

La técnica narrativa en el pasaje de la literatura al cine: el caso de *Tesis sobre un homicidio*

María Virginia Morazzo
María Cecilia Wulff
Facultad de Arte – UNCPBA
virginiamorazzo@hotmail.com
ceciliawulff@hotmail.com

Resumen: La adaptación de la literatura al cine ha sido y es un tema controversial. La transposición de un lenguaje a otro siempre supone un desafío, un riesgo. No obstante, toda adaptación cinematográfica debería velar por que el resultado sea lo más conveniente para el medio en el que se exhibe, independientemente de la fidelidad a la obra literaria. *Tesis sobre un homicidio* (2013) es un ejemplo: la película de Hernán Goldfrid constituye un exponente de la industria del cine de género que simplifica, en aras de la conveniencia al medio en el cual se exhibe y al público al que se apunta, la novela homónima de Diego Paszkowski, tanto desde lo argumental como desde las técnicas narrativas.

Palabras clave: *Tesis sobre un homicidio* – Literatura – Cine – Técnicas narrativas

Resumo: A adaptação da literatura ao cinema tem sido e é um tema polêmico. A transposição de uma linguagem a outra sempre supõe um desafio, um risco. Porém, toda adaptação cinematográfica deveria velar que o resultado seja o mais conveniente para o médio no que expõe-se, independentemente da fidelidade à obra literária. *Tesis sobre un homicidio* (2013) é um exemplo: o filme de Hernán Goldfrid constitui um expoente da indústria do cinema de gênero que simplifica o argumento e as técnicas narrativas da novela homônima de Diego Paszkowski, pela conveniência ao médio no qual se exhibe e ao público ao que se aponta.

Palavras-chave: *Tesis sobre un homicidio* - Literatura - Cinema - técnicas narrativas

Abstract: Adaptation from literature is and has always been a controversial issue. Translation from one language to another is always a challenge and implies a risk. Nonetheless, any film adaptation should look after the result, to ensure it is the most suitable for the screen, regardless of the fidelity towards the book. *Thesis on a homicide* (2013) is a good example of this. The film by Hernán Goldfrid is a genre film that simplifies the novel by Diego Paszkowski for the sake of the environment in which it is displayed and the audience that is targeted, both from the story as from the narrative techniques.

Key-words: *Thesis on a homicide* – Literature – Cinema – Narrative techniques

Introducción

Se ha vuelto muy complejo encontrar el término preciso para denominar la operación de pasaje de la literatura al cine, ya que el puente que se tiende entre uno y otro texto está atravesado por zonas compartidas y zonas de conflictos. Por eso es importante tener en cuenta que si bien en ambas manifestaciones artísticas -literatura y cine- se cuenta una misma historia, incluso la misma historia, la forma de narrar, es decir, la técnica narrativa, va a tener sus particularidades.

En el presente trabajo se considerarán especialmente los aportes de José Luis Sánchez Noriega y de Sergio Wolf, cuyas teorías y análisis vinculan el arte literario y el arte cinematográfico desde miradas no contradictorias sino complementarias.

Para Wolf (2001: 15-33) hablar de adaptación tiene una implicancia médica y otra material. Médica en cuanto la literatura se consideraría un sistema más complejo, que sólo admitiría reducciones o directamente pérdidas a la hora de su pasaje al cine. Material porque se trataría generalmente sobre la adecuación de un volumen a otro, o de que un formato más “duro” cupiera en otro formato más “blando”. Por otro lado, tampoco debería hablarse de traducción ya que esto implica equivalencia entre los códigos y la voluntad de apegarse al original. Por estas razones, para este autor, el concepto más pertinente es el de *transposición*, el cual designa la idea de traslado y, a su vez, la de trasplante, es decir, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro sistema y evitando el prejuicio de concebir el cine como “electroshock” o “píldora tranquilizante” de la literatura, como un arte espurio ocupado en popularizar el arte literario.

Sánchez Noriega (2000: 23-47), por su parte, prefiere hablar de adaptación, situándola dentro de la categoría de trasvase, concepto que define como cualquier creación artística que se vincula de alguna manera con un texto previo. Adaptar indica el hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue concebida originariamente, o sea, arribar a una obra nueva que necesariamente es subsidiaria de una obra anterior, original. En suma, la adaptación es el proceso por el cual un relato expresado en forma de texto literario deviene en otro relato expresado en forma de texto fílmico mediante sucesivas transformaciones en la estructura, en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes. Este procedimiento constituye un camino de constantes elecciones y progresivas decisiones que parte de la novela y culmina en la película.

En este caso el análisis de las técnicas de la narración partirá de conceptos de la teoría narrativa literaria, dado que la narrativa fílmica toma sus postulados básicos tanto del formalismo como del estructuralismo. Se adhiere, entonces a lo sostenido por Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis

(1999: 91-92):

Examinados bajo el prisma de la metodología semiótica, los elementos convencionales de la estructura narrativa [...] pueden ser considerados como sistemas de signos que están estructurados y organizados de acuerdo con códigos diferentes. Cada uno de estos signos comunica mensajes altamente específicos que se refieren al mundo de la historia de maneras diversas [...] El análisis del relato se centra en la interacción de los diversos estratos del trabajo narrativo, distinguiendo elementos tales como: esquema de la historia y estructura de la trama, las esferas de acción dirigidas por los diferentes personajes, el modo en el que la información narrativa es controlada y canalizada mediante el punto de vista, y la relación del narrador con los habitantes y los hechos del mundo de la historia

La cita precedente se completa con lo expresado por Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2002, 96):

Lo narrativo es, por definición, extra-cinematográfico, puesto que concierne tanto al teatro como a la novela como a la conversación cotidiana: los sistemas de narración se han elaborado fuera del cine y mucho antes de su aparición [...] Estos sistemas de narración operan con otros en el cine, pero no constituyen propiamente hablando lo cinematográfico: son el objeto de estudio de la narratología, cuyo terreno es mucho más amplio que el del solo relato cinematográfico.

Aclarado este punto de partida, se procederá a efectuar un análisis comparativo del relato *Tesis sobre un homicidio* desde dos lenguajes diferentes, el literario y el cinematográfico.¹ *Tesis sobre un homicidio* es la novela escrita (entre 1996 y 1998) por Diego Paszkowski² y la película homónima dirigida (en 2013) por Hernán Goldfrid³.

La novela cuenta la historia de Paul Besançon, un joven de veintitrés años quien, tras recibirse

-
- 1 Se omite expresamente el análisis comparativo de los diálogos, dado que este requeriría de un trabajo aparte e igual de extenso que el presente.
 - 2 Diego Paszkowski es escritor, periodista, músico y docente, nacido en el año 1966 en la ciudad de Buenos Aires. Su trayectoria incluye diversas novelas publicadas, colaboraciones periodísticas, presentaciones musicales en vivo y numerosos talleres literarios impartidos, por los cuales actualmente es director de "Nuevas Narrativas Argentinas", una colección de Editorial Sudamericana que publica a los autores noveles que surgen de sus clases. En 1998 es proclamado ganador del Premio de Novela del diario *La Nación* por *Tesis sobre un homicidio*, publicada por Sudamericana un año después. Su obra novelística también incluye *El otro Gómez* (Sudamericana, 2001) y *Alrededor de Lorena* (Mondadori, 2006). En 2009, Alfaguara publicó *El día en que los animales quisieron comer otra cosa*, su primer libro infantil.
 - 3 Hernán Goldfrid (nacido en 1979 en la ciudad de Buenos Aires) estudió en la ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica) donde actualmente se desempeña como docente. Se ha dedicado a diferentes roles dentro del quehacer audiovisual. Primeramente como actor en los cortometrajes *Y afuera está lloviendo* (2000) y *On/Off, la caja misteriosa* (1998) y, además, como asistente de dirección en los cortos *Prótesis* (2000) y *Si no he de tenerte* (1999). También fue primer ayudante de dirección en *Tiempo de valientes* (2005). Finalmente, incursionó en la dirección tanto en la televisión como en el cine: por un lado fue director de segunda unidad de la serie *Hermanos y detectives* en 2006 y, por otro lado, director del cortometraje *Torino* (2001) y de los largometrajes *Música en espera* (2009) y *Tesis sobre un homicidio* (2013).

