



Universidad de Valladolid



GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS

TRABAJO FIN DE GRADO

Maupassant: de la lectura a la imagen. *El Placer*, dirigida por Max Ophüls.

Presentado por:

María Luisa Pérez Segoviano

Tutelado por:

Sara Molpeceres Arnáiz

Año 2019

INDICE

INTRODUCCIÓN	2
---------------------------	----------

Marco teórico. Metodología.

1. Disciplinas	4
1.1. Literatura comparada	4
1.2. Teoría de la Literatura	4

Análisis

2. Contextualización	6
2.1. Texto y autor	6
2.2. Película y director	8
3. La Nouvelle como género	10
4. Cambio de medio	11
5. Tema y título	12
6. De la lectura a la imagen	14
6.1. Narrador	15
6.2. Espacio	20
6.3. Categoría temporal	24
6.3.1. Orden	24
6.3.2. Duración	25
6.3.3. Frecuencia	28

CONCLUSIONES	30
---------------------------	-----------

BIBLIOGRAFÍA	32
---------------------------	-----------

INTRODUCCIÓN:

El plan de estudios del Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas invita a la práctica de la Literatura Comparada pues dicha disciplina relaciona las obras literarias no sólo de lenguas o países diversos sino también pertenecientes a épocas diferentes.

Existe, además, otro interés dentro de esta disciplina de la Literatura Comparada, y será esto lo que nos ocupa en nuestro trabajo. Se trata de comparar dos manifestaciones de arte diferentes como pueden ser la literatura y el cine. La importancia de esta comparación reside en el empleo de diferentes códigos semióticos pues es necesario adaptar la misma obra a dos medios completamente diferentes lo como son el cine y la literatura.

Son muchas las obras que se han adaptado a la gran pantalla, algunas con más éxito que otras. A día de hoy, sigue siendo muy recurrente, a la hora de producir un film, adaptar una novela que haya experimentado un gran éxito reciente (como por ejemplo la película *Perdida*, dirigida por David Fincher en el año 2014 que adapta la novela *Gone Girl*, de Gillian Flinn publicada en 2012) o incluso algún clásico de la literatura universal como puede ser *Guerra y paz*, libro publicado en 1869 por Tolstói y adaptado al cine en el año 1986.

Para este trabajo he elegido, por un lado, tres *nouvelles* de Guy de Maupassant (“Le Masque”, “La Maison Tellier” y “Le Modèle”), un autor muy consagrado dentro del género, y por otro lado, la adaptación al cine que Max Ophüls llevó a cabo de dichas obras, *El Placer*, nominada a los Oscar en el año 1954 por mejor dirección artística y considerada, a día de hoy, una de las cien mejores películas de la historia.

El objeto de este trabajo será, pues, el de conocer qué tipo de adaptación hace el director, Max Ophüls, de las tres *nouvelles* de Maupassant así como el de identificar las herramientas que permiten la traslación de los diferentes elementos del medio literario al cine.

Como consecuencia de esta voluntad de trasladar algunos de los clásicos literarios al medio cinematográfico, se han creado diferentes tipos de adaptación que varían en función del grado de respeto que le guardan al texto original. Podemos encontrar, por ejemplo, adaptaciones basadas, en su totalidad, en la obra original, películas que buscan parecerse al relato original de tal forma que se mantienen estrictamente fieles al producto que adaptan. En un punto opuesto se encuentran los directores que, tomando dicha obra literaria como base para su película, reinterpretan la historia y/o el discurso y crean una obra nueva, alejada de la original.

Este no es el caso de las *nouvelles* y la película que nos ocupan en este trabajo, pues la adaptación que se hace sí conserva la esencia del original. Sin embargo, trataremos de averiguar, a lo largo de este trabajo, hasta qué punto la obra de Ophüls se mantiene fiel

a las *nouvelles* de Maupassant y qué elementos decide cambiar o modificar para adaptar estas *nouvelles* al lenguaje propio del nuevo medio, es decir el lenguaje cinematográfico.

Para ello, proponemos realizar un análisis teórico-práctico de una de las relaciones más interesantes que existe entre las obras literarias y el cine: las adaptaciones. Presentaremos, en primer lugar, las disciplinas que han resultado adecuadas y pertinentes para este análisis, para después presentar un estudio más exhaustivo que permita plasmar la comparación entre las *nouvelles* de Maupassant y *El Placer*, de Ophüls. Será importante dedicarle, también, un espacio al tema y título de estas obras así como hablar del cambio de medios que supone una adaptación cinematográfica, algo que haremos de manera breve antes de comenzar con el análisis más formal que este trabajo ocupa.

1. Disciplinas:

Antes de plantear el análisis de las dos obras objeto de estudio de este Trabajo Fin de Grado, hemos de situarnos tanto a nivel teórico como a nivel metodológico en la disciplina o disciplinas de los estudios literarios que pueden motivar un trabajo como el que proponemos.

1.1. Literatura comparada:

Cuando hablamos del estudio comparativa entre una obra literaria (en nuestro caso son varias: “Le Masque”, “Le Modèle” y “La Maison Tellier” de Guy de Maupassant) y una obra filmica (aquí, *El Placer*), nos encontramos en el terreno de la Literatura Comparada.

Son muchos los autores que, en relación a esta disciplina, han considerado que una de las líneas de trabajo de la Literatura Comparada es precisamente la comparación entre obra literaria y adaptación cinematográfica.

Podemos mencionar, como ejemplos, en el Compendio de literatura comparada editado por Brunel y Chevrel, a Jeanne-Marie Clerc, quien equipara la versión cinematográfica de una obra con la traducción de dicha obra, propone estudiar las conexiones entre cine y literatura pues han de tomarse en consideración dentro de la disciplina de la Literatura Comparada. Se mencionan diversas posibilidades de estudio (que no metodologías de análisis), como la diferente recepción de obra literaria/obra filmica, la influencia de las técnicas filmicas en las técnicas literarias, etcétera (Clerc, 1994: 236).

Un poco más precisa a nivel metodológico es Emilia Pantini pues habla, en la Introducción a la literatura comparada de Gnisci, de otras tantas opciones para trabajar comparativamente literatura y arte en general (esta vez ya no se trata de comparar literatura y cine, únicamente) (2002: 231). Para ello, Pantini propone dos puntos de vista muy diferentes: la posibilidad de utilizar como vehículos de la comparación un enfoque temático, en primer lugar que estudie como hilo conductor de ambos medios, el artístico y el literario, el análisis de "temas, motivos, mitos", o, por el contrario, un enfoque más, digamos, formal, el estudio de los "procedimientos constructivos".

Resulta fundamental saber que Pantini menciona cómo precisamente autores de la talla de Wellek y Warren (1978: 130) señalan que "the most central approach to a comparison of the arts is based on an analysis of the actual objects of art, and thus of their structural relationships".

Esta última opción señalada por Pantini y Wellek y Warren será la que llevemos a cabo en nuestro trabajo frente a la otra opción, la de una comparación temática. Esto no implica que no vayamos a dedicar un breve apartado al contenido temático de las dos obras a analizar en este trabajo (pues, como iremos desgranando a lo largo del estudio, es

una parte fundamental de la adaptación cinematográfica), pero a partir de un análisis más formal como el que haremos a continuación, basado en estas relaciones estructurales, ya recorreremos los diferentes aspectos de un análisis desde un punto de vista temático.

1.2. Teoría de la Literatura:

La elección de un análisis estructural de las dos obras que tenemos entre manos nos coloca también en el marco de otras dos disciplinas de los estudios literarios como son la Teoría Literaria o la Crítica Literaria. Lo más importante a destacar en este terreno de la Teoría de la Literatura es que muchas veces, al trabajar con el traslado de una obra literaria al cine o al teatro se habla de 'transducción', término que tiene sus orígenes en Lubomir Doležel (Martínez de Antón, 2016: 10), cuando hace un recorrido del concepto en las obras de Doležel – y que se refiere a la proyección de un texto en otro medio (Bobes, 2006: 241-268), a la "transmisión con transformaciones" (Pozuelo Yvancos, 1988: 82) que tiene lugar entre los textos, pero también entre un texto y otros lenguajes artísticos.

Si tenemos en cuenta que nuestro objeto de estudio es el paso de las *nouvelles* de Maupassant al film de Ophüls y que la transducción de las historias y de los temas abordados no plantea grandes variantes (desde el punto de vista temático) habrá de ser el ámbito formal, estructural, el que nos plantee los grandes desafíos e implique la necesidad de un análisis más pormenorizado.

Puesto que los dos objetos de nuestro análisis son narrativos, hemos considerado la Narratología como la disciplina, a nivel teórico y metodológico, más adecuada para enfrentarnos al análisis de nuestra propuesta. Si tenemos en cuenta que la Narratología es la ciencia general del relato (Pozuelo Yvancos, 1988: 226), sus parámetros analíticos permanecerán vigentes para nuestras dos obras, independientemente del tipo de 'lenguaje' que tengamos entre manos (hablaremos de la diferencia entre el lenguaje verbal y el lenguaje cinematográfico). Se podrán aplicar las categorías que se señalan desde la Narratología para el análisis del discurso narrativo, lo cual nos permitirá entender las variantes entre el texto literario y la obra filmica.

Así, hay que tener en cuenta que desde la Narratología se plantea el estudio de componentes del Discurso como el aspecto, el modo, la voz, la temporalidad; y componentes de la Historia como las funciones, el orden lógico-causal, el espacio, los personajes, etcétera (Pozuelo Yvancos, 1988: 230). Todos estos elementos serán tenidos en cuenta en próximas páginas de este trabajo, no obstante, no dejaremos de lado el enfoque temático que la adaptación va a dar a las tres *nouvelles* de Maupassant.

2. Contextualización:

Antes de comenzar con el análisis de las tres *nouvelles* y compararlas con la adaptación cinematográfica, vamos a introducir brevemente la vida y obras de ambos autores. A pesar de no ser autores contemporáneos (pues Maupassant vivió en el siglo XIX y Max Ophüls es un célebre director del siglo XX), ambos hacen girar su obra en torno a una misma idea, a un tema universal como puede ser el tema del placer.

2.1. Textos y autor:

Vamos a hablar, en primer lugar, del autor de las *nouvelles* y las características más relevantes de cada una de ellas pues, en la línea temporal, es Maupassant quien primero publica estas historias a partir de las cuales se hará la adaptación.

Guy de Maupassant:

El autor de las *nouvelles* nace el 5 de agosto de 1850 en el Château de Miromesnil, en Normandía. Ya siendo muy joven se ve inmerso en el mundo de la literatura: Gustave Flaubert era un buen amigo de su familia y por eso a lo largo de su juventud participó en un grupo literario en torno a él. Antes de dedicarse más en profundidad a escribir, trabajó como empleado del Ministerio de Marina.

A lo largo de su carrera como escritor, Guy de Maupassant publica más de 200 relatos breves (el más célebre “Boule de suif”, en 1880) pero también sus novelas son harto conocidas como, por ejemplo, *Une vie* (1883) o *Bel Ami* (1885). En el género de la *nouvelle*, Maupassant juega un papel crucial siendo uno de los mayores representantes europeos del siglo XIX (Merino, 2012: en línea).

Maupassant fallece en una clínica en la ciudad de París el 6 de julio de 1893, tras intentar suicidarse en más de una ocasión a consecuencia de una infección bacteriana.

