

La representación de mundos en la novela y en el cine. A propósito de La inmortalidad, de Milan Kundera.

Alfonso Martín Jiménez

Abstract: In his novel Immortality, Milan Kundera deals with the subject of the adaptation of the novel for the cinema. He develops a series of strategies to render impossible the adaptation of his novel for the cinema, as had happened with his previous work, The Unbearable Lightness of Being. Nevertheless, only the expansive representation of the world of the author as is common to many of his novels, guarantees that such an adaptation is impossible. The cinema, like the novel, has a capacity to represent the world of its characters but the novel, unlike the cinema, enjoys a more unique position in its representation of the world of the author.

La cuestión de la rivalidad entre la literatura y las artes audiovisuales parece preocupar cada vez más a autores y críticos literarios. Se ha planteado que la literatura ha de competir con las artes audiovisuales (Díaz Plaja 1951; Pignotti 1974; Ayala 1983; Peña-Ardid 1992), que sin duda poseen una gran capacidad para llegar fácilmente a sus receptores. En este sentido, el ajeteo de la moderna sociedad podría parecer propicio a la recepción de las formas audiovisuales, al favorecer, por ejemplo, la contemplación de una película de dos horas de duración antes que la lectura más prolongada de una novela. En una primera impresión, podría pensarse que los principales géneros literarios compiten en la actualidad en inferioridad de condiciones con las posibilidades de expresión de los modernos medios audiovisuales. La cinematografía parece capaz de ofrecer las historias características de la novela (Sklovskij 1971; Bremond 1970, 1972), y presentarnos en cierta forma a los actores como ocurre en la representación teatral. El sentimiento lírico encuentra un medio de expresión propicio por medio de la canción, que suma la capacidad de sugerencia de la musicalidad a la del lenguaje artístico. Hasta los géneros ensayístico-argumentativos encuentran cierto paralelo en determinados documentales televisivos.

Sin embargo, resulta evidente que las adaptaciones cinematográficas nunca pueden reproducir fielmente el universo de las novelas en las que se basan; la búsqueda del sentimiento lírico en la canción se produce sobre todo en los casos de

menor formación literaria del lector, y los géneros literarios ensayístico-argumentativos han demostrado poseer una mayor capacidad de explicación y tratamiento de cuestiones antropológicas y metafísicas que los documentales audiovisuales.

Por lo que respecta a la supuesta rivalidad entre la novela y el cine, hau que recordar que las adaptaciones cinematográficas constituyen en parte una clase de *traducción intersemiótica*, definida por Roman Jakobson como "interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal" (Jakobson 1975: 69). Aunque en el cine también se emplea el lenguaje, gran parte de los contenidos desarrollados lingüísticamente en la novela son representados por medio de imágenes en la película.

A este respecto, es de señalar la importancia de la imaginación del lector en la interpretación (Jauss 1971, 1978, 1986; Iser 1972; Eco 1965, 1968, 1985; Mayoral [ed.] 1987; García Berrio 1989: 219-254; Pozuelo Yvancos 1988: 105-127), advertida por la estética de la recepción, así como la existencia en los textos literarios de una serie de "lugares de indeterminación", que han de ser llenados activamente por el lector en el proceso de lectura (Iser 1987). En este sentido, las adaptaciones cinematográficas de novelas presentan la actualización de una de las posibilidades de la imaginación, la del director, que es un lector de la obra literaria y rellena los lugares de indeterminación de la novela, al presentarnos unos rostros y unos espacios concretos. La película impide así en cierta forma la recreación imaginativa por parte del espectador, imprescindible en la lectura de la novela. Es frecuente la decepción experimentada por los espectadores de una película que han leído previamente la novela en la que se basa, al contemplar un universo que nada tiene que ver con el que habían recreado en su imaginación. Aunque sólo fuera por este hecho, resultaría evidente que la naturaleza de la literatura y los medios audiovisuales es sustancialmente diferente. Pero la cuestión de la rivalidad entre la literatura y los medios audiovisuales no se relaciona tanto con sus características esenciales, evidentemente distintas, como con la función que una y otros puedan ejercer a la hora de satisfacer las apetencias artísticas de creadores y receptores.

