reescritura y McFarlane, en su libro *Novel to Film* (1996), diferencia elementos transferibles de un medio a otro -la historia- y elementos intransferibles -el discurso-. Asimismo, André Gaudreault diferencia entre la narración escrita y la narración escénica.

Pérez Bowie pasa luego a describir algunas aportaciones teóricas en el ámbito español. De Jorge Urrutia destaca la necesidad de separar los análisis en el plano de la historia y el plano del discurso (como Millicent Marcus). De Pere Gimferrer (1985) y Peña Ardid (1992), considera que el tema de la adaptación no constituye su objetivo principal por lo que no se detiene en sus contribuciones a la materia, al igual que Quesada, Mínguez Arranz, Ríos Carratalá, a los que considera que no profundizan en la dimensión teórica. Por su parte Sánchez Noriega aborda los aspectos teóricos de las propuestas anteriores y sistematiza categorías de las teorías para aplicarlas al análisis del relato fílmico, proponiendo un esquema teórico para tal cometido. En el mismo sentido de la no dependencia respecto del texto anterior, se pronuncia Luis Miguel Fernández (2002) pues ambos textos están en igualdad entre lenguajes diversos.

En su libro *Reescrituras fílmicas, nuevos territorios de la adaptación* (2010) Pérez Bowie sostiene que la noción de reescritura satisface más que el concepto tradicional de adaptación, pues implica una lectura personal de reelaboración y revisión de textos precedentes para amplificar su capacidad significativa. Según este teórico, el cineasta al enfrentarse a un texto previo lo somete a

una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo en un proceso de apropiación y de revisión, lo que supone mirar con nuevos ojos. En esta obra, Pérez Bowie vuelve a revisar las opiniones expresadas por varios teóricos a la luz de los nuevos soportes audiovisuales como el comic, los videojuegos, videoclips, móviles, etc. En este sentido, Robert Stam considera que con los nuevos soportes audiovisuales se debe establecer una relación de colaboración y no de enfrentamiento, manifestando que el tema de la fidelidad al texto original es insostenible puesto que una adaptación es automáticamente diferente y original debido al cambio de medio. Por su parte, Francis Vanoye considera la noción de reescritura como la más rentable para el estudio de las prácticas adaptativas pues alberga una opción personal que el realizador lleva a cabo reelaborando el texto de partida y proyectando sobre él sus propios intereses ideológicos y estéticos. Mientras que para Marie Claire Ropars la reescritura tiene como función no tanto trasponer o remodelar el relato como redoblar el texto haciéndole sombra.

Enlazando con la temática de los nuevos soportes audiovisuales, Richard Saint-Galais, opina que la intertextualidad está desbordada por el trasvase continuo de personajes y universos de ficción que se producen en la actualidad entre diversos medios y diversas obras -lo llama transfictionalidad- e incluye todos los soportes mediáticos. En una dirección parecida en relación con la industria del ocio, se expresa Thierry Groensteen pues opina que empujada por el merchandising, la industria se abandona sin reservas a una borrachera de adaptaciones en cascada y en los casos en que existe una verdadera intención artística, se confunde con el merchandising. Pérez Bowie, en este sentido, también apunta que hay una degradación del cine alejándolo de su condición artística, producido para públicos adolescentes o de bajo nivel intelectual.

Otros autores, como Pedro Javier Pardo García en *Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria* (2010), acude a Genette y a sus cinco tipos de transtextualidad, donde interpreta la reescritura como una forma de hipertextualidad genettiana. Cree que hasta el texto más literario es adaptable con imaginación y creatividad. Por otro lado, Manuel González de Ávila en *El arte y el cine, entre transcripción y reescritura* (2010) sitúa esta relación entre transcripción y reescritura abogando por una semiótica transversal. En el mismo sentido de esta independencia del cine respecto a la literatura, José María Paz Gago en *Sleuth* (2010) acude a Jacques Feyder para explicar que lo que debe buscar el cineasta es la perfección visual de la obra cinematográfica no la fidelidad al texto literario y que no existen textos más o menos cinematográficos pues todo puede ser traspuesto al cine.

Entre los teóricos españoles ya nombrados, Pere Gimferrer en su obra, *Cine y Literatura* (1999) opina que las relaciones entre novela y adaptación filmica no debería compararse en cuanto a las equivalencias del lenguaje empleado, sino que debería basarse en las equivalencias en cuanto al resultado estético obtenido, es decir, que las imágenes produzcan en el espectador, un efecto análogo al que produce la novela en el lector. Al mismo tiempo afirma que ninguno de los grandes clásicos de la novela ha llegado a ser un gran clásico del cine, pueden ser buenas películas, pero no grandes películas, lo que para él, indica los límites de la adaptación, límites que traslada al cine actual afirmando que sus divergencias con la novela actual no hacen más que acentuarse.

Y desde el centro de la industria del cine, Javier Angulo Barturen, director de la SEMINCI, en su artículo *Adaptaciones al cine: vana ilusión*, recogido en el libro *Fronteras de la literatura y cine*, opina que no es posible la comparación entre cine y literatura porque:

(...) el libro es obra de una sola mente que solo necesita un papel y un lápiz para escribirla, mientras que la película es un afán colectivo, donde la autoría está compartida: punto de vista del guionista que adapta y del director, a veces el mismo, los rasgos de los protagonistas, los diálogos adaptados para ser escuchados y no leídos, el sonido, la música, las localizaciones, la ambientación, el vestuario, la fotografía y los efectos especiales. (2018, p. 15)

También desde el punto de vista de la industria cinematográfica, Linda Seger, guionista y consultora de guiones estadounidense, en su libro *El arte de la adaptación* (1993), mantiene que los cambios en la adaptación son esenciales para hacer la traslación de un medio a otro pues la experiencia de leer una novela es diferente a la de ver una película.

Por su parte, Paz Gago en *Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual* (2004), defiende la autonomía del cine proponiendo para su estudio una metodología basada en un método semiótico textual consistente en analizar los textos, filmico y novelístico, independientemente de acuerdo con sus respectivos sistemas semióticos de expresión, como obras de arte autónomas entre las que no existe relación ni de jerarquía ni de dependencia, como parece implicar el término usual de adaptación que, en su opinión, debe ser reemplazado. Estudia las convergencias y divergencias entre los dos sistemas y, pone de relieve que las convergencias entre ambos sistemas de expresión artística son narratividad y ficcionalidad, pues piensa que las técnicas narrativas son las mismas, y en cuanto a las divergencias estarían relacionadas con el sistema semiótico pues se trataría de signos distintos.



Robert Stam, ya citado aquí por otros autores, en el libro *Teorías del cine. Una introducción* (2000), hace un repaso sobre los teóricos más sobresalientes, desde Munsterberg, Arnheim, Aumont, Benjamin, Adorno, Astruc, Mitry, Eisenstein, Eco o Kristeva y Genette, hasta los comienzos con Epstein, Dulac y Riccioto Canudo. Afirma que “La teoría cinematográfica, como toda escritura, adopta la forma de palimpsesto: conserva rastros de las teorías anteriores y acusa la repercusión de discursos próximos o limítrofes” (2000, p. 18). Establece una relación entre la caverna de Platón y el dispositivo cinematográfico y opina que “la intertextualidad es un valioso concepto teórico porque relaciona al texto singular con otros sistemas de representación y no simplemente con un contexto amorfo” (2000, p. 220). Asimismo, se detiene en lo que la revolución del sonido supuso para el cine, poniendo como ejemplo *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), donde Walter Murch (editor y montador también de *El paciente inglés*) empleó 160 pistas distintas (monólogo de Willard, ventilador del hotel que da paso al recuerdo de un helicóptero, los cláxones de los autos se transmutan en pájaros) y considera que entonces empezó a tenerse en cuenta por parte de los teóricos una especial atención a la banda sonora, atención que antes solo se concedía a la imagen, de manera que historiadores y técnicos hablaron de una “segunda revolución del sonoro” (sonido Dolby de los años 70). Afirma que el estudio de la música y el sonido en el cine está muy retrasado basándose en que, si bien la música ha estado presente desde los inicios del cine, no ha sido objeto de un análisis riguroso hasta los años ochenta y noventa, y expone que posiblemente se debió a la visión convencional de que el sonido era un simple añadido o apéndice de la imagen, puesto que el cine era esencialmente visual y más centrado en el *raccord* de miradas y en el montaje, que desde el punto de vista del sonido. Piensa que, desde el cine mudo, donde los pianistas u organistas acompañaban las proyecciones, la música era “el latido emocional” del film, compensando la ausencia de voz de la imagen.

Volviendo a los estudios de José Luis Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000), el autor reflexiona sobre las múltiples perspectivas de aproximación al estudio de las relaciones entre cine y literatura y concluye afirmando que es la narratología la que mejor puede dar cuenta de las estructuras compartidas entre las dos formas de expresión y de los procesos de adaptación, puesto que ambos textos tienen en común el relato o narración de unos sucesos reales o ficticios, relato compuesto por una historia y un discurso. Propone un análisis comparativo de la adaptación teniendo en cuenta, en primer lugar, los aspectos técnicos de ambos textos, después el contexto de la producción del filme y los autores de texto y

filme, una segmentación comparativa y por último el análisis de los procedimientos de adaptación en sus múltiples aspectos (enunciación y punto de vista, transformaciones de la estructura temporal y del espacio, supresiones, sustituciones, añadidos).

Carmen Peña-Ardid, en su libro *Literatura y cine. Una aproximación comparativa* (1999), acude al semiólogo y lingüista Yuri Lotman para incidir en la segmentación, la división del texto en trozos como constituyente de un aspecto esencial de la construcción de una obra narrativa, lo que actualmente es imprescindible en cualquier filme. Igualmente recuerda que Eisenstein en su ensayo *Dickens, Griffith y el cine actual* recoge la polémica de Griffith a raíz de la innovación que suponía presentar dos escenas que ocurrían a miles de kilómetros de distancia mediante un montaje paralelo, en su film *After many years* (1908), donde Griffith justificó su propósito recordando que eran procedimientos habituales en el *modo de hacer* de Dickens, es decir, acudiendo a las tradiciones narrativas del siglo XIX. Lo que supone una asimilación y transformación por parte del cine de técnicas y estructuras heredadas del texto literario, afirmando que es posible el intercambio entre ambos sistemas semióticos.

En el mismo sentido de la herencia recibida de la literatura por el cine, Susana Lozano en su artículo *La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica* (2010) sostiene que la literatura es cinematográfica mucho antes de que se inventara el cine y el cine es literario desde el momento en que es lenguaje. Y acude a Eisenstein (*Reflexiones de un cineasta*) cuando afirma que “hay escritores que escriben directamente en forma cinematográfica: Conrad, Dickens, Zola, etc. En la literatura del s. XIX encontramos las raíces narrativas del cine y, en el cine, la más potente de las formas narrativas del s. XX”. La autora establece la diferencia entre quienes reivindican a ultranza el carácter práctico del cine (guiones escritos para el cine), los que reivindican el carácter literario del cine y esperan adaptaciones fieles y literales y los que aluden a la fidelidad del espíritu del libro (ambigüedad al respecto). Afirma no creer en el carácter cinematográfico de algunos libros, poniendo como ejemplo las películas *Esplendor en la hierba* (Elia Kazán, 1967), inspirado en el poema de William Wordsworth de 1807, *Oda a la inmortalidad*, o un monólogo en primera persona como es el film de Antonio Drove *El túnel* (1987), basado en una novela de Ernesto Sábato.