Nouvelles:

Las tres obras que ocupan nuestro estudio no se presentaron en el mismo libro pues ni siquiera fueron publicadas en el mismo año. Vamos a hablar brevemente, en primer lugar, sobre estas historias haciendo un pequeño resumen del contenido para, a continuación, poder analizar de manera más elaborada los elementos que las constituyen.

“Le Masque”

Sin bien es cierto que Max Ophüls, en su adaptación, otorga el primer lugar a esta *nouvelle*, fue la publicación más tardía en la vida de Maupassant. Esta historia sale a la luz, primero, bajo forma de publicación breve en una revista y, más adelante, en 1889 junto con otras *nouvelles* en el libro *L’Inutile Beauté*.

En esta historia se cuenta como, una noche, en un baile en el Élysée-Montmartre, un hombre con el rostro cubierto por una máscara se desmaya en la pista de baile. Cuando le retiran la máscara, se descubre la cara sudorosa de un anciano. Un médico que había asistido al baile, por deber profesional, acompaña a su casa al anciano. En la última planta de un viejo edificio se encuentra el apartamento del anciano y su mujer, Madeleine, quien le cuenta al doctor la vida pasada de su marido, un hombre que perdió su encanto al envejecer.

Son muchos los temas tratados en esta historia, todos ellos relativos a la naturaleza humana. Se trata, en primer lugar, el tema del placer pues el baile es motivo de celebración y jolgorio para todos los asistentes, y principalmente para el protagonista. Se trata también la cuestión del amor: la mujer del anciano acepta que este siga disfrutando de los bailes y la noche mientras ella le espera en casa, lista para darle lo que pueda llegar a necesitar.

En oposición a esto, se presentan los temas de la muerte y la desesperación: el personaje del anciano, incapaz de asumir el paso del tiempo, trata de mantener el estilo de vida que tanto amaba en su juventud. En un intento por mantenerse joven, se disfraza y finge ser quien ya no es pues sigue necesitando un reconocimiento que ya nunca podría conseguir si la gente conociese su verdadera identidad.

“La Maison Tellier”

Esta *nouvelle* se publica en 1881 y es la primera de las tres en ver la luz por parte del autor, Guy de Maupassant. Aparece en un libro de título homónimo junto con obras de gran envergadura como puede ser “Bola de sebo”.

La historia introduce la vida de la protagonista, Julia Tellier, una mujer que gestiona una muy conocida casa de prostitutas en Normandía. La acción comienza cuando decide llevar a las chicas del burdel de excursión a la aldea de su hermano para asistir a la primera comunión de Constanza, su sobrina.

Se trata de la *nouvelle* más larga de las tres: son algo más de treinta páginas de historia que, como veremos más adelante, se traducen en la parte más extensa del metraje (además de ser la historia central).

Los temas aquí tratados giran, de la misma manera, en torno a la naturaleza humana y a la diversión propia de un local como puede ser este. Son cuestiones como el deseo y los orígenes del placer carnal (por parte de los clientes) pero aparecen también, a lo largo de esta historia temas, como la familia, el placer del alma y la inocencia.

“Le Modèle”

En el orden que sigue Ophüls, “Le Modèle” es la última de las historias que se adaptan al medio cinematográfico. Sin embargo, es una obra anterior a “Le Masque” pues Maupassant publica este relato en el año 1883.

Veremos más adelante, a lo largo del análisis, que, a pesar de ser la historia más breve, es una de las más complejas en cuanto al tratamiento del tiempo y el espacio, el narrador y punto de vista, etcétera.

La historia podría dividirse en dos partes; en la primera de ellas se presenta a Jean Summer, un famoso pintor que camina junto con su esposa, Joséphine, en una silla de ruedas. Dos hombres que ven esto comentan la escena: ¿por qué se casó con una mujer inválida? En ese momento, uno de ellos asegura conocer a la pareja y es entonces cuando comienza esta segunda parte en la que el nuevo narrador decide contar algunas de las escenas de la pareja de las cuales fue testigo.

Aquí el tema del amor emerge de la mano del sufrimiento pues estamos ante una historia que, gracias a un trágico desenlace, termina con una relación de amor eterna en el tiempo. Se presentan, en un primer lugar, cuestiones como el deseo o el amor, sentimientos propios de una relación que se está forjando. Estos temas evolucionan para dar pie al desencanto, al desamor, algo habitual cuando una relación se enfría. Más tarde, se plasma el sufrimiento de los personajes tras el accidente de la modelo, algo que consume este amor carnal y el placer que ambos experimentaban.

2.2. Película y director:

Es importante saber que estas *nouvelles* se presentaron juntas, por primera vez, en esta adaptación cinematográfica: Maupassant no organizó estas tres historias para que fuesen la continuación unas de otras, sino que existieron de manera independiente son que Max Ophüls, un siglo después, decide dirigir una película que presenta el tema del placer en sus diferentes perspectivas y para ello toma estas tres *nouvelles* de Maupassant.

Antes de tratar de entender el tipo de adaptación que hace Ophüls y la manera que encuentra para aunar las tres historias alrededor del tema del placer, vamos a dar algunos datos de la película *El Placer* y de su director, Max Ophüls.

El Placer:

Ficha película:

Título original	<i>Le Plaisir</i>
Año estreno	1952
País	Francia
Idioma	francés
Duración	93 min
Productora	C.C.F.C/ Stera Films
Director	Max Ophüls
Guionistas	Jacques Natanson, Max Ophüls (nouvelles Maupassant)
Premios ...	1954: Nominación al Oscar: mejor dirección artística (blanco y negro)

Max Ophüls:

El director Max Oppenheimer, más conocido como Max Ophüls nace el 6 de mayo de 1902 en Saarbrücken, Alemania. Durante la década de los años 20 comienza su trayectoria en el mundo del espectáculo, primero como actor y director de teatro y más tarde en el mundo del cine (Nieto, 2005: en línea). Trabajó como asistente para el director Anatole Litvak antes de comenzar su recorrido como director de cine.

Max Ophüls era de origen judío y tuvo, por ello, que abandonar su país natal cuando los nazis llegaron al poder en Alemania: en 1933 se traslada a París, más tarde a Suiza y por fin a los Estados Unidos (Nieto, 2005: en línea). Sus últimos años los pasará en Alemania, donde muere el 25 de marzo de 1957 (en Hamburgo).

Este director, conocido por la variedad de movimientos de cámara en sus películas (algo bastante innovador en la época) y por cuidar cada detalle de los decorados y ambientación, dirigió películas que aún hoy son consideradas como clásicos del cine. Algunos de esos ejemplos son *Carta a una desconocida* (1948), *La Ronda* (1953) y, evidentemente, *El Placer*, cuyo estreno se produjo en 1952.

Veremos, más adelante, que algunos de elementos propios de esta adaptación son una seña de identidad de este director pues, a día de hoy, sigue siendo célebre por los movimientos de cámara que empleó y los múltiples planos que simultaneaba para presentar la realidad de una manera más elaborada. Sin haber inventado una historia original (pues el texto está tomado prácticamente de manera íntegra de las obras de

Maupassant), este director ha conseguido el reconocimiento de la crítica internacional por la manera de trabajar la imagen: se trata de decir algo con las imágenes.

3. La *nouvelle* como género:

Este género nace en Italia en el siglo XIV con el *Decamerone* de Boccaccio (García y Huerta Calvo, 2009: 180) pero la estructura de la *nouvelle* varía a lo largo de los siglos y países y se renueva con cada autor. A pesar de tener su origen en Italia, hablamos de la *novella* en su primera forma, vamos a tomar, a lo largo de este trabajo, el término *nouvelle* de origen francés pues el autor que escribe las obras que aquí nos ocupan es de origen galo.

La *nouvelle* del siglo XIX conoce su auge con el desarrollo de los periódicos: muchos de los autores europeos representantes del género publicaban sus cuentos en primer lugar en periódicos y si, posteriormente, tenían éxito entre los lectores, los incluían en un libro (Goyet, 1993: 93). Este era un primer filtro que ya indicaba a los escritores si esta obra en particular había alcanzado la notoriedad suficiente: “En effet, toute nouvelle devait être au préalable publiée dans un périodique avant d’être diffusée en recueil. Tout nouvelliste, tout romancier devait passer par l’épreuve du feuilleton” (Andrès, 1998: 67).

En el siglo XIX las *nouvelles* ilustraban generalmente la vida cotidiana de la clase social que se representaba a través de los personajes. Además del tono realista de estas historias, que buscaba acercar cada narración a la realidad de estas situaciones, existieron otro tipo de *nouvelles* más próximas al mundo de lo imaginario (Andrès, 1998:31), aunque este no es el caso de los relatos que vamos a analizar en este trabajo.

Ambos estilos de *nouvelle* cuentan con las mismas características: género cuya extensión se ve limitada a algunas páginas, generalmente pudiéndose leer en un solo día, con una única acción y un número limitado de personajes (Grojnowski, 1995: 6). Suelen ser relatos bastante breves que cuentan un acontecimiento puntual protagonizado por un grupo reducido de personajes.

Las tres *nouvelles* de Maupassant que constituyen la película de *El Placer* cumplen con estas pautas: “Le masque” cuenta historia del anciano con apenas tres personajes (el médico, en anciano y su mujer); “La Maison Tellier”, al ser la historia más larga, es la que más personajes presenta, pero apenas se habla de aquellos que no trabajan en el burdel y que, por lo tanto, no viajan a la comunion de la sobrina de Madame. Por último, “Le Modèle” que, como veremos más adelante, es probablemente la *nouvelle* más compleja (a pesar de ser la más breve), introduce también un número reducido de personajes: los dos hombres que hablan en la playa, la pareja de ancianos y el empleado que los acompaña.

En cuanto al espacio, es algo que estudiaremos de manera más amplia en el punto dedicado al análisis de las obras y la adaptación. No obstante, nos gustaría recalcar que

los espacios donde tienen lugar las historias de las obras de Maupassant son escasos en los tres casos: el palacio donde se desarrolla el baile y la casa del anciano en “Le Masque”, el burdel y Vireville, el pueblo donde tiene lugar la comunión en “La Maison Tellier” y por último “Le Modèle” que, como ya adelantábamos, es algo más complicado y por ello cuenta con más lugares, como la playa, la casa de la pareja y el río que pasa cerca, la casa del amigo de la pareja, etc. El hecho de saber dónde ocurre la acción y poder situarla en el espacio nos dará, de manera implícita, más datos acerca de los personajes y la acción. Este género cuenta con una extensión bastante reducida y por ello, si fuese posible, habría que ofrecer información a través de elementos ya presentes como el espacio.

Volviendo a las características propias de la *nouvelle*, este género es algo más complejo de lo que podría ser un cuento, por ejemplo. A continuación veremos no solo los elementos más importantes de cada una de las *nouvelles*, cómo puede ser el narrador, el espacio o la categoría temporal, sino que vamos a analizar y tratar de descubrir cómo el director los ha adaptado al medio cinematográfico y qué tipo de adaptación ha construido a partir de esto.