de abogado en Francia con un promedio brillante, regresa de París a Buenos Aires, su ciudad de nacimiento y residencia durante los primeros años de su infancia -cuando su padre era agregado cultural de la embajada francesa-, para asistir a un seminario exclusivo en la UBA, a cargo del prestigioso abogado criminalista Roberto F. Bermúdez. Bermúdez ronda los cincuenta y cinco años y ha sido amigo de Bernard, el padre de Paul quien, preocupado por las actitudes y comportamientos extraños de su hijo, lo envía a la Argentina para no verlo durante un tiempo y para que su amigo le enseñe a ser mejor abogado y mejor persona. Al promediar el curso, el cadáver de una joven aparece detrás de la Facultad de Derecho. Bermúdez está convencido de que Paul es el autor del brutal asesinato. Decidido a demostrar su versión del crimen, emprende por su cuenta una investigación que acabará obsesionándolo, hasta el punto de tramar un plan, junto a Laura, la hermana adolescente de la víctima, para condenar al alumno. Entretanto Paul, entre su desprecio por el resto de la humanidad y una devota obsesión por la actriz Juliette Lewis, avanzará en la demostración de su tesis sobre la imposibilidad de la justicia.⁴

La instancia narrativa

En este punto se referirá, por un lado, lo que tiene que ver con la voz narrativa y, por otro lado, lo que tiene que ver con el modo narrativo.

La novela se divide en dieciséis capítulos. Los capítulos impares están narrados en tercera persona con profuso uso de comas casi como único signo de puntuación, y con abundante utilización de enumeraciones (algunas de ellas caóticas), hasta llegar al punto final de cada uno. Se trata de un narrador omnisciente cuyo punto de vista se centra en las acciones, los pensamientos, las sensaciones y los sentimientos de Paul Besançon, primer protagonista de la historia. Los capítulos pares están narrados por el segundo protagonista: Roberto Bermúdez, en primera persona.

Diego Paszkowski explica al respecto (Vázquez Prieto, 2013: s/n):

Quise generar ese vértigo y esa intensidad en los capítulos que correspondían a Paul Besançon, por eso opté por empezar con una oración tan larga (dieciséis páginas) y narrada en tercera persona, como si él pudiera verse a sí mismo desde fuera. En cambio, en la perspectiva de Roberto Bermúdez, las frases son cortas y en primera persona. Intenté buscar, desde el lenguaje, un contrapunto [...] Me parecía interesante la idea de pensarlos como dos caras de una misma persona, que es un poco lo que representa el do-

4 El argumento varía sensiblemente en la película. Las variaciones se detallarán cuando se lo considere necesario en convivencia con los ítems de análisis del presente trabajo.

ble...

De hecho, ese contrapunto se invierte con el correr de la historia, cuando cada uno de los personajes adopta no sólo la sintaxis del otro sino también las actitudes previsibles y hasta las manifestaciones del inconsciente a través de los sueños.

La película, por su parte, está contada desde la perspectiva única del personaje de Bermúdez. El guionista Patricio Vega aclara (Vázquez Prieto, 2013: s/n):

Decidí que el guión iba a estar construido desde un solo punto de vista, y que eso era fundamental. Esa decisión modificaba radicalmente la idea de la novela, el tema, y finalmente modificaría incluso su resolución, pero era eso lo que realmente me motivaba: meterme de lleno en la cabeza de un solo personaje, ver el mundo como él lo ve, con las limitaciones y la subjetividad que eso conlleva. Quería escribir una película sobre la intuición y los límites del conocimiento.

La *voz narrativa* designa al narrador en tanto que locutor, a quien habla, y se vincula al plano del discurso. Se trata de quien produce la acción narrativa y las técnicas y estrategias por medio de las cuales se cuenta la ficción. El narrador desde este punto de vista es el responsable de los componentes tanto de la historia como del discurso y, en conjunto, del estilo literario o fílmico. El narrador es, en última instancia, quien establece el contrato ficcional que el relato plantea al lector o espectador. La categoría de *persona* (Genette, 1989) permite distinguir dos planos del acto de narrar en función de la presencia o ausencia del narrador en la diégesis.

En la novela, entonces, se presupone la existencia de un narrador extradiegético en los capítulos impares y un narrador intradiegético en los capítulos pares, ambos situados en un mismo nivel narrativo. En la película, en cambio, se supone la existencia de un narrador extradiegético por sobre un narrador intradiegético. Se adhiere a las siguientes aseveraciones (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999: 121,133) para reforzar esta afirmación:

[...] en el cine, el personaje-narrador siempre tiene su historia insertada dentro de la narración mayor producida por el conjunto de códigos cinematográficos, el discurso inclusivo del narrador cinematográfico impersonal externo, que presenta el texto bajo una forma no verbal [...] En el cine, el discurso del personaje-narrador se halla siempre envuelto dentro de un relato principal mayor, o primer nivel del relato, controlado por un narrador extradiegético.

La presencia de un narrador extradiegético [...] es una necesidad lógica, que dispone los principios directrices por medio de los cuales entendemos la jerarquía de los roles narrativos, determinamos la cualidad de verdad y autenticidad en el mundo ficcional, y comprendemos los hechos representados del cine...

El *modo narrativo* designa al narrador en tanto que perceptor, a quien ve o sabe, y se vincula al plano de la historia. Desde esta categoría se plantea el punto de vista, la distancia o la perspectiva que regula la información del mundo ficcional.

Según el sistema de igualdades y desigualdades referido a las relaciones de conocimiento entre narrador y personaje propuesto por Tzvetan Todorov (1966), el narrador de los capítulos impares dice más de lo que sabe el personaje de Besançon (narrador > personaje); mientras el narrador de los capítulos pares no dice más de lo que sabe el personaje de Bermúdez (narrador = personaje).

Debido a su connotación “óptica”, el término *focalización* fue introducido por Gérard Genette (1972) para diferenciar la actividad del narrador que relata los hechos del mundo ficcional de la actividad de los personajes, desde cuya perspectiva los hechos son percibidos. Los tipos de focalización de Genette, referidas al punto de vista cognitivo, se traen a colación entonces para determinar este punto. En los capítulos impares la focalización es cero, ya que el narrador está dotado de una omnisciencia que le permite conocer el interior del personaje de Paul y cuenta con un dominio absoluto del tiempo y el espacio. En los capítulos pares la focalización es interna: hay un personaje que percibe la acción narrativa: el narrador, en este caso, sabe tanto como ese personaje, con quien se identifica. Se trata de una “visión con” el personaje. Se puede aseverar asimismo que se utilizan en la novela dos recursos literarios que predominan acompañando la figura de cada protagonista: el discurso indirecto libre en el caso de Besançon (cuando cambia la voz narradora y se hace más presente la figura del narrador)⁵ y el monólogo interior en el caso de Bermúdez (cuando el narrador se diluye en el personaje, cuya conciencia resulta transparente para el lector)⁶.

Baste esta extensa cita, del primer capítulo de la novela, como ejemplo de estilo indirecto libre, en el cual se perfilan los cambios de narrador y de nivel narrativo, la introducción a la tesis sobre la justicia del primer protagonista y los caracteres de la familia Besançon: el padre “sensible y abierto”, la madre “sincera y medida” y el hijo “metódico y disciplinado y enigmático y oscuro” (Paszkowski, 1999: 24-26):

5 El discurso indirecto libre designa una modalidad híbrida de discurso que refleja el pensamiento o las declaraciones de uno o más personajes. Este mecanismo permite representar tanto el contenido de la intervención del personaje como su peculiar forma de expresión. Como marcas lingüísticas de su presencia se cuentan el uso del pretérito imperfecto del indicativo, la reconversión de la persona del yo en él, la afectividad expresiva proporcionada por exclamaciones, interrogaciones, léxico, coloquialismos, tono, lógica, etc. así como la ausencia introductoria de los verbos de locución. En suma, es el modo de enunciar las palabras de otro en el que no se las reproduce, ni se las relata, sino que el narrador ve como vería el otro, habla como hablaría el otro.

6 El monólogo interior es una técnica narrativa por medio de la cual los pensamientos de los personajes son revelados de manera que parecen no estar controlados por el autor. El propósito del monólogo interior es el de revelar lo más íntimo del personaje. Esta técnica narrativa es capaz de enmarcar las experiencias emocionales mientras están ocurriendo, a nivel consciente e inconsciente. Se trata, pues, de la representación del discurso interior de un personaje.