Algunos autores, reflexionan en torno a la adaptación teniendo en cuenta la poética como fuerza expresiva. Mercedes Miguel Borrás en *El arte de lo indecible* (2018), entiende la esencia del cine como una búsqueda de la verdad y considera que la realidad se inscribe en la representación, por tanto, “el encuentro del lenguaje con la realidad da lugar a la poética del cine”

(2018, p. 3). La autora expone los parámetros sobre los que se sustenta la capacidad de significar y comunicar el cine: la escritura, que pone en juego el lenguaje y la transferencia, que no copia la realidad, sino que la transfiere. Incide en que el encuentro entre el lenguaje y la realidad produce un nuevo significado, “de lo conocido nace lo desconocido” (2018, p. 3), y considera que en la relación entre las palabras y las imágenes hay un juego que las hace desviarse de su uso cotidiano y las convierte en poéticas. Asevera que mostrar y simbolizar son las propiedades esenciales del cine. Como ejemplo de grandes poetas de la cinematografía menciona a Víctor Erice y a Mario Brenta, de quienes afirma que “sus ideas abrieron las puertas para adentrarnos por los senderos de lo indecible, sus filmes se sitúan entre la narración, el documento y la poesía, se acercan al lenguaje sumergiéndose en la vida, desvelando la poética inscrita en su interior” (2018, p.9). Y, como ejemplo de filmes cuyas formas son muy diferentes pero idénticos en su sentido poético dejando una huella profunda en el lenguaje cinematográfico menciona el virtuosismo formalista de *El Acorazado Potemkin*, de Eisenstein (1925); las imágenes naturalistas de *L'Atalante*, de Jean Vigo (1934) y *El Ángel azul* de Sternberg (1930), como ejemplo de una poética que se sumerge en las luces y sombras del expresionismo alemán.

## **2.2. Cineastas y su relación con las adaptaciones**

Hasta aquí, hemos esbozado algunas de las teorías fundamentales expresadas por individuos pertenecientes a diversas ramas culturales y que a lo largo de un siglo han teorizado acerca de la relación entre el cine y la literatura. Quisiera recorrer en lo que sigue algunas ideas de los más prestigiosos directores de cine que han llevado a cabo adaptaciones cinematográficas.

Sobre la relación entre el lenguaje escrito y el lenguaje fílmico, Alfred Hitchcock en sus conversaciones con François Truffaut publicadas en la obra *El cine según Hitchcock* (1990), expresa su preferencia de lo visual sobre el diálogo, puesto que, para él, el rectángulo de la pantalla debe estar cargado de emoción. Cuando se cuenta una historia en el cine, señala Hitchcock, solo se debería recurrir al diálogo cuando es imposible hacerlo de otra forma, el lenguaje de la cámara sustituye al diálogo, lo esencial es conmover al público y la emoción nace de la manera de contar la historia, de la manera de yuxtaponer secuencias. Y el cineasta añade lo siguiente: “un crítico que me habla de verosimilitud es un tipo sin imaginación. Pedir a un hombre que cuenta historias que tome en consideración la verosimilitud es como pedir a un pintor abstracto que represente las cosas con exactitud” (1990, p. 104)

Luis Buñuel, en cambio, supone una referencia en cuanto a la cuestión de las adaptaciones, puesto que de las 32 películas que dirigió, 18 son adaptaciones literarias. Se apropió del material literario introduciendo todas las modificaciones que consideró necesarias, aunque para ello fuera en contra de las intenciones del autor, una transgresión ejercida como efecto del paso de uno a otro lenguaje con sus diversos grados de desviación. Muchas de sus adaptaciones son superiores a los materiales novelescos de los que parten, principalmente, porque el realizador elige novelas muy afines a su mundo poético personal y cuyas características espaciales y temporales se adecuan bastante a las posibilidades del cine, teniendo en cuenta también que, aunque entre sus adaptaciones se incluye alguna obra de literatura culta, la lista está compuesta en su mayor parte por obras menores, lo que facilitaba la adaptación (algo que también solía hacer Hitchcock, tal y como él mismo le contó en sus conversaciones con Truffaut). Buñuel fue un realizador que nunca creyó que el cine tuviera que someterse a la literatura y más que adaptaciones lo entendía como nuevas creaciones entendidas como transformación de otro texto. En vez de adaptación hablaba de “Inspirada en...”. Igualmente, otros cineastas, ante la sospecha de quejas como resultado de su adaptación, buscaron otra fórmula para expresarlo, por ejemplo, Jean Jacques Annaud en su adaptación al cine del libro de Umberto Eco *El nombre de la rosa* (1986), lo expresa como “Palimpsesto de la obra de Umberto Eco”.

Del ensayo de Paz Gago antes mencionado viene esta referencia de Fernando Trueba para Babelia, El País, 23 noviembre 1996, en un artículo homenajeando a Billy Wilder:

Junto a ellos y otros -Renoir, Keaton, Sturges, Ford, Hitchcock, Buñuel – Wilder forma parte de ese olimpo cinematográfico que agrupa a aquellos que han hecho del cine un género literario tan noble como el que más y que lo han situado en el lugar que merece en la historia del arte. Porque el cine es literatura, es un texto que se escribe con imágenes y sonidos, rostros y palabras, cuerpos y gestos, emoción y movimiento, luz y silencio sobre un papel hecho de tiempo.

Y asimismo relacionado con el tema que nos ocupa exponemos unas palabras del director Jim Jarmusch en “*My Golden Rules*” y su regla nº 5:

Nada es original, roba de cualquier sitio que te llene de inspiración o alimente tu imaginación. Devora películas viejas, nuevas, música, libros, pinturas, fotografías, poemas, sueños, conversaciones intrascendentes, arquitectura, puentes, árboles, nubes, ríos, luces y sombras. Selecciona para robar solamente aquellas cosas que le hablen directamente a tu alma. Si lo haces, tu trabajo (y tu robo) será auténtico. La autenticidad es inestimable, la originalidad no existe. Y no te preocupes en ocultar tu robo, celébralo si hace falta. En cualquier caso, recuerda siempre lo

que dijo Jean Luc Godard: de lo que se trata no es de donde tomas las cosas, sino a donde las llevas.

Francois Truffaut, por su parte, en su libro *El placer de la mirada* (1967), afirma que “el único tipo de adaptación válida es la adaptación del director, es decir, la que se basa en la reconversión de ideas literarias en términos de puesta en escena” (1967, p. 253) y concluye con el tema de la adaptación aseverando que “el problema de la adaptación es un falso problema” (p. 255).

No obstante, sigue habiendo un recelo hacia las adaptaciones de novelas que nos interesan mucho y de las que no se concibe una buena adaptación. Un caso curioso por su relación con la película, es el Willem Dafoe, actor que interpreta el papel de Caravaggio, pues declaro: “cuando oí que iban a hacer una película de la novela de Ondaatje, pensé con mucha ironía: *buena suerte*” y, cuando terminó involucrado en ella: “si alguien me preguntaba ¿cómo te sientes al estar haciendo esta película?, yo respondía: *siempre me quedará el libro*”. (Audiocomentarios de la edición en DVD, 2011)

Y, para finalizar, quisiera destacar lo que Anthony Minghella, director y adaptador de *El paciente inglés*, nos dice acerca de lo que sintió al leer la novela y lo que tuvo en cuenta a la hora de trasladarla a la pantalla. Cuando la leyó pensó que contenía la esencia de aquello que le gustaba para una película. Partía de la base de que a Michael Ondaatje no le interesaba la narrativa, sino los momentos de choque extraños entre las personas, donde aparecían largos pasajes repetitivos que no son narrativos. A Minghella el libro le pareció un poema disfrazado de novela, de manera que cuando comenzó el guion, dejó atrás el libro y se centró en convertirlo en algo suyo (Audiocomentarios de la edición en DVD, 2011)

### **2.3. Novelistas y su relación con las adaptaciones**

Por otra parte, y en todas las épocas, hay que tener en cuenta a los escritores que cedieron los derechos para la adaptación cinematográfica de sus obras literarias, desde los que casi escriben para el cine, hasta los que después de haber vendido sus derechos, abominan de las adaptaciones, llegando incluso a enfrentarse a los productores ante los tribunales por el resultado de las mismas. Por cercanía nombramos a Javier Marías que, por la adaptación de su novela *Todas las almas* que hicieron Elías y Gracia Querejeta para la película *El último viaje de Robert Rylands* (1994), acabaron en los tribunales donde después de un largo proceso judicial el Tribunal Superior ratificó dos sentencias favorables al escritor. También nos preguntamos cómo aún no se ha llevado al cine

la adaptación de uno de los libros más enraizados en la tradición literaria norteamericana, *El guardián entre el centeno*, de J.D. Salinger, y que fue y es tan codiciado por todo tipo de cineastas. La razón podría deberse al enfurecimiento del autor cuando permitió que uno de sus relatos cortos, *Uncle Wiggly in Connecticut*, se convirtiera en la película *Mi loco corazón* (1949), de Mark Robson. Otro ejemplo paradigmático de enfrentamientos es el que mantuvo Pamela Lyndon Travers por la adaptación de *Mary Poppins*, y ello pese a que la película consiguió eclipsar al libro, pero quedó tan decepcionada que fue imposible convencerla para que cediera los derechos de las cuatro secuelas siguientes. Este enfrentamiento entre Lyndon Travers y Disney aparece reflejado en la película *Al encuentro de Mr. Banks* (2013), de John Lee Hancock.

Stephen King, un autor que por la cantidad de sus libros llevados a la pantalla grande parece escribir en forma cinematográfica, declaró no estar conforme en absoluto con la adaptación de *El resplandor* (1980), una de las obras más recordadas y alabadas de Kubrick. Anthony Burgess, autor de *La naranja mecánica*, se expresó de igual forma con respecto a la adaptación que hizo el cineasta.

Pensemos en la adaptación televisiva de la saga superventas de George R.R. Martin, *Canción de Hielo y Fuego*, *Juego de Tronos*, que se convirtió en una de las más vistas de todos los tiempos, e incluso se terminó sin que el autor escribiera los títulos que la cierran. Ello no impidió que Martin, si bien se lamentó de que la serie televisiva se adelantara a sus libros, hubiera colaborado en ella e incluso en la precuela de la misma que tuvo lugar mucho después, *La casa del dragón* (2022). Al mismo tiempo la serie televisiva catapultó su obra hacia millones de lectores de literatura fantástica.

Ni Jane Austen, ni William Shakespeare, pueden opinar sobre las múltiples adaptaciones de sus libros, algunas literales al texto escrito y otras completamente transformadas al mundo moderno. Tampoco Edith Wharton por la adaptación de su libro *La edad de la inocencia* (1920), a cargo de Martin Scorsese en 1993, adaptación que no parecía la más idónea para el director de *Uno de los nuestros* o *Casino*, de hecho, su elección de retratar el clasicismo de la aristocracia neoyorkina de finales del siglo XIX provocó múltiples críticas. Pero no sólo consiguió retratar aquel mundo, sino que lo hizo de una forma prácticamente literal al texto escrito y la convirtió en una película deslumbrante, donde cada gesto por pequeño que sea y cada encuadre, atrapa por completo el ambiente de aquel tiempo.

Y nos quedamos con las palabras del autor del texto literario de la película que nos ocupa. Michael Ondaatje cuenta que en el rodaje del film fue feliz porque tanto productor como director, contaron con él desde el principio sin proteger sus propios intereses. Sobre las dificultades de la adaptación comprendió que había demasiadas voces narrativas y demasiadas vueltas al pasado. Confiesa que aprendió mucho de Anthony Minghella como escritor, de cómo un guion tiene que ser mucho más obvio que un libro; cuando leyó la primera revisión del mismo vio que había cambiado, se había reestructurado, aunque fuera la misma historia, que era un nuevo proyecto, una nueva versión de la historia “yo participé y no me puse a la defensiva, pero ya era esencialmente la historia de Anthony” (Audiocomentarios de la edición en DVD, 2011) y comprendió que la película tenía que transformarse mucho para que se pareciera al libro.

### 3. AUTORES Y CONTEXTO HISTÓRICO

#### 3.1 Michael Ondaatje

Michael Ondaatje nació en Sri Lanka en 1943, fue educado en Inglaterra y reside en Canadá donde ha vivido la mayor parte de su vida; es poeta, novelista, editor y cuenta con una dilatada carrera como escritor por la que recibió numerosos premios. Por *El paciente inglés* consiguió el premio Booker en 1992; asimismo en 2018, al cumplirse los cincuenta años de este premio, se votó cuál fue la mejor obra de ficción premiada del último medio siglo y el resultado fue la novela de Ondaatje.

Considerado un escritor poscolonial, tiene algo en común con sus personajes de la novela, la no existencia de fronteras, la desaparición del nacionalismo (la resistencia de Almásy de adscribirse a algún país, por tanto, un hombre sin nacionalidad es un hombre sin identidad y así aparece tanto en la novela como en la película), algo que demostró en su propio periplo personal, nacido en Sri Lanka, educado en Inglaterra y acabando finalmente en Canadá, todos ellos territorios colonizados.

