

LA REFLEXIÓN FILOSÓFICA EN LA ENCRUCIJADA METARREFERENCIAL: ARTURO PÉREZ REVERTE Y ROMAN POLANSKI

Por Vanina Edith Rodríguez,

En el presente trabajo intentaremos realizar una aproximación a la transposición¹ de la novela *El Club Dumas*, de Arturo Pérez Reverte (1993) al film de Roman Polanski, *La novena puerta* (1999). A lo largo del mismo abordaremos la indiscutible impronta metarreferencial de ambos textos, y a partir de ello trataremos de explicar el significativo cambio de título que sufre el texto literario en su pasaje al texto fílmico².

Si bien la novela de Pérez Reverte, *El Club Dumas*, se publica en 1993, ya en la edición del año 2000 se hace expresa alusión al film a través de una breve acotación en la portada: “La novela que inspiró la película *La Novena Puerta* de Roman Polansky” (sic).³

Efectivamente, la idea original de llevar al cine la novela de Pérez Reverte se debió a la amistad existente entre su autor y uno de los productores del film, Antonio Cardenal. Más tarde, se convocó al guionista británico Anthony Shaffer para que

¹ Entre los muchos términos propuestos por la crítica, elegimos el de “transposición” porque acordamos con lo que sostiene Pilar Couto Cantero: “el resultado obtenido en una película es siempre diferente del texto inicial (novela), (...) puesto que implica transformar un sistema comunicativo artístico en otro sistema semiótico de naturaleza también artística y ficcional” (318).

² Maribel Peñalver Vicea ha dedicado diversos trabajos de investigación al estudio de la relevancia de los títulos en los films, destacando la multifuncionalidad de los mismos: no sólo la función publicitaria, sino también la apelativa, la metalingüística, la fáctica y la poética. La investigadora de la Universidad de Alicante advierte sobre el carácter estratégico y retórico de la elección de un título de película: “El título, que se convierte en el eslogan de la película, es una unidad discursiva cuya explotación es inagotable.” (101).

³ Nos referimos a la edición de Suma de letras, 2000.

realizara las primeras versiones, que fueron corregidas por Iñaki Núñez y el propio Cardenal. La versión definitiva del guión quedó a cargo de Enrique Urbizu. Recién entonces los productores se contactaron con Roman Polanski y éste aceptó participar en el proyecto. La productora española *Araba Films* asegura haber invitado a diversos actores y actrices de reconocida trayectoria –Anthony Hopkins, Harrison Ford, Uma Thurman, etc.–, quienes declinaron la oferta argumentando:

que se hallaban embarcados en otros rodajes, pero dejaron bien claro su tristeza por no poder intervenir en película tan importante, porque el guion tenía una calidad incuestionable, y se intuía al leerlo que si algún día se filmaba iba a ser algo muy destacado en la producción cinematográfica de finales del siglo veinte⁴.

Finalmente, otros fueron los actores seleccionados. El rodaje se realizó de junio a septiembre de 1998 en las diversas locaciones que se especifican en la Ficha técnica, al final del presente trabajo. El estreno mundial tuvo lugar en San Sebastián, España, el 20 de agosto de 1999.

Pese a todo, la recepción de la película no concordó con las entusiastas expectativas de sus productores. Diversos críticos dan cuenta de ello. José David Cáceres, por ejemplo, afirmó: “*La novena puerta*, [es] (...) la peor película que he visto del realizador polaco”⁵. Mientras que en Argentina, Rodrigo Fresán sentenció: “es la película más mala jamás filmada de Roman Polanski”⁶.

La trama narrativa se centra en el personaje de Dean Corso (Johnny Depp, en el film), un culto cazador de libros, mercenario, solitario y cínico. Contactado por el rico y poderoso Boris Balkan (Frank Langella), coleccionista apasionado de antiguas obras de satanismo, acepta el encargo de buscar las otras dos ediciones del libro *De Umbrarum Regni Novem Portis –Libro de las Nueve Puertas del Reino de las Sombras–*. Su búsqueda lo llevará de New York a Toledo, y de Sintra a París en una aventura intrincada y peligrosa, signada por el misterio. De este modo, según las declaraciones de la misma productora cinematográfica ya mencionada:

se verá inmerso en un laberinto lleno de peligros y tentaciones, aterradoras sorpresas, violencia y muertes inesperadas. Perseguido por una furia asesina, protegido por una angelical criatura y guiado por una fuerza que le sobrepasa, Corso

⁴ “Notas de producción”: www.arabafilms.com/producción/novena/novena_notasprod.html. Cabe destacar que este entusiasmo por parte de la productora no condice con la recepción que la película tuvo a posteriori, como ya veremos.