[...] qué estará haciendo su hijo, en qué estará pensando allá en Buenos Aires, piensa el padre y recuerda que sobre el escritorio, en su agenda, tiene el teléfono de Roberto y piensa en llamarlo, aunque no ahora, porque en Buenos Aires deben ser las nueve de la noche [...] a esta hora debería estar en clase o leyendo, en los últimos años sólo hizo eso, asistir a clases y estudiar, todos los días, todos los días, salvo cuando fue al cine a ver, justamente *Cape fear*, y el otro en que fue hasta la FNAC, hasta la sucursal de la FNAC que queda en *La Defense*, según consta en el recibo de compra, a elegir todas esas películas que ahora esperan en el mueble del televisor que el padre de Paul las estudie para ver si, al fin, contienen algo de todo lo que ocultó en todos estos años, que ahora Paul prefiere recordar como un mal sueño, años de aburrimiento, de inactividad, de espera, eso, años de espera hasta llegar a esta biblioteca, a esta página veintiocho del Código Penal Argentino, edición de Zavalía del mes de julio de 1987, de tapas rojas con líneas blancas, que una de las empleadas de la biblioteca le ha entregado después de haberle hecho llenar tres formularios completos, es una pena que no tenga su carnet ¿sabe?, como si debiese rendir cuentas, como si no pudiera comprarse con su tarjeta de crédito una edición mejor, una edición más nueva, y de preguntarle tres veces qué necesita y aunque él ha dicho las tres veces un código penal ella no parecía conformarse, ¿sólo eso?, ¿sólo eso necesita? en el primer piso tenemos de todo [...] debería comprárselo, alumno, todo el mundo tiene uno, pero no, piensa Paul, es mejor usar las armas de ellos, las propias armas de la Facultad, del poder, para demostrar lo que quiere demostrar, que es que la justicia es ciega, aquí en Buenos Aires y también en Francia, en París debe ser la una de la mañana, piensa Paul, porque aquí ya son las nueve, la hora en que su madre suele regresar todos los viernes después de pasar la tarde jugando al tenis, después de cenar con sus tres amigas en el *Stade Français*, debería estar llegando ahora mismo a casa, diciendo hola Bernard con esa voz musical, con esa voz insosportablemente musical, hola Bernard ya llegué pero qué raro encontrarte mirando un video ¿qué película es?, pero si ya la vimos, es esa donde De Niro hace de psicópata, ¿no?, ¿no tenías una mejor, alguna que no hayamos visto?, ah, otra cosa, ¿y qué tiene que ver Paul con todo esto?, Paul está en Buenos Aires, querido, no hablemos de él, hoy pasé una tarde hermosa y no quiero deprimirme, dejemos a nuestro hijo en Buenos Aires...

A continuación, un ejemplo de monólogo interior del segundo protagonista, extenso también. Sirva para caracterizar brevemente al personaje e introducir una primera anticipación de los hechos (Paszkowski, 1999: 30-32):

Todos vienen siempre a mis clases, y yo estoy siempre en todas mis clases. Nunca falté a ninguna. Nunca llegué tarde. Nunca. Aunque cómo voy a llegar tarde si esto es casi lo único que hago, estas ocho clases es todo lo que hago en el año. Esto y la televisión, “Por derecho propio” no es un mal programa, y para grabarlo me alcanza con un día por mes. Además, me da dinero más que suficiente. Debería dejarlo. No hay que ser codicioso, la codicia no es un buen sentimiento. Aquí tenemos ocho clases, “Seminario de Especialización en Derecho Penal”, lindo título, algo pomposo tal vez, pero lindo. Especialización es una palabra un poco larga. No me gustan las palabras largas, porque en los alegatos confunden. No se puede decir “en este instru-

mento privado hay una sobreimpresión apócrifa”, así no tiene que ser el Derecho. Habría que decir “el tipo alteró su recibo de sueldo”, o algo así, así todos entienden, qué gracioso. No entiendo a los abogados. Me pasé toda la vida entre abogados y no los entiendo. Tienen todos esa soberbia, ese creerse que están por encima del mundo... de los “legos”, y escupen “legos” como si dijeran “analfabetos”. Y la gente no es idiota, no hay que subestimar a nadie [...] La de abogado no es una profesión. Debería ser un oficio, apenas. Eso. Somos carpinteros y nada más. Somos carpinteros y ahí están llegando. Dos, ahora tres juntos. Cuatro más. Todos dicen buenas noches. Todos son muy educaditos, se les nota en la cara que son los mejores de sus promociones. Tienen cara de estúpidos. Dos más, y ahora otros dos. Y uno. Todos sentados, todos con sus libros y cuadernos, todos para ver qué nuevo elemento puede aportar a sus vidas este tipo, que soy yo, qué sabe este tipo, qué sé de procedimientos y normas legales y trucos y trampas para que el derecho penal tome las dimensiones de nuestros deseos, para que podamos dejar libres a los estafadores y a los empresarios, que vendría a ser lo mismo. Y para meter a los ladrones de gallinas, que casi nunca tienen cómo pagar, a menos que, después de que los sacamos del juzgado, se pongan a robar para nosotros. Ese sí que sería un buen tema para alguna de las tesis que van a preparar ellos. Podría titularse: “De cómo un abogado debe tratar de vencer la tentación de hacer trabajar para sí a los ladrones que ha defendido con éxito”. Pero no, estos tipos van a defender a los empresarios solamente. A todos se les nota la distinción. Qué asco me dan. Todos. Los... a ver... los catorce. ¡Catorce! ¿Dónde está el que falta? Todo el mundo sabe que a mi clase no se llega tarde, y no se falta. Quién será el idiota. Ahora cuando tome lista voy a saber quién es el tipo que va a reprobar mi curso.

Respecto de la película la cuestión se simplifica y se asiste a un relato de focalización interna con el punto de vista limitado a un único personaje: Bermúdez (que conserva el mismo nombre y apellido tanto en la novela como en la película). Sánchez Noriega (2000: 94) alega que “el texto filmico parece abocado [...] a establecer la focalización interna en virtud del hecho de que el personaje está presente constantemente en la diégesis [...] el saber del espectador se corresponde exactamente con el del personaje en ausencia de todo narrador intermediario”.

Lo que desaparece con la ausencia de un punto de vista es el perfil psicópata de Besançon, el deseo manifiesto en la novela de mostrar a los personajes como opuestos y complementarios a la vez y, como ya se expresó mediante las propias palabras del guionista, la variación temática y el cambio en el final.

No obstante, la narración cinemática es más compleja que la narración literaria en este aspecto. André Gaudreault (1987) defiende que el film narrativo consiste en una superimposición de una forma mimética y no mimética de diégesis, de mostración y narración. La mostración es una especie de narración simultánea rigurosamente sincrónica. La cámara es el mecanismo principal del mostrador. El cine, donde el discurso narrativo consiste en un conjunto de señales visuales y auditivas, es leído

en primer lugar como los hechos del mundo ficcional, y sólo en segundo lugar como el modelo formal de imágenes y sonidos. Una aproximación que pretende ocuparse de la posible confusión entre focalización y narración es la de François Jost (1984). Jost introduce el concepto de ocularización en contraste o en adición al de focalización. La focalización se refiere a aquello que un personaje sabe (faceta psicológica); la ocularización indica la relación entre lo que la cámara muestra y lo que un personaje ve (faceta perceptual). Considerando la tipología tanto de *ocularización* (el punto de vista de la imagen) como la de *auricularización* (el punto de vista del sonido) de los autores mencionados anteriormente, se puede concluir que la llamada ocularización cero predomina a lo largo de la película (en connivencia con una auricularización del mismo tipo) porque lo que se ve y oye va más allá del personaje en la mayoría del relato: desde el punto de vista de la imagen la cámara está al margen de todos los personajes, si bien no siempre desde una posición no marcada: hay planos picados, contrapicados, aberrantes, movimiento constante y fluido, uso frecuente del foco diferenciado y anclaje en primerísimos primeros planos, que revelan la presencia del autor; y desde el punto de vista del sonido primordialmente se privilegia la inteligibilidad de los diálogos, con notas musicales omnipresentes encaminadas a subrayar el suspenso.