Ondaatje se considera una de esas personas que creció viendo películas, no leyendo libros y “los que leí, lo hice porque antes los vi en el cine, así que no tengo ningún problema con que la gente llegue a mi trabajo de la misma manera” (Martín Pérez, 2022). Al hilo de esta declaración, recordamos que André Bazin en su libro *¿Que es el cine?*, opinaba que el cine puede hacer un favor a literatura. Aun así, Ondaatje no está interesado en escribir para el cine pues su lenguaje lo compone de otra forma.

La novela está planteada como una mezcla de historia y ficción; tomó una base histórica, los prolegómenos y el final de la II Guerra Mundial y la figura del conde húngaro László Almásy, a partir de lo cual añadió la ficción donde consiguió combinar lirismo con historia. Investigó sobre espionajes en el desierto y le interesó Almásy porque ya había estado allí, en una época donde convivían científicos, exploradores y arqueólogos de todos los países y que con la guerra empezaron a luchar entre sí.

Estima que entre las diferencias entre novela y filme había una limitación en cuanto al espacio, “el cine es mucho más limitado que el libro, de hecho, el último capítulo del libro tiene lugar en India, en el cine cambiar en los últimos cinco minutos da la impresión de que has cambiado de bobina” (Audiocomentarios de la edición en DVD, 2011).



Su colaboración con el mundo del cine siguió siendo constante. *El arte del montaje. Una conversación entre Walter Murch y Michael Ondaatje*, libro publicado en 2007, junto con el montador de *El paciente inglés*, lo demuestra, así como su trabajo en varios documentales.

Preguntado Ondaatje si echaba en falta alguna cuestión en el paso de la novela al cine, contestó lo siguiente:

Creo que no. La trama original de la novela es más pesada, amplia e intrincada, especialmente en lo que se refiere al pasado de personajes que en la película son secundarios, como Hana, Kip o Caravaggio . Pero es que filmar una película es tener que tratar con una clase de criatura muy diferente. Lo que fue muy interesante es estar en contacto con Minghella mientras estaba escribiendo el guión, fue una maravillosa experiencia de aprendizaje. Me explicó, por ejemplo, que en una película los flashbacks tienen que ser de un solo personaje, porque si no todo se vuelve demasiado confuso, y es difícil saber de quién es cada recuerdo. Me decía que el problema con mi libro era... ¡que todo el mundo tenía un flashback!. (Martín Pérez, 2022)

### **3.2 Anthony Minghella**

Anthony Minghella, el realizador de la película y autor del guion, nació en la Isla de Wight en 1954 y murió en Londres en 2008. Minghella se graduó en literatura inglesa y teatro en la Universidad de Hull. Sus inicios en el mundo del audiovisual comenzaron con su trabajo como guionista en la televisión británica. En 1990 realizó su primer largometraje y en 1993 el segundo. Nada más leer el libro de Ondaatje, quiso hacer una película que, tras una ardua búsqueda de financiación y muchas versiones de guion, consiguió llevar a cabo en 1996. Con ella no solo conoció el éxito y multitud de premios (entre ellos nueve premios Oscar), sino también que la novela de Michael Ondaatje se hiciera famosa más allá del mundo puramente literario. *El talento de Mr. Ripley* (1999) y *Cold Mountain* (2003) fueron sus siguientes películas bastante exitosas. Hasta su muerte, ocurrida en marzo de 2008, entre otras actividades, dirigió la ópera *Madama Butterfly*, participó en el guion de *Nine*, de Rob Marshall, estrenada en 2009 y a quien está dedicada la película, y fue presidente del British Film Institute hasta su muerte.

Así como Michael Ondaatje tenía ya un prestigio claro dentro del mundo literario, Anthony Minghella no disfrutaba de la misma reputación por aquel entonces. Había hecho dos películas anteriores, apreciadas, pero no muy exitosas. El triunfo del film fue para ambos, en diferentes sentidos, algo inesperado. La diferencia de edad existente entre autor literario y director del film, les permitió compartir una visión general del mundo ya bastante globalizado de los años 90 del pasado siglo, y además el tiempo transcurrido entre la publicación del libro y la realización del film

fue muy breve (cuatro años) por lo que no se perdió perspectiva temporal. Ambos mantuvieron relación durante el rodaje y el escritor quedó satisfecho con la versión del director. Es posible que un lazo de unión entre ellos fuera el hecho de que sus antecedentes familiares vinieran de otras culturas, Minghella por su origen italiano y Ondaathe procedente de un país colonizado como Sri Lanka.

Minghella expresa que cuando leyó la novela, pensó que era contundente y que ese era el espíritu que deseaba para una película, los cambios cronológicos, geográficos, la narrativa descentralizada, los cambios de voz. Al comenzar a escribir el guion, decidió abandonar el libro y aprender el mismo sobre los asuntos de la novela, “porque un escritor expresa unas palabras y un lector hace lo demás” (Audiocomentarios de la edición en DVD, 2011). Trató de convertir una obra puntillista y abstracta en un trabajo figurativo. Indica que de la novela se pueden extraer más versiones que la suya y, deseaba “que la película les transporte al corazón del libro, de ninguna manera a la estructura o al punto de vista del libro” (Audiocomentarios de la edición en DVD, 2011). De hecho, no aprovecha los aspectos más cinematográficos de la novela como la acción y la guerra, sino que trabaja los aspectos más íntimos, que es lo que acabó en la mente del espectador, aun así, piensa que la película es más transparente que la novela. En la entrevista que le hizo Andrés Fernández Rubio para *El País*, en el año 1997, explicó que incluso durante el rodaje aun consideraba que la película iba a hablar de la guerra, del espionaje, del internacionalismo y, que no era tan consciente del influjo de la relación de amor sobre el conjunto de la película ni de su carga erótica que llegó tan directamente a la gente, a lo que agregó, algo que se extrae muy bien del libro, “en nombre del amor nos volvemos ciegos, sordos, traidores, inmorales, y no juzgo que esto esté bien o mal, no hay juicio en la película sino descripción de motivos”.

### **3.3 Contexto histórico**

Por lo que respecta a la novela, en ella se describe la década de 1930 en el desierto y la búsqueda del oasis de Zerzura. Data en 1936 el encuentro con los Clifton (El capítulo se llama El Cairo meridional 1930-1936). Katharine es herida en 1939. También sitúa temporalmente a Kip en 1940, en Inglaterra aprendiendo la profesión de artificiero y en 1943 en Nápoles desactivando bombas durante el avance aliado. Hana, cuando decide quedarse en el monasterio, en abril de 1945, tiene 20 años.

En cuanto al film, aparecen dos fechas sobreimpresionadas en toda la película, Italia 1944 (el paciente en un hospital de campaña) y Tobruk 1942 (el flashback de Caravaggio). La escena que tiene lugar en el puente donde Kip intenta desactivar una bomba mientras los tanques aliados pasan por encima celebrando la capitulación alemana, se supone que se corresponde con abril de 1945.

En 1943, los estadounidenses desembarcan en Sicilia. Detenido Mussolini, Italia firmó la rendición incondicional y en octubre declaraba la guerra a Alemania, esta contraatacó, liberaron a Mussolini y la península quedó dividida en dos. En junio de 1944 los aliados llegan a Roma y van reconquistando ciudades a medida que avanzan hacia el norte, hasta que en abril de 1945 las fuerzas alemanas que quedaban en Italia capitularon. La última escena de la película corresponde a la partida de Hana y Caravaggio hacia Florencia.

Tobruk, era inicialmente una base de la Libia italiana y, con la entrada en la guerra de Italia en 1940, su ejército cruzó la frontera e invadió Egipto que estaba bajo protectorado británico. Contrarrestaron los ingleses y en 1941 ocuparon Tobruk. El África Korps de Rommel acudió al rescate y sometió a la ciudad a un asedio de ocho meses, los aliados levantaron el sitio, pero una vez recuperado Rommel, contraatacó y Tobruk fue conquistado por Alemania en 1942. A esta fecha corresponde en la película el flashback de Caravaggio, cuando los aliados se retiraban de la ciudad y es hecho prisionero por los alemanes. En este escenario tiene lugar la única secuencia de guerra de toda la película en la que se refleja la contienda al modo tradicional: bombardeos, tiros, fuego, gente corriendo, escondiéndose y saltando por los aires, colas de gente para irse y torturas.

Toda la película, en el escenario italiano, rezuma guerra: los uniformes, los convoyes, los trenes hospital, las enfermeras o los zapadores. Hay dos escenas más, una al comienzo de la película cuando el avión de Almásy es tiroteado y otra, cuando el jeep donde viaja la compañera de Hana, estalla. No obstante, pese a ser una película sobre la guerra y, en especial, sobre las consecuencias de la misma, las escenas bélicas están reducidas al mínimo.

La situación política del norte de África en 1938, marco donde participan directamente los protagonistas, era la siguiente.

Arthur Neville Chamberlaine, primer ministro británico entre 1937 y 1940, intentó salvaguardar la paz ofreciendo algunas concesiones a las ambiciones expansionistas de Hitler mediante la “política de apaciguamiento”. No habían reaccionado a la ruptura del Tratado de Versalles que supuso la intervención en la guerra civil española de Alemania e Italia y tampoco cuando Hitler se anexionó Austria. Visitó Alemania hasta en tres ocasiones intentando evitar la

guerra. Tras la ocupación alemana de Checoslovaquia comprendió su error y rectificó apresuradamente, acelerando el rearme británico para la guerra que se avecinaba. Declaró la guerra a Alemania cuando ésta invadió Polonia. No fue muy apto para las operaciones militares como no lo fue para las diplomáticas, por lo que su partido le sustituyó por Winston Churchill.

La parte de la película donde transcurren los hechos que dieron lugar al desenlace de Almásy estrellándose con su avión, tienen lugar entre el año 1938 (durante la celebración de la navidad de este año ocurre el encuentro entre Katharine y Almásy, donde la relación ya no tiene vuelta atrás) y comienzos de 1939, cuando el primer ministro inglés continúa intentando por todos los medios evitar la guerra, asunto con el que parte de los ingleses no están muy de acuerdo. Esto se refleja en el film mediante un documental que se proyecta antes del visionado de la película musical que van a ver Katharine y Almásy y donde ella rompe su relación con él. Se ve un hombre entre multitudes y el locutor del documental pronuncia estas palabras que reflejan el estado de ánimo de los británicos en relación a la guerra:

¿Paz o guerra?, en ninguna parte encontramos agitación patriótica, pero en todas partes encontramos un profundo patriotismo combativo, la repuesta la tiene un solo hombre y la muchedumbre que se agolpa alrededor de su coche son el símbolo claro de que los británicos se muestran hoy más firmes que nunca por decidir su futuro en la historia.



Capturas de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*

El hombre es Chamberlain y la muchedumbre a que se refiere tuvo lugar cuando al regreso de su tercer viaje a Alemania, consiguió el Acuerdo de Munich que en modo alguno Hitler respetó. En la crónica exhibida en aquel cine de El Cairo, el espíritu británico era más bien de petición de entrar en guerra y de patriotismo exacerbado. Muestra con bastante realismo el momento histórico en el que están situados los hechos de la película.

Marc Ferro, el historiador y cineasta francés, en su libro *Historia contemporánea y cine*, declara que el cine nos sitúa, nos relata, actúa como agente de la historia y, “al interpretar un papel activo contrapuesto a la historia oficial, el cine se convierte de este modo en un agente de la historia y puede motivar una toma de conciencia” (1995, p. 17). Y pone como ejemplo: “En *Alexander Nevski* (Serguei Eisenstein, 1938), aprendimos más cosas de la Rusia de Stalin que de la Rusia medieval”. (1995, p. 18).

Así pues, entre los exploradores británicos va extendiéndose la idea de volver a sus países, de atrincherarse en sus fronteras, con lo cual se diluye el espíritu que los mantuvo unidos todos los años que convivieron juntos en el desierto donde “poco a poco fuimos despegándonos de las naciones (...) no se podía reclamar ni poseer el desierto (...) deseábamos quitarnos la ropa de nuestros países, era un lugar en el que reinaba la fe” (Ondaajte, 2020, p. 169)

En este contexto previo al estallido de la guerra, es donde suceden los hechos que dieron lugar al relato del paciente años después, y que servirá de catalizador al resto de los habitantes del monasterio.