⁵ Cáceres, en: www.miradas.net/0204/estudios/2002/12..Jla_novena_puerta.html

⁶ Fresán, en: www.pagina12.com.ar/1999/99-08/99-08-30/pag19.html

irá resolviendo uno a uno los enigmas del libro maldito y descubriendo la auténtica verdad de su misión⁷.

La novela de Pérez Reverte, saturada de referencias y tópicos metaliterarios, enlaza dos vetas narrativas sustentadas por sendos textos. Por un lado, el manuscrito de un capítulo de *Los tres mosqueteros*, de Alejandro Dumas. Por otro, el esotérico *Libro de las Nueve Puertas del Reino de las Sombras*. Sin embargo, a partir del enfoque prefijado por el título, podemos sospechar que la línea narrativa privilegiada por el escritor será aquella específicamente literaria, novelesca o folletinesca, en detrimento de la veta satánica.

Paralelamente, en la perspectiva elegida por Polanski, podemos establecer el predominio de la otra línea temática, es decir, aquella en torno al libro diabólico. Efectivamente, en el film, se excluye toda referencia al manuscrito Dumas; esta línea de acción se desbarata, y sus elementos se omiten o transfiguran bajo la clave de lectura privilegiada por el director.

En la novela, en cambio, ambas líneas narrativas se desarrollan *in extenso* y llegan casi simultáneamente hasta el final. Sin embargo, pese a estas diferencias, la conclusión de la novela y la del film coinciden, ya que ambas se establecen en torno a la línea satánica. Tal vez, en este punto, podemos afirmar que Polanski se mantiene fiel a la esencia de la novela, tal cual reclaman algunos críticos de la transposición, ya que lee a través de la cortina de humo del título para recuperar sólo la veta narrativa concluyente⁸. En este sentido, podemos arriesgar que, bajo la fuerte clave metaliteraria de la novela, el cruce de líneas narrativas obedece a la trama intrincada y efectista propia del folletín.⁹

Asimismo, intuimos que la clave para la cabal interpretación de ambos textos está dada a partir del divergente título de las obras, puesto que es allí donde el novelista y el director, exponen sus respectivas elecciones acentuando una perspectiva determinada sobre los variados hilos narrativos puestos en juego en el desarrollo de la trama.

Esta mirada privilegiada obedece a las preferencias de cada uno de los creadores; tanto el novelista como el director eligen, de acuerdo con su predilección, lo libresco y lo diabólico, respectivamente. En el caso de Arturo Pérez Reverte, gran parte de

⁷ www.arabafilms.com/produccion/novena/novena_sinopsis.html

⁸ No olvidemos que, en la novela, es Corso, el protagonista, quien cree que existe un nexo entre la veta Dumas y la veta del texto demoníaco (145 y ss.). Sólo al final, se develará su error.

⁹ En el artículo crítico ya citado, Rodrigo Fresán se refiere al escritor español como “el paladín del folletín culturoso”.

su producción literaria se halla inmersa en el cruce entre la historia y la literatura¹⁰. En este sentido, el caso paradigmático será la popular saga de *El capitán Alatriste*. Recordemos que en estas siete novelas, ambientadas durante el período áureo de la literatura española, los lectores nos encontramos con figuras de la talla de Francisco de Quevedo o de Lope de Vega.

Por su parte, Roman Polanski cuenta, en su filmografía, con un emblemático precedente en torno al abordaje de lo demoníaco. Nos referimos a su famosa película *Rosemary's Baby*¹¹, de 1968. En este film, una mujer joven cae en manos de un grupo de adoradores de Satán y deviene en la madre del Anticristo. El director polaco ha señalado respecto de la película abordada en este trabajo: “Con *La novena puerta* yo quería volver a hablar sobre el Mal. Sobre la potencia metafórica de lo maligno presente desde el principio de mi obra”¹². De este modo, las propias palabras de Polanski funcionan a modo de explicación para su peculiar lectura de la novela de Pérez Reverte.