4. Cambio de medio:

Antes de pasar al análisis de las tres *nouvelles* y la película de Ophüls, es importante recordar que, a pesar de ser un género complejo, la *nouvelle* puede fácilmente adaptarse al medio cinematográfico gracias a la brevedad que, como acabamos de decir, lo caracteriza. Si bien es cierto que la mayoría de adaptaciones se hacen a partir de novelas, también algunos cuentos o relatos breves han conocido este paso a la gran pantalla. Florence Goyet lo justifica no solo por la limitación en cuanto a palabras propia del género sino también por la sencillez y claridad a la hora de presentar a los personajes:

On voit bien pourquoi le cinéma s'adresse si facilement à la nouvelle. Celle-ci lui fournit des personnages bien clairs, tout un matériau prêt à mettre en oeuvre sans qu'une excessive complexité vienne gêner le film qui ne dispose pas de beaucoup de temps pour raconter (1993: 239).

Las películas que se han producido a partir de algunos de los clásicos de la literatura no siempre se han valorado positivamente y se consideran, en general, inferiores a la obra original en cuanto a calidad. Sin embargo, *El Placer* de Max Ophüls sigue siendo una película cumbre del cine clásico europeo del siglo XX.

Así lo explica Daniel Grojnowski cuando habla del paso de una obra literaria como las *nouvelles* de Maupassant al cine: “Il arrive parfois qu'un texte de qualité est exploité par un metteur en scène qui est lui-même un créateur de premier ordre” (1993: 66). Sin duda, este es el caso de la adaptación que aquí nos ocupa: una película de calidad que reescribe tres de las *nouvelles* de Maupassant, autor de este género por antonomasia.

Existen diferentes tipos de adaptación cinematográficas que, como ya en la primera parte de este trabajo hemos comentado, dependen del grado de respeto y fidelidad

que se mantenga con respecto a la obra original. Sánchez Noriega habla de adaptación como ilustración cuando se hace una adaptación casi literal del texto; de adaptación como interpretación cuando se incluye algún cambio con respecto a la historia; de adaptación como trasposición cuando, a pesar de querer beneficiarse de cierta autonomía, el director conserva la esencia del texto original y de adaptación libre cuando se reinterpreta el texto o la manera de enfocarlo dando cierto énfasis a alguno de los elementos (Sánchez Noriega, 2000:65).

Gracias al análisis que posteriormente haremos de las obras podremos saber ante qué tipo de adaptación nos encontramos. Lo que sí sabemos, llegados a este punto, es que Max Ophüls no buscaba reinterpretar estas obras en su filme y, por eso, en mayor o menor grado, ha plasmado las tres historias sin alejarse excesivamente de los textos originales. No obstante, esta fidelidad entre obras de la que hablamos es cuanto menos complicado de llevar a cabo cuando se trata de dos medios completamente diferentes como son el cine y la literatura.

Aunque el director, Ophüls, mantiene la identidad de los una adaptación necesita de herramientas propias del lenguaje cinematográfico: es necesario hacer una traducción del texto al medio cinematográfico, lo que llamamos transducción, elemento ya tratado en el marco teórico.

Este cambio de medio implica, evidentemente, algunas modificaciones. Como es el caso de *El Placer*, se puede querer expresar lo mismo que en la obra original pero será necesario adaptarlo al nuevo medio y buscar las equivalencias de los diferentes elementos de la narración dentro del lenguaje cinematográfico. Por lo tanto, la traslación de palabras a imagen no será una tarea sencilla pese a querer ser fiel al texto original: no se trata de reproducir aquello que aparece en las obras de Maupassant sino de emplear recursos propios al nuevo medio.

Vamos a ver más adelante, en el punto dedicado a la comparación entre las *nouvelles* y la película, las herramientas características del lenguaje cinematográfico que Ophüls emplea para adaptar elementos como el narrador, el tiempo o el espacio. Sin embargo resulta fundamental presentar antes lo único que parece haber sido creado por el director sin buscar esa fidelidad de la que hablábamos frente al original: el título como hilo conductor de la obra.

5. Tema y título:

Empezamos por recordar que la película que a continuación vamos a analizar es la adaptación de tres *nouvelles* de Maupassant independientes entre sí, pues el interés de este trabajo radica, en parte, en entender cómo una misma obra cinematográfica puede fundir tres historias diferentes para abordar un tema común. Estos tres relatos breves fueron publicados en años diferentes: en 1881 se publica “La Maison Tellier”, dos años más tarde “Le Modèle” y por último “Le Masque” en 1889.

Sin embargo, Max Ophüls sí encuentra un tema común a las tres historias, un hilo conductor que aúna la esencia de las *nouvelles*: el tema del placer en todas sus facetas. Vamos a repasar, una vez más, los temas que tratan cada una de las historias para entender lo que Max Ophüls intentó hacer ver al unir las, además de analizar las herramientas que se utilizan en el film para crear esa sensación de continuidad y unión.

Si bien es cierto que los temas en los que se centran las *nouvelles* de Maupassant son muy amplios y diversos, todos ellos giran en torno a la naturaleza humana. Aparecen cuestiones como el deseo o el amor en la historia de “Le Masque”: el personaje del anciano acude a los bailes con una máscara para sentirse joven y deseado, algo que su mujer acepta por el amor que le profesa. También en “Le Modèle” se tratan estos temas, aunque quizás en menor medida, puesto que se centra más en la relación que existe entre el amor y el sufrimiento (una relación tormentosa que tiene un trágico final tras el cual ambos personajes se resignarán a pasar una vida llena de infelicidad). En cuanto a “La Maison Tellier”, la oposición entre placer carnal y placer del alma se presenta al exponer a los personajes ante dos situaciones bien opuestas: las noches en el burdel donde trabajan y la comunión de la sobrina de Madame.

Estos mismos temas aparecen en la película de Max Ophüls y es, como comentábamos, la cuestión del placer, en sus diferentes facetas, la que sirve al director como hilo conductor para aproximar las tres *nouvelles*. El Placer habla del disfrute de la noche y el baile, del placer de la carne y el de la naturaleza, del placer doloroso del arte: ninguno de estos placeres son eternos sino más bien efímeros. Lo que para uno puede considerarse placer, para otro no lo sería tanto (como por ejemplo en “La Maison Tellier”, donde los clientes encuentran su momento de alegría cuando visitan a las prostitutas mientras que para ellas el placer viene con el viaje y la pureza del momento de la comunión).

Son temas universales, inherentes al ser humano que de manera innata ocupan la existencia de todas las personas:

Ce sont trois M, on le sait, que retient Ophüls : *le Masque, la Maison Tellier, et le Modèle*, qui pourraient aussi bien se décliner comme Mariage, Ménage et Mort, ces constantes domestiques du moralisme en Maupassant (Lecame et al., 1988: 206).

Matrimonio, familia y por último, la muerte son las tres M de las que aquí se habla, tres constantes en cualquier relación personal que suponen el desarrollo de una vida. Esta reflexión resulta muy interesante pues el objetivo de la película es el de presentar el tema del placer en sus diferentes variantes. Cada personaje representa algo muy diferente: son hombres y mujeres de diferente edad, sexo e incluso origen social (un pintor frente a un anciano antiguamente empleado de una peluquería) y esto es, en parte, lo que le da a la cuestión del placer este carácter universal y atemporal que encontramos en esta adaptación.

El director va a servirse de mecanismos propios del lenguaje cinematográfico para darle una coherencia y un sentido al conjunto de *nouvelles*. En un primer lugar, dando el título de *El Placer* al film, ya está indicando que las tres historias van a girar en torno a este tema. En las *nouvelles* de Maupassant ya se hace referencia al placer, más en particular en “Le Masque”, cuando la mujer le cuenta al médico cómo su marido le

revelaba sus infidelidades cada noche: “Ces choses-là donnent tant de plaisir aux hommes! Plus de plaisir encore à dire qu’à faire peut-être.” (1996: 142). Por eso, aunque Maupassant no tratase de, únicamente, abordar el tema del placer en sus diferentes *nouvelles*, es plausible esta conexión que hace Ophüls pues es una cuestión que se plantea en las tres historias.

Pero además del título, la voz en *off* del narrador (más adelante hablaremos de la importancia de este elemento), nos guía a través de las tres historias creando una relación temática entre ellas. Esta voz en *off* comienza presentando al que va a ser el narrador de la historia. Se trata de Maupassant, el escritor de los tres cuentos, que va a contarnos tres historias: se dirige al espectador de forma explícita y le adelanta brevemente lo que va a ver en este film. Estas historias representan las diferentes facetas del placer y, al contarlas, va a hacer un recorrido sobre sus diferentes estados.

Este aspecto es, quizás, lo más innovador de la película con respecto a los textos originales. Como veremos más adelante, esta adaptación no busca interpretar las *nouvelles* de Maupassant, sino que las ajusta al nuevo medio gracias al lenguaje cinematográfico para darle un significado a la cuestión del placer pero el título sí se aleja de las obras originales. Sin embargo, en cuanto al punto de vista temático, Ophüls hace una pequeña síntesis al final de la película que no aparece en ninguna de las obras de Maupassant y que podría ser la reflexión que reagrupe las tres historias, lo que da sentido a la unión de las tres *nouvelles*: “Le bonheur n’est pas gai”.

6. De la lectura a la imagen:

Después de comprender la importancia que tiene el tema del placer y el título de la adaptación cinematográfica, podría deducirse que un análisis desde el punto de vista temático es lo más pertinente para comparar las tres *nouvelles* de Maupassant y la película de Max Ophüls. No obstante, nos encontramos ante cuatro obras de calidad lo suficientemente complejas como para llevar a cabo un estudio más exhaustivo.

Al realizar, a continuación, un análisis más teórico vamos a ver que algunos de los elementos más importantes de la película de Ophüls (como la voz en *off* o los movimientos de cámara) son la traslación directa de elementos de la narratología como el narrador o el punto de vista. Además, este tipo de análisis permite identificar los mecanismos del director para unir tres *nouvelles* independientes en base a un tema común como es el placer. El tratamiento del tiempo, si comparamos las *nouvelles* con la película, nos dará grandes indicios acerca de la voluntad del director para fundir las tres historias.

Por este motivo, el análisis que vamos a realizar a continuación presenta la figura del narrador, el punto de vista, el espacio y el tiempo dentro de las cuatro obras que ocupan nuestro estudio: a partir de este desarrollo seremos también conscientes de los cambios que se han producido desde el punto de vista temático a la hora de trasladar tres obras de la literatura al medio cinematográfico.

6.1. Narrador:

Para poder saber hasta qué punto la película de Max Ophüls es fiel a las obras originales de Maupassant y apreciar aquello que el director decide modificar o adaptar, vamos a comparar algunos de los elementos constitutivos no sólo de la narración, sino también de la película de Ophüls. A pesar de ser un género caracterizado por su brevedad, la *nouvelle* alberga cierta complejidad. No se trata únicamente de localizar la voz narradora, también es importante conocer el punto de vista que se adopta a la hora de contar una historia.

Somos conscientes de los numerosos estudios que ya se han hecho acerca de la figura del narrador, y son muchos los autores que han debatido sobre esta cuestión. No obstante, el objetivo de este trabajo es descubrir ante qué tipo de adaptación cinematográfica nos encontramos y, en el mismo orden de prioridad, entender qué elementos de las *nouvelles* se han modificado para adaptarse al lenguaje del nuevo medio, el cine. Por eso, el análisis que ahora vamos a presentar se centra principalmente en la figura del narrador y el punto de vista que este adopta; dos elementos constitutivos del relato escrito que han sufrido cambios notables a la hora de adaptarse al medio cinematográfico en la película *El Placer*.