## 4. SINOPSIS

### 4.1 Sinopsis de la película

En las postrimerías de la II Guerra Mundial, mientras los aliados avanzan conquistando posiciones a los alemanes a través de la península italiana, en un monasterio derruido cerca de Florencia, se acaban reuniendo cuatro personajes de procedencia y profesión muy diversas. Hana, enfermera canadiense; Caravaggio, espía también canadiense; Kip, zapador sij del ejército británico y, un paciente quemado al cuidado de Hana, a quién denominan el paciente inglés porque dice no recordar quién es.

A través de los recuerdos del paciente, todos van reflexionando sobre su pasado, sobre las consecuencias de sus actos y tomando conciencia de las huellas que en cada uno imprimió la contienda.

La trama del film, que básicamente es la misma que la de la novela, se divide en dos escenarios, cuya historia se puede contar cronológicamente por separado.

En 1938, poco antes del comienzo de la guerra, en el norte de África un grupo de exploradores cartografían la zona para la Real Sociedad Geográfica de Londres, entre ellos un conde húngaro, Lázslò Almásy; la llegada de un matrimonio al grupo, los Clifton, supone un choque para Almásy. Claramente se establece una atracción entre Katharine Clifton y él que se convertirá en una pasión desesperada. Su traición es descubierta por el marido que decide vengarse. Para ello decide estrellar una avioneta y que mueran los tres, como consecuencia, Clifton muere, Katharine queda malherida y Almásy sale ileso. El la lleva a la Cueva de los Nadadores mientras parte en busca de ayuda. No se le hace caso en el bando aliado, le detienen, escapa, y acaba por cambiar los mapas cartografiados para la Real Sociedad Geográfica Británica a los alemanes por una avioneta con la que recoger a Katharine. Cuando vuelve a la cueva está muerta. La lleva en la avioneta, los tirotean, hay un incendio y él es rescatado por unos beduinos que le curan las quemaduras y le dejan posteriormente en un hospital de los aliados.

En 1944, durante los últimos meses de la guerra mientras que los aliados avanzan hacia el norte de Italia, una enfermera, Hana, herida por la muerte de seres queridos, y por la guerra en sí, decide no continuar hacia el norte con el resto del convoy sanitario y quedarse con un paciente quemado en un monasterio en ruinas situado en las afueras de Florencia hasta que aquel se muera. El enfermo no recuerda su nombre, pero le llaman el paciente inglés porque la avioneta con la que

se estrelló era inglesa. A través de la lectura de un libro que es la única pertenencia del paciente, él va reconstruyendo su pasado. Llegan dos visitantes más al monasterio, Caravaggio, espía al servicio de los británicos, que dice conocer a Hana cuando era pequeña en Canadá, pero que realmente busca a Almásy a quien culpa de traición y a quien hace responsable de sus dedos cortados, y Kip, un zapador sij que desactiva las minas que los alemanes fueron sembrando en su retirada. Hana y Kip se hacen amantes y a través de las remembranzas del paciente, todos los habitantes de la casa asumirán las pérdidas causadas por la guerra en cada uno de ellos. Durante ese tiempo Alemania anuncia su rendición y Kip parte con su regimiento hacia el norte, Hana ayuda a morir al paciente cuando se lo pide, y se va junto a Caravaggio hacia Florencia.

#### **4.2 Principales diferencias entre el texto escrito y el texto filmico**

La historia de los cuatro personajes atrapados voluntariamente entre las paredes de la Villa San Girolamo en la Toscana italiana durante el tiempo descrito es la misma en ambos textos.

La diferencia más notable con el film se establece en cuanto al desarrollo de las historias de los personajes. Tanto Almásy como Katharine y los sucesos que ocurren entre ellos son el centro de la narración, tanto filmica como literaria. De sus vidas anteriores conocemos poco, salvo la conexión de Almásy con el desierto y las exploraciones que llevó a cabo con sus compañeros durante toda la década anterior.

Pero en el caso de Hana y Caravaggio, el relato de sus vidas es mucho más extenso en la novela. Ambos de origen canadiense, Caravaggio recuerda cuando Hana era una niña y habían compartido tiempo en familia en Canadá, recuerda a su esposa, su pasado de ladrón y como la guerra dio “carácter oficial a su arte”. Hay que mencionar que estos dos personajes habían aparecido en un libro anterior de Michael Ondaatje, *La piel de un león* (1987), sobre la vida de los inmigrantes a principios del siglo XX y su papel en la construcción de la ciudad de Toronto.

Hay un personaje que es quien verdaderamente sale cuantitativamente perdiendo en cuanto al espacio temporal que ocupa en la película: Kip; Kirpal Singh, un indio sij destinado a ser el médico de su familia como correspondía a los segundos hijos. Su hermano mayor estaba destinado a ser militar al servicio del imperio británico, algo a lo que no solo no accedió, sino que combatió. Una vez encarcelado su hermano por su lucha, Kip tomo su relevo. En Inglaterra, mientras aprendía la profesión de artificiero, tuvo el apoyo de Lord Suffolk, quien lo acogió y enseñó como a alguien de la familia. Ello le llevó a considerar que lo mejor que le podía pasar a la India era estar bajo la

tutela de Gran Bretaña. Es el personaje que más evoluciona, el que más bruscamente cambia, pasa de ser probritánico a abominar de lo inglés y del mundo occidental cuando se entera que han estallado las bombas de Hiroshima y Nagasaki. Piensa que las bombas nunca habrían estallado sobre un pueblo de raza blanca. Vuelve a la India, se hace médico y los últimos pensamientos del libro, son suyos.

Este es un aspecto importante que se desprende del libro, las colonizaciones, la época poscolonial. Un aspecto que no se refleja en la película.

Y, por lo que respecta a otros hechos, en la novela, Caravaggio confiesa a Almásy que desde el momento en que se interesó por la Sra. Clifton, la inteligencia británica a la que él pertenecía, siguió todos sus pasos hasta entrar en El Cairo. Es decir, el paciente no era el espía era el espiado.

La escena en la que Kip lleva a Hana a ver los frescos de Piero della Francesca, no sucede así en la novela, pues a quién lleva es a un medievalista británico. Minghella con este cambio, consiguió desde nuestro punto de vista una de las escenas más brillantes de la película.



## 5. DE LA PRODUCCIÓN AL MONTAJE

A partir de los años noventa del pasado siglo, una era de cine construido a base de historias clásicas, esquivas a los efectos especiales que sostenían una cierta esencia de su pasado, se dio paso a otro tipo de filmes. Con la aparición del cambio del formato analógico por el digital, entre otras cosas, cambiaron las producciones cinematográficas para siempre. *El paciente inglés* fue una de las últimas películas del llamado clasicismo hollywoodiense y, curiosamente, una de las primeras en ser editada en formato digital.

### 5.1 Producción

El director Anthony Minghella terminó de leer la nueva novela de Michael Ondaatje e inmediatamente se decidió a llamar a su amigo el productor Saul Zaentz para contarle que quería convertirla en película. El productor de éxitos como *La insoportable levedad del ser*, *Alguien voló sobre el nido del cuco* o *Amadeus*, lector empedernido y especialista en la adaptación de novelas al cine, compró los derechos de *El paciente inglés* seguidamente. Más de dos años tardó Minghella en terminar el guion, durante los cuales Zaentz buscó atraer a los productores de manera que invirtieran en una historia que, por escenarios y ambientación, iba a resultar costosa.

El primer estudio interesado en el proyecto fue la Fox, a la que Zaentz convenció del sentido épico de la producción que tenía entre manos como heredera del cine de las grandes gestas de antaño como *Lawrence de Arabia* (1962) de David Lean. Y aquí surgieron las primeras controversias porque las exigencias del estudio pasaron por la elección del elenco. Desde Daniel Day-Lewis para dar vida al conde Almásy hasta Bruce Willis para interpretar a Caravaggio, se sucedieron intermitentemente otros nombres, pero el conflicto más importante surgió con la elección de la actriz para dar vida a Katharine Clifton. La Fox quería a Demi Moore, que entonces se encontraba en la cima de su fama mientras entretanto Minghella recibía una carta que definiría su decisión final: “Soy la K de tu película”, dijo Kristin Scott Thomas.

La Fox desistió y así entraron en escena los hermanos Weinstein y *El paciente inglés* se convirtió en una de las primeras películas cuyos premios Oscar cimentaron el prestigio de Miramax. Los Weinstein firmaron un acuerdo donde Saul Zaentz aportó 6 millones de dólares del presupuesto final que superó los 25 millones en total. Un primer metraje de más de cuatro horas quedó reducido a 162 minutos. La película se estrenó en noviembre de 1996 en Los Ángeles y en

pocos meses superó ampliamente las expectativas de la taquilla (más de 230 millones). Al año siguiente se convirtió en la preferida de la temporada de premios y consiguió coronarse con una nominación a 12 premios Oscar, de los cuales obtuvo 9, que incluían las principales categorías, y entre los que quedaron excluidos, sorprendentemente, estaban los dos actores principales y el guionista.

Por lo que respecta a la ficha técnica del filme, destacamos la producción de Miramax y Saul Zaentz Producción; guión y dirección de Anthony Minghella, música de Gabriel Yared, montaje y sonido a cargo de Walter Murch, fotografía de John Seale, diseño de vestuario de Ann Roth y dirección artística a cargo de Stuart Craig y Stephenie McMillan. Los papeles protagonistas fueron interpretados por Ralph Fiennes, Juliette Binoche, Kristin Scott Thomas, Willem Dafoe, Naveen Andrews y Colin Firth.

En cuanto a la recepción de la película, basta hablar de su recaudación para ver la acogida de público y de su éxito entre la crítica para entender la lluvia de premios que consiguió. Preguntado Anthony Minghella sobre esto dijo: “los premios son como una ola que se cogió en el momento oportuno” (Audiocomentarios de la edición en DVD, 2011)

## 5.2 Rodaje

La película se rodó en cien días, distribuidos entre el rodaje en África y el de Italia. Por parte africana se efectuó en el desierto tunecino, en la ciudad vieja de Nefta y en el Cañón de Mides (hacia donde conduce Almásy a Katharine herida y cuando la recoge muerta en una de las escenas más emocionantes del filme). La Cueva de los Nadadores, donde aparecen las pinturas rupestres de Gilf Kebil, no es la original, sino que está recreada escenográficamente. El rodaje africano tuvo lugar en el mismo sitio donde se habían realizado algunas escenas de *Star Wars* y *En busca del arca perdida* en los años 70 y 80. Durante el mes de noviembre donde el día era muy caluroso y la noche muy fría, atravesaron momentos realmente malos, Kristin Scott Thomas recuerda rodar a las cinco de la mañana con un vestido muy liviano y, por su parte, Minghella declaró “el rodaje del desierto fue una pesadilla, era como rodar en el purgatorio con gente maja” (Audiocomentarios de la edición en DVD, 2011).

En Italia, la mayoría de las escenas fueron realizadas en las zonas adyacentes a la Toscana. En el Monasterio de Santa Anna in Camprena, Pienza o Montepulciano. El hospital frente al mar estaba ubicado en Forte dei Marmi, cercano a Pisa y, una de las escenas cumbres del filme, en la

Basílica de San Francisco en Arezzo, donde están los frescos de Piero della Francesca que Kip le muestra a Hana. Y, sin duda, uno de los lugares más emblemáticos, por recordar que en él se rodó una de las películas más celebradas del cine, *Muerte en Venecia*, de Luchino Visconti (1971): el Grand Hotel des Bains, en Venecia, que fue el escenario elegido para reemplazar al Hotel Shepherd de El Cairo. Igualmente se trabajó desde los estudios Cinecittá en Roma.

### 5.3. Estructura

*El paciente inglés* plantea una estructura narrativa complicada compuesta por dos escenarios independientes, separados por el tiempo y el espacio, con continuos saltos entre ellos que al final casan como si fuera un puzle. El hilo conductor del relato es el paciente, cuya voz en primera persona nos traslada al escenario africano, para luego presentar las escenas en tercera persona.

Los planos filmados diferencian perfectamente los dos escenarios, mientras que en el monasterio son básicamente primeros planos o planos medios, en espacios cerrados y no aparece prácticamente el cielo, en el desierto son completamente opuestos, panorámicos, abiertos, sin fronteras, y siempre con el cielo azul de fondo.