De igual modo, en la obra de estos dos creadores, se verifica un frecuente contacto entre literatura y cine. No sólo *El club Dumas* sino también otras novelas del escritor español han llegado a la pantalla grande¹³. Igualmente, el director polaco, en muchos casos, se ha inspirado en textos literarios para realizar sus films¹⁴.

Uno de los puntos de disidencia entre ambos textos es el diverso tratamiento de la acción. Si en la novela abundan los deslizamientos temporales –anticipos de información¹⁵, analepsis, etc.–, en la película, en cambio, la historia se desarrolla de modo lineal¹⁶. De esta manera, la organización del relato se ve alterada en el film, presentando como un *continuum* las situaciones que, en el texto literario, son objeto de recapitulaciones y adelantos. Al respecto, cabe señalar la original reversión de procedimientos temporales entre la novela y el film. La crítica señala la fuerte in-

¹⁰ A modo de ejemplo, citemos sus primeras novelas: *El húsar* y *La tabla de Flandes*.

¹¹ Conocida, en Latinoamérica, como *El bebé de Rosemary* y, en España, como *La semilla del diablo*.

¹² Citado por R. Fresán, quien, además, rastrea la presencia de este tópico y sus variantes en buena parte de la filmografía de Polanski.

¹³ *El maestro de esgrima*, *La tabla de Flandes* y *La carta esférica* son otras tantas novelas de Arturo Pérez Reverte llevadas al cine. Asimismo, su ya mencionada saga en torno al capitán Alatriste culmina en la película que lleva su nombre. También se ha realizado una adaptación para la televisión de su obra *La Reina del Sur*.

¹⁴ Sólo por mencionar algunas: la ya comentada *Rosemary's Baby*, inspirada en una novela de Ira Levin; *Tess*, basada en la novela de Thomas Hardy; *Oliver Twist*, inspirada en la obra homónima de Charles Dickens, entre otras.

¹⁵ Por ejemplo, en el primer capítulo, el personaje de Balkan, devenido en narrador, deja ver la distancia temporal entre el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado con estas palabras: “diría Lucas Corso más tarde, al recordar la escena” (52).

¹⁶ De esta manera, la “sucesión de acontecimientos [están] ordenados de tal modo que el punto de llegada de la serie resulte ser siempre distinto del punto de partida” (Ferrari 15).

fluencia del cine en la transformación del tratamiento temporal en la novela moderna (Hauser 504). De este modo, la presencia de ciertas discontinuidades en la trama así como los saltos narrativos se entienden como efectos cinematográficos incorporados por el relato literario contemporáneo. Por lo tanto, no es sorprendente que esta caracterización se cumpla sobradamente en la novela de Pérez Reverte. Sin embargo, sí resulta peculiar que Polanski elija, en contraposición, un abordaje lineal y sucesivo del tiempo. De esta manera, el relato fílmico se acerca a la novelística decimonónica que nutre intertextualmente el relato del español, mientras que este último, se constituye a partir de procedimientos fílmicos.

Por otro lado, en la novela, encontramos un narrador explícito en primera persona –Boris Balkan¹⁷–, que se ocupará de dar cuenta, en tercera persona, de las aventuras del protagonista¹⁸. Sin embargo, debemos mencionar aquí algunas cuestiones de índole enunciativa. En primer lugar, las páginas iniciales de la novela describen el hallazgo del cadáver de Taillefer de un modo impersonal y altamente espectacular. Citemos las primeras líneas a modo de ejemplo:

El fognazo de luz proyectó la silueta del ahorcado en la pared. Colgaba inmóvil de una lámpara en el centro del salón, y a medida que el fotógrafo se movía a su alrededor, accionando la cámara, la sombra provocada por el flash se recortaba sucesivamente sobre cuadros, vitrinas con porcelanas, estanterías con libros, cortinas abiertas sobre grandes ventanales tras los que caía la lluvia (11).