No obstante, un ejemplo no menor a tener en cuenta es cómo empieza y cómo termina el filme. Una misma escena es repetida tanto al principio como al final, con sutiles variaciones de encuadres y movimientos de cámara. En ella se puede apreciar una ocularización de tipo interna: primaria (cuando la cámara por momentos es subjetiva) y secundaria (porque se sigue indicando la subjetividad de la imagen por medio del montaje). Cabe recordar en este punto también la última escena de la película, la que sigue a la que se acaba de referir. La escena en que se quema la daga o abrecartas, aquella que culmina anclada en el plano detalle de la mirada, de los ojos que se abren de Bermúdez. Si esta escena es interpretada como una imagen mental del protagonista, entonces se puede continuar hablando de focalización interna en la película. Ahora bien, si la interpretación del espectador se inclina por deducir que ninguno de los personajes -excepto Gonzalo- conoce el destino fehaciente de ese objeto determinante, la focalización se vuelve espectral, categoría agregada por Gaudreault y Jost a las de Genette para designar el caso de un mayor conocimiento de los espectadores por sobre los personajes. Hay otras varias imágenes mentales (cuya ocularización y auricularización serían modalizadas) que surgen de la representación del crimen por parte del personaje de Bermúdez.

El tiempo del relato

En este punto se referirá, por un lado, lo que tiene que ver con el tiempo externo y, por otro lado, lo que tiene que ver con el tiempo interno.

El *tiempo externo* es, por una parte, el de la escritura y, por otra, el de la lectura.

La novela se publica en 1999 y la película se estrena en 2013. La novela se reedita unas semanas antes de dicho estreno, y se convierte en un *best-seller*. Dice Paszkowski (Reinoso, 2013: s/n): “Está claro que el éxito de la película motivó un renovado interés por mi novela. No estaba pensada para ser un *best-seller*. Y ahora que lo es, me llena de orgullo”. En otra entrevista agrega (Soberón, 2013: s/n):

No esperaba el éxito masivo que se dio ahora con la película. Es una novela de calidad, no necesariamente para todo el mundo, hecha para que la leyera poca gente. No es un producto industrial, es una novela de culto. Y, sin embargo, con este renacer de la misma novela, a partir de la película, mi novela llegó a un montón de gente, lo cual es genial. Para mí es lo mejor que me podría haber pasado y estoy muy agradecido.

El autor sitúa el argumento en su propio tiempo, lo que conlleva el hecho de que participe de los valores, las preocupaciones, las visiones del mundo de su época, como es el caso del gran tema que atraviesa *Tesis sobre un homicidio*: el descreimiento en la justicia. No sólo el autor sino el lector comparten la misma época en este caso, lo que origina una esencial sintonía en el proceso de recepción. Si bien algunas cuestiones menores (como la tecnología reflejada en el uso de videograbadoras) se desactualizan en el libro, no ocurre lo mismo en la película, ya que no hay necesidad de visionado de videos porque no existe directamente el personaje de Juliette Lewis -ícono de los noventa, dicho sea de paso-. (En la película sí aparece un artefacto tecnológico obsoleto como es el proyector de diapositivas, pero de la mano de un personaje que descrea de los adelantos tecnológicos y que recurre a él para redescubrir una fotografía de su pasado). En suma, el tiempo del autor Paszkowski y del cineasta Goldfrid -con unos quince años de diferencia entre sí- más el del receptor de ambas realizaciones, es el contemporáneo.

El *tiempo interno* es, por un lado, el tiempo de la enunciación y, por otro, el tiempo del enunciado. Se trata de un relato ubicado temporalmente en la época presente. La categoría de *tiempo de la narración* (Genette, 1989) permite aseverar que en la novela la narración es simultánea o contemporánea a los hechos narrados -cuestión subrayada por el uso del monólogo interior y estilo indirecto libre-, excepto en el último capítulo, en el que se cuentan hechos que ya sucedieron y determinan la resolución del enigma. En la película, en cambio, la narración es posterior a los hechos narrados, lo cual queda indicado por la repetición de la misma escena, al principio y al final, que explica, partien-

do de la situación final, cómo se llegó a ella.

Los parámetros (también de Genette) de orden, duración y frecuencia estudian las dimensiones temporales de la narración en tanto que articulación de la historia y el discurso.

Respecto del *orden*, la novela constituye un relato lineal, no así la película que, como se ha dicho, empieza por el final. Una anacronía inicial rompe el orden cronológico y revela la instancia enunciativa. El presente se limita a la primera y última escena del filme, el resto constituye un extenso flashback (no obstante dentro de éste la cronología es lineal). En la novela también hay que tener en cuenta más de una analepsis reveladora de sendos pasados de los personajes que descubren a un Paul adolescente incomunicado e incomprendido y a un Bermúdez relativamente feliz en su matrimonio.

Respecto de la *duración*, el punto de partida es considerar una duración de la historia de ocho semanas, cuya duración en el relato literario es de 206 páginas, y en el relato fílmico es de 106 minutos aproximadamente.

Para ello caben las siguientes operaciones:

Sumario o *resumen*, en que el relato condensa la historia y, por tanto, el tiempo del relato es menor al tiempo de la historia ($TR < TH$). La analepsis en el capítulo dieciséis de la novela, conforma una recapitulación de los hechos relevantes que agiliza el ritmo narrativo: "...el lunes anterior todo fue divertido, sacamos con Laura dinero del banco y la llevé a comprar la ropa que usaba Juliette Lewis en *Cabo de miedo*..." - recuerda Roberto Bermúdez a partir de la página 199. Y de ahí en más descubre al lector las trampas: la caracterización de Laura como la actriz obsesión de Paul, los acercamientos de Laura hacia Paul en la calle y en el cine, la camisa blanca manchada de sangre de Paul, los falsos testigos, los falsos testimonios, la violación de domicilio, etc. etc. etc.

En la película, la escena del calabozo y lo expresado por el personaje Alfredo Hernández constituye la misma recapitulación, en la que enumera "cómo se han ido atando los cabos sueltos": el caso María Da Silva en Portugal, el ticket de la farmacia, el señalador del Museo, las llaves, las monedas...

Otro ejemplo de resumen, pero no a modo de recapitulación sino a modo de secuencia por episodios es la enumeración extensa de restaurantes y platos y postres que va ingiriendo Paul Besançon a lo largo de prácticamente una de las semanas de su estadía en Buenos Aires (Paszkowski, 1999: 114-115).

Dilatación o alargamiento es un procedimiento estilístico encaminado a subrayar un momento, dotarlo de intensidad dramática o retrasar su desenlace, donde el tiempo del relato es mayor al tiempo de la historia ($TR > TH$). Las disquisiciones del personaje literario Roberto Bermúdez en estado de ebriedad acerca, justamente, de las bebidas constituyen un ejemplo (Paszkowski, 1999: 79-80):

No hay que tomar whisky de la botella, porque esta botella y todas las botellas que Cecilia me compró últimamente, toda esta última tanda de J&B 12 años viene con este pico de plástico, con esa pelotita adentro del pico que hace que uno no pueda tomar de la botella. Hay que darla vuelta para que el líquido caiga en el centro del vaso, contar hasta diez, sin mirar el vaso ni la botella ni nada, y volver a poner la botella en su lugar, arriba de la mesa, al lado del cenicero. Después, el hielo. El hielo no se puede tocar con la mano, porque para eso está la pinza de metal, y el baldecito. Roxana me regaló el baldecito y la pinza, y también el cenicero, y todo lo que hay en el escritorio: la foto de cuando nos casamos en el portarretratos de alpaca, el lapicero de piedra, el cortaplumas de oro. Todo no, la lapicera es mía, era mía de antes. Una piedra, una sola piedra de hielo, pero el whisky, como siempre, se va a terminar antes de que la piedra desaparezca. Siempre pasa lo mismo, y esta vez también va a pasar lo mismo. La piedra no tiene nada que temer. La piedra está a salvo, el whisky en mi garganta, pasando por donde pasó el whisky anterior...