El tiempo cinematográfico se construye a través del retorno al pasado del paciente inglés, que se materializa en unos quince flashbacks, la mayoría subjetivos. La transición entre espacios se produce básicamente a través de fundidos encadenados y de la música.

En cuanto a la definición del espacio cinematográfico, John Seale, director de fotografía manifestó que Minghella le había dejado claro que había que distinguir los dos espacios por medio del color, donde se apreciaran claramente las diferencias entre los escenarios. A causa de sus peticiones, le pareció que Anthony era *un pintor*. Y a este respecto Anthony Minghella declaró: “decidí utilizar los colores, como si fuera un pintor, para expresar distintos tiempos y lugares, para el monasterio, grises, azules y verdes, para el desierto, rojos, marrones y dorados, tanto para el paisaje como para el vestuario” (Josep Parera, 1997).





Capturas de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*

La segmentación narrativa se produce a través de cinco momentos que marcan el relato: hasta el primer fundido en blanco/negro que comprende los títulos de crédito y la primera escena; el segundo fundido en negro que es cuando Almásy se enamora de Katharine mientras ella cuenta el relato del rey Candaulo; la mitad de la película, cuando su enamoramiento ya no tiene remedio y comienzan los flashback no subjetivos y el flashback de Caravaggio; y, cuando rompen la relación y el paciente le cuenta a Caravaggio con voz en off que pasó realmente.



Títulos de crédito y enlace con la primera secuencia



Primera secuencia, la avioneta se incendia



Katharine relata la historia del rey Candaulo que hace enamorar a Almásy



Se convierten en amantes de forma definitiva



Katharine rompe la relación

Capturas de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*

Convertir un mosaico, la estructura de la novela, en un díptico, la película, fue el propósito de Anthony Minghella y para lograrlo explica que se pasó diez meses en la sala de montaje con el objetivo de que todo pareciera contado en un presente continuo, contar una historia en un sentido clásico, pero más transparente que la novela: “Creo que el montaje de la película, señala el director, se sale de lo convencional por su transparencia, es un montaje líquido, en el que intentamos que las transiciones fueran necesarias más que nostálgicas”. (Audiocomentarios de la edición en DVD de 2011).

En este apartado, queremos hacer alusión al editor y montador de la película, Walter Murch, que en su momento por un asunto familiar tuvo que irse, y productor y director no le quisieron sustituir por lo que trabajó a miles de kilómetros de distancia. De manera que no hubo otra forma

de hacerlo que convertir todo a formato digital, con lo cual *El paciente inglés* se convirtió en la primera película que obtuvo un Oscar montada digitalmente.

## 6. PERSONAJES PRINCIPALES Y SU EVOLUCIÓN

Cuatro personajes principales conforman el relato, al final del cual todos ellos han evolucionado.

Almásy, conde húngaro al servicio de la Real Sociedad Geográfica británica; es altivo, distante y no le gusta pertenecer a nadie. Cuando conoce a Katherine, su altivez y su mundo se desmoronan y es capaz de todo por volver con ella, incluso de entregar los mapas de los aliados a los nazis. Es a través de sus recuerdos del pasado como se estructura la historia. A Almásy lo cambia el amor (primero odia la posesión, después quiere poseer), pero ya lo había cambiado antes de llegar al monasterio, un amor por el que es capaz de traicionar a su compañero y a los aliados. Él piensa que entregó los mapas a los alemanes porque tenía que cumplir una promesa hecha a su amada y pronuncia una de las frases más poéticas: “En la guerra hay traiciones que, comparadas con nuestras traiciones humanas en época de paz, resultan infantiles” (Ondaajte, p. 119)

Es un personaje contradictorio porque, por un lado, actúa según un criterio estrictamente personal lo que le conduce a la traición y, por otro lado, tanto Hana (“había algo en el paciente que quería hacer suyo, la forma en que hablaba le recordaba a un vals”) como Kip le aprecian (le llama maestro) e incluso Caravaggio le perdona. En palabras del paciente, Caravaggio era su *ayudante en la investigación* y Kip, su *discípulo*.

Cuando el paciente llega a la villa ya arrastra consigo las traiciones cometidas, la pérdida del amor y las consecuencias, sólo espera morir. Hay que resaltar que ni en la novela ni en el filme se le representa como un personaje negativo, no se le juzga.

Hana, la enfermera que no asume sus pérdidas, se dice a sí misma que está maldita y que todos los que la quieren mueren, ello la hace replegarse del mundo y elige quedarse sola con el paciente inglés. Durante su estancia en el monasterio, a través de los libros que le lee al paciente, de sus conversaciones con él y del contacto con Kip y Caravaggio, su actitud cambia, acepta sus pérdidas y vuelve a empezar. Ella cura físicamente las quemaduras del paciente, pero es el paciente quien, a través de sus conversaciones, acaba curándola a ella. Su evolución transita desde su negación a acabar con la vida de su paciente al que no le queda ya casi nada de vida, al hecho de acabar con ella cuando entiende, después de todo lo que ha oído y vivido en aquellos meses, que eso es lo correcto.

Caravaggio, el espía aliado, el morfinómano, llega buscando venganza ya que considera culpable de haber perdido sus dedos al conde Almásy, según él, un traidor que se vende a los nazis. Cuando aquél le cuenta como ha sido todo, dice “con la mañana el veneno ya no hace efecto”. Al final, comienza de nuevo.

Este es el único personaje que se inserta en la historia de una forma totalmente buscada. Si Kip aparece, es porque su profesión le lleva al monasterio en busca de bombas que desactivar; Hana con el paciente porque ha decidido vivir alejada del mundo; pero Caravaggio llega porque va buscando venganza, va buscando los restos de la guerra. Si no fuera por su presencia, se ignora si el paciente recordaría como fueron los hechos, él le incita a recordar, le cuenta las consecuencias de sus acciones: su amigo Madox se suicidó cuando le contaron que Almásy se había vendido a los alemanes junto con los mapas que tan importantes eran para el transcurso de la guerra. Ante esta declaración, el estupor del paciente le hace contar qué fue lo que realmente pasó.

Kip, es un sij que pertenece al ejército inglés y que está contento de que su país esté bajo la tutela del imperio británico. Al final de su estancia en la villa, ya solo piensa que lo mejor de Inglaterra son Hardy, su amigo muerto, y el paciente inglés. Desaparece de escena porque le trasladan con su regimiento, algo que no tiene que ver en absoluto con la novela. Si se hiciera una comparación entre el libro y la película, la parte suprimida sobre Kip sería la ausencia más notoria de todas.

Katharine Clifton no es un personaje principal del presente, pero sí lo es, y muy importante, del pasado del paciente. Ella es el desencadenante de una tragedia de amor y traición que llevará al paciente a un monasterio abandonado en la Toscana italiana años después de su muerte. Se presenta como una mujer inglesa, intelectual, independiente pese a estar casada, interesada por el desierto, muy informada, amable, educada y bella. Desde la primera mirada cruzada con Almásy, todo su mundo confortable se tambalea, el amor y la pasión le hacen actuar contra sus convicciones y al mismo tiempo que lo lleva a efecto, se siente muy culpable. Ella representa a occidente, con sus convenciones sociales, su casa frente al mar, sus tradiciones, sus hábitos; mientras que Almásy representa a oriente, el desierto, sin normas, sin restricciones, sin condicionamiento sociales. Siente que vive en dos mundos disociados, cuando está con Almásy y para tratar de explicar la razón, experimenta la sensación de que “aquí soy una esposa diferente”. Cuando su esposo se entera de su infidelidad, intenta matarla junto con Almásy y él mismo.



Otros personajes más secundarios son Geoffrey Clifton y Madox, el primero es el marido de Katharine, aparentemente alguien que viene a fotografiar el desierto para la Real Sociedad Geográfica Británica y que aporta al grupo de exploradores una avioneta nueva, algo de lo que estaban muy necesitados. Su actitud es muy abierta en relación con su mujer, le parece bien que ella esté sola en el bar cuando lo usual es que estuviera acompañada o, dejarla sola en compañía de los exploradores en el desierto, algo que Almásy le reprocha y a lo que responde que porque se sienten amenazados por una mujer. En realidad, era un espía a las órdenes del gobierno británico que ante una posible guerra necesitaban fotografiar el desierto. Katharine y él son amigos desde la infancia y se vanagloria de haberla convencido para que se casaran, presumiendo de lo bien que lo hizo y del amor a su esposa. Esto se pone en relación con una de las historias de la película y de la novela, el relato del rey Candaulo contenido en el libro de Herodoto, donde la presunción sobre la belleza y el amor a su esposa le llevó a la muerte. Cuando Geoffry descubre la infidelidad de Katharine decide que mueran los tres, lo que se opone a su actitud abierta del comienzo de la historia.

Y Madox, que de entre todos los exploradores con quienes Almásy ha recorrido el desierto es el más cercano, cuando se acerca la guerra olvida que en el desierto no había fronteras ni países. Se despiden mientras él vuelve al suyo. Cuando le cuentan que Almásy entregó los mapas cartografiados a los alemanes, su honor inglés no le permite seguir viviendo y se suicida. Cuando Almásy se entera de ello por Caravaggio dice: “Madox fue un hombre que murió por culpa de las naciones”.

Con respecto al tratamiento entre personajes principales y personajes secundarios, Minghella expresó lo siguiente: “no soporto la naturaleza monolítica de las películas, Hollywood te cuenta algo a través de una o dos personas (...) pero para mis intereses no olvido que todos somos protagonistas (...) lo que lleva a prestar atención a muchos hilos distintos y entender muchos viajes a vez”. (citado en Martínez, 2015, p. 224)

## 7. ELEMENTOS DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO

Una vez determinada la historia, la trama, el guion de una película, el resultado dependerá de todos los elementos filmicos que conforman el discurso cinematográfico, es decir, de *cómo* se cuenta la historia.

### 7.1 Elementos musicales

Para tratar el tema de la incidencia de la música en el discurso audiovisual, comenzamos por la relación que existió entre el autor de la música, Gabriel Yared y el director, Anthony Minghella. Si tenemos en cuenta que de los siete filmes de Minghella como director, la música de los últimos cinco la compuso Yared, parece evidente que la relación fue absolutamente fructífera.

Como nos refiere Celia Martínez García en *Estudio analítico de la música de El paciente inglés, en el marco de la narrativa musical cinematográfica* (2015), para Gabriel Yared, Anthony Minghella era un *alma gemela*, alguien con quien podía leer partituras y tocar el piano. Uno de los aspectos más importantes de la película *El paciente inglés*, fue para él, haber encontrado a Anthony Minghella y, de hecho, cuando murió Anthony decidió no volver a componer música para cine, salvo para algunos de sus amigos, hasta que encontrara alguien con quién se entendiera igual.

Director y compositor han colaborado en las películas *El paciente inglés* (1996), *El talento de Mr. Rypley* (1999), *Cold Mountain* (2003), *Breaking and Entering* (2006) y *Ladies Detective Agency* (2008), para televisión. Los temas tratados abarcan comedia, romance, drama, intriga y temas sociales (inmigración) y el resultado de su colaboración fue buena y exitosa para ambos.

Gabriel Yared es un compositor de origen libanés con residencia y nacionalidad francesas; músico por estudios y profesión cuya instrucción abarca desde clases de acordeón y piano a investigaciones y estudios sobre los trabajos de Bach, Schumann y otros clásicos. A su llegada a Francia asistió a la Escuela de Música de París, donde aprendió las reglas de la composición musical y, tras una visita familiar a Brasil donde se le pidió componer una canción que representara a los libaneses en un festival de música, por la que obtuvo el primer premio, comenzó su andadura como compositor. Su música abarca no sólo el campo de las bandas sonoras para películas pues también compuso música tradicional (brasileña, árabe) y colaboró haciendo arreglos con músicos populares como Charles Aznavour o Mireille Mathieu. Ha compuesto para muchos y variados

directores, tanto en el cine europeo como en el de habla inglesa: *La amante*, de J. J. Annaud (1991), *La vida de los otros*, de Henckel von Donnersmarck (2006) o *Camille Claudel*, de Bruno Nuyten (1988), entre otras. Teniendo en cuenta la diversidad de los trabajos realizados, no parece existir preferencia por un género determinado, si bien cuando Hollywood le reclamó tras el éxito de *El paciente inglés*, sus trabajos fueron más bien repetitivos y encuadrados en el género del drama romántico: *City of Angels*, Brad Silberling (1998); *Mensaje en una botella*, Luis Mandoki (1999); *Otoño en Nueva York*, Joan Chen (2000). En cuanto a su colaboración con algún director en especial, sin duda fue con Anthony Minghella, cuya muerte truncó la cooperación entre ambos.