En segundo lugar, luego de la resolución de la pista Dumas, el papel de narrador que Boris Balkan había asumido, cesa repentinamente. Sin embargo, persiste el mismo tono omnisciente y vivaz que caracterizara al relato anterior, pero ahora bajo la lógica de las circunstancias, no cabe ya creer que es este personaje quien nos narra el final. Llegados a este punto, entonces, entra en juego nuevamente la dimensión metaliteraria de la que venimos hablando. Ya hacia el final del anteúltimo capítulo, Corso afirma que “esta historia tiene dos autores”, mientras que Balkan, su interlocutor, concede: “Es posible. (...) Pero lo mío es el folletín. La novela policíaca debe usted buscarla en otra parte” (520). Entonces, subsiste la duda inicial ¿quién narra el último capítulo?

Por su parte, el manejo de la cámara cinematográfica que nos propone en su film Roman Polanski, puede ser interpretado como el equivalente del narrador literario,

¹⁷ El primer capítulo comienza así: “Me llamo Boris Balkan y una vez traduje *La Cartuja de Parma*.” (15).

¹⁸ Leemos: “Gracias a las confidencias del cazador de libros [se refiere a Corso, el protagonista] puedo oficiar de doctor Watson en esta historia y contarles...” (33).

tal como sugieren algunos críticos, entre ellos Gaudreault y Jost¹⁹. Para explicitar lo afirmado, recordemos el modo en que se construye la escena inicial. En primer lugar, en el film, se soslaya aquella espectacularidad presente en la novela²⁰. En segundo lugar, los deslizamientos de la cámara corresponden a la “mirada objetiva irreal”²¹ en tanto que podemos percibir una intencionalidad de mostración en sus movimientos. De este modo, en un plano de conjunto, vemos al personaje –Taillefer– de frente, escribiendo en su escritorio. Luego, la cámara se desliza hacia el centro de la habitación para hacer foco en un banquito, tras lo cual asciende verticalmente y muestra la sogá anudada a modo de horca colgando de la lámpara. Así, estas imágenes conjugan la descripción y la narración, mientras que la cámara deviene en la mirada que constituye al texto fílmico²². Sin contradecir esto, otras escenas se construyen bajo la modalidad del “plano subjetivo”²³, por ejemplo, durante el viaje en auto hacia el castillo.

También cabe destacar el modo en que se presentan los créditos iniciales de la película. Mientras el cuerpo oscilante de Taillefer aún hace crujir la lámpara que lo sostiene, la cámara lo deja atrás, avanzando hacia el escritorio y los libros que tapizan la pared del fondo. Un *travelling* horizontal, de derecha a izquierda, nos conduce sobre los estantes de la biblioteca hasta un hueco por el cual se introduce la cámara. A través de sucesivas puertas que se abren, tenemos la sensación de avanzar mientras los títulos llegan hasta nosotros. Es importante señalar aquí el juego con el objeto “puerta” que –cual *leit motiv*– persistirá a lo largo de toda la película. Tras un fundido en blanco, llegamos a la escena siguiente. La presentación panorámica de los rascacielos de Nueva York nos ubica en el espacio. Toda esta escena es una suerte de interpolación²⁴, sin equivalente preciso en la novela, cuya utilidad radica en la presentación del protagonista²⁵. Sin embargo, es importante detenernos aquí para analizar con más detalle la transformación del espacio.

En la novela, la acción se circunscribe a Europa; más específicamente a España, Portugal y Francia. En el film, en cambio, el punto de partida de la historia radica en Estados Unidos, para luego trasladarse a las locaciones mencionadas²⁶. Esta diferencia

¹⁹ Gaudreault – Jost (63 y ss.). Asimismo, Wolf se refiere a la cámara cinematográfica como “la nueva máquina de escritura” (16).

²⁰ En la primera escena de la película asistimos a los preparativos y la puesta en acto del suicidio de Taillefer y no, como en la novela, al hecho consumado y enmarcado en un contexto de investigación policíaca, bajo los *flashes* del fotógrafo.

²¹ Casetti - Di Chio 237.

²² Talens 21.

²³ El “plano subjetivo” “es el que muestra lo mismo que ven los ojos del personaje” www.mucho-masquecine.com/biblioteca/vocabulario-de-cine/

²⁴ “Añadido”, según la terminología de Sánchez Noriega (18).

²⁵ Recordemos que, en la novela, la presentación de Corso queda a cargo del narrador, Balkan.