Parece incuestionable la tendencia humana a crear y degustar el arte, debido principalmente a su capacidad de comunicarnos algo sobre nosotros mismos. Los universales antropológicos que están en la base de la comunicación artística posibilitan la identificación a través de la obra entre el autor y los receptores (García Berrio 1985, 1987, 1989). La crítica psicoanalítica ha advertido la relación indisoluble entre la obra y el autor (Castilla del Pino 1983: 255-256), así como la identificación que experimenta el receptor con los contenidos que se le presentan. Por lo que respecta al ámbito de la narración, autores como Michel Picard (1989)

han puesto de manifiesto su capacidad para transformar efectivamente nuestro inconsciente, aspecto sin duda ligado a la necesidad de producción y recepción artística a la que aludíamos. Considerando esta necesidad, la rivalidad entre literatura y medios audiovisuales puede entenderse de cara a la función que una y otros realizan para satisfacerla.

Las características de la sociedad actual favorecen sin duda la tendencia cada vez más evidente a satisfacer las apetencias artísticas de los receptores mediante los medios audiovisuales. Esta tendencia no puede extenderse sin embargo al campo de los creadores, ya que la creación literaria precisa menos medios materiales que la relacionada con los medios audiovisuales. Naturalmente, la creación no es una cuestión que dependa tanto de los medios como de las capacidades, entendidas en términos de competencia (Aguiar e Silva 1977), pero sin duda los medios de que se disponga pueden ejercer su influencia a la hora de determinar la producción efectiva. Desde este punto de vista, la supuesta supremacía de los medios audiovisuales sobre la literatura obedece fundamentalmente a las apetencias de los receptores, a las que han de plegarse los creadores si pretenden que su obra logre una amplia aceptación. Por otra parte, son muchos los autores que no persiguen la aceptación de la mayoría. La rivalidad entre literatura y medios audiovisuales se revela así como una cuestión que no atañe a la esencia de ambas formas de creación, sin duda esencialmente distintas, sino a su capacidad comunicativa vinculada exclusivamente al ámbito pragmático.

Con todo, la polémica suscitada sobre la supremacía comunicativa de la literatura o las artes audiovisuales ha propiciado la reflexión sobre la naturaleza de los distintos géneros literarios y su relación con las formas audiovisuales. El debate no se plantea tanto sobre la naturaleza esencial de la literatura como sobre su capacidad de expresar algo que no sea posible comunicar a través de las artes audiovisuales, para intentar mantener de esta forma la capacidad de atracción de los receptores. Pero las tendencias a individualizar las formas literarias procurando su diferenciación específica plantean una serie de interrogantes que se relacionan con la problemática esencial de los géneros literarios.

Esta cuestión ha sido planteada por Milan Kundera en su novela *La inmortalidad*, de 1989. Como es sabido, su novela anterior, *La insostenible levedad del ser*, fue trasladada, es decir, traducida intersemióticamente al cine (Jakobson 1975: 69, 77), al poco tiempo de su publicación, llegando a un número de receptores tal vez superior al de la obra en la que se basa. En el capítulo 9 de la quinta parte de *La inmortalidad*, el propio Kundera aparece conversando con el profesor Avenarius, uno de sus personajes, sobre las características que en su opinión ha de poseer la novela actual:

La época actual se lanza sobre todo lo que alguna vez fue escrito para convertirlo en películas, programas de televisión o imágenes dibujadas. Pero como la esencia de la novela consiste precisamente sólo en lo que no se puede decir más que mediante la novela, en cualquier adaptación no queda más que lo inesencial.¹

Sin embargo, y tras poner de manifiesto la diferencia esencial entre la novela y los medios audiovisuales, Kundera manifiesta que efectivamente la novela ha de competir en la actualidad con los medios audiovisuales:

Si un loco que todavía sigue escribiéndolas quiere hoy salvar sus novelas, tiene que escribirlas de tal modo que no se puedan adaptar, o dicho de otro modo, que no se puedan contar.²

De esta manera, y aun reconociendo una diferencia sustancial entre narración literaria y presentación audiovisual, que se relaciona con la misma esencia de cada una de estas formas, Milan Kundera, llevado por su propia experiencia como creador, advierte que en nuestros días la novela ha de buscar una especificidad relacionada con su función en el nivel puramente pragmático. En otras palabras, la novela debe limitarse a exponer aquello que no puede representar la cinematografía, pues de lo contrario toda novela puede ser de inmediato traducida intersemióticamente al cine, perdiendo su capacidad de atracción ante los receptores, que supuestamente preferirían la comodidad de presenciar la película, muy especialmente en los casos de menor cultura literaria. De esta forma, el ámbito de la novela se ve sustancialmente reducido con respecto a sus posibilidades de expresión tradicionales.