De entre los reconocimientos recibidos, destacan el Óscar por *El paciente inglés* así como el Globo de Oro, el Bafta y el Grammy. Ha sido nominado y ha ganado otros premios por películas como *Cold Mountain* y *El talento de Mr. Rypley*, entre otras. Como dato, en el año 2009, recibió el premio de la SEMINCI a la mejor música original por la película *El erizo*, de Mona Achache.

Yared cuenta que hace música por instinto e intuición y que deja el análisis a otras personas. Al abordar este tema, confiesa que él no es un hombre de imagen, sus colegas, mayormente, componen viendo imágenes, él se basa más en el espíritu de la película que en la imagen, algo que Minghella le permitió porque compuso los temas principales de la banda sonora sin otra cosa que el guion de la película y mientras se rodaba, algo atípico en el mundo hollywoodense al que dice no pertenecer. Piensa que no se puede ser genuino y sincero haciendo seis películas al año, a esto lo llama música industrial, no composición, en consecuencia, aboga por la música elaborada como un todo del que se van desgranando las partes y adaptándose (Martínez, 2015).

En este filme se muestra una combinación de sonidos orientales y occidentales, música preexistente, músicas tradicionales, música clásica y la música incidental de Gabriel Yared. que es, no obstante, la dominante. Contiene una mezcla de melodías: desde la tradicional, (húngara, villancicos, gaitas), hasta la clásica (Bach) y la preexistente (canciones norteamericanas contemporáneas al momento narrado).

La música, como elemento narrativo esencial, pone de manifiesto aspectos significativos de la película como los entornos geográficos o la atmósfera adecuada para el desarrollo de la acción. Es polifuncional, por tanto, sus capacidades le permiten realizar varias funciones a un mismo tiempo. Adopta las referencias culturales de otros espacios (árabes, húngaros, exóticos), recrea, evoca. Potencia su capacidad narrativa propiciando las muchas transiciones que tienen lugar en el filme.

Atendiendo a la clasificación de las funciones teorizadas por Teresa Fraile Prieto en su libro *Funciones de la música en el cine* (2004), cumpliría con la función estética, cuando compone la atmósfera de los diferentes escenarios: una música para el desierto, escasez de música en el monasterio, música para ensalzar las pinturas de Piero della Francesca, entre otras.

Con la función expresiva nos indica el estado psicológico de los personajes, tan importante en un filme donde el amor y la guerra son los dos pilares temáticos en los que la música refleja perfectamente el ánimo de los personajes. Ésta es por encima de las demás funciones en cuando a significado emocional, la que nos indica cual es el tema de amor de Almásy y Katharine, bello, intenso, trágico, recuerdo de lo vivido en el desierto, el pasado; el de Hana, triste, melancólico, delicado y quizás esperanzador, el futuro.

Función estructural, enlaza los dos escenarios principales de la película, ayuda a una percepción de un tiempo diferente, a veces con la música, a veces con los sonidos (bullicio del mercado de El Cairo, llamadas a la oración o el sonido de cristales con los beduinos del desierto). Sitúa el tiempo (diez años antes y diez años después) y el espacio filmico (desierto, monasterio).

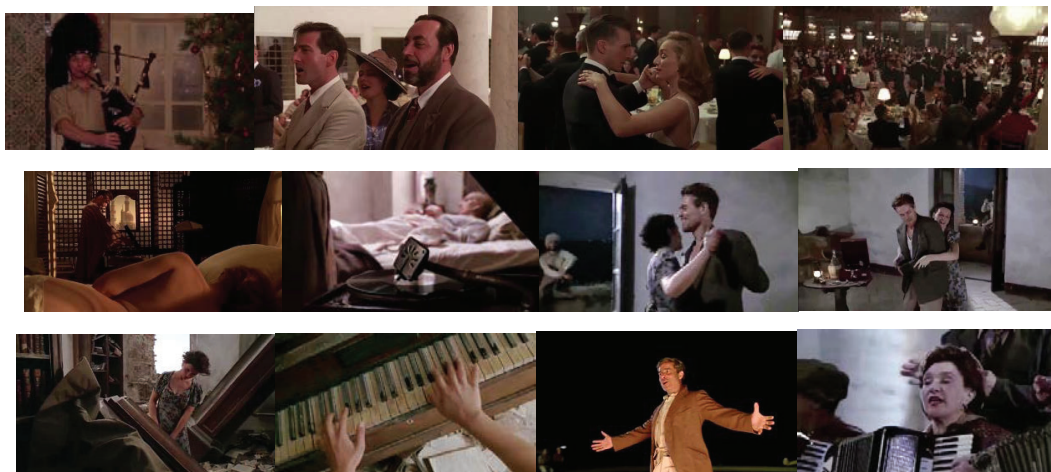
Función narrativa, nos informa que con un tipo de música estamos en África, y con otro, en Italia. La música nos muestra la diferencia existente entre uno y otro escenario, a medida que avanza la película, se van incluyendo canciones norteamericanas en el monasterio, y con ello se empieza a vez un atisbo de esperanza entre los moradores. El aspecto narrativo es uno de los logros más importantes del filme teniendo en cuenta la fractura narrativa de la novela y sus continuos saltos temporales y como Minghella consigue que se vea como un presente continuo, a lo que la banda sonora contribuyó definitivamente.

Según Michel Chion en *La audiovisión* (1993), recogido por el artículo Josep Torelló y Jaume Duran, sobre el papel poético (belleza, sentimiento) y dramático (puesta en escena) de la música en el cine, la califica como “el elemento más libre de los recursos dramáticos y de la convención audiovisual, el elemento discursivo que se encuentra menos condicionado a la necesidad de verosimilitud que, en cierto grado, necesita toda propuesta cinematográfica” (citado en 2014, p. 112)

Toda la película está impregnada de música, el paciente siempre está tarareando y en la novela también lo hace Kip, que además desactiva bombas escuchando música y siempre está oyendo la radio cuyas noticias comunica a los otros habitantes de la casa (la muerte de Glenn Miller en 1944, casualmente un músico). Tararear con la M, es lo que hace Márta Sebestyén en las dos

canciones húngaras, escuchadas en el inicio y en el fin de la película. Además, Minghella presenta al paciente, en el monasterio, como un conocedor avezado de todas las canciones contemporáneas norteamericanas de la época. Todas las canciones y sus versiones se corresponden con el momento histórico real de la película, salvo un anacronismo consciente, *Cheek to cheek*, grabado por Ella Fitzgerald en los años cincuenta. Minghella explica que mientras buscaban la versión adecuada, la interpretada por Ella se convirtió en una especie de himno para todo el equipo y no la quitó.

La música diegética que oímos en la cinta abarca desde villancicos, gaitas, dios salve al rey (lo que también sitúa el contexto histórico -rey no reina-) hasta la orquesta de El Cairo, así como los gramófonos de la casa de Almásy y del monasterio e, igualmente el Área de las Variaciones de Goldberg, de Bach, que Hana interpreta al piano. Añadir además los cánticos del campamento de los exploradores y la música del pueblo de la Toscana cuando se acaba la guerra.



Capturas de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*

Hay un elemento musical que es común en los dos escenarios: la canción *Cheek to Cheek* que suena cuando se despiden Almásy y Katharine en el mercadillo y a continuación en la villa, en el gramófono. También cuando se rinde Alemania y lo celebran en el puente. La música popular norteamericana funciona como elemento de unión para el grupo de exploradores, húngaros, árabes, ingleses e italianos, cuando todos se reúnen en el hotel de El Cairo.

En el contexto musical del filme es importante lo que un director como Minghella imprimió de su parte a la estructura musical. Estudió música y aún después de ser famoso por sus películas dirigió óperas. En este filme hay una clara preferencia por el cine musical norteamericano; la

película que van a ver Katharine y Almásy en El Cairo es un musical *Gold Diggers of* (Melvyn LeRoy, 1933); la canción *Cheek to Cheek* pertenece a una película musical: *Sombrero de copa* (Mark Sandrich, 1935); Igualmente el swing está representado por las canciones *Wang Wang Blues* (1946) y *One o'clock jump* (1937) de Benny Goodman. En la cena tras la ruptura la orquesta interpreta *Manhattan* (1925) y en el baile de Almásy y Katherine suena *Where or When* (1937).

Por lo que respecta a los elementos sonoros, los sonidos ambientales nos sitúan en un espacio concreto: los muhecines llamando a la oración en El Cairo; los cánticos de los beduinos y sonidos de los camellos, que nos llevan al desierto, las campanillas y los cristales para anunciar la llegada del sanador cuando los beduinos curan a Almásy e igualmente evocando recuerdos: cuando Hana juega a la rayuela, el paciente rememora los sonidos del desierto.

La creación del tiempo por la música nos permite saber en qué momento estamos: las canciones diegéticas nos sitúan en un contexto histórico y social concreto: swing y jazz (piezas entre 1917 y 1938) y nos aportan referencia temporal de antes de la guerra. Al igual que las veladas del campamento y los sonidos de los beduinos nos remontan al desierto, las llamadas a la oración de las mezquitas a la ciudad de El Cairo, o los villancicos a la época navideña.

La música también proporciona a la película un vehículo para conectar unas escenas con otras y para dar cohesión a los diferentes momentos de la cinta de manera que se vean integrados en una historia unitaria, siguiendo la idea de Minghella de un presente continuo. Una idea musical unificadora, como puede ser un leitmotiv o bien un carácter musical que se repite a lo largo de la película aporta el elemento estructural eficaz, en este caso el empleo de unas notas musicales muy breves (clavecín) que aparecen al final de algunas escenas y las conecta con las siguientes.

Los objetivos en relación con los elementos empleados en la banda sonora serían la música sinfónica no diegética para el desierto; se subraya el ambiente musical previo a la II Guerra Mundial mediante canciones populares norteamericanas de los años 30 a través de una orquesta o un gramófono; música clásica para indicar la tristeza de Hana: *Aria Goldberg Variations* de J.S. Bach que ésta interpreta al piano; villancicos en navidad o “Dios salve al rey” para indicar que estamos entre británicos; acentúa la intensidad en las relaciones amorosas y une los mundos de Almásy y Katharine a través de dos canciones húngaras (nacionalidad de él) interpretadas por Márta Sebestyén. Al respecto de estas canciones, en algún momento se tararean con la boca cerrada produciendo un sonido como de la letra M, lo que sugiere un mantra de poder curativo y es lo que

aparece en la última escena de la película cuando se mezcla con la música mientras observamos a Hana, por lo que podemos suponer que está curada.

Cabe resaltar la música superpuesta que enlaza los escenarios, música fluida y que tiene como colofón la escena final de la película cuando Hana se va a Florencia y se superponen la diegética y la no diegética, diégesis paralela, enlazadas ambas mediante la canción de cuna húngara, recuerdo de la persona que une las dos historias: el paciente. La música húngara, con dos canciones, es importante en el guion, se incluye en los créditos iniciales, en el descubrimiento de la cueva de los nadadores, y suena cuando Katharine escribe antes de morir.

Y, por último, quisiera recoger las palabras que Anthony Minghella expresó sobre la música que deseaba para la película: “Crear un marco, un espíritu, algo orgánico, que los cambios en el tiempo y el espacio no fueran demasiado visibles, que fueran fluidos. La música debía hacer referencia los dos espacios de la historia, a sus características orientales y occidentales”. (Audiocomentarios de la edición en DVD de 2011)

## **7.2 Elementos artísticos**

Trasladar la poesía de la novela a la pantalla mediante sus componentes artísticos es uno de los fundamentos que Minghella tuvo muy en cuenta a la hora de la puesta en escena.