²⁶ Esta transposición en el nivel de la diégesis puede obedecer, como afirma Couto Cantero, a “un

será afín a la alteración —anglicanización— de los nombres de los personajes. De este modo, “Enrique Taillefer” será “Andrew” y “Lucas Corso” se llamará “Dean”. El más afectado será el “amigo” librero, “Flavio La Ponte”, devenido en “Bernie Orenstein”. Otro caso de alteración del patronímico se produce en el personaje de la Baronesa, que pasa de Von Ungern a Kessler, persistiendo, sin embargo, la ascendencia alemana, hecho que torna incomprensible la razón de esta mudanza. Cabe mencionar aquí, respecto de este personaje, que en el film se suprime su ligazón con el nazismo, vínculo subrayado en la novela. Por otra parte, la Baronesa tiene un rol fundamental en la película, ya que, a través de su parlamento, “El Club Dumas” se transforma en “La Orden de la Serpiente de Plata”, adecuándolo a la nueva lógica impuesta por el film.

En concordancia con la importante supresión que se efectúa en la película de la veta folletinesca, se ejecuta otra sustancial transformación. En el texto literario, Balkan se erige en el relator de la historia y, finalmente, juega un rol clave en “la resolución del enigma en torno a *El Club Dumas*” (33). Por su parte, el coleccionista rico y poderoso que contrata a Corso para investigar *Las Nueve Puertas* es Varo Borja. En el film, en cambio, ambos personajes —Balkan y Borja— se fusionan. De este modo, es Boris Balkan quien encomienda a Corso su investigación y deviene en el villano, según el rol que se le asigna en la novela. Entonces, bajo el apelativo de Balkan, se inviste al personaje de Borja. Éste conserva sus características —un millonario inescrupuloso y dominante, obsesionado por los libros de satanismo—, asume el nombre de Balkan obliterando a ese personaje y goza de otro agregado, tomado de este último: nos referimos a su carácter de académico culto. En la novela, Corso asiste a una suerte de café literario, presidido por Balkan, en torno a Dumas y el folletín; en el film, Borja devenido Balkan es presentado en el marco de una conferencia que éste dicta. Dos breves textos²⁷ son claves para proveer esta información. En primer lugar, observamos a Corso llegando a un imponente edificio que ostenta su nombre en letras de acero: “Balkan Press”. En segundo lugar, ya en el interior, ante una puerta, se nos presenta un cartel que anuncia la conferencia sobre “Demonios y literatura medieval” a cargo de “Boris Balkan, Ph. D.” Así, este personaje surgido a partir de la fusión de otros dos de la novela, nuclea los caracteres de ambos. En torno a estas situaciones transformadas —del café literario a la conferencia erudita—, persiste otro elemento importante: ser el escenario para la presentación de “la chica”²⁸.

intento de *proximización*” del mundo ficcional respecto del espectador (320). De este modo, bajo los auspicios del cine estadounidense, se producen las conversiones que hacen al nuevo espacio, los nombres y que alcanza al idioma en que se comunican los personajes.

²⁷ Estos “textos” funcionan como “índices gráficos que pertenecen a la “realidad” y que el film reproduce, fotografiándolos” (Casetti - Di Chio 97).

²⁸ El carácter misterioso e insinuante de este personaje es conservado en la película. Sin embargo, se omite el juego metaliterario de la novela, en la que se le adjudica el nombre de “Irene Adler”.

Dentro de los “añadidos”, cabe destacar también la escena de Corso en la biblioteca, puesto que tiene una doble funcionalidad. Por un lado, reforzar el carácter bibliófilo del protagonista, al tiempo que se acentúa la relevancia de los libros en la trama. Por otro, en esta misma escena, la chica reaparece bajo un halo sugerente, prefigurando su posterior trascendencia en la historia.

Por su parte, respecto del personaje que cumple el rol²⁹ de amigo y confidente del protagonista —Flavio/Bernie—, se produce una importante alteración. En la novela, bajo la clave metaliteraria —“A veces tengo la sensación de que ya he leído esta novela” (167)—, Corso advierte a su amigo acerca del peligro que corre: “En las historias de misterio siempre muere el amigo. ¿Captas el silogismo?. Esta es una historia de misterio y tú eres el amigo (...). Así que llevas todas las papeletas” (169). Sin embargo, en la novela Flavio salva su vida, mientras que en el film, al omitirse la explicitación que acabamos de citar, sí se cumple su trágico y tópic destino.