Resulta, por ello, interesante presentar, en primer lugar, la diferencia que hace Genette entre voz y modo: él distingue claramente la figura del “personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa” de la figura del narrador (1989: 241). La voz o narrador es, en un relato, la figura que habla y narra la historia pues su objetivo no es otro más que transmitir al lector de manera correcta su historia (Friedman, 1975: 78). Es necesario recordar que la figura del narrador es siempre diferente a la del autor empírico o escritor; el papel de narrador es un papel ficticio.

Un relato puede ser contado por un personaje o por narrador externo a la historia, y en función de esto estaremos ante un modelo de narrador u otro. En *Figures III*, Genette trata de no basar esta distinción en la persona gramatical del texto puesto que, en su opinión, “la elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica)” (1989: 298). Tendremos, entonces, dos figuras de narrador dependiendo de la actitud que este tome a la hora de contar la historia: el narrador homodiegético es aquel que forma parte de la historia mientras que el narrador heterodiegético es externo a la historia (Genette, 1989: 299).

Más adelante hablaremos del narrador en el caso de las *nouvelles* de Maupassant. No obstante, consideramos importante destacar antes que, además de clasificar el tipo de narrador en función de quién cuenta la historia, Genette plantea, como ya adelantábamos, un análisis más exhaustivo y habla del modo: ya no se trata de estudiar únicamente quién habla sino también quién ve (1989: 241).

A partir del punto de vista que adopta el narrador al contar la historia podemos conocer la posición desde la cual nos es narrada. Norman Friedman presenta ocho situaciones narrativas que clasifican los diferentes puntos de vistas que el narrador podría llegar a adoptar (1975:80); a continuación vamos a profundizar en aquellas que resultan pertinentes para el análisis de las *nouvelles* pues esta idea de focalización que se plantea, es decir, la distinción que se hace entre “acontecimientos analizados desde el interior” y

“acontecimientos observados desde el exterior” (Genette, 1989: 242) resultará muy útil a la hora de entender algunos de los elementos de la adaptación cinematográfica.

Cuando el punto de vista del narrador es ilimitado, cuando sabe y controla todo hablamos de omnisciencia. En este caso, el narrador tiene la opción de participar o no de forma directa en el relato. En el caso de las *nouvelles* de Maupassant no nos encontramos ningún tipo de intromisión o comentario por parte del narrador a pesar de conocer todo acerca de los personajes o su pasado: no encontramos ante una situación narrativa de omnisciencia neutral (Friedman, 1975: 81).

Si bien es cierto que, en las obras de Maupassant, predomina esta omnisciencia neutral de la que hablamos, evidentemente no es la única que existe. En “Le Modèle” tenemos un relato que podría fácilmente dividirse en dos si tenemos en cuenta el narrador y punto de vista que se adopta en la *nouvelle* pues el narrador que, en la primera parte, es heterodiegético pasa a ser narrador homodiegético, es decir, que forma parte de la historia. Como consecuencia de este cambio de narrador (que ahora habla en primera persona pues es uno de los personajes de la historia) también la focalización varía: estamos ante un narrador “yo-testigo” que, sin ser el personaje principal de la historia, narra los acontecimientos porque estuvo presente en el momento que ocurrieron (Friedman, 1975: 82). Esta parte en la que el punto de vista y narrador varían es muy breve pero es, sin duda, un punto interesante a destacar.

El cambio de narrador y de punto de vista en la segunda parte de “Le Modèle” no altera, sin embargo, el grado de conocimiento del narrador y personaje. En el caso de las *nouvelles* donde el narrador es heterodiegético y omnisciente, la situación que encontramos es la de un narrador que sabe lo mismo que el personaje, y lo mismo ocurre en la parte de “Le Modèle” en la que el narrador es testigo de la historia. Ya anticipábamos que este narrador sabe todo acerca de su vida, su pasado y cómo han llegado hasta ahí, pero su conocimiento no va más allá de lo que el personaje sabe.

Tanto la figura del narrador como la posibilidad de adoptar un punto de vista u otro son elementos perfectamente compatibles con el medio cinematográfico. Es cierto que, en un primer momento, podría ser complicado localizar la voz narradora en una película (no es el caso de *El Placer*, lo veremos más adelante), pero la perspectiva o focalización que, como ya adelantábamos es, en una narración, quién ve, sería en una película la imagen del filme que vemos a través de la pantalla, el encuadre de la cámara pues literalmente se trata de “un punto de vista óptico” (Peña-Ardid, 2009: 143). Por eso, el hecho de identificar el punto de vista o focalización que adopta el narrador en las *nouvelles* será fundamental para entender la adaptación del director; este punto de vista se traduce por una perspectiva real donde el espectador solamente conocerá aquello que la cámara le quiera mostrar.

Para entender el tipo de adaptación que hace Max Ophüls de las *nouvelles* de Maupassant y poder presentar uno de los elementos más significativos de la película, la voz en *off* que nos guía a lo largo de todo el film, vamos a presentar brevemente la figura del narrador en los tres relatos. Esto es algo complicado pues, como decíamos al principio de este punto, son muchos los autores que han estudiado los diferentes tipos de narrador. Sin embargo, es fácil advertir que tanto en la *nouvelle* de “Le Masque” como en “La Maison Tellier” el narrador no forma parte de la historia sino que es un narrador externo, no interfiere en el relato y aparece en la tercera persona del singular: estamos ante un narrador heterodiegético. Este modelo de narrador que decide tomar cierta distancia es

frecuente en el género de la *nouvelle*; aunque intente borrar su presencia admitimos que esta figura no puede desaparecer por completo:

On n'a pas eu de mal à montrer, bien entendu, que même dans le cas limite, tout idéal, du récit « historique » ou « objectif », le narrateur ne cesse d'imprimer sa marque, car il ne peut y avoir d'énoncé sans énonciateur. (Grojnowski, 1995: 129)

Cualquier historia tiene que ser contada por alguien, y esa voz sería la que corresponde al narrador. Por eso, y aunque este intente desdibujarse dentro de la historia, mantenerse distante o incluso busque desaparecer, la figura del narrador va a existir siempre, es el que cuenta todo aquello que no corresponde a las palabras de los personajes.

La presencia más o menos evidente del narrador viene, por lo tanto, determinada por la presencia de esta voz, lo que repercute directamente en el grado de respeto que se tiene a las palabras y actos de los personajes. El narrador tiene el poder de decidir si cuenta los acontecimientos tratando de ser objetivo (reproduciendo los diálogos de los personajes, por ejemplo) pero también el de, directa o indirectamente, dar su opinión o trasladar al lector su percepción. Para entenderlo es importante identificar las modalidades discursivas del texto y conocer el tipo de discurso que tenemos. La forma de reproducir verbalmente las palabras de los personajes frente al grado de presencia del narrador cuando cuenta la historia, es decir, la existencia de diálogos de los personajes (estilo directo) frente al discurso narrativizado o contado (Genette, 1989; 228).

Estas *nouvelles* se organizan en base al discurso narrativizado, es decir que es el narrador quien está detrás de lo que se cuenta y resume o menciona los actos de habla de los personajes. Estas intervenciones ocupan un espacio importante en cada relato. Tenemos por otro lado y en un grado mucho menor, diálogos entre los personajes donde el narrador no está presente; es el estilo directo tradicional, donde la voz del narrador se diferencia claramente de la voz de los personajes. Las diferentes modalidades buscan reproducir verbalmente lo acontecido, y en función de la presencia, en mayor o menor grado, de una de ellas conoceremos el estatuto con el que cuenta el narrador y la credibilidad que podemos darle a lo que nos cuenta:

La mayor o menor presencia del modo narrado frente a los diálogos, del uso del estilo indirecto, que significa una clara manipulación de las palabras de otro, etc., son muy importantes para aclarar el estatuto o la importancia narrativa que tienen en el relato los diferentes narradores. (Redondo, 1995:39)

Entendemos así que cuando un narrador reproduce los diálogos de los personajes con las mismas palabras y no se da pie a un discurso más narrativizado este está tratando de mantenerse fiel a la realidad mientras que, por el contrario, las excesivas intromisiones del narrador indican que quizás se ha tomado ciertas libertades al contar la historia.

En cuanto al medio cinematográfico, la figura del narrador tiende a desaparecer. Se habla de “ocultamiento de la instancia narradora en el film” (Peña-Ardid, 2009; 145). Resulta más sencillo encontrar, en un film, un narrador implícito o interno, es decir, un personaje que forma parte de la historia y que narra, porque la presencia de un narrador que conoce todo acerca de los personajes rompería con el suspense que se pretende crear. Sin embargo, en el caso de *El Placer*, no se oculta esta instancia narrativa sino que Max Ophüls utiliza un mecanismo propio del medio cinematográfico para adaptar la presencia de narrador externo de las *nouvelles* al cine: la voz en *off* (Peña-Ardid, 2009:145).

Ya al principio de la película, antes siquiera de haber visto la primera escena, escuchamos una voz que se dirige a nosotros. Tardamos poco tiempo en entender que se trata de la voz del autor de los cuentos: está preocupado porque es consciente de que las historias que va a contar son antiguas y se enfrenta a un público “moderno”. Naturalmente no es Guy de Maupassant, pero sí un actor que va a hablar por él (podría tratarse de otro mecanismo para respaldar de alguna manera su adaptación acercándose al autor).

Tras una pequeña introducción, la voz en *off* comienza a contar la primera historia, “Le Masque” y ya vemos la primera imagen, la entrada al teatro; en ese momento empieza realmente la acción. En este caso, en su adaptación cinematográfica, Max Ophüls mantiene las mismas palabras que la obra original, se mantienen las descripciones del lugar y los movimientos de los personajes, pero esta vez contado todo a través de la voz en *off*. Además también se mantienen la gran mayoría de los diálogos, a rasgos generales no los modifica aunque sí los limita o resume cuando estos no afectan a la progresión de la historia.

Esto mismo ocurre con las otras dos *nouvelles*, donde el director va a trasladar los diálogos de manera casi exacta y adaptar el discurso narrativizado al medio cinematográfico con la voz en *off*. Sin embargo, tanto el modo contado como los diálogos se ven, en ocasiones, modificados en el film y es precisamente esto es lo que vamos a ver a continuación pues lo interesante es conocer aquello que Ophüls modifica.

Debido al carácter visual del cine, algunas de estas partes del discurso narrativizado desaparecen en beneficio de la imagen y la información que a través de ella se da (descripciones de lugares o actitudes de los personajes, por ejemplo). En las dos primeras partes de la película, la voz en *off* aparece a lo largo de toda la historia: en ocasiones simplemente narra lo que ya a través de la escena estamos viendo y otras veces nos descubre nuevos datos que solo a través de la imagen no podríamos conocer.

Además de esta pérdida de discurso contado frente a la imagen en el film, Max Ophüls adapta libremente algún otro fragmento. En “La Maison Tellier”, por ejemplo, aparece la voz en *off* del supuesto autor, pero en esta ocasión el director se ha tomado más libertades a la hora de adaptar al cine la instancia narrativa. Las primeras frases de la voz en *off* presentan la casa de Madame, el barrio en el que se encuentra y, de manera irónica, trata de hacer entender al espectador a qué se dedican en esa casa, pero nada de eso aparece en el relato de Maupassant.