Pero lo que resulta verdaderamente interesante en relación con la problemática de los géneros literarios es el desarrollo práctico que el propio Kundera realiza de esta idea en el desarrollo de *La inmortalidad*. Como él mismo expone, la primera norma que hay que desobedecer para lograr que la novela sea trasladada al cine es la de la unidad de acción. Para ello Kundera presenta en *La inmortalidad* dos historias principales que no guardan entre sí ninguna relación de acción. Por un lado, se refiere a la relación real entre Goethe y su joven amante Bettina en la búsqueda de la inmortalidad; por otro, presenta la historia ficcional de Agnes y los personajes que se relacionan con ella, alternando la presentación de ambas historias a lo largo del desarrollo de la novela.

Otras estrategias se unen a esta en la búsqueda de la imposibilidad de traslación de su novela al cine. Así, tras condenar la obediencia tradicional a la unidad de acción en la novela, Kundera anuncia que insertará una segunda novela

1. Milan Kundera, *La inmortalidad*, traducción del checo de Fernando de Valenzuela, Barcelona, Tusquets, 1990, pág. 285.

2. *Ibíd.*

de tinte erótico dentro de la primera novela, cuyo título será *La insoportable levedad del ser*, ya que este título se adecúa más a la nueva novela anunciada que a la que publicó anteriormente. Sin embargo, la supuesta independencia de esta nueva novela es desmentida posteriormente, dado que al final se evidencia que el personaje protagonista de la misma es en realidad el amante de Agnes, por lo que la historia de uno y otra se relacionan siguiendo un procedimiento habitual en la narrativa de Kundera.

Además, el propio Kundera se presenta como personaje en su propia novela, asegurando de esta forma que la obra no pueda ser trasladada fielmente al cine de no mediar su aceptación a participar en la película como actor. Pero la trama se complica aún más cuando Kundera llega al final de la novela a dialogar con sus personajes, en una situación ya propuesta en novelas como *Niebla*, de Miguel de Unamuno, o sugerida por Pirandello.

En efecto, desde el inicio de la novela se hace notar la presencia del narrador, identificable con el propio autor. Este narrador habla de sí mismo, es decir, del propio Kundera, y presenta la manera en que en un momento determinado comenzó a imaginarse a su personaje Agnes. Posteriormente desarrolla la historia de este personaje surgido de su imaginación. Paralelamente, el personaje de Milan Kundera mantiene una serie de encuentros con otro personaje, el profesor Avenarius, de manera que en un principio el nivel de Kundera y el profesor Avenarius se diferencia nítidamente del nivel de Agnes y los personajes con ella relacionados, como su marido Paul, su hermana Laura o el amante de ésta Bernard Bertrand. Pero posteriormente el profesor Avenarius se introduce en el ámbito de los personajes relacionados con Agnes: entrega un diploma de "asno total" a Bernard Bertrand, se encuentra en la calle con Laura y se enamora de ella y es defendido en un juicio por el abogado Paul. El profesor Avenarius hace así de personaje mediador entre el personaje-autor de Kundera y los personajes por él imaginados, hasta que al final de la novela Avenarius presenta a Paul y Agnes al autor y ambos conversan con él. De esta forma se llega a una situación imposible desde el punto de vista de la realidad, relacionada sin duda con el afán de Kundera de que su novela no pueda ser adaptada al cine.

Pero el procedimiento que nos parece más importante en esta novela en relación con la especificidad de los géneros literarios es el que ya aparece en otras novelas del mismo autor: el desarrollo sustancial del mundo del narrador.

En efecto, la narrativa de Milan Kundera se caracteriza por la presentación insistente del pensamiento del propio narrador. No sólo se cuenta una historia, sino que aparecen además las continuas reflexiones del narrador en relación a los hechos que presenta. Como el propio Kundera advierte en su ensayo *El arte de la novela*, su presencia como autor resulta muy importante en sus obras de ficción

(Kundera 1987: 92-93). Es este un aspecto que nos parece fundamental en relación con la especificación de la naturaleza de las distintas formas de expresión literaria.