Por último, respecto de este personaje se produce otra sustitución³⁰ notable. En la novela, Corso descubrirá que es Flavio La Ponte quien escolta a la viuda Taillefer en un hotel de París. En el film, Bernie ha sido asesinado y es el chofer quien oficia de acompañante.

Como bien se advierte, la fuerte presencia de elementos metarreferenciales es una característica común de la novela y el film. Aquella, como dijimos, recurre permanentemente al juego metaliterario. De este modo, abundan los diálogos en torno a la escritura, la novela de folletín y, en particular, acerca de la producción literaria de Alejandro Dumas. Además, cada capítulo se inicia con un epígrafe perteneciente a obras narrativas del siglo XIX con la única excepción de “la reina del crimen”, Agatha Christie.

Pero la novela también cuenta con numerosas alusiones al cine. De esta manera, Corso se compara con Humphrey Bogart (193), consolidando la filiación con la novela y el cine negro, mientras que, por su parte, el personaje de Liana Taillefer se equipara con Kim Novak (51) o Lana Turner (144). Estas referencias no son escasas, ni ociosas, sino que obedecen al espesor que se pretende imprimir al relato literario. A modo de ejemplo, citamos un luminoso comentario del personaje Boris Balkan:

... en literatura nunca hay lindes nítidos; (...), las cosas se superponen unas a otras, y terminan siendo un complicado juego intertextual a base de (...) muñecas

²⁹ El personaje como “rol” implica el “tipo” que encarna. En: http://www.ccinf.es/corehi/index.php?option=com_content&view=article&id=41%3Ateoria13&catid=18%3Atextos-teoricos&Itemid=37&lang=es

³⁰ De acuerdo con Sánchez Noriega, las “sustituciones [son] elementos originales del texto fílmico destinados a proporcionar significaciones equivalentes a las de los elementos omitidos del texto literario” (18).

rusas, donde establecer un hecho preciso, una paternidad concreta, implica riesgos... (145).

Esta observación, a modo de poética subyacente, explica la profusión y complejidad de préstamos que sustentan la novela y habilita la heterodoxa imprecación del confundido Corso: “¡Maldito Hollywood!” (144).

Bajo las peculiaridades propias de su lenguaje, la película también recurre a lo metarreferencial. Encontramos un buen ejemplo en la construcción del personaje de Liana Tallefer. Su entrada en el film, bajando con garbo una escalera, resulta en sí misma un tópico cinematográfico. De igual modo, ostenta un carácter de “vampiresa”, ya prefigurado en la novela (424), de la que también se recupera la referencia fílmica. De este modo, en la escena en casa de Corso, ella llega insinuante e interesada —en pos del libro *Las Nueve Puertas*— y el protagonista observa: “Esto lo he visto antes”, a lo que ella responde: “Lo sé. En el cine”. De este modo, en ambas obras, perdura la alusión a los tópicos puestos en juego para la construcción de la trama.

Líneas arriba hicimos referencia a las actrices famosas con las que se compara a Liana Tallefer en la novela. Se trata en todos los casos de mujeres rubias, detalle altamente significativo en la construcción del personaje literario³¹. Sin embargo, en el film, este personaje tiene cabello oscuro. Por el contrario, el otro personaje femenino importante, “la chica”, también sufre esta transformación. En la novela, se reitera la descripción de su cabello oscuro y corto. Por el contrario, en el film, exhibe un largo cabello rubio. Parece vana esta digresión capilar que, sin embargo, tiene peso en el juego múltiple de alusiones al cine. En la filmografía de la época dorada de Hollywood, la asimilación entre el color del cabello y la índole moral del personaje femenino deviene tópica. A modo de ejemplo, podemos citar el caso de *Mogambo*, donde Clark Gable se debate entre la libertina —y morocha— Ava Gardner y la recatada —y rubia— Grace Kelly. De este modo, a través de la transformación de su aspecto, en la película de Polanski se restablece la construcción cinematográfica clásica de los personajes femeninos.

Otra escena que deviene en lugar común consiste en el viaje de Corso en taxi por la ciudad de Nueva York. A través de planos cortos —frontales o laterales-, observamos la expresión reflexiva del protagonista pero, al mismo tiempo, dentro del campo³² caben imágenes de la ciudad³³. Así, como en tantas otras películas, a través

³¹ Es particularmente relevante respecto de su asimilación con el personaje de “Milady” de *Los tres mosqueteros*, novela fundamental en el relato de Pérez Reverte.