En la adaptación al cine de esta *nouvelle* el modo directo también sufre algún cambio porque se crean diálogos a partir de fragmentos narrados en el relato. El ejemplo más significativo es el monólogo de Rosa en el tren de camino a Vireville cuando, intentando causar una buena impresión a la pareja de ancianos que viaja en el mismo vagón que ellas, inventa una supuesta vida con el que dice que es su marido. Es comprensible que sea en esta parte de la película en la que el director haya decidido ser menos riguroso a la hora de adaptar la obra de Maupassant puesto que es la historia más larga y, por lo tanto, la que más tiempo ocupa en el filme (la parte de “La Maison Tellier” dura unos 58 minutos, una parte muy importante de la película si tenemos en cuenta que la duración total es de 93 minutos).

En el caso de “Le Modèle”, Max Ophüls es más exacto a la hora de adaptar los diálogos y el modo narrado. Esta historia es, tanto en la *nouvelle* como en la película, la más corta de las tres y, sin embargo, la más interesante en cuanto a la función narradora. Como ya hemos comentado anteriormente, se puede dividir en dos partes. La primera

parte corresponde al presente de la historia: dos hombres que se encuentran en la playa ven a una pareja de ancianos paseando y charlan sobre su historia. La mujer va en silla de ruedas y uno de los hombres asegura saber qué le pasó para encontrarse ahora así. La segunda parte comienza cuando este hombre decide contárselo a su amigo a través de algunas de las escenas de la pareja de las cuales fue testigo años atrás, siendo aún amigo del anciano. Con este cambio de narrador, la situación temporal del mismo con respecto a lo que narra también cambia para convertirse en una narración ulterior en la que el narrador narra pasado lo ocurrido.

Esta herramienta que consiste en contar una historia dentro del relato principal y ceder la voz a uno de los personajes de la historia modificando así la figura del narrador se conoce dentro del género de la *nouvelle* como “*récit encadré*” o “*narrateur dédoublé*” (Ozward, 2000: 110). Genette habla de este tipo de relato que introduce un relato dentro del relato principal: es un relato metadieético (1989: 287). En esta *nouvelle*, su función es la de dar voz a uno de sus personajes para concederle la libertad de contar la historia bajo su punto de vista. Es aquí donde perdemos la omniscencia neutral con la que se ha presentado la primera parte de la historia para toparnos con un punto de vista de “yo-testigo” donde el narrador es un personaje secundario que narra la historia en primera persona.

A la hora de adaptar esta *nouvelle* al cine, Max Ophüls mantuvo esta división en dos partes pero redujo considerablemente la primera de ellas, donde la voz en *off* del escritor introduce, en apenas unos segundos, la historia y a los personajes. Tras una breve presentación, nos anuncia que va a ceder la palabra a un periodista parisino al que conoce para que nos cuente la historia de la pareja y, en ese momento, un fundido a negro nos indica que lo que vamos a ver a continuación es algo que ocurrió en el pasado, lo que en cine se conoce como *flash-back*.

También en la película la figura del narrador corresponde, en la segunda parte, al hombre de la playa, que asume este papel gracias a la voz en *off*. Si bien es cierto que Ophüls modifica algunos de los diálogos e incluso añade escenas que aparentemente no existen en la *nouvelle* (la escena de la discusión en casa, la venta de los cuadros del pintor, etc.), se mantienen los elementos más importantes del relato de Maupassant. Cuando la narración del periodista parisino termina y con ella, el *flash-back*, la historia vuelve al presente de los personajes y concluye con una última escena, en la playa donde se encuentran. Mientras el periodista termina de contar la historia a su amigo, la cámara sigue al anciano y a la modelo en silla de ruedas, que pasan frente a ellos y continúan su paseo por la playa. En la adaptación cinematográfica, Maupassant no vuelve a tomar la palabra y es el personaje del periodista quien, explicando por qué ya no le saluda el pintor, cierra el filme (lo hace con la frase: “*Le bonheur n’est pas gai*”). El relato de Maupassant, en cambio, termina con la reaparición del narrador externo de la primera parte que nos anuncia el final de la historia. La escena que visualmente podríamos imaginarnos es muy parecida a lo que ocurre en la película (aunque en la *nouvelle*, la pareja vaya acompañada de su empleado doméstico): está anocheciendo y la pareja termina su paseo para volver hacia el pueblo.

A la hora de adaptar estas tres *nouvelles* de Maupassant, Max Ophüls ha querido permanecer fiel a las historias originales y no interpretar su contenido para elaborar una nueva obra. Sin embargo, para mantener la esencia de la voz y el punto de vista que se adoptan en las *nouvelles*, el director ha tenido que adaptarse al nuevo medio utilizando un nuevo lenguaje: el lenguaje cinematográfico. Así, el narrador presente en literatura se convierte en una voz en *off* que nos guía a lo largo de toda la película y el punto de vista

que el narrador adopta se manifestará en el largometraje por el encuadre de la cámara, aquello que la imagen nos muestra y nos permite ver.

6.2. Espacio :

En las obras literarias pero también en las obras filmicas, el marco espacial en el cual se desarrollan los acontecimientos juega un papel muy importante en la historia y puede repercutir de manera directa en la percepción del lector o espectador sobre la representación de los hechos. Tadeus Kowzan presenta cuatro tipos de espacios dentro del texto dramático: el espacio dramático, el espacio lúdico, el espacio escénico y el espacio escenográfico (1997: 121-153). El espacio dramático, es decir el espacio creado por la historia, existe tanto en la literatura como en el medio cinematográfico. El espacio lúdico, en cambio, que se corresponde con el espacio creado por los gestos, movimientos y distancias de los personajes, tendrá que adaptarse a la hora de transformarse en imagen pues, mientras que en literatura este tipo de espacio se presenta verbalmente (es decir, que se narra mediante el diálogo y los parámetros de los personajes), una película tiene la capacidad de escenificarlo sin recurrir a las palabras. A continuación veremos cómo esta representación espacial se modifica para adaptarse al nuevo medio visual y hasta qué punto el director busca ser riguroso con respecto a las obras originales.

De manera general, Max Ophüls conserva los lugares que Maupassant presenta en sus obras y, aunque en ocasiones modifica los nombres o no resulta del todo concreto, no inventa nuevos escenarios donde desarrollar la acción. Tanto en la película como en la *nouvelle*, la historia de “Le Masque” se desarrolla en un primer momento en un salón de baile, aunque el nombre es diferente: “l’Élysée-Montmartre” en el relato de Maupassant y “Le Palais de la Danse” en la película de Max Ophüls. La acción continúa más tarde en casa del anciano y, aunque no se dan muchos detalles acerca de este sitio en el relato, la adaptación cinematográfica los mantiene gracias al decorado, pero también a través de la voz en *off*, que retoma algunas de las frases del narrador. En la *nouvelle* de “La Maison Tellier”, las mujeres viajan desde el pueblo donde se encuentra la casa, en Fécamp, hasta la casa del hermano de *Madame*: en “Virville, dans l’Eure” (Maupassant, 1973: 82). Ophüls reproduce esto en su obra de manera casi exacta, pues también enumera a través de la voz en *off* algunos de los pueblos por donde el tren va pasando: Beuzeville, Bolbec, Motteville, etc. La última parte de la película, la que corresponde a la historia de “Le Modèle”, comienza en la playa, como lo hace también la obra de Maupassant: “Sur la plage, le long du flot” (Maupassant, 1975: 79) En este caso, la historia termina por desarrollarse en varios escenarios que el director adapta y reproduce (el paseo a lo largo del río, por ejemplo), incluso en algunas ocasiones va más allá y caracteriza estos espacios de una manera más exhaustiva que Maupassant: escenas en la casa de la pareja o en la casa del hombre que cuenta la historia.

En un relato literario, el lector tiene que construir en su cabeza este marco espacial a partir de lo que está leyendo y de la información que el autor ha querido plasmar en el relato (y esto le da, indudablemente, un carácter subjetivo al espacio verbal). Ya antes introducíamos este concepto, lo que para Kowzan es el espacio lúdico dentro del espacio dramático. Las descripciones por parte del narrador o, de manera indirecta, por parte de los personajes (y gracias al empleo de verbos o adjetivos con marcas espaciales y de movimiento) ayudan a entender este proceso espacial en el que se presentan los

acontecimientos (Sánchez-Noriega, 2000: 112). Sin embargo, en una obra filmica este marco espacial va a tener necesariamente un carácter más objetivo que en literatura puesto que el espectador percibe directamente la información que el director quiere transmitir no sólo a través de la imagen, sino también a través del sonido. En cierto modo, el espectador es testigo de la historia y ve el lugar donde se desarrollan los acontecimientos. Esto no quiere decir que el director no tenga la capacidad de incidir sobre lo que el espectador percibe; de hecho ya en el punto dedicado al narrador y el punto de vista hemos visto cómo a través de la cámara (de la misma manera que se hace en literatura con la perspectiva adoptada por el narrador) el director nos enseña solamente lo que quiere que veamos.

Para traducir el espacio textual en espacio visual, el director cuenta con ciertos recursos propios al medio que implican el empleo de la cámara como puede ser el uso de diferentes planos, angulación, movimientos de cámara como la panorámica o el *travelling*, etc. (Romaguera i Ramió, 1999: 19) y de montaje que le van a dar cierto margen a la hora de decidir qué mostrar y cómo hacerlo y sobre todo de decidir la función que quiere darle a esa información.

No nos resulta extraño encontrar fragmentos meramente descriptivos en literatura, momentos en los que la acción no avanza y el relato se centra únicamente en detallar las características de un objeto o describir a un personaje (hablaremos más adelante de esto). No obstante, este carácter lineal propio del lenguaje verbal no es tan común en las obras filmicas, pues en ellas se puede presentar de manera simultánea el desarrollo de una acción y la descripción de un lugar o personaje: mientras el espectador es testigo de algún acontecimiento, está conociendo también el lugar donde este se desarrolla la acción o a los personajes que en ella intervienen.

En “Le Masque”, por ejemplo, se describe de manera breve el portal del anciano y las escaleras por las que el médico le ayuda a subir. En el relato de Maupassant esta descripción se hace de manera algo detallada:

C'était dans une haute maison d'aspect pauvre, où montait un escalier gluant, une de ces maisons toujours inachevées, criblées de fenêtres, debout entre deux terrains vagues, niches crasseuses où habite une foule d'êtres guenilleux et misérables (1996: 138)

Ya en el párrafo siguiente se cuenta cómo el médico sube las escaleras del portal y conoce a la mujer del hombre. En cambio, en la película de Ophüls la descripción del portal se lleva cabo mientras el médico ayuda al anciano a llegar a su casa: se combina la parte descriptiva con el desarrollo de la acción. El espectador está siendo testigo del entorno que rodea a los personajes, puede ver el portal y examinar las escaleras por las que están subiendo pero también escucha la voz en *off* del narrador que, con las mismas palabras que Maupassant en su *nouvelle*, guía al espectador a lo largo de cada uno de los detalles.