En el intento de establecer una clasificación de los géneros literarios (Rollin 1981; Todorov 1976; Brooke-Rose 1976; Genette 1977, 1979; AA.VV. 1986; Guillén 1971, 1978; Frye 1986; Fowler 1982, 1988, 1989; Pozuelo Yvancos 1988: 69-80; García Berrio 1989: 444-464; Schaeffer 1989, 1989a; Cabo Aseguinolaza 1992; García Berrio y Huerta Calvo 1992), la distinción realizada por Platón en el libro III de la *República* sigue pareciéndonos esencial por cuanto demuestra la posibilidad de establecer una clasificación totalizadora de las formas de expresión literarias. El sistema platónico de los modos de enunciación, que comprende el modo diegético simple, en el que habla sólo el autor, el modo mimético o imitativo, en el que hablan los personajes, y el modo mixto, que se produce cuando uno y otros hablan (Platón *República*: III, 392d-394c), resulta sin embargo insuficiente para explicar en su totalidad la naturaleza de los géneros literarios. El hecho de que sea el autor o los personajes los encargados de presentar los contenidos no aclara la naturaleza esencial de los mismos, ya que el simple hecho de que el autor hable no determina que hable de sí mismo o de los personajes que crea su imaginación (García Berrio 1989: 445-448; García Berrio y Huerta Calvo 1992: 11-83). Por ello, proponemos sustituir las categorías enunciativas de Platón por las categorías a nuestro juicio más relevantes de la representación del mundo del autor, del mundo de los personajes o de representación conjunta del mundo del autor y de los personajes. De esta manera, mantenemos las ventajas de la clasificación totalizadora como una estructura cerrada en la que caben todas las formas de expresión literaria, a la vez que creemos poder explicar la naturaleza esencial de las mismas.

Consideramos que no existe una posibilidad de expresión que no pueda ser integrada en las categorías de representación del mundo del autor, del mundo de los personajes y del mundo de uno y otros. La teoría de los mundos posibles (Vaina 1977; Eco 1978; Mignolo 1984; Petöfi 1979, 1979a; Dolezel 1979, 1985, 1985a, 1989; Albaladejo 1986, 1986a, 1992; Allén, ed. 1989), desarrollada en el ámbito literario a propósito de la explicación del desarrollo de la trama argumental de los textos narrativos, había ya establecido la existencia de tantos mundos en el relato como personajes formaban parte del mismo, de manera que la evolución de la trama se produce por la evolución e interacción de los mundos y submundos de los diversos personajes. Sin embargo, la existencia de los mundos de los personajes no es suficiente para explicar la totalidad de las posibilidades de expresión literaria, por lo que creemos imprescindible introducir además la noción de mundo del autor, entendido éste no como el autor empírico, biográfico, sino como el autor que aparece en el interior del texto, al que denominamos, como hace Aguiar e Silva (1988: 220-231), autor textual.

La postulación de estas categorías permite explicar la naturaleza de la totalidad de las formas de expresión literarias, que se relaciona en primer lugar con la representación de la identidad o la alteridad (García Berrio 1989: 450-452). La elección esencial que realiza el autor es la de la representación de su propio mundo o la del mundo de los personajes. Si, como advierte la crítica psicoanalítica, la obra *es* el autor, y todo lo que en ella es expresado es un reflejo de la personalidad de su creador, no es menos cierto que la creación de personajes permite la simulación de la alteridad, de manera que las características aplicadas a éstos no se relacionan inmediatamente con la propia identidad del autor sino con la de los personajes. Aunque el autor que aparece en los textos no es identificable con el autor empírico, la relación entre uno y otro no resulta por ello menos evidente. Por eso la única posibilidad con que cuenta el autor para referirse a la alteridad es la creación de personajes que aparentemente posean su propia cosmovisión, no identificable con la de su creador. La creación de personajes y de historias protagonizadas por los mismos, además de propiciar el placer derivado del desarrollo de la imaginación, permite al autor esconder su identidad tras la supuesta identidad de sus personajes, de forma que las posibilidades de expresión literaria se extienden desde la representación desnuda de la propia intimidad, característica de las formas líricas, hasta su máxima ocultación tras la máscara física de los personajes en la representación teatral, pasando por la forma intermedia de representación de la identidad y la alteridad propia de algunas narraciones.