³² “Todo plano define un campo, entendido éste como la porción de espacio imaginario contenida en el interior del encuadre”; Flomenbaum, E. En: www.cineclubtea.com.ar/Public05.html

³³ Además, de esta manera, se pone de relieve la simultaneidad que caracteriza al lenguaje fílmico

de las ventanillas del auto vemos las calles iluminadas, el tráfico nocturno y las grandes marquesinas de los teatros de Broadway.

Iniciamos nuestra indagación con una pregunta: ¿Por qué cambia el título en el pasaje del libro al film? Considerando el rol creativo que cabe tanto al novelista como al director de cine³⁴, podemos adjudicar la divergencia nominal a un enfoque particular, diferencial y de afirmación de las respectivas individualidades creativas.

Como bien señala Sergio Wolf, “tanto la narración literaria como la narración cinematográfica construyen mundos autónomos” (39). Por lo tanto, la relación entre estas obras se perfila como un primer paso que abre a la pluralidad de intertextualidades posibles con otros elementos del marco cultural en que aquellas historias se gestan.

Si, como vimos, Polanski afirma su creación a partir de una exploración del mal, por su parte, el personaje de Lucas Corso, creado por Pérez Reverte, se inscribe en la línea del héroe satánico perfilado por la tradición romántica³⁵. Creemos que en este cruce reflexivo se erige, entonces, el punto de imbricación entre el film y la novela.

Asimismo, la incorporación de elementos metarreferenciales dispara la inscripción de las obras en el conjunto de la producción artística precedente. En la trama de la novela, construida en torno a dos textos literarios, esta característica es evidente. El título mismo nos remite a la literatura. Por su parte, en el film, la elección del tema se erige como clave unificadora de las líneas divergentes del relato literario. Pero esta selección también funciona como estrategia para plantear el juego metarreferencial, a partir de la presencia de tópicos del cine en general y, específicamente, en relación con la producción fílmica de Polanski, en particular. Entonces, a través de la selección diferencial del título, ambos creadores se reinscriben en las líneas temáticas predominantes en sus respectivas producciones. De este modo, el proceso de adaptación, de acuerdo con Wolf, debe entenderse como una transposición, es decir, como un proceso específico de lectura (35). En el caso del texto fílmico resultante, estamos ante una determinada lectura de la novela realizada por su director que rescata aquellos elementos afines a sus propios intereses estéticos.

De esta manera, bajo las capas metarreferenciales de ambas obras, puede hallarse una aproximación al mal en tanto que motor creativo. De modo que, en ambos casos, el protagonista se constituye como el eterno *outsider* tras cuyos pasos, el lector y el espectador, respectivamente, siguen la huella de su excepcional búsqueda de sentido.

(Gimferrer 74).

³⁴ Recordemos que, en este caso, el director también interviene en la elaboración del guión.

³⁵ De acuerdo con Arnold Hauser, el romanticismo consolida a este personaje solitario y rebelde cuya trascendencia persiste “todavía en las películas de criminales y pistoleros de nuestros días”. Asimismo, el crítico ejemplifica esta filiación con la figura paradigmática de Humphrey Bogart (229), cuya emulación por parte del personaje de Pérez Reverte ya observamos.

Ficha técnica:

Dirección: Roman Polanski.

Países: Francia-España.

Año: 1999.

Duración: 132 min.

Intérpretes³⁶:

- Johnny Depp (Dean Corso) / # Lucas Corso.
- Frank Langella (Boris Balkan) / # Nuclea a B.B. y a Varo Borja.
- Lena Olin (Liana Taillefer).
- Emmanuelle Seigner (Chica misteriosa) / # “Irene Adler.”
- Bárbara Jefford (Baronesa Kessler) / # Baronesa Von Ungern.
- Jack Taylor (Víctor Fargas).
- James Russo (Bernie Orenstein) / # Flavio La Ponte.
- José López Rodero (Pablo Ceniza / Pedro Ceniza / Obreros).
- Tony Amoni (Guardaesaldas de Liana) / # “Rocheport.”
- Willy Holt (Andrew Taillefer) / # Enrique Taillefer.
- Allen Garfield (Witkin).
- Jacques Collard (Grüber).