Otra dilatación sobre otra de sus bebidas predilectas (Paszkowski, 1999: 85-86):

Té. Té Twinings Earl Grey de bergamota, con la ridícula foto del mismísimo Earl Grey segundo, Charles, Charles tres cuartos de perfil y su ridícula patilla en la caja de té, té con unas pocas gotas de ron, porque al viejo Earl Grey, no a este estúpido que, según la cajita, vivió ochenta y un años con la misma cara de estúpido, al viejo le hubiera gustado ponerle un poquito de ron a su propio té. Capaz que la costumbre ya venía del mismísimo Twinings, del viejo Thomas Twinings, que para algo era el dueño de la compañía. El tipo ahí va y reúne a los marineros, en 1706, y les dice está bien, muchachos, nos vamos todos a la India, y a Ceilán, y a la China a traernos el té gratis para Inglaterra, pero nos vamos todos bien borrachos...

La escena que abre y cierra el filme, por constituir una repetición y por hacer uso por momentos de la cámara lenta, también ilustra este procedimiento.

Es interesante confrontar en este punto qué es lo que dispara en la mente del otro personaje literario, de Paul Besançon, el mismo tipo de té (Paszkowski, 1999: 117): "...un té Twinings Earl Grey, pide Paul y es inevitable que piense en Early Grayce, en Brad Pitt, el asesino de *Kalifornia*..."

Todos los fragmentos de las películas de Juliette Lewis evocados por Paul constituyen ejemplos de *pausas*, donde un segmento del relato tiene una duración indeterminada mientras el tiempo de la historia es cero ($TR=n$, $TH=0$). En la película se visualizan pausas cada vez que Bermúdez realiza su

gesto típico de girar la moneda de dos pesos, y en más de una escena en que aparece pensativo: recostado, en la ducha, fumando o bebiendo.

En la *elipsis* el relato omite un fragmento de la historia (TR=0, TH=n). No existen prácticamente relatos sin elipsis, y un relato es tanto lo que explicita de la historia como lo que omite, en otras palabras, se silencia del relato lo que no tiene ningún interés o lo que tiene demasiado. En la novela las elipsis se reconocen por los renglones en blanco. Estos se ubican en los capítulos correspondientes a Bermúdez, en los que se puede examinar un texto más “organizado” de acuerdo al pensamiento más “coherente” del personaje. De todos los renglones en blanco que figuran, sólo uno silencia lo que tiene un interés mayor a la intriga, y constituye el plan que pergeñan Bermúdez y Laura en Junín, para llevar a cabo en las próximas jornadas (Paszkowski, 1999: 181).

En la película se puede asistir a la primera y a la última clase del profesor Bermúdez, en que, respectivamente, el personaje empieza tomando asistencia a sus alumnos y, termina recibiendo de ellos las monografías y el aplauso final. También se concurre a la clase en que se produce el crimen. Las restantes clases quedan desdibujadas, se elige no contarlas por no ser determinantes en la historia.

Finalmente, en la *escena* el fragmento es isócrono, coinciden temporalmente relato e historia (TR = TH). Este procedimiento es predominante en la película y eventual en la novela, apareciendo todas las veces en los capítulos pares (entre Bermúdez y Besançon y entre Bermúdez y Cecilia) excepto en el número quince, en que se produce la confesión del alumno hacia el profesor.

Respecto de la *frecuencia*, se puede considerar que en ambos textos predomina el relato singulativo, aunque se aprecian asimismo segmentos de relato repetitivo, como el del encuentro entre el alumno y el profesor en la calle -suceso que ocurre una vez en la historia- contado por uno y por otro en el discurso (Paszkowski: 1999, 65-76).

En general se pueden apreciar asimismo, segmentos de relato iterativo con mayor facilidad en la película que en la novela. Este relato cuenta una vez un hecho que ha sucedido más de una vez en la historia. Sirve para narrar conductas habituales que indican rasgos permanentes en los personajes y supone una concentración del material diegético. No se aprecia ninguna concentración de este material en la novela, en la que todas las acciones de los personajes, habituales o no, quedan explicitadas de una u otra forma. En el filme se puede citar, a modo de ejemplo, el hecho de que Bermúdez termine en la cama con una ex alumna luego de la presentación de su libro *La estructura de la justicia*. Acto seguido, llama por teléfono a su ex mujer a altas horas de la madrugada. Este hecho (con-

tado una vez en el relato) se puede concebir como habitual en la historia de un personaje mujeriego pero “atado” en definitiva a un amor anterior del que aún depende. Esta característica aparece demostrada a través de otros indicios también: le recomienda a Gonzalo: “Garchá todo lo puedas, lo demás viene solo”, tiene una aventura con la madre de Gonzalo, etc. Aparece entonces el recurso de *desarrollo de acciones y rasgos del personaje*, que se puede corresponder con el hecho sugerido en la novela de que Bermúdez aún depende afectivamente de su ex mujer y en la película la va a visitar y le pide ayuda con la investigación, provoca “encuentros casuales” con Mónica, hasta mantiene el mismo mensaje en el contestador telefónico (“Te comunicaste con la casa de Mónica y Roberto”). Este desarrollo de escenas apenas sugeridas en la novela tiene como meta armar el pasado del personaje y su personalidad “obsesiva”. Otro caso vinculado a tener en cuenta, pero de *desarrollo de acciones implícitas o sugeridas*, es el deseo sexual de Bermúdez (cuestión que aparece propuesta en la novela pero sólo queda en un pensamiento del abogado dado que se trata de una chica de dieciséis años) hacia Laura, plasmado en el intento de un beso en la película.

Los personajes

Hay múltiples teorías sobre el estudio de los personajes pero no todas se adaptan al análisis de todos los tipos textuales, excepto que estos pertenezcan a géneros fuertemente codificados. Por tal motivo, se señalarán sólo algunas cuestiones importantes para este trabajo. En primer lugar, los personajes son construcciones narrativas que necesitan términos (de la psicología o de la experiencia humana en general) para su descripción. Todo personaje se define por su *ser* (identidad, rasgos físicos, carácter) y su *hacer* (conducta y relación con otros personajes). En segundo lugar, se obtiene información sobre el personaje a través de sus diálogos, acciones y por medio de descripciones del narrador. Con respecto a esto último, varía en el caso del relato fílmico (a excepción de que se hiciera uso de una voz en *off*) y se capta al personaje no sólo por diálogos y acciones sino también por el espacio dramático en que se ubica, y por procedimientos exclusivos del medio, por ejemplo, caracterización (maquillaje y vestuario), interpretación (gestualidad), etc. El personaje literario y el fílmico difieren por su significado y por la forma de su contenido. Por último, cabe aclarar que la relación personaje-actor es fundamental ya que en el texto audiovisual el personaje está fuertemente ligado a las características que el actor que lo interpreta posee. En este punto se puede hablar de una ruptura entre las dos artes: por más que un texto literario sea capaz de dotar al personaje de rasgos significativos para convertirlo en una entidad importante, siempre queda un margen para el lector y nunca poseerá la concreción de que es capaz el cine. Ésta es una de las dificultades del paso de un lenguaje a otro, dado que los personajes literarios de mayor envergadura parecen resistirse a visuali-

zaciones que, en última instancia, son siempre restrictivas.

Teniendo en cuenta estas cuestiones, se analizarán las características de los tres personajes principales de la historia y de algunos secundarios sólo en interrelación con aquellos. Con respecto a *Roberto Bermúdez* se puede evidenciar que hay una *supresión* de una actividad que el personaje novelístico realiza: hace un programa de TV titulado “Por derecho propio”, una especie de divulgación no de la ciencia sino de la jurisprudencia. Esta actividad le sirve para demostrar su credibilidad entre la gente cuando así lo requiere. También hay *transformación* en los nombres de la ex mujer de Bermúdez y su actual pareja y juez: en la novela ella se llama Roxana y él Ramiro, en cambio en la película ella es Mónica y él Alfredo. Además, su ex esposa es abogada (fiscal de cámara) en la novela y médica (posiblemente psiquiatra) en la película. Por otro lado, están Cecilia quien es el ama de llaves/asistente del doctor Bermúdez y Anita, quien limpia el departamento de Paul; en la película este último personaje *se suprime* contribuyendo a la economía de personajes (y de actores) y a la centralización de acciones y sólo está Cecilia, personaje que *se transforma* ya que su función dramática es fundamental en la historia: es la mujer de la limpieza que conecta las casas de ambos protagonistas y permite, sin saberlo, que Bermúdez pueda inmiscuirse en el departamento de Gonzalo para investigar. Por otra parte, hay acciones que son *añadidas* en la película, tales como que Bermúdez practica boxeo con un colega (momentos que lo muestran como un luchador), el lanzamiento de su libro “La estructura de la justicia” (lo cual sirve de espacio dramático para entablar un diálogo con Gonzalo que enunciará la tesis que éste posee con respecto a la justicia).