Desde esta perspectiva, los modos de enunciación diegético simple, imitativo y mixto propuestos por Platón son categorías secundarias que dependen de la categoría esencial de representación de mundos. El autor elige en primer lugar representar su propio mundo o el de los personajes, y para ello se vale posteriormente de un determinado modo de enunciación. Las categorías primarias de la representación de mundos pueden ser posteriormente delimitadas por otras que dependen de ellas, como el modo de enunciación, la configuración espacio-temporal -denominada *cronotopo* por Bajtin (1989: 237)- o la extensión de la obra y las constantes antropológicas de contenido, a las que Hernadi se refiere respectivamente bajo las denominaciones de *alcance* y *ánimo* (Hernadi 1978: 133-144; Aguiar e Silva 1990: 389-390).

Al analizar *La inmortalidad* desde la perspectiva propuesta, observamos que se caracteriza, como otras novelas de Milan Kundera, por el desarrollo conjunto del mundo del autor textual (que se identifica con el narrador) y del mundo de los personajes. Al examinar en primer lugar el mundo de los personajes, observamos que la novela desarrolla el mundo de unos personajes pertenecientes a la realidad efectiva (como son Goethe y Bettina) y a un universo imaginario (como es el caso de Agnes y los personajes relacionados con ella). Pero en *La inmortalidad* aparece además muy desarrollado el mundo del propio autor textual. Al caracterizar dicho

mundo, advertíamos de que éste no se identifica totalmente con el autor empírico, sino con las características del autor empírico que aparecen en el interior del texto. Pero Kundera no se limita en esta y en otras novelas a desarrollar el mundo de los personajes, sino que ofrece además continuas apreciaciones y reflexiones sobre los hechos que presenta. Estos comentarios no corresponden a los personajes, sino al propio autor textual, identificado en este caso con el narrador. El autor textual no coincide con el autor empírico, pero guarda con él estrechas relaciones, de forma que el lector percibe inmediatamente que las reflexiones que aparecen a lo largo de la obra corresponden al propio Kundera, de igual manera que los sentimientos expresados por la poesía lírica son adjudicados sin dificultad a su autor.

En general, el hecho de que el narrador no participe en las historias que relata posibilita su identificación con el autor textual, y por consiguiente con el autor empírico. Algo totalmente diferente ocurre en los relatos en los que el narrador forma parte de la historia. En estas narraciones no aparece representado el mundo del autor textual, ya que el autor empírico decide escudarse tras sus personajes, y ceder a uno o más de ellos la responsabilidad de narrar los acontecimientos. Por lo tanto, existe una diferencia esencial entre los distintos tipos de narraciones. En los relatos con un narrador que no forme parte de la historia, éste se identifica con el autor textual, por lo que cabe la posibilidad de desarrollar su mundo. Ésta posibilidad queda completamente excluida si el autor empírico decide, por el contrario, desarrollar exclusivamente el mundo de sus personajes, asignándoles a ellos incluso la función de narrar los acontecimientos. Por lo tanto, los relatos presentados por un personaje testigo o protagonista (Friedman 1967) son sustancialmente diferentes, por lo que respecta a su delimitación genérica, de aquellos otros en los que aparece un narrador identificable con el autor textual. En un caso, sólo se presenta el mundo de los personajes, como ocurre en las representaciones dramáticas, mientras que en el otro se desarrollan conjuntamente el mundo de los personajes y el del autor textual.

Las novelas de Kundera se caracterizan no tanto por la presencia del mundo de los personajes y del mundo del autor textual, común a muchas otras narraciones, como por el notable desarrollo del mundo del autor textual. Lo específico de su narrativa reside en los continuos comentarios y reflexiones que realiza a propósito de los hechos que presenta, hasta el punto de que el desarrollo del mundo del autor alcanza igual o mayor densidad que el mundo de los personajes.

De las estrategias desarrolladas por Kundera en *La inmortalidad* de cara a evitar su adaptación cinematográfica, sólo el extenso desarrollo del mundo del narrador, común a tantas de sus novelas, nos parece realmente significativo. En efecto, y pese a las pretensiones de Kundera, las restantes estrategias, que se relacionan con el mundo de los personajes, no garantizan la imposibilidad de

traducción intersemiótica con la consiguiente adaptación. Aunque la unidad de la acción sea la norma frecuente en la mayoría de las obras cinematográficas, no resulta imposible imaginar una película en la que se presenten alternativamente, como ocurre en la novela de Kundera, los acontecimientos relacionados con el personaje de Goethe y con el personaje de Agnes. Incluso la presencia del propio Kundera como personaje podría simularse en una adaptación cinematográfica, y también el recurso a su conversación final con otros personajes.