Producción³⁷: Roman Polanski, Iñaki Núñez, Antonio Cardenal y Alain Vannier.

Productores ejecutivos: Wolfgang Glattes y Michel Cheyko.

Línea de Producción: Suzanne Wiesenfeld.

Guión: Enrique Urbizu, John Brownjohn y Roman Polanski.

Fotografía: Darius Khondji.

Montaje: Hervé de Luze.

Música: Wojciech Kilar.

Efectos especiales: Jean-Pierre Suchet.

Diseño de producción: Gérard Viard.

Dirección artística: Dean Tavoularis.

Decorados: Philippe Turlure.

Reparto: Howard Feuer.

Vestuario: Anthony Powell.

Interiores y exteriores: París y alrededores. Laboratorios *Epinay*. Toledo. Sintra.

³⁶ Entre paréntesis se precisa el personaje que cada actor interpreta. Asimismo, explicitamos aquí las diferencias respecto de sus equivalentes en la novela.

³⁷ En la producción intervienen compañías de España, Francia y Estados Unidos. En la página web de *Araba Films* se señalan las diversas productoras que intervienen en la gestación de film: *Araba Films, Bac Films, Canal+, Kino Vision, Live Entertainment, Origen Producciones Cinematográficas, Orly Films, R.P. Productions, TFI Films Productions, Vía Digital*.

BIBLIOGRAFÍA

- CÁCERES, José David (1999). *Polanski y el diablo*. En: http://www.miradas.net/0204/estudios/2002/12_rpolanski/la_novena_puerta.html
- CASETTI, Francesco - Di Chio, Federico (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- FERRARI, Marta (Ed.) (2007). *De la letra a la imagen: Narrativas posfranquistas en sus versiones fílmicas*. Mar del Plata: EUDEM.
- FLOMENBAUM, Ernesto: *Hablando de Cine*. Publicación N° 5. “La imagen cinematográfica”. En: www.cineclubtea.com.ar/Public05.html
- FRESÁN, Rodrigo (1999). *La nueva película del realizador Roman Polanski. Cómo tirar al diablo 40 millones de dólares*. En: <http://www.pagina12.com.ar/1999/99-08/99-08-30/pag19.htm>
- GAUDREAU, André- Jost, François (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- GIMFERRER, Pere (2000). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- GONZÁLEZ SINDE, Ángeles (2005). “Destilar la esencia. Adaptaciones literarias. Del libro a la pantalla: cómo traducir un texto en imágenes”. En: Rey Hazas, Antonio – MARTÍN, Juan de la Cruz (Eds.). *Cine y literatura. Textos literarios y sus versiones cinematográficas*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- HAUSER, Arnold (2012). *Historia social de la literatura y el arte II. Desde el rococó hasta la época del cine*. Barcelona: Mondadori Debolsillo.
- JAIME, Antoine (2000). *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1996). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- PEÑALVER VICEA, Maribel: “La desfijación en títulos de películas francesas: un procedimiento retórico y estratégico”. Universidad de Alicante, *Estudios de Lingüística*, Nro.: 16, Año 2002.
- PÉREZ BOWIE, José (2003). *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca: Plaza Universitaria.
- PÉREZ REVERTE, Arturo (2000). *El Club Dumas*. Madrid: Suma de Letras, S.L.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2005). “Diez reflexiones o convicciones (que no tesis) sobre la adaptación de textos literarios al cine”. En: Rey Hazas, Antonio – Martín, Juan de la Cruz (Eds.). *Cine y literatura. Textos literarios y sus versiones cinematográficas*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000). *De la literatura al cine (Teoría y análisis de la adaptación)*. Barcelona: Paidós.

- TALENS, Jenaro (1986). *El ojo tachado. Lectura de "Un chien andalou" de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- URRUTIA, Jorge (1984). *Imago Litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar.
- VV.AA. (1999). *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Madrid: Visor. José María Paz Gago, "Introducción. Teoría e Historia de la Literatura y Teoría e Historia del Cine" y Pilar Couto Cantero, "Teoría de la transposición cinematográfica. En defensa de los nuevos soportes. Discurso literario vs. discurso fílmico".
- WOLF, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Bs. As.: Paidós.