En lo concerniente a *Paul Besançon/Gonzalo Ruiz Cordera*, la primera *transformación* se da en su nombre, esto por una cuestión de procedencia del personaje ya que en la novela es francés y en la película español por una cuestión de producción, dado que se trata de co-producción argentino-española. Lo mismo sucede con sus padres: la madre de Gonzalo, sin nombre en la película, es una mujer castaña de cabello corto (ya que reemplaza como motivación del asesinato a Juliette Lewis y se parece a las víctimas) y en la novela es una mujer rubia llamada Murielle. El padre es Bernard Besançon en la novela y Felipe Ruiz Cordera en la película. Desde el recurso de la *supresión*, la figura de Juliette Lewis, como obsesión del joven abogado y símil físico con la víctima, ya no existe en el relato fílmico. Señala Paszkowski (Vázquez Prieto, 2013: s/n):

Juliette Lewis me parecía el mejor disparador porque, en esos años, ella trabajó en varias películas que estaban al borde de lo perverso. Me parece que ella transitaba un límite medio *heavy*, que yo no veía en otras actrices. Hay algo medio reventado en su mirada que bien podía despertar la obsesión de un psicópata, cosa que no sucede con actrices como Meg Ryan o Michelle Pfeiffer, por ejemplo. Te puede gustar Michelle Pfeiffer, pero es raro que te obsesiones con ella.

Vega confiesa (Vázquez Prieto, 2013: s/n) que la figura de Juliette Lewis representó todo un dilema en la adaptación: “Fue algo que discutimos mucho con Hernán Goldfrid. Incluso en versiones avanzadas del guión no terminábamos de decidirnos si era conveniente mantener esa obsesión por Juliette Lewis o no. Hasta que apareció la idea de vincular los crímenes con algo más privado, alimentando así la paranoia del protagonista”.⁷

Efectivamente, en la película, Roberto Bermúdez encuentra otro parecido de la víctima, que lo remonta a su propio pasado y dispara los fantasmas más inesperados. Aquí se evidencia una *traslación* en el objeto de la obsesión de Gonzalo que pasa de Juliette Lewis a su madre. A partir de esto la frase que aparece en una nota junto al cadáver -“Muerte a las mujeres como ella”- toma sentido, dado que se sugiere que Bermúdez y la madre de Gonzalo tuvieron un romance, incluso que el joven puede ser su hijo, cuestiones que pueden considerarse un *añadido* en el relato fílmico. Esto último se evidencia en la escena en que Roberto y Gonzalo conversan en un bar mientras toman whisky (Goldfrid/Vega, 2013: 52,30 y ss.):

La última vez que nos vimos tenía nueve años, mi cumpleaños, todavía tengo las fotos. A veces no hace falta estar presente para influir. Más de una vez mi padre me ha dicho que usted es un hombre brillante. Yo creo que durante años usted ha sido su Némesis, esa especie de enemigo imaginario que uno se pone para medirse [...] crecí escuchando historias sobre usted [...] Cuando tenía quince años mi padre me llevó a hacer un análisis de ADN, tenía dudas. Nunca fuimos a buscar el resultado.

Finalmente, se puede caracterizar al personaje de *Laura Di Natale*, hermana de la asesinada Valeria Di Natale, por medio del recurso de la *transformación*, ya que en la novela tiene dieciséis años (en el filme es adulta) y vive con sus tíos porque sus padres murieron (en el filme vive sola y sus padres están en Junín). Junto a Bermúdez le tienden una trampa a Paul. En la película se suprime esta acción y se añaden otras, tales como que Laura se convierte en amante de Gonzalo y asimila características de su hermana muerta: adopta el mismo trabajo de camarera, empieza a practicar danza aérea, se corta el pelo. Estas *transformaciones*, *agregados* y *supresiones* sirven para que la película contenga un infaltable triángulo amoroso y ofician de anzuelo comercial por la escena sexual.

En resumen, las traslaciones, las transformaciones, los añadidos, los desarrollos y las supresiones de las que habla Sánchez Noriega contribuyen al análisis comparativo y a la caracterización de personajes y, asimismo, de espacios.

7 Finalmente la supresión de la obsesión por Juliette Lewis se justifica en otra cuestión de producción: el tener que pagar derechos por todos los fragmentos de películas de la actriz que aparecían en la novela.

Los espacios

Los espacios literario y fílmico cobran entidad en función de su interrelación con los personajes; sin personajes el espacio carece de relieve y sin una relación estrecha sólo aparece como mero marco.

Dice Goldfrid en una entrevista (Streitenberger, 2013: s/n):

La elección de los espacios en el proceso creativo de una película tiene que ver completamente con el estado emocional de los personajes y, en este caso en particular, con el que mueve la trama. Las escenas y los lugares en donde transcurren son una extensión de ellos mismos. Cada uno de los elementos de la puesta en escena debe tener un por qué. El color predominante, la ropa que llevan puesta, su modo de andar, el encuadre... Con cada cosa uno va construyendo un tejido con el que mantener ese permanente ida y vuelta de sensaciones con el espectador.

Una primera función del espacio dramático consiste en visualizarlo como *lugar de la acción* o marco de referencia donde se sitúan los personajes. El espacio desde este aspecto informa de modo inmediato la época histórica y el ámbito humano. A veces también proporciona al receptor la información necesaria para situarse ante el género.

Una segunda función del espacio dramático radica en concebirlo como *lugar de actuación*, cuando el espacio pasa a primer plano y adquiere protagonismo gracias a que ha sido tematizado, de forma que se convierte en un elemento más de la acción.

En la película se puede hablar de la primera función apuntada en el caso de las locaciones en exteriores, en general mostradas en plano general o gran plano general, como la Facultad de Derecho, la plaza de la flor, el puente peatonal de la avenida Figueroa Alcorta. En la novela, las descripciones de estos mismos escenarios van en general de la mano del personaje de Paul, quien a su vez no evita comparaciones continuamente con su país de residencia (Paszkowski, 1999: 41-42):

[...] y no porque este sea un país bárbaro, que seguramente lo es, piensa Paul aunque no tiene muchos fundamentos ya que su radio de acción en toda la semana no traspasó los límites de la Recoleta, la Facultad de Derecho, más precisamente la biblioteca de la planta principal y el aula del primer piso, y la Biblioteca Nacional, y el Café de las Artes, enfrente de la facultad, debajo de la parte posterior del Museo, todo queda tan cerca de todo, piensa Paul, todo queda cruzando el puente de la Avenida Figueroa Alcorta o la Avenida del Libertador, que él sabe que se llama así por San Martín [...] aunque lo que él conoce de Buenos Aires al menos tiene la vaga intención de imitar algo de París, sólo la intención [...]

Los espacios, para Paul, se fusionan con los de Francia al recordar momentos de París mientras se halla en Buenos Aires: el Café de la Paix (“una burda copia” “que por supuesto no tiene puntos de contacto con el verdadero”: 42), la Recoleta (“que quizá sí podría parecerse alguna vez a París salvo por ese horrible paredón del cementerio frente a los locales de comercio”: 45), el Obelisco (“insípido si se lo compara con cualquiera de los monumentos de París”: 70), el Once (“llegar hasta un barrio curiosamente llamado Once, aunque en la ciudad no hubiese ninguno llamado Diez, ni Nueve, como los *arrondissements* de su ciudad”: 71). La mayoría de las veces que arriba Paul a un lugar cuenta los pasos que hace para avanzar, para subir o bajar escaleras. A este respecto el autor comenta (cf. Soberón, 2013: *web*) que con sus ahorros se pagó el viaje a Francia para contar los pasos de los puentes, hacia las monumentos, etc. por lo que se puede afirmar que este detalle no menor habla de un aspecto más de la personalidad obsesiva del personaje y otorga verosimilitud a la historia. La función de constatación de lo real de las descripciones aparece en las dos obras cuando se subraya la existencia de los objetos y escenarios para hacer patente su presencia y se proporciona al relato un efecto de realidad. Los espacios exteriores, entonces, desde lo literario y desde lo audiovisual son predominantemente urbanos y metropolitanos. Tanto en la novela como en la película, los espacios interiores, específicamente los departamentos de Paul/Gonzalo y de Bermúdez sirven también para caracterizar a los personajes en cuanto a su clase social, a su edad y a su profesión.