A este respecto, conviene hacer una aclaración. En la novela a la que nos estamos refiriendo, el propio Kundera aparece a la vez como narrador y como personaje, por lo que resulta conveniente distinguir estas dos categorías. En toda novela se produce una distancia temporal entre el momento en el que el narrador desarrolla la narración y el tiempo en el que transcurren los hechos (Ricoeur 1987: 144-181; Bobes Naves 1985: 154-157). Hay por lo tanto un instante atemporal, el de la narración, que carece, como advertiera Genette (1989: 279), de duración propia, y un tiempo lineal y progresivo en el que se desarrolla el mundo de los personajes. En *La inmortalidad*, Kundera aparece a la vez como autor textual, cumpliendo las funciones del narrador, y como personaje, en dos dimensiones perfectamente diferenciables: en el primer caso se trata del desarrollo del mundo del autor, y en el segundo del desarrollo del mundo de uno más de los personajes de la obra.

El aspecto que nos parece más importante en relación a la rivalidad entre la novela y los medios audiovisuales es precisamente el del desarrollo del mundo del narrador, y muy especialmente cuando no forma parte de la historia como personaje. Si hay algo específico de la narración que difícilmente puede ser trasladado al cine es el mundo del autor. No se trata de que el cine esté totalmente incapacitado para desarrollar dicho mundo, ya que puede introducir una voz en *off* encargada de pronunciar las reflexiones y comentarios del autor. Aunque la voz en *off* puede corresponder a uno de los personajes de la película, nos interesa en estos momentos referirnos a los casos en los que representa el mundo del propio autor, externo y ajeno al mundo de los personajes cuyas imágenes vemos. Pues bien, las posibilidades en este sentido del cine son mucho menores que las del texto narrativo. El cine presenta una sucesión ininterrumpida de imágenes, y su continuidad imposibilita en cierta forma la prolongación excesiva de la voz en *off*. Mientras que la narración puede interrumpir sin ningún problema la enumeración de acontecimientos y detenerse en la presentación, por muy extensa que sea, de las reflexiones del autor (lo que ocurre frecuentemente en la narrativa de Kundera), el cine precisa de la continuidad de las imágenes y la adecuación entre las mismas y la voz en *off*, por lo que el desarrollo de ésta aparece claramente limitado. La posibilidad de demorar la imagen en la contemplación de un paisaje, espacio o personaje concreto, para desarrollar mientras tanto las reflexiones del autor, parecería contradecir el prin-

cipio de sucesión visual característico del cine. La naturaleza de las películas, en las que las imágenes parecen mostrarlo todo, propicia en opinión de Seymour Chatman el que las voces en *off* lleguen a verse como inoportunas y poco artísticas (Chatman 1990: 208-209). Carmen Peña-Ardid, por su parte, atribuye la artificiosidad de la voz en *off* a la expresión de una intimidad que se contradice con la voz exterior característica del habla de los personajes cinematográficos (1992: 178). Por nuestra parte, cremos que el recurso a la voz en *off* es perfectamente válido en el cine, y la categoría artística de muchas películas que recurren a él nos parece fuera de toda duda. Sin embargo, las posibilidades para desarrollar a su través el mundo del autor encuentran muchas más limitaciones en la película que en la novela.

Para establecer con precisión las diferencias entre el texto narrativo (Baquero Goyanes 1975; Genette 1989: 75-321; Bobes Naves 1985) y la obra cinematográfica (Sánchez Biosca 1991; Peña-Ardid 1992; Casseti 1992), es preciso recordar que ésta se compone de una banda visual y de una banda de sonido (Peña-Ardid 1992: 48). A las posibilidades expresivas de la imagen, por lo tanto, el cine suma las relacionadas con el sonido, de las que el lenguaje hablado constituye una parte importante. En este sentido, la cámara cinematográfica muestra siempre un punto de vista determinado, por lo que remite a un sujeto enunciador (Peña-Ardid 1992: 143-149). Creemos justificado, por lo tanto, establecer la existencia de un sujeto enunciador responsable de las imágenes y de un sujeto enunciador, o narrador, responsable de las voces en *off*. A este respecto, hay que advertir que el cine no encuentra impedimento alguno para desarrollar la expresividad del sujeto enunciador de las imágenes, sino que su misma esencia la favorece constantemente, pero no cuenta con la misma facilidad para desarrollar el mundo lingüístico del narrador. El cine puede desarrollar, naturalmente, el mundo del autor, pero lo hace sobre todo por medio de la selección de las imágenes, y no cuenta con las mismas posibilidades que la narración para desarrollar el mundo del autor mediante la expresión lingüística de los sentimientos o las ideas.