En aquellos momentos de la guerra, mientras los aliados avanzaban hacia el norte de Italia, Michael Ondaatje cuenta en la novela lo siguiente:

La última guerra medieval fue la que tuvo por escenario Italia en 1430 y 1454, mientras avanzaban hacia el norte trajeron medievalistas desde Oxford, hablaban de las ciudades en función del arte que encerraban (...) el único orden era el de los grandes mapas del arte, que mostraban manifestaciones de juicio, piedad y sacrificio” (2020, p. 83-84)

Describe el monasterio en términos asimismo pictóricos “la villa como un retablo de cuatro habitantes destacados sobre fondo de guerra” (2020, p. 323).

En la novela, las alusiones al arte encerrado en Italia, ocupan una parte muy importante por los recuerdos de cada protagonista. Hana recuerda Pisa, su Torre Inclinada y el León Blanco como centinela. Los pensamientos de Kip sobre el arte son los más intensos, siempre le acompañó la imagen del profeta Isaías cuando lo contemplo en la Capilla Sixtina, recordaba el Templo Dorado de Lahore, lugar de peregrinación de los sijs. Durante su periplo por Italia, siempre buscaba iglesias donde descansar para que sus esculturas de ángeles o vírgenes le guardaran mientras dormía. También el paciente conjeturaba sobre el lugar donde se encontraban, creía que era la Villa

Bruscoli, de Poliziano, donde convivieron Botticelli, Pico de la Mirándola o Lorenzo de Médici, a finales del siglo XV, durante la época más brillante del primer renacimiento. Además, instruía a Caravaggio sobre el cuadro *David con la cabeza de Goliat* pintado por su homónimo, máximo representante del claroscuro, a comienzos del siglo XVII.

En el filme, en la habitación del paciente, destruida y ajada, se contemplan en sus muros frescos semejantes a los de las villas pompeyanas.



Capturas de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*

La escena donde aparecen sobre una mesa, medicinas, jarra, taza y libro de Herodoto semejan con claridad una pintura del género de naturaleza muerta, por otra parte, bastante simbólico en cuanto al final de la historia.



Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*

En la localidad de Arezzo, en la Iglesia de San Francisco, tiene lugar una de las escenas más memorables del filme: Kip eleva a Hana mediante poleas con una bengala en la mano para que contemple los frescos de *La leyenda de la Vera Cruz* de Piero de la Francesca.





Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*

En estos frescos aparece la imagen de la reina de Saba, a quien Kip (en la novela) denominaba su *reina de la tristeza*, que tenía presente cuando desactivaba bombas, deseando, en esos momentos, descansar la cara sobre su cuello.



Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*

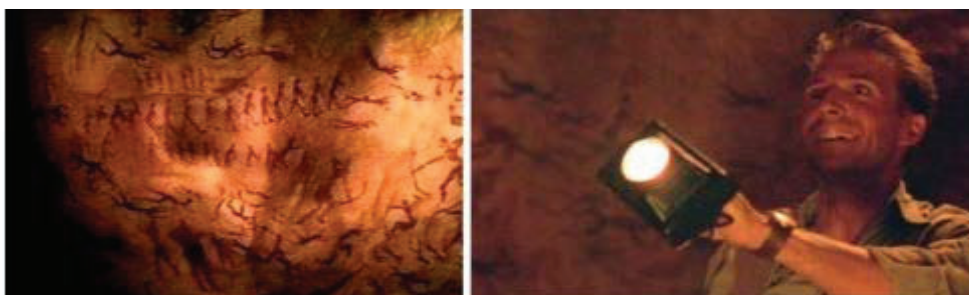
Hay una imagen en la película, mientras Hana contempla desde la ventana a Kip, que semeja un cuadro de Arnold Böcklin, pintor simbolista, *La isla de los muertos* (1880-1886), una de cuyas versiones pintó estando cerca de Florencia. Un lugar encerrado, símbolo del monasterio donde se confinaron sus cuatro habitantes.



Capturas de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*

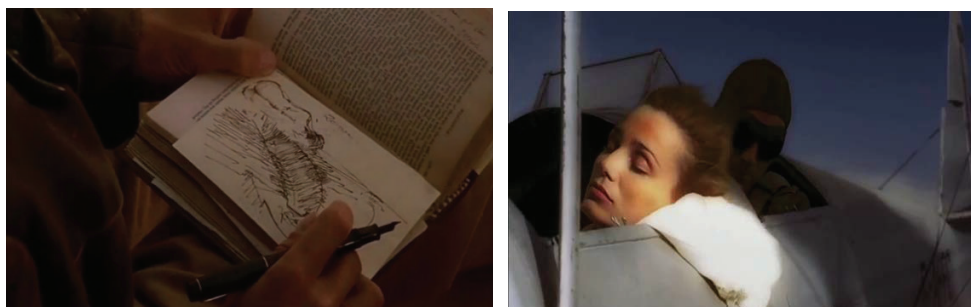
La parte más luminosa de la película tiene lugar en el desierto pues, desde el mismo comienzo, en los títulos de crédito, la superficie rugosa de lo que parece papel semeja la arena del desierto, y en la transición hacia la imagen, asimila sus dunas con personas y cuerpos. Los colores del vestuario son los propios del desierto, marrones, tostados y azul cielo. De la misma forma la fotografía subraya las diferencias entre los dos escenarios: en el desierto todo es dorado y cálido, en el monasterio los tonos son fríos, azules y grises y apenas se ve el cielo hasta la última escena de la película.

La Cueva de los Nadadores, descubierta por el Lászlò Almásy real, en la meseta de Gilf Kebir, en Egipto, donde aparecieron pinturas pertenecientes al arte rupestre neolítico de unos diez mil años de antigüedad, cuyos dibujos incluían nadadores y que demostró que milenios atrás había agua en el desierto y, sirve para mostrar uno de los momentos más emocionantes de la película cuando la descubren y también en ella tienen lugar las escenas más significativas: la confesión de amor de Katharine mientras Almásy la lleva herida, sus últimas palabras, sus reflexiones sobre el amor y su muerte.



Capturas de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*

La afición de Minghella por la pintura se demuestra también, por ejemplo, en los dibujos realizados por Almásy y Katharine. Él dibuja las montañas del desierto “con forma de espalda de mujer” y ella reproduce las pinturas de la cueva. Este dibujo de Katharine es el que abre los títulos de crédito del filme. Y, cuando Almásy regresa a la cueva a buscar a Katharine y la halla muerta, le *pinta* el rostro con el azafrán que contiene el dedal que le regaló.



Capturas de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*

A todo este entramado de alusiones estéticas y artísticas del filme, tanto pictóricas como escultóricas, colaboró una característica recurrente en la novela, que fueron sus dependencias culturales, los libros sobre relatos, libros sobre historia, pinturas neolíticas, renacentistas y barrocas. Incluso cuando Minghella explicaba cómo distinguir el tiempo y el espacio en el filme, lo hizo en términos pictóricos, “en función de los colores, de la calidad de la luz, de las texturas (...) que la audiencia no tenga que preocuparse por donde está” (Audiocomentarios de la edición en DVD, 2004).

### 7.3 Elementos literarios

Hay una referencia continua en la novela a diferentes tipos de lecturas. Dentro del monasterio Hana encontró una biblioteca de cuyos libros se sirvió tanto para rellenar escalones derruidos como para leérselos al paciente: *La cartuja de Parma*, de Stendhal, *Anales*, de Tácito, Fenimore Cooper (Hana escribe en la última hoja de *El último mohicano* sus impresiones sobre Caravaggio), *Kim*, de Kipling, *Ana Karenina*, de Tolstoi (su compañero Madox intenta explicarle el peligro que corre por su relación con Katharine mediante este libro), o las citas del paciente a la poesía de John Milton; si bien la *Historia* de Herodoto se erige como el libro por excelencia tanto en la película como en la novela.



Capturas de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*

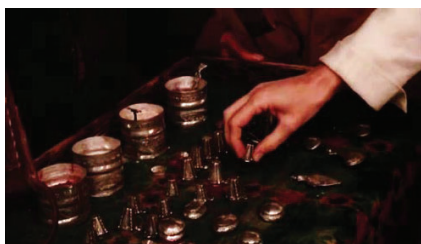
Herodoto fue un historiador y geógrafo griego, que vivió durante el siglo V a. C. y, a partir de su libro *Historias*, se le considera el padre de la historia en el mundo occidental. Tiene mucho que ver con el grupo de exploradores y geógrafos del desierto compañeros de Almásy pues era el libro de cabecera de todos ellos. Es uno de los objetos que más peso tienen en el filme y en la novela: el libro es lugar donde se escribe, donde se dibuja, donde se guardan recuerdos, fotos, donde se confiesan Almásy y Katharine y, el símbolo de unión entre los dos escenarios de la película. Al contacto con el libro, cuando el paciente intenta cogerlo y se le cae, aparecen los primeros recuerdos en forma de flashback que van dando forma a la estructura de la película. Uno de los pasajes del libro, *Candaulo y su reina*, que es leído por Katharine en el campamento, trae consigo el comienzo del enamoramiento; Almásy lo dice así en la novela “con la ayuda de una anécdota, yo me enamoré (...) así son las palabras, tienen poder”. Con este episodio también se establece claramente un paralelismo entre el rey Candaulo y Geoffry Cilton, uno por la vanidad que le mueve a ser envidiado y otro por la seguridad que tiene en sí mismo de lo bien que lo hizo con Katharine. Junto con el paciente, es el hilo conductor del relato y es el único objeto que pervive en los dos escenarios de la película.



Capturas de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*

#### 7.4 Otros elementos simbólicos y su puesta en escena

El otro objeto que simboliza la unión entre los amantes es el dedal, Almásy se lo compra a Katharine en el mercado de El Cairo. Está relleno de azafrán, muy valorado porque era la especia más cara del mundo en pueblos antiguos de la cultura árabe que posteriormente pasó a formar parte de leyendas mitológicas. El significado que quiso darle Minghella, solo podemos elucubrarlo, en primer lugar, como objeto que protege los dedos, pensamos en él como protección, proteger a su amada, y es además una prenda que el amante entrega a la amada y que acaba colocado en el cuello de Katharine, en ese lugar que Almásy bautizó como “Bósforo de Almásy”. Cuando conduce a Katharine malherida hacia la cueva y lo descubre en su cuello, sirve para aclarar el mutuo amor que se profesan “Lo llevo, siempre lo he llevado, siempre te he querido”. Y será el contenido de ese dedal, el azafrán, lo que utilizará, como en un rito funerario, para ungir a su amada ya muerta.



Capturas de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*

Cuando Almásy es rescatado de entre las ruinas de la avioneta incendiada lleva consigo dos pertenencias: el dedal y el libro de Herodoto. A partir de aquel momento, no vuelve a aparecer en ningún momento de la película el dedal. Era el símbolo de unión con Katharine y, una vez muerta, desapareció con ella.

El dedal es un elemento que sólo aparece en el filme, no hay ninguna referencia del mismo en la novela. El tema del dedal introducido por Minghella, nos recuerda que *Peter Pan* y Wendy se intercambian *dedales* y bellotas como besos.

El dedal y el libro de Herodoto representan a los dos personajes de la historia de amor principal, el dedal sería el símbolo Katharine y el libro de Herodoto, el símbolo de Almásy.

La puesta en escena desplegada en la película es abrumadora en cuanto a su simbolismo y diferencia con toda claridad los dos espacios temporales del filme. A este respecto, Stuart Craig, director artístico de la película, comentó que el diseño de producción había sido, desde el punto de vista logístico, tremendamente difícil.

De entre los elementos metafóricos que aparecen, en el monasterio hay una profusión de motivos religiosos. Minghella empieza por cambiar el nombre de Villa como se denominaba en la novela por el de monasterio, palabra que encierra en sí misma la idea de reclusión. Son motivos católicos o cristianos. El camino que nos lleva hacia él está rodeado de cipreses, como los caminos que conducen hacia los cementerios, se utiliza una cruz como espantapájaros, el monasterio posee campanario, Madox se da muerte en un lugar sagrado; hay una continua mención a iglesias y procesiones especialmente en la novela e incluso en las conversaciones se utilizan expresiones que contienen referencias religiosas (Caravaggio a Hana: “pregúntale a tu *santo* a quien ha matado”). Podemos pensar que en Minghella se debió a sus raíces italianas ya que además estudió en un colegio católico, pero Ondaajte no tiene esas raíces y la novela está plagada de esas alusiones religiosas sobre todo en lo que respecta al personaje de Kip.