Hay otro espacio, el de la escena del crimen, al que puede aludirse como ejemplo de la segunda de las funciones mencionadas. El mismo se describe al principio del primer capítulo dedicado a Bermúdez (Paskowszki, 1999: 29-30):

Por la ventana no se ve gran cosa. Quizá de día desde acá pueda verse algún pedacito de río. Quién sabe. Yo no. Siempre dicto este seminario durante las noches. Ahí abajo no se ve nada, qué mal iluminado que está. Del descampado no se ve nada, y apenas se ven los autos estacionados cuando pasa el tren, que pasa seguido [...] Yo sé que hay un estacionamiento porque lo conozco desde siempre, pero la luz de los trenes apenas muestra formas vagas. Los autos alineados se pueden adivinar, pero si la luz del tren no los alumbraba es como si no estuvieran.

Es este mismo espacio el que, en la película, es también tematizado y remite al ambiente típico del género del policial negro. El asesinato es efectuado en el capítulo siete, en el ocho se vuelve a representar ese sitio a través de la ventana (cf. Paskowski, 1999: 101 y ss.) para indicar cómo pasa de estar desolado a estar lleno de gente.

Hay espacios dramáticos de la novela que aparecen cambiados en la película, por ejemplo, el encuentro final de los personajes que en la novela transcurre en un cine, en la película se da durante un espectáculo de Fuerza Bruta. Esto es lo que se denominaría una *traslación* de la acción de un es-

pacio a otro, cuestión que se debe, según el propio Paszkowski, a “un detalle que obviamente es más vistoso que la escena original” (cf. Grosso, 2013: *web*).

También hay un cambio en la visita de Paul/Gonzalo al museo. En el caso de la novela éste va al Museo de Bellas Artes a ver la única pintura expuesta (“Estrella fugaz”, 1947) de su artista plástico favorito Jackson Pollock, y en la película Gonzalo va al MALBA donde se presenta su obra pictórica predilecta: “La crucifixión” (1930) de Pablo Picasso. Aquí no sólo hay una *traslación* del espacio dramático sino una *transformación* de la acción dado que en la novela la visita de Paul al museo es previa a la trampa creada por Bermúdez y Laura para encarcelarlo, y su función es meramente exponer las inclinaciones estéticas del personaje. En cambio, en la película, la escena no sólo describe los gustos de Gonzalo sino también tiene incidencia narrativa en la acción, ya que Gonzalo utiliza la pintura de Picasso para explicarle a Bermúdez -que lo persigue hasta allí-, que todo está en los detalles, tal como el profesor lo ha dicho en su clase. Esta escena es el disparador del uso de objetos (detalles) que descubren a Gonzalo como el culpable del crimen: el caso de asesinato en Portugal (similar al caso de la Facultad de Derecho), el *ticket* de Farmacity por \$ 67 (guantes de látex, formol, jeringa, pastillas de menta), el señalador, el gesto de las monedas, el abrecartas que le regala Ruiz Cordera a Bermúdez, el collar de la mariposa de la muerta que se conecta con el ejemplo que Gonzalo le cuenta a Bermúdez en la presentación de su nuevo libro. Todos estos “detalles” no aparecen en la novela y sí en la película, para marcar las características de un policial de enigma, donde las pistas materiales son la clave, que se complementa con los rasgos (ambientación, violencia, sangre) de policial negro. La novela, en cambio, está basada en un policial más bien psicológico, subgénero más complejo de llevar a la gran pantalla.

Temática y clausura del relato

El gran tema que atraviesa la película queda explicitado en boca de Gonzalo en la escena del lanzamiento del libro de Bermúdez (Goldfrid/Vega, 2013: 10,25 y ss.):

Un juez no hace justicia sino que se encarga de hacer cumplir la ley. El mayor engaño de las sociedades modernas es hacernos creer que lo legal es justo. El problema de las leyes y la noción de justicia están establecidas por un grupo de personas que lo único que buscan es sostener su poder. Lo que digo es: yo puedo aplastar una mariposa y retorcerla hasta que muera y eso no es ilegal. Ahora, si esa mariposa pertenece a una colección invaluable de algún multimillonario puedo ir preso. No es el acto en sí lo que se juzga: la ley no nos protege de un hecho aberrante, la ley sólo interviene si ese hecho aberrante amenaza la voluntad de poder. Vivimos en una anarquía, y nadie

parece darse cuenta. Todos los días alguien aplasta y retuerce una mariposa y ninguna ley puede hacer nada para impedirlo.

En la película queda claramente planteada la tesis de que la justicia no es desinteresada, que la justicia es posible cuando hay intereses creados, lo cual, precisamente, no es justo. Paul Besançon también habla de la anarquía y el azar que domina todo, “*la justice est aveugle*”, “la justicia es imposible”-repite- y se repite, mientras Bermúdez plantea, una y otra vez que “la justicia es lo único que nos queda... Lo único que me queda”. El tema en ambas expresiones artísticas no difiere sustancialmente; *se agregan*, en la película, los declarados por el propio guionista: la intuición y los límites de conocimiento.

La clausura del relato tiene relevancia en las adaptaciones de textos literarios al cine porque las transformaciones que se realicen al respecto son determinantes para una diversa interpretación del conjunto. Sánchez Noriega (2000: 124) expresa que “la conclusión es una de las variables para identificar el estilo narrativo y, como estilema del autor, es un elemento esencial para la construcción de la identidad del cineasta”. Con respecto a *Tesis sobre un homicidio*, el final de la novela sufre una *transformación*: de final cerrado a final abierto. En la película se aprecia un final abierto “donde el relato no concluye de un modo absoluto, es decir, se cierra el relato, pero no sus implicaciones o connotaciones” (Sánchez Noriega, 2000: 125). Con esto se pretende subrayar el hecho de que en el texto literario Bermúdez termina logrando que condenen a Paul, más allá de que lo haga por medio del engaño; en cambio, en el relato fílmico Bermúdez no logra condenar a Gonzalo, al menos no hasta ese momento. Además, cabe resaltar que hay una *traslación* de la “culpabilidad”: en la novela es Paul el culpable real del asesinato y el culpable final condenado (aunque sea por otro delito); en la película es Bermúdez el culpable pero de la situación que genera hacia el final y finalmente termina condenado (recuérdese la frase que pronuncia Alfredo Hernández en la escena del calabozo: “Todavía no te das cuenta de lo que perdiste por todo esto”). Por último, el hecho de que la situación final contenga imágenes similares a las del inicio del relato, donde el protagonista se halla en una especie de atontamiento, ensoñación, o bajo los efectos del alcohol, deja asentada en el espectador la sensación de que todo puede haber sido producto de la mente de Bermúdez; sin embargo la imagen de la daga quemándose -como *insert*- y la repetición de sus palabras, asegura que él tenía razón. Relacionando, entonces, los dos ítems de este apartado, se puede certificar que, en la película, no hay “justicia poética” para el personaje de Bermúdez y sí la hay en la novela, aunque, como admite el mismo protagonista, la justicia triunfa “aún a costa de sí misma”.

Conclusión

Como se expresó al principio del presente trabajo, el pasaje de la literatura al cine ha sido y es un tema controversial, ratifica esta afirmación el hecho de que cada teórico lo conceptualiza de manera diferente.