En este sentido, la narrativa de Kundera supone un claro ejemplo de las posibilidades de expresión del mundo del autor. Las novelas de Kundera presentan una serie continua de reflexiones del autor que no podrían tener una representación fiel en las adaptaciones cinematográficas. De hecho, la versión cinematográfica de *La insoportable levedad del ser* puede representar más o menos fielmente el mundo de los personajes, pero, debido a la naturaleza específica del cine, no llega a desarrollar el mundo del autor presente en la novela, por lo que podemos afirmar que una y otra obra son sustancialmente diferentes.

El hecho de que *La insoportable levedad del ser* fuera trasladada al cine, aun sin representar el mundo del autor característico de la novela, esto es, centrándose en la representación del mundo de los personajes, puede haber influido

en la pretensión de Kundera de crear en *La inmortalidad* un mundo de los personajes que tampoco pudiera ser adaptado por el cine. Sin embargo, las estrategias relacionadas con el mundo de los personajes que Kundera plantea en *La inmortalidad* no garantizan la imposibilidad de traducción intersemiótica, mientras que el extenso desarrollo del mundo del autor, común a muchas de sus novelas, no puede ser trasladado con fidelidad al cine. El desarrollo del mundo del autor se revela así como un elemento esencial para diferenciar las posibilidades de representación artística de la novela y el cine.

En definitiva, y aun considerando que la obra cinematográfica y el texto narrativo son formas de expresión sustancialmente distintas, la comparación entre sus respectivas posibilidades comunicativas pone de manifiesto que la narración puede encontrar su ámbito más específico y propicio frente al cine en la tendencia al desarrollo cada vez más notable del mundo del autor.

Alfonso Martín Jiménez
Universidad de La Coruña

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV.

- 1971 *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya.
1986 *Théorie des genres*, París, Seuil.

Aguar e Silva, V. M.

- 1977 *Competência linguística e competência literária*, Coimbra, Almedina.
1990 *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 8ª ed.

Albaladejo Mayordomo, T.

- 1986 "La organización de mundos en el texto narrativo. Análisis de un cuento de *El Conde Lucanor*", en *Revista de Literatura*, XLVIII, 95, págs. 5-18.
1986a *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
1992 *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.

- Allen, S. (ed.)
1989 *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin-New York, de Gruyter.
- Aullon De Haro, P. (coord.)
1983 *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor.
- Ayala, F.
1983 "La problemática de los medios audiovisuales", en *Palabras y Letras*, Barcelona, Edhasa, págs. 129-177.
- Bajtín, M.
1989 *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Baquero Goyanes, M.
1975 *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 3ª ed.
- Bobes Naves, M. C.
1985 *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, Madrid, Gredos.
- Bremond, Ch.
1970 "El mensaje narrativo", en *Comunicaciones*, 4, págs. 71-104.
1972 "La lógica de los posibles narrativos", en *Comunicaciones*, 8, págs. 87-109.
- Brooke-Rose, C.
1976 "Historical genres/theoretical genres: Todorov on the fantastic", en *New Literary History*, VIII, 1, págs. 145-158 [versión española en M. A. Garrido Gallardo (ed.) (1988), págs. 49-72].
- Cabo Aseguinolaza, F.
1992 *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago.
- Cassetti, F.
1992 *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra.
- Castilla Del Pino
1983 "El psicoanálisis y el universo literario", en P. Aullón de Haro (coord.), págs. 251-345.

- Cohen, R. (ed.)
1989 *The Future of Literary Theory*, New York, Routledge.
- Chatman, S.
1990 *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus.
- Díaz Plaja, G.
1951 “¿Hacia una civilización visual?”, en *Cine Selecciones*, 3, págs. 31-34.
- Dolezel, L.
1979 “Extensional and Intensional Narrative Worlds”, en *Poetics*, 8, 1-2, págs. 193-211.
1985 “Pour une typologie des mondes fictionnels”, en H. Parret y H. G. Ruprecht (eds.), págs. 7-21.
1985a “La construction de mondes fictionnels à la Kafka”, en *Littérature*, 57, págs. 80-92.
1989 “Possible Worlds and Literary Fictions”, en S. Allén (ed.), págs. 221-242.
- Eco, U.
1968 *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
1978 “Possible Worlds and Text Pragmatics: ‘Un dramma bien parisien’”, en *Versus*, 19-20, págs. 5-72.
1985 *Tratado de semiótica general*, Barcelona. Lumen, 3ª ed.
- Fowler, A.
1982 *Kinds of Literature. And Introduction to the Theory of Genres and modes*, Cambridge/Mass., Harvard University Press.
1988 “Género y canon literario”, en M. A. Garrido Gallardo (ed.), págs. 95-127.
1989 “The Future of Genre Theory”, en R. Cohen (ed.), págs. 201-303.
- Friedman, N.
1967 “Point of view in Fiction: The Development of a Critical Concept”, en P. Stevick (ed.), págs. 108-138.
- Frye, N.
1986 *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press.