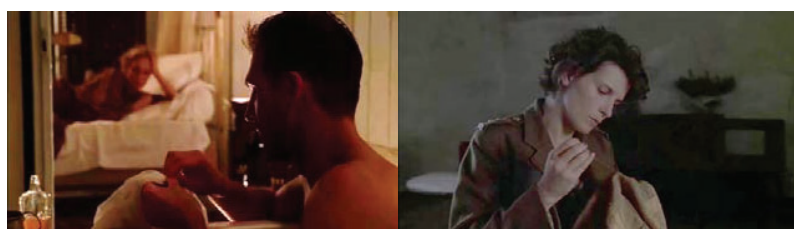
Capturas de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*

En numerosas ocasiones, tanto en el desierto como en el monasterio, aparece un entramado de rejillas; en el desierto cuando los beduinos recogen al paciente y le curan, él ve a través de un paño con rejillas; en la casa de Almásy en El Cairo mientras están juntos, aislados, prisioneros; en la fiesta de navidad cuando tiene lugar el encuentro sexual, detrás de ellos, separándolos del mundo exterior aparece un entramado de rejillas, al igual que en todos los planos cenitales del monasterio desde donde Hana contempla al paciente. Podemos deducir que simbólicamente representan una prisión, los amantes no son libres, el adulterio les acorrala, les separa y les conduce a la tragedia.



Capturas de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*

Entre otros aspectos simbólicos que Minghella introduce en el filme nos encontramos con que tanto el paciente como Hana cosen, el paciente en su casa de El Cairo cose el vestido de Katharine que el desgarró y Hana en el monasterio cose una pieza, con dedal. Coser significa unir, reparar, intentar arreglar, el paciente no lo consigue, Hana, sí.



Capturas de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*

Igualmente observamos que Katharine pega varias veces a Almásy, algo mucho más desarrollado en la novela; Katharine, mientras se resistía a la atracción y después cuando sucumbió a ella pensaba “Siempre deseaba abofetearlo y comprendió que hasta eso tenía carácter sexual”. (Ondaajte, p. 180), como expresión de una relación tan pasional como violenta. Almásy recuerda este comportamiento: “Antes de abrazarla, paraba a mirar primero qué objetos arrojados había en las inmediaciones (...) a veces me presentaba en público cubierto de cardenales (...). (Ondaajte, p. 185). Pero Almásy decía “Acaso no perdonamos todo a un amante? Perdonamos el egoísmo, el deseo, el engaño, siempre y cuando seamos nosotros la causa de ello”. (Ondaajte, p. 202).



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2011 de *El paciente Inglés*

Y en las antípodas del aislamiento, de la reclusión monacal y de las rejillas, se nos presentan las majestuosas imágenes de los vuelos de las avionetas en el desierto, que encarnan la libertad que disfrutaban los exploradores, entonces libres de nacionalidades y países y, que en la escena final de la película vuelve a aparecer como si, por fin, Almásy y Katharine hubieran alcanzado la liberación de sus culpas.



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2011 de *El paciente Inglés*

Minghella explica que tuvo en cuenta muchas imágenes icónicas, por ejemplo, cuando Almásy lleva a Katharine en brazos a la cueva, lo hace como metáfora del matrimonio, lo que unido al vestuario de Katharine, envuelta por un paracaídas blanco a modo de vestido de novia con cola, corrobora esta afirmación.



Captura de imagen extraídas de la edición en DVD de 2011 de *El paciente Inglés*



## 8. INTERTEXTUALIDAD

En términos literarios, como hemos explicado antes, los libros mencionados actúan como referente de alguna coincidencia con las situaciones de los personajes y, en términos cinematográficos *El cielo protector*, *Lawrence de Arabia* o *Memorias de África*, entre otros, recuerdan una puesta en escena parecida por lo que respecta a la escenografía, lugares y paisajes.

*Doctor Zhivago*, de David Lean (1965) y *Memorias de África*, Sydney Pollack (1985), son los más claros antecedentes del filme de Minghella. Ambas pertenecen a la categoría de melodrama romántico-épico más clásico y junto con *El paciente inglés*, parecen ser los últimos exponentes de este género cinematográfico. Todas están basadas en obras literarias, comparten el sentido épico de la puesta en escena y la importancia de la música y, en las tres la relación amorosa es una relación adúltera. Además, a las tres se las recuerda por su música, cuyas bandas sonoras fueron merecedoras de premios Oscar.

Las escenas de las avionetas en el aire y el mítico lavado de pelo de *Memorias de África* están presentes en *El paciente inglés* con toda claridad (en este caso es la protagonista femenina quien se lo lava a él) y, en una propuesta diferente nos encontramos con una escena parecida en *El diario de Noa* (Nick Cassavetes, 2004).



(fuente: <http://www.youtube.com>)

Y nos remontamos a *Casablanca*, Michael Curtiz (1942), al norte de África, a la guerra, a una relación que no pudo ser, e igualmente entre dos personas uno de las cuales está comprometido y que, salvando las distancias entre Almásy y Rick (el primero es el protagonista y el segundo es el héroe), se puede establecer una conexión entre ellas en dos momentos de la película. El primero, cuando en el mercado árabe ambos protagonistas masculinos insisten en regatear el precio de una manta, y el segundo, cuando comparten ese aspecto de la no existencia de fronteras que a Almásy tanto le importa y que en *Casablanca* sucede cuando Rick, interrogado por el oficial nazi por su

nacionalidad, responde: borracho. Pero hay una diferencia entre ambos filmes que no podemos dejar pasar y es que *Casablanca* fue una película producida en pleno apogeo de la II Guerra Mundial y que, como muchas otras, contenía un claro propósito propagandístico, mientras que *El paciente inglés* estaba desvinculada de cualquier intención política.



Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2011 de *El paciente inglés*



fuelle: <http://www.youtube.com>

Y ciñéndonos a la traición de Almásy cuando cambió los mapas a los alemanes por una avioneta para rescatar a Katharine, nos remontamos a una película en polo opuesto de esta, pero que sin embargo contiene los mismos e impercederos motivos de amor, guerra y muerte, *Star Wars, la venganza de los Sith* (George Lucas, 2005), donde el *amour fou* de Darth Vader por su mujer, le condujo al lado oscuro en su intento de salvarla.

## 9. CONCLUSIONES

Nos unimos a las corrientes teóricas que abarcan el último medio siglo, una vez que la cuestión de la fidelidad pasó a segundo plano y comenzaron a valorarse las películas por sí mismas y por sus méritos puramente cinematográficos, por encima de que estuvieran basadas en un texto escrito, exitoso o no, en una reinterpretación (en los casos de novelas llevadas una y otra vez al cine) o en tomar una idea y transformarla.

No obstante, en el caso que nos ocupa, consideramos que sí se ha conseguido trasladar a la película la esencia que se desprende del libro de Michael Ondaajte, el amor, la guerra y sus secuelas, el dolor y la culpa, las identidades y los nacionalismos o la ausencia de ellos. La película de Minghella es respetuosa con el texto original hasta el límite donde el lenguaje de los dos textos lo permiten y, desde luego, siempre bajo el punto de vista del director y de sus elecciones, de lo que ha decidido mostrar en detrimento de lo que no. Hay en todo el filme una cierta ambigüedad, esa que no nos sitúa ni en un sitio ni en otro, que no juzga a los personajes, sólo los exponen, que se refleja también en la puesta en escena, cuando se confunde un cuerpo humano con las dunas del desierto o lo que parece arena con un lienzo para dibujar. No hay una elección, el espectador es quien decide.

Partiendo de una novela más poética que narrativa, fuera de los estándares del clasicismo hollywoodiense, Minghella consiguió mantener la intensidad y la fatalidad que latían en ella y, como sucede en la obra de Ondaajte, recreó personajes que no eran ni buenos ni malos, ni héroes ni villanos. Desdibujó las fronteras entre los individuos al igual que Michael Ondaajte lo hizo en el libro, erigiéndose esta idea en una de las esencias principales de ambos textos. A priori era una película que trataba sobre la guerra y, sin embargo, apenas hay escenas de guerra, porque para Anthony Minghella, la esencia de la novela está en la fuerza incontenible del amor y en la certeza de que las fronteras son ilusorias. De esto último dan fe las últimas palabras de Katharine antes de morir que escribe en el libro de Herodoto:

Morimos, morimos ricos en amantes y tribus y sabores que degustamos en cuerpos en los que nos sumergimos como si nadáramos en un río. Miedos en los que nos escondimos como esta triste gruta. Quiero todas esas marcas en mi cuerpo. Nosotros somos los países auténticos, no las fronteras marcadas en los mapas con los nombres de hombres poderosos. Sé que vendrás y me llevarás al palacio de los vientos.

Minguella, artífice de la adaptación, sin duda con la ayuda del magnífico equipo con el que se rodeó, y que de todos ellos, él era quizá el menos reconocido, consiguió situar la película entre el clasicismo (superproducción de melodrama épico-romántico) y la posmodernidad (discurso fragmentado que rompe con lo lineal). La combinación de lo épico con lo íntimo sin caer en la sensiblería es uno de sus méritos. Lo que la novela consigue con palabras, Minghella lo hace mediante la imagen fílmica.

## 10. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FUENTES

### Referencias bibliográficas

- Angulo Barturen, J. (2018). *Adaptaciones al cine: vana ilusión*, en *Fronteras de literatura y cine*. Universidad de Valladolid.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. Ed. Rialp, SA. Madrid.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Itaca. México D.F.
- Brisset, D.E. (2004). *Las adaptaciones cinematográficas: propuesta clasificatoria*, en *La comunicación: nuevos discursos y perspectivas* (Mínguez y Villagra). Ed. Edipo, SA. Madrid- 44-59.
- Díaz Costa, C.R. (2021). *Teoría y práctica de la transposición cinematográfica*. Tesis doctoral. Universidad de La Coruña.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Ed. Ariel, SA. Barcelona.
- Frago Pérez, M. (2005). *Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica*, en *Comunicación y Sociedad*, vol. XVIII, núm. 2
- Fraile Prieto, T. (2004). *Funciones de la música en el cine*. Universidad de Salamanca.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Ed. Taurus. Madrid. 9 - 20.
- Gimferrer, P. (1999). *De la novela al cine* en *Cine y Literatura*. Ed. Seix Barral. Barcelona.
- Lozano, S. (2010). *La adaptación cinematográfica como adaptación intersemiótica*. Universidad Rey Juan Carlos. 67-81.
- Martínez García, C. (2015). *Estudio analítico de la música de El paciente inglés, en el marco de la narrativa musical cinematográfica*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Miguel, M. (2018). *El arte de lo indecible*, para el IX Congreso Internacional de Análisis Textual. Universidad de Valladolid.
- Ondaatje, M. (2020). *El paciente inglés*. Penguin Random House. Barcelona.
- Paz Gago, JM (2004). *Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual*. Signa. Ed. Digital. Cervantes.
- Peña-Ardid, C. (1999). *Literatura y cine*. Ed. Cátedra. Madrid. 128 – 154.

Pérez Bowie, JA (2004). *La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes*. Universidad de Salamanca.

Pérez Bowie, JA (2010). *Reescrituras filmicas, nuevos territorios de la adaptación*. Universidad de Salamanca.

Sánchez Noriega, JL (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Ed. Paidós. México.

Stam, R. (2000). *Teorías del cine: una introducción*. Ed. Paidós. Barcelona

Truffaut, F. (2019). *El placer de la mirada*. Ed. digital Titivillus.

Truffaut, F. (2021). *El cine según Hitchcock*. Alianza editorial, SA. Madrid.

### **Videografía**

Miramax Internacional & Saul Saentz Productions. *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1966). Edición 2011. (cinta cinematográfica)

### **Otras Fuentes**

Wikipedia.org

Fotogramas.es

Filmaffinity.com

[www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar), Martín Pérez, entrevista a Michael Ondaatje, 2022

[www.lectulandia.com](http://www.lectulandia.com)

[www.portalcomunicacion.com](http://www.portalcomunicacion.com)

[www.blogspot.com](http://www.blogspot.com)

Revista *Dirigido por*, nº 255, 1997, Josep Parera. Entrevista a Michael Ondaatje

*El País* (1997), entrevista a Anthony Minghella. Andrés Fernández Rubio.