A pesar de esto, también en cine podemos encontrar escenas cuyo objetivo es más descriptivo que narrativo, escenas en las que apenas advertimos una progresión en la acción o planos que se centran únicamente en caracterizar un lugar o a una persona. Max Ophüls decide conservar algunas de las descripciones de lugares y personajes que Maupassant hace en sus *nouvelles*, principalmente las descripciones que ayudan a conocer el lugar donde se va a desarrollar la historia o a los personajes que van a participar en ella.

En los ejemplos que vamos a ver a continuación, el director logra dar una función puramente descriptiva a alguna de las escenas de la película eligiendo diferentes tipos de planos y con ayuda de técnicas relativas a los movimientos de cámara y angulación, etc. Estas escenas de carácter más descriptivo aparecen al principio de cada historia: en la *nouvelle* “La Maison Tellier” los primeros párrafos no contribuyen al desarrollo de la acción sino que se centran en describir la casa, hablar de los orígenes de ésta y aclarar cómo acabó en manos de la actual dueña pero también presenta a las mujeres que allí trabajan y a los clientes que la visitaban con regularidad.

En la adaptación que hace Max Ophüls, se mantiene el carácter descriptivo de la escena, pero se hace a través de un mecanismo diferente. La escena comienza con un plano general del entorno de la casa, de apenas unos segundos, que sirve al espectador para conocer el escenario. La cámara recorre, con un gran plano general que muestra el espacio donde tienen lugar los acontecimientos en su totalidad y cuyo objetivo es meramente descriptivo (Romaguera i Ramió, 1999: 21), los edificios de la plaza hasta llegar a la casa donde las protagonistas trabajan. En ese momento aparecen unos hombres que se dirigen hacia la puerta: la cámara les sigue, avanza como si fuese andando tras ellos y tenemos la sensación de estar viendo una escena grabada cámara en mano, como si fuese un personaje, quién, andando, ha rodado esta escena. Este movimiento de cámara llamado *travelling* frontal (Romaguera i Ramió, 1999: 24) podría justificarse por un empleo subjetivo de la cámara y tiene una función de acompañamiento a un personaje en movimiento (Martin, 2009:58), lo que hace que el espectador descubra el lugar a la vez que parece que lo hacen estos personajes. Cuando la cámara llega a la puerta, y también lo hacen estos hombres que van delante, *Madame* la cierra ante ellos alegando que es demasiado tarde.

La cámara no entra en la casa pero sí sigue a Madame desde fuera. Con movimientos de cámara como *travellings* verticales y laterales (Martin, 2009:54), nos movemos a través de las ventanas y recorremos la fachada y balcones a medida que ella va pasando por cada estancia de la casa hasta llegar a su habitación, donde vemos a *Madame* retocarse junto al retrato del que creemos es su tío, de quién heredó el negocio. Mientras tanto, la voz en *off* nos cuenta la historia; apenas encontramos diferencias con la *nouvelle* de Maupassant en este punto. La descripción continúa y se hace de la misma manera: el director recorre con la cámara, sin entrar, los diferentes salones de la casa, y a través de las ventanas vemos al resto de los personajes mientras la voz en *off* nos los presenta y conocemos un poco más sobre quiénes son y de dónde vienen. A lo largo de estas escenas que introducen la historia, tenemos la sensación de que la cámara quiere entrar a esta casa y mostrarnos lo que hay dentro, pero sólo se le permite mirar desde fuera. La acción no avanza, se pausa por un momento para que el espectador conozca a los personajes que van a ser protagonistas de la historia y descubra la casa en la que estas mujeres viven, aunque solo la esté viendo desde fuera.

Lo mismo ocurre en la apertura de “Le Masque”: la *nouvelle* de Maupassant describe a lo largo de dos párrafos el ambiente que hay en la entrada del baile, las personas que acuden y sus orígenes:

La foule entrâit, comme l'eau dans une vanne d'écluse, dans le couloir illuminé qui conduit à la salle de danse. (...) Leurs cavaliers bondissaient, tricotaient des pieds, s'agitaient, les bras remués et soulevés comme des moignons d'ailes sans plumes, et on devinait, sous leurs masques, leur respiration essoufflée (1996: 135)

hasta centrarse en uno solo: “Un d'eux, qui avait pris place dans le plus réputé des quadrilles » (1996: 136).

Las primeras escenas de esta historia en la película tienen también ese carácter descriptivo: la cámara empieza enfocando el cartel de “Bal” y, sobre el mismo eje, hace una panorámica (Romaguera i Ramió, 1999: 23) que recorre la calle hasta llegar a la entrada del baile, donde se encuentra ya la gente. Esta panorámica, que es puramente descriptiva, tiene una función introductoria: el objetivo es explorar un lugar o un objeto gracias al recorrido de la cámara (Martin, 2009:58). La cámara se topa con dos parejas a las cuales va a seguir (como en “La Maison Tellier”) gracias a un *travelling* frontal que termina en la puerta del Palacio donde la multitud va entrando al baile. En ese momento, escuchamos cómo la voz en *off* comienza a enumerar las diferentes clases de personas que acuden al evento y, mientras lo hace, una secuencia de imágenes ilustra esta variedad.

De la misma manera que en la *nouvelle*, en la que de una descripción más general del entorno se pasa a la descripción de un personaje, en la película pasamos a focalizar nuestro interés en el protagonista una vez hemos conocido el contexto de la fiesta. En un plano general, vemos a lo lejos a un hombre con una máscara puesta que se dirige al Palacio: la cámara, con un recorrido panorámico grabado desde el mismo punto, le sigue hasta la entrada. Una vez el personaje está dentro (y nosotros con él) asistimos a un plano secuencia (Romaguera i Ramió, 1999: 21) de casi un minuto y medio donde la cámara sigue al anciano por las escaleras y las diferentes estancias del palacio, hasta que llega a la pista de baile. Como espectador, tenemos la sensación de estar en la fiesta y recorrer las salas donde se desarrolla el baile porque, con los movimientos de cámara, parece que el director busca constantemente al personaje: quiere saber dónde está y a dónde se dirige; se mueve con él.

Además de estos ejemplos de escenas de carácter más descriptivo, en “La Maison Tellier” somos testigos de una escena cuya función es la de introducir un nuevo espacio dramático, el pueblo al que llegar y donde, a partir de ese momento, va a desarrollarse la acción: Vireville. Esta sensación de estar conociendo el lugar a la vez que los personajes viene dada por las descripciones del narrador que nos guía, gracias a algunos verbos de movimiento como “s’élevait”, “passait”, “disparaissait”, “reparaître” o “promener” (Maupassant, 1973: 88). En la adaptación cinematográfica, la presentación de este nuevo lugar comienza con un *travelling* lateral que sigue el carro de caballos en el que viajan las mujeres entre los campos y los alrededores del pueblo. Su objetivo no es otro que el que ya veníamos adelantando: el espectador va a descubrir el lugar en el mismo momento en el que lo descubren las mujeres y de la misma manera puesto que la cámara que las sigue va a recorrer los mismos caminos hasta llegar a la casa donde se alojan.

Existen más descripciones en las *nouvelles* que estamos estudiando, pero al ser éste un género que se caracteriza por su limitada extensión, estas no serán muy amplias. A pesar de esto, es cierto que a lo largo de prácticamente las tres historias, tanto el lector como el espectador descubren el entorno que rodea a los personajes de manera progresiva (ya sea a través de las descripciones en literatura o a través de las imágenes en cine). El director de *El Placer* no quiere, una vez más, interpretar las obras de Maupassant y crear una propia sino que busca adaptar los elementos constitutivos de las *nouvelles* al nuevo medio. Debido al carácter verbal del relato escrito, el espacio literario solo existe como espacio dramático pues este último es creado por la historia. El espacio filmico, en cambio, se beneficia del carácter visual (además del verbal) y así, gracias al espacio creado por la historia, por los gestos y movimientos de los personajes y por el decorado, no será necesario verbalizar cada uno de los elementos característicos de aquello que queremos describir.

6.3. La categoría temporal:

Siendo la “Historia” lo acontecido y el “Discurso” la modalidad lingüística (Pozuelo Yvancos, 1988: 227) todas las narraciones cuentan con dos temporalidades: el tiempo de la historia, que hace referencia al orden cronológico de los hechos y el tiempo del discurso, que se corresponde al orden en el cual el narrador presenta estos acontecimientos (Genette, 1989: 89). Gerard Genette propone, dentro del campo de la Narratología, una división de la categoría temporal basada en la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso y plantea tres niveles de análisis para cada obra: el orden, la duración y la frecuencia (1989: 90). Sin embargo, antes de analizar cada una de estas categorías y comparar el tiempo literario y el tiempo filmico, es importante contextualizar cada texto para entender en qué momento ocurren los acontecimientos narrados.

En las *nouvelles* de Maupassant no se da mucha importancia a la ubicación temporal de las historias, por esa razón los detalles que se dan son escasos. A pesar de ello, sí tenemos algún dato que nos ayuda a adivinar cuándo han tenido lugar los acontecimientos narrados. En el caso de “Le Modèle”, sabemos que es en el mes de julio: “Sous un soleil d’un grand jour de juillet” (Maupassant, 1975: 79) mientras que la historia de “La Maison Tellier” transcurre en el mes de mayo: “*Vers la fin du mois de mai*” (Maupassant, 1973: 79. Sucede lo mismo en “Le Masque” pues sabemos que ocurre “À l’occasion de la Mi-Carême” (Maupassant, 1996: 135) es decir, a mitad del periodo de la Cuaresma, antes de la Semana Santa. En cuanto a la época o el año no hay referencia ninguna, pero al tratarse de una *nouvelle* realista es posible que se trate de una historia contemporánea al autor. La película de Max Ophüls mantiene esta ubicación en el tiempo pero, se dan menos detalles, si cabe. Esto podría responder a la voluntad de otorgar un carácter universal y atemporal al tema del placer en esta película, algo que ya hemos estudiado anteriormente en el punto dedicado al tema y a los títulos de las obras.

Lo que vamos a ver a continuación es cómo esta clasificación propuesta por Genette acerca aún más las *nouvelles* de Maupassant que estamos analizando a la producción filmica del director Max Ophüls. Lejos de tratarse de una adaptación libre (Sánchez-Noriega, 2000: 66), Ophüls presenta los mismos acontecimientos narrados en las *nouvelles* y para ello mantiene el orden y la duración de los acontecimientos narrados en ellos. Sin embargo, la manera de presentar tanto el tiempo de la historia como el tiempo del discurso deberán adaptarse al medio cinematográfico de la época y es, precisamente eso, lo más interesante de este análisis.

6.3.1. Orden:

Es difícil encontrar una historia contada de manera puramente lineal, donde el tiempo del relato sea igual al tiempo de la historia. Tanto en cine como en literatura se recurre al empleo de anacronías para romper con el orden cronológico de los acontecimientos: saltos en el tiempo con respecto al presente de la historia contada. La situación temporal del narrador con respecto a lo que narra puede ser anterior (cuando narra en futuro), simultánea (si lo hace en presente) y ulterior, donde el narrador cuenta la historia en pasado (Genette, 1989: 274-275)

El ejemplo más relevante de ruptura del orden cronológico de la historia sería, sin duda, el de “Le Modèle”. Como ya apuntábamos en el punto dedicado a la instancia narrativa, el espacio que ocupa la narración del presente de la historia, es decir la

narración principal, es menor que el relato pasado que uno de los protagonistas cuenta y, aunque ese momento pasado existe en relación a un “ahora”, que es el tiempo de la historia principal, tiene más relevancia lo ocurrido tiempo atrás. En la obra literaria, es fácil reconocer en qué punto se altera el orden cronológico de la historia para dar un salto a un tiempo pasado no solo porque es el propio personaje quien introduce esta analepsis con la frase “Mais voici l’histoire de Summer” (Maupassant, 1975: 83) pero también con el uso de tiempos verbales como el pretérito.