García Berrio, A.

- 1985 *La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*, Limoges, Trames.
- 1987 "¿Qué es lo que la poesía es?", en *Lingüística Española Actual*, IX, 2, Homenaje al Profesor Julio Fernández Sevilla, págs. 177-188.
- 1989 *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra.

García Berrio, A. y Huerta Calvo, J.

- 1992 *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.

Garrido Gallardo, M. A.

- 1988 *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco.

Genette, G.

- 1977 "Genres, 'types', modes", en *Poétique*, 32, págs. 389-421 [versión española en M. A. Garrido Gallardo (ed.) (1988), págs. 183-233].
- 1979 *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
- 1989 *Figuras III*, Barcelona, Lumen.

Guillen, C.

- 1971 *Literature as System. Essays toward the theory of literary history*, Princeton, Princeton University Press.
- 1978 "Cambio literario y múltiple duración", en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 533-549.

Hernadi, P.

- 1978 *Teoría de los géneros*, Barcelona, Bosch.

Iser, W.

- 1974 *The Implied Reader: Patterns of Communication in prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- 1987 *El arte de leer*, Madrid, Taurus.

Jakobson, R.

- 1987 "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción", en R. Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, págs. 67-77.

- Jauss, H. R.
1971 "La Historia literaria como desafío a la ciencia literaria", en AA. VV., págs. 37-114.
1978 *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
1986•• *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.
- Kundera, M.
1987 *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets.
- Mayoral, J. A. (ed.)
1987 *Estética de la recepción*, Madrid, Arco.
- Mignolo, W. D.
1984 "Emergencia, espacio, 'mundos posibles' (Las propuestas epistemológicas de Jorge Luis Borges)", en W. D. Mignolo, *Textos, modelos y metáforas*, Xalapa, Universidad Veracruzana, págs. 133-152.
- Parret, H. y Ruprecht, H.G. (eds.)
1985 *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins B. V.
- Peña-Ardid, C.
1992 *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- Petőfi, J. S.
1979 "Estructura y función del componente gramatical de la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo", en J. S. Petőfi y A. García Berrio, págs. 147-189.
1979a "La representación del texto y el léxico como red semántica", en J. S. Petőfi y A. García Berrio (1979), págs. 216-242.
- Petőfi, J. S. y García Berrio, A.
1979 *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación.
- Picard, M.
1989 *Lire le temps*, París, Les Éditions de Minuit.
- Pignotti, L.
1974 *Nuevos signos*, Valencia, Fernando Torres.

Platon, *La República*

1981 ed. bilingüe de J. M. Pabón y M. Fernández Galiano, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.

Pozuelo Yvancos, J. M.

1988 *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

1988a *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus.

Ricoeur, P.

1987 *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Cristiandad.

Rollin, B. E.

1981 "Nature, Convention, and Genre Theory", en *Poetics*, 10, págs. 127-143 [versión española en M. A. Garrido Gallardo (ed.) (1988), págs. 129-153].

Schaeffer, J. M.

1989 "Literary genres and Textual Genericity", en R. Cohen (ed.), págs. 167-187.

1989a *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, Seuil.

Sklovskij, V.

1971 *Cine y lenguaje*, Barcelona, Anagrama.

Stevick, P. (ed.)

1967 *The theory of the novel*, New York, The Free Press.

Todorov, T.

1976 "The origin of Genres", en *New Literary History*, VIII, 1, págs. 145-158 [versión española en M.A. Garrido Gallardo (ed.) (1988), págs. 31-48].

Vaina, L

1977 "Introduction: Les 'mondes possibles' du texte", en *Versus*, 17, págs. 3-11.