Más allá de las disyuntivas y los desafíos, este tema plantea una base común donde apoyar su análisis ya que como pudo evidenciarse el relato cinematográfico basa sus estudios en la teoría narrativa del relato literario. Por tal motivo es que en este trabajo se han tratado de demostrar las diferencias entre estas dos manifestaciones artísticas y la finalidad de tales diferencias, las cuales son concretizadas a partir de diferentes técnicas. Como el mismo Paszkowski señala (Grosso, 2013: *web*): “Era *a priori* una historia muy difícil para llevar al cine, con muchos monólogos interiores y pensamientos de los personajes. De hecho, con otra de mis novelas, *El otro Gómez*, yo intenté hacer un guión de cine y hasta hubo muchas propuestas para llevarla al cine, pero *Tesis sobre un homicidio* en cambio era mucho más compleja”. A partir de esta afirmación y en base a lo analizado se puede comprender por qué la transposición/adaptación de la novela al cine no es totalmente fiel. Por lo tanto se explicará a continuación qué tipo de pasaje se efectuó desde los postulados de Wolf y de Sánchez Noriega.

Según Sánchez Noriega, se trata de una *adaptación como interpretación* porque el filme se aparta notoriamente de la novela debido, en este caso, a un nuevo punto de vista y a transformaciones relevantes sobre todo en los personajes (a quienes se conoce más por sus acciones que por sus pensamientos), pero, al mismo tiempo, es deudor suyo en aspectos esenciales: el mismo conjunto del material literario de partida y similares valores ideológicos a partir de la temática de la justicia. Se trata, en última instancia, de un modo más personal y autoral de adaptación. Este modelo interpretativo no busca expresar la obra literaria tal cual es mediante otro medio, sino que crea un texto fílmico que va más allá del relato literario.

Desde el punto de vista de Wolf se trata del tipo de transposición denominada *intersección de universos: el escritor y el director como autores* donde más que las pérdidas en el pasaje de un lenguaje a otro se contemplan los encuentros, las resonancias que halla el director (más el guionista en este caso) en la novela, que de alguna manera son modos de lectura y producto de afinidades compartidas con el escritor. Paszkowski, en muchas entrevistas, reconoce su influencia del género policial, tanto inglés como norteamericano. Algo similar sucede con Goldfrid cuando confiesa que siempre quiso explorar este género, el *thriller*, por lo que “cuando comenzamos junto a Patricio Vega a imaginar cuál debía ser nuestra segunda película, para mí era fundamental cumplir con ese deseo”

(cf. Streitenberger, 2013: *web*). Así queda claramente plasmado que se trata de la intersección de dos universos, sólo que en la película de Goldfrid, la historia varía y se resignifica a partir de un elemento del discurso, desde el momento en que el guionista decide contarla desde un solo punto de vista, hasta arribar a la clausura del film, que deja algunas puertas abiertas y otras cerradas. Dice el director al respecto (Streitenberger, 2013: *web*):

Para mí era muy importante lograr un diálogo tan grande con el espectador que lo obligue a convertirse, aunque sea por un momento, en el detective de la historia, que lo lleve a descubrir los indicios, a recolectar las pruebas, a relacionar los detalles pero, por sobre todas las cosas, que lo ponga a prueba en el momento de observar las decisiones que toma el personaje que mueve la trama. Contar la película a partir de un único punto de vista nos obligó a construir un fuera de campo que, influenciado por una obsesión, nos puede hacer pensar cosas que uno mismo no termina de saber si son ciertas o no. Ese desafío me parecía algo muy interesante para explorar dentro de esta historia.

Esta decisión del tratamiento del argumento y de la técnica narrativa seleccionada, deja en evidencia no sólo un gusto personal por el policial clásico sino que se busca deliberadamente mostrar una historia que resultará más atractiva, más “visual”, más atrapante en la pantalla grande de acuerdo al tipo de lenguaje con el que se trabaja y en pos de captar el interés del gran público. No obstante estas variaciones de una obra a otra que, que más allá de necesidades técnicas de cambio de formato, responden al consumo masivo, no implican una simplificación, edulcoración o amputación de aspectos innovadores en aras de la comercialidad. Simplemente, el autor fílmico se pone a la altura de un relato literario de calidad y lleva a cabo una exégesis que tiene como resultado una nueva obra que trasciende a la escrita. Simplemente Goldfrid (Streitenberger, 2013: *web*) descubre la película que hay en la novela:

En el caso de la adaptación de una novela al cine uno no se entusiasma solamente con la trama, con la historia. Es fundamental sentirse identificado con los personajes, indagar en qué decisiones toman, cómo actúan, qué los lleva a hacer tal o cual cosa. Cuando leí la novela *Tesis sobre un homicidio* me identifiqué mucho con esa pérdida de control, que lleva al personaje Roberto Bermúdez a sumergirse en una obsesión sin límites por descubrir que su teoría es cierta. Yo mismo, como lector, me veía con la necesidad de que Bermúdez pueda a llegar a cumplir con su objetivo. En seguida comencé a leer la historia en imágenes, a visualizar los lugares, a entender cómo se ven los personajes, a construir en mi cabeza cada una de las escenas, a convencirme de que en esa trama había una película por descubrir.

Bibliografía

- Paskowski, D. (2013). *Tesis sobre un homicidio*. Buenos Aires: Sudamericana [1999].
- Goldfrid, H. (Director) y Vega, P. (Guionista). *Tesis sobre un homicidio*. Buenos Aires: Tornasol Films, BD Cine, Castafiore Films, Haddock Films, Telefé.
- Aumont J., Bergala A., Marie M. y Vernet M. (2002). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós [1983].
- Gaudreault A. y Jost F. (2001). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós [1990].
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Stam, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Battista, V. (20-06-1999). "Tesis sobre un homicidio de Diego Paszkowski". Disponible en: <http://www.paszowski.com.ar/Prensa/resenaTesisBattista.html>
- Blanc, N. (15-02-2013). "No esperen de mí una novela por año". Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1554445-no-esperen-de-mi-una-novela-por-ano>
- Grosso, J. (15-01-2013). "Tesis sobre un homicidio, un policial con derivaciones cinematográficas". Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201301/4645-tesis-sobre-un-homicidio-un-policial-con-derivaciones-cinematograficas.html>
- Faliero, M. (25-01-2013). "Teorías sobre un thriller". Disponible en: <http://www.fancinema.com.ar/2013/01/tesis-sobre-un-homicidio/>
- Frías, M. (17-01-2013). "Retrato de una obsesión". Disponible en: http://www.clarin.com/espectaculos/cine/Retrato-obsesion_0_848915114.html
- Iparraguirre, M. (25-01-2013). "Tesis sobre un homicidio: el problema del énfasis". Disponible en: <http://lamiradaencendida.wordpress.com/2013/01/25/tesis-sobre-un-homicidio/>
- Lerer, D. (25-01-2013). "Tesis sobre un homicidio: crónica de una obsesión". Disponible en: <http://micropsia.otroscines.com/2013/01/tesis-sobre-un-homicido-la-cronica-de-una-obsesion/>
- Nakamurakare, J. (16-01-2013). "Tesis sobre un homicidio: Entrevista a Ricardo Darín y al realizador Hernán Goldfrid". Disponible en: <http://www.cinefreaks.com.ar/web/nota.php?>

zna=&iSWE_ID_1=69&iENC_ID=3988

Pairet Iglesias, J. (04-04-2013). “*Tesis sobre un homicidio: matemática inexacta*”. Disponible en: <http://www.elseptimoarte.net/-tesis-sobre-un-homicidio--matematica-inexacta-17281.html>

Reinoso, S. (05-03-2013). “*Tesis sobre un homicidio no estaba pensada para ser un best-seller*”. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Diego-Paszkowski-Tesis-homicidio-pensada-best-seller_0_877112445.html

Santa Cruz, A. (24-02-2013). “*Tesis sobre un homicidio, Diego Paskowski*”. Disponible en: <http://www.leedor.com/contenidos/literatura/tesis-sobre-un-homicidio-ii-diego-paszkowski>

Soberón, F. (28-07-2013). “*Tesis sobre un homicidio era una novela hecha para que la leyera poca gente*”. Disponible en: <http://www.lagaceta.com.ar/nota/553880/la-gaceta-literaria/-tesis-sobre-homicidio-era-novela-hecha-para-leyera-poca-gente.html>

Streitenberger, A. (28-03-2013). “Entrevista a Hernán Goldfrid y el éxito de *Tesis sobre un homicidio*”. Disponible en: <http://www.punto-cine.com/entrevista-a-hernan-goldfrid-y-el-exito-de-tesis-sobre-un-homicidio/>

Vázquez Prieto, P. (20-01-2013). “Anatomía de un asesinato”. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8542-2013-01-20.html>