La película mantiene también la retrospectiva que se hace sobre los primeros meses de relación de la pareja, y le da cierta importancia a este salto al pasado. Si bien es cierto que, como ya veíamos al principio de este análisis, *Le Plaisir* se beneficia de tener una voz en *off* que en ocasiones funciona como narrador y que podría, en un principio, ser suficiente para que el espectador entienda que va a ver algo ocurrido en el pasado, Max Ophüls emplea, además, algunas de estas fórmulas cinematográficas que ya comentábamos anteriormente. El director transforma esta narración enmarcada en un *flash-back* de unos 15 minutos de duración que también ocupa más espacio que la propia historia principal. Al contrario que en la *nouvelle*, el personaje no introduce con palabras el salto al pasado que vamos a experimentar pero resulta fácil adivinarlo porque, cuando la voz en *off* comienza a narrar la historia pasada de la pareja, el primer plano que hasta ahora estábamos viendo en pantalla del personaje hablando concluye y da paso a escenas de la pareja donde advertimos que los actores que interpretan a ambos personajes son ahora mucho más jóvenes (Sánchez-Noriega, 2000: 101)

6.3.2. Duración:

Tanto en cine como en literatura, los acontecimientos van a presentarse en función del interés que pueden tener para el desarrollo de la acción y eso muchas veces implica que el tiempo del relato sea diferente al tiempo de la historia; así nace la clasificación de duración de Genette. Cuando algo de lo sucedido no resulta útil a la hora de continuar con la historia, el autor o director tiene la capacidad de resumirlo o incluso de no contarlo. Por el contrario, existe también la opción de detenerse en un momento preciso y plasmarlo tal cual ha sucedido a través de diálogos o descripciones. Todo esto afecta a la velocidad del relato, y es en este punto donde Genette presenta las cuatro formas fundamentales del movimiento narrativo: la elipsis, la pausa descriptiva, la escena y el relato sumario o sumario (1989: 152). Podríamos analizar en profundidad, para cada una de las tres obras, el sentido que se le da a la duración de los acontecimientos narrados y la relevancia que esta decisión tiene. Sin embargo, resulta más interesante estudiar (para entender el tipo de adaptación que tenemos delante), la duración de los acontecimientos dentro de los cuentos y posteriormente tratar de averiguar si se adaptan de la misma manera al cine.

Existen diferencias en la manera de presentar el tiempo de la historia en el medio cinematográfico y en el medio literario. Una de las mayores limitaciones que encontramos en una película es la de conocer con exactitud el tiempo de la historia, el tiempo que han ocupado los acontecimientos narrados en el tiempo pues no tenemos un narrador, en principio, que sitúe la acción en el tiempo. Bien a través de los personajes (o en el caso de *El Placer*, podría ser a través de la voz en *off*) o bien con la ayuda de medios visuales como carteles con indicaciones temporales, podemos saber, en una película, cuánto tiempo ha pasado desde que empieza la historia hasta que termina. En literatura no existe, generalmente, este problema: es frecuente encontrar unos párrafos dedicados a

contextualizar la historia que se va a leer y, en base a los datos ofrecidos acerca del orden de los acontecimientos y la duración de cada uno será sencillo saber cuánto tiempo ha durado la acción narrada. El tiempo del discurso corresponde, como ya avanzábamos al principio de este punto, a la manera de presentar los acontecimientos narrados, se trata de entender el orden y la duración de cada uno de ellos con respecto al tiempo de la historia.

La adaptación de Ophüls no siempre respeta la velocidad y el orden en el que Maupassant decide narrar los hechos. En un primer lugar, vamos a definir, brevemente, cada una de estas categorías temporales para poder exponer después las diferencias que existen entre la película y las obras de Maupassant.

El sumario o resumen se basa en contar en algunos párrafos o páginas lo ocurrido en varios días, meses o años, sin dar detalles acerca de lo sucedido con descripciones o diálogos: esto implica que el tiempo del relato será inferior al tiempo de la historia (Genette, 1989: 154). Decimos que es un recurso habitual en literatura ya que, gracias a él, el autor tiene la posibilidad de resumir en apenas unas líneas un espacio de tiempo bastante amplio, sin necesidad de dar más detalles si no fuese necesario para el desarrollo de la acción.

Puesto que la *nouvelle* se caracteriza por su brevedad, nos resulta sencillo encontrar más de un resumen en las *nouvelles* de Maupassant (y de la misma manera en la película de Max Ophüls. No obstante, lo más pertinente para conocer el tipo de adaptación que estamos analizando, sería ver en qué punto difieren literatura y película. Un claro ejemplo es el de “La Maison Tellier” pues en la *nouvelle* se resume en un párrafo la discusión acerca de unas setas que tienen los clientes del prostíbulo tras descubrir que el negocio está cerrado:

Une querelle commença tout à coup entre le percepteur, M. Pimpesse, et le saleur, M. Tourneveau, à propos d'un champignon comestible que l'un d'eux affirmait avoir trouvé dans les environs (Maupassant, 1973: 81)

Mientras que en la adaptación cinematográfica este pequeño resumen se convierte en una escena que dura varios minutos. Esta discusión no aporta nada al progreso de la acción, y por eso es probable que Maupassant decidiese no desarrollar esta escena. Ophüls, sin embargo, decide dedicarle algo más de tiempo pues una escena así nos ayuda a conocer un poco más a los clientes que asiduamente visitan a las protagonistas de la historia. En ellos estaría también presente el tema del placer (en este caso frustrado) y es que acudir cada noche al burdel resulta, para esos personajes, motivo de alegría y celebración. La decisión de dilatar un momento así para narrarlo de la misma manera que ocurrió podría ser una decisión de Ophüls para hacer hincapié en el tema del placer como hilo conductor de estas tres *nouvelles*, una vez más.

La escena, en cambio, presenta los acontecimientos respetando el orden y la duración de los acontecimientos reales, generalmente en forma de diálogo entre los personajes: el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia (Genette, 1989: 165). La escena se define como “el intento más aproximado de imitación, en el discurso, de la duración de la historia” (Reis y López, 1995: 79).

Una vez más, la adaptación cinematográfica intenta mantener, en líneas generales, el tratamiento de la categoría temporal que se da en las tres *nouvelles* de Maupassant. Lo interesante, será, sin embargo conocer en qué punto el director se distancia de las obras originales.

Es evidente que en “La Maison Tellier”, al ser la historia más larga (tanto la *nouvelle* como la parte dentro de la adaptación cinematográfica), encontraremos numerosas escenas, de más o menos longitud. Cabe destacar el momento del viaje en tren a Virville que hacen las protagonistas. En la obra literaria se dedica unas tres páginas para contar lo sucedido en el vagón del tren; se hace mayormente a través de modo contado, con intervenciones del narrador pues los diálogos son bastante escasos. Al contrario sucede en la película, donde esta escena dura algo más de 8 minutos (del minuto 30:35 al minuto 38:47) y goza de numerosos diálogos de las mujeres entre ellas pero también con el resto de pasajeros con los que viajan. Las mujeres acaban de emprender su viaje con ilusión, es una manera más disfrutar y por eso Ophüls se detiene para retratarlas. Esto contribuye una vez más a pensar en el placer y el disfrute, tema que funciona como hilo conductor a las tres historias.

La pausa descriptiva, al contrario que la elipsis, se caracteriza por un tiempo de la Historia igual a cero (Genette, 1989: 152). La pausa se define como:

Una forma de suspensión del tiempo de la historia, en beneficio del tiempo del discurso; al interrumpir momentáneamente el desarrollo de la historia, el narrador se extiende en reflexiones o en descripciones que, después de concluidas, dan lugar de nuevo al desarrollo de las acciones narradas (Reis y Lopes; 1995: 193).

La *nouvelle*, a pesar de ser un género breve, puede permitirse el detener momentáneamente el curso de la acción para introducir alguna descripción, pues eso también dice mucho del personaje o el lugar acerca del cual estamos hablando. Como ya explicábamos al hablar del espacio, las numerosas descripciones que se hacen en la *nouvelle* se adaptan al medio cinematográfico con herramientas propias al medio como puede ser los diferentes planos y movimientos de cámara. En esta adaptación, Max Ophüls mantiene las descripciones y no modifica la idea de pausar el tiempo de la historia en favor del tiempo del discurso por eso no vamos a ahondar más en esta figura.

Genette habla además de la elipsis, un movimiento narrativo que permite omitir algún fragmento de la historia. Según el autor, la elipsis implica que el tiempo del relato sea igual a cero, mientras que el tiempo de la historia corresponderá al período de tiempo que el autor decida omitir (1989: 152). Al igual que el sumario, recurrir al empleo de una elipsis en una *nouvelle* sería bastante práctico pues se puede omitir parte del tiempo de la historia y llegar a lo realmente importante.

En “Le Modèle”, por ejemplo, después de haber hablado de manera escueta del principio de la relación, el narrador da un salto en el tiempo para llegar a lo ocurrido tres meses después. Lo hace de manera expresa: “Trois mois plus tard” (Maupassant, 1975: 87). Sin embargo, lo que el narrador resume en el relato escrito, y que justificaría esta elipsis (en esos tres últimos meses la pareja entra en una rutina tóxica basada en discutir), se presenta en la película como una escena de discusión entre la pareja. Si bien es cierto que la voz en *off* resume este suceso con las mismas palabras que el narrador de la obra de Maupassant, esta escena nos da una imagen de lo que ha podido ser la convivencia entre ellos antes de llegar al desenlace de la historia. Por eso, aunque pueda resultar irrelevante dar más detalles acerca de este periodo de tiempo e innecesario para el desarrollo de la acción, Ophüls concede estos minutos para documentar las discusiones de la pareja que pudieron tener como consecuencia ese resultado fatal.

6.3.3. Frecuencia

Genette habla en último lugar de la frecuencia narrativa: según el autor un enunciado puede, de la misma manera que lo hace un acontecimiento en la vida real, producirse, reproducirse y repetirse (1989: 152). La frecuencia se define como “la relación cuantitativa establecida entre el número de eventos de la historia y el número de veces que son mencionados en el discurso” (Reis y Lopes: 1995, 109). En algunas ocasiones, esta figura no resultaría tan relevante en las obras de Maupassant puesto que parece predominar una imagen de relato singulativo donde los acontecimientos se narran una sola vez (Genette: 1989,173).

Sin embargo, Genette habla de otra figura de relato que presenta una sola vez lo que ha ocurrido varias veces de manera rutinaria o repetitiva: el relato iterativo (1989: 175).

En la *nouvelle* “Le Modèle”, por ejemplo, el narrador resume los tres últimos meses de la pareja en apenas unas líneas (Maupassant, 1975: 87) y cuenta en una sola ocasión lo que parece que sucedía a diario.

El empleo de pretérito imperfecto del indicativo: “elle le tenait, l’opprimait, le martyrisait”, “ils se querellaient”, “s’injuriaient”, “se battaient” (Maupassant, 1975: 87) ayuda a entender que estamos leyendo algo que, a pesar de narrarse de manera única, ha ocurrido en varias ocasiones. El lenguaje cinematográfico tiene, por su parte, otros medios para traducir las categorías de relato de las que habla Genette, y puede, a través del montaje de secuencias, presentar un relato iterativo o incluso repetitivo, narrando x veces lo que ha ocurrido en x ocasiones (Peña-Ardid, 1992: 142). El objetivo de ambas obras será el mismo, pero el medio cinematográfico cuenta con elementos propios que ayudarían a reforzar esa idea de repetición.

En el caso de la adaptación que hace Max Ophüls de “Le Modèle”, la voz en *off* juega un papel importante para comprender que estamos viendo una escena que se ha repetido con frecuencia en los últimos tiempos. Esta vez va a reproducir las mismas palabras que el narrador de la *nouvelle* mientras presenciamos un gran enfrentamiento entre la pareja. Tras la discusión que mantienen cuando pasean junto al río, y sin terminar esa secuencia, ya la voz en *off* nos anticipa que los tres meses siguientes no fueron sencillos para el pintor.

Sin embargo, la manera más evidente que encuentra el director de mostrar esta sensación de repetición e insistencia es inventando una escena que, entendemos, representa la convivencia de la pareja en este tiempo que se nos indica. Mientras los personajes discuten y mantienen una conversación que en ningún momento aparece en la obra de Maupassant, la voz en *off* repite de manera exacta las palabras que el narrador pronuncia en la *nouvelle*, empleando también el pretérito imperfecto del indicativo. De esta forma se está escenificando lo que se nos dice ocurría a diario; ya no es la voz del narrador que me asegura que esto sucedía normalmente sino que el espectador está siendo testigo de una de esas escenas que se suponen justifican el final de la historia.

Esta escena dura algo más de un minuto y medio (de 1:22:07 a 1:23:48), espacio bastante importante si consideramos que el total de minutos que abarca esta historia es de 18 minutos, aunque resulta algo breve para resumir lo ocurrido a lo largo de tres meses. A pesar de crear una escena para la película e inventar los diálogos de una discusión, el objetivo de ambos artistas (autor y director) parece el mismo, y es el de resumir en un

espacio limitado, tanto de líneas como de tiempo, lo que ha ocurrido de manera repetitiva en los últimos meses de relación. No es necesario reproducirlo más de una vez si se consiga dar un efecto de repetición y reiteración.

Muchas veces se recurre a este relato iterativo para evitar la repetición de acciones que se llevan a cabo en más de una ocasión pues no suele ser interesante para el desarrollo de los acontecimientos. En el caso de la *nouvelle*, donde el espacio de narración y diálogos se ve muy reducido por la naturaleza del género, este tipo de relato ayuda a agilizar la acción y conocer la situación de manera rápida.

En cuanto al punto de vista temático, esto ayudaría a reforzar la idea del placer frente al sufrimiento. El desenlace fatal de esta historia viene provocado por los momentos que vivió la pareja y para justificarse, ambos autores deciden ejemplificar lo que los últimos meses supusieron para esta pareja.

CONCLUSIONES:

Para la realización de este trabajo, hemos escogido dos obras muy características dentro del marco que representan. Tenemos, por un lado, *El Placer*, una película dirigida por Max Ophüls, cineasta consagrado del siglo XX y, por otro lado, tres *nouvelles* de Maupassant, autor europeo del siglo XIX célebre por sus relatos breves o *nouvelles* y sus novelas.

Nuestro objetivo ha sido el de desvelar aquellos elementos que, para adaptarse al medio cinematográfico (aun teniendo el director la voluntad de mantener la esencia de las obras originales), han tenido que modificarse y traducirse a un nuevo lenguaje. Sin embargo, este no ha sido el fin último del trabajo, pues más atrayente resulta, si cabe, el hecho de conocer los elementos que, a pesar de poder adaptarse a la gran pantalla, han sido modificados por el director.

Sabemos que las tres *nouvelles* son independientes unas de otras y por eso hemos trabajado a partir de la idea de que, para Maupassant, no tienen ninguna conexión entre sí. Estas modificaciones que ahora mismo mencionábamos, y que es el director mismo quien las lleva a cabo en su adaptación cinematográfica, podrían ser el medio que tiene para reunir las tres historias en una misma obra. Los temas abordados en estos relatos, como pueden ser el amor y el sufrimiento que lo acompaña, la naturaleza, el sufrimiento o el arte, pero más el particular el tema del placer, servirán como hilo conductor para esta nueva obra.

Para abordar esta cuestión, ha sido necesario realizar un estudio teórico-práctico de las obras en cuestión: se trata de dos obras, en ocasiones complejas, cuyo estudio desvelará, además de las características de cada uno de sus elementos constitutivos, la traslación en la adaptación del punto de vista temático.

Como hemos podido justificar a lo largo de este trabajo, la voluntad de Max Ophüls no fue la de crear una obra nueva a partir de las *nouvelles* de Maupassant. El director permanece fiel a dichas obras y, por eso, mantiene la gran mayoría de diálogos y acontecimientos narrados en ellas. Los ejemplos más significativos que, quizás, hemos encontrado en el análisis de esta adaptación son los de la categoría del narrador y del punto de vista dentro del relato literario. Aquello que aparece en las *nouvelles* conserva su esencia y para ello se transforma y se adapta al nuevo medio gracias al lenguaje cinematográfico.

Surgen, de esta manera (y como traducción directa de la figura del narrador y del punto de vista adoptado en el relato escrito al medio cinematográfico), mecanismos propios del cine como son la voz en *off* y los movimientos de cámara o la elección de un plano u otro. Estas herramientas tan características de *El Placer* son, sin duda, las que convierten esta película en una obra maestra pues, en la época, eran instrumentos aún poco utilizados y Max Ophüls es uno de los directores que decide experimentar con ellos.

Sin embargo, lo verdaderamente interesante ha sido estudiar todo aquello que, siendo posible su adaptación al medio cinematográfico, se ha visto modificado por la

voluntad del director de interpretar las historias de Maupassant. Hablamos, principalmente, de la categoría temporal de la narración frente al tratamiento del tiempo que se hace en la película de Ophüls. La adaptación cinematográfica modifica, en ocasiones, la relación que se presenta en las *nouvelles* entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, transformando, por ejemplo, un sumario presente en una de las *nouvelles* en una escena en el film o incluso inventando nuevas escenas que bien podrían ser la continuación de otras que sí se narran en las obras de Maupassant. Esto facilita al espectador cierta información adicional con la que puede conocer más en profundidad a los personajes pero resulta especialmente útil para que, quién lo esté viendo, se pueda sentir identificado con alguno de los personajes.

Estos elementos se modifican en favor de la creación de un hilo común a las tres *nouvelles*: el tema del placer. Lo que presenta Max Ophüls no es algo innovador, pues las cuestiones que se tratan en el medio literario (como pueden ser el amor, el deseo, el sufrimiento, etcétera), aparecen también en la película. Lo que sí es insólito es la continuidad que le proporciona la película a estos temas: a pesar de no pertenecer a la misma colección de cuentos parecen tener una idea común que se ve explotada por parte del director en su adaptación cinematográfica.

Quizás sea este aspecto el que nos dé la clave en cuanto al tipo de adaptación que es *El Placer*: una adaptación como interpretación. Max Ophüls interpreta estas *nouvelles* de Maupassant e introduce cambios en la manera de enfocarlo. Es un enfoque mucho más personal que consigue englobar tres historias completamente independientes entre sí.

La síntesis que se hace al final de la película podría resumir lo que Max Ophüls intenta ilustrar a lo largo de toda su obra: el tema del placer, universal y atemporal, puede presentarse bajo diversas formas pero todas estas representaciones del placer que experimentamos son efímeras, momentáneas, pasajeras. El placer es también una cuestión objetiva pues puede ocurrir que, lo que para una persona resulta atractivo, no lo es para otra. En definitiva, “le bonheur n’est pas gai” es la perfecta definición que se puede dar al término felicidad. Aquello que nos proporciona cierta satisfacción y alegría puede desvanecerse algún día: el amor y el placer desaparecen en virtud del sufrimiento y la desesperación. Vivimos sabiendo que existe el riesgo de que, aquello que amamos y nos hace feliz, un día se convierta en nuestra mayor pena.

BIBLIOGRAFÍA:

Andrès, P. (1998). *La Nouvelle*. París : Ellipses.

Bobes Naves, M. C. (1994), "El teatro", en Darío Villanueva (ed.), *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, págs. 241- 268.

Bobes Naves, M.C. (2006), "El proceso de transducción escénica", *Dialogía*, 1, 35-53.

Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.

Clerc, J.M. (1994), "La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión" en Pierre Brunel e Yves Chevrel (coors.), *Compendio de literatura comparada*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores, págs. 236-273.

Faro, A. (2006). *Películas de libros*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Friedman, N. (1975). *Form and Meaning in Fiction*. Athens, University of Georgia Press.

García Berrio, A. y Huerta Calvo, J.r (2009), *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra (quinta edición).

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Goyet, F. (1993). *La Nouvelle, 1870-1925 : description d'un genre à son apogée*. París : Presses Universitaires de France.

Grojnowski, D. (1995). *Lire la Nouvelle*. París : Dunod.

Kowzan, Tadeusz (1997), "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco libros, 121-153.

Lecame, J., Vercier, B. y Baroche, C. (1988). *Maupassant: Mirroir de la Nouvelle*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes.

Martí, M. (1996). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

Martínez de Antón, D. (2016). "Transducción, tradición literaria y contraescritura". *Dialogía*, 10, 137-179.

Maupassant, G. (1973). *Boule de suif. La Maison Tellier*. París : Gallimard.

Maupassant, G. (1975). *Le Rosier de Madame Husson*. Paris : Albin Michel.

Merino, J.M. (2012). "Guy de Maupassant: la gracia del clásico". *El País*, en https://elpais.com/diario/2012/01/05/cultura/1325718002_850215.html (última consulta: 13-07-2019).

Nieto, M. (2005). "'Max Ophüls era duro con los técnicos y maravilloso con los actores". *El País*, en https://elpais.com/diario/2005/09/17/paisvasco/1126986007_850215.html (última consulta: 13-07-2019)

Ophüls, M. (director). (1952). *El Placer* [cinta cinematográfica]. Francia: C.C.F.C. y Stera Films.

Ozward, T. (2000). *La Nouvelle*. Paris: Hachette.

Pantini, Emilia (2002), "La literatura y las demás artes", en Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, págs. 215-240.

Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.

Pozuelo Yvancos, J.M. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

Redondo, A. (1995). *Manual de análisis de la literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Reis, C. y Lopes, A.M. (2002). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Almar.

Romaguera i Ramió, J. (1999). *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Sánchez-Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

Todorov, T. (1984). "Las categorías del relato literario". En VV. AA., *Análisis estructural del relato*. Puebla (México): Premiá, págs. 159-195.

Wellek, R. y Warren, A. (1978). *Theory of Literature*. Harmondsworth: Penguin.