

RECONSTRUYENDO A FOWLES: EL EQUÍVOCO DE LA
SIMPLIFICACIÓN EN THE COLLECTOR DE WILLIAM WYLER
M^a Carmen RODRÍGUEZ RAMÍREZ

De todos es conocido el desprestigio que sufren las películas basadas en textos literarios, pues se asocia el trasvase de medios con falta de inspiración e inversión de dinero con beneficios asegurados por parte de la industria cinematográfica. Sean las motivaciones cuales fueren, monetarias, educadoras o artísticas, lo cierto es que comúnmente las obras literarias no alcanzan la misma calidad o consideración que sus adaptaciones, y es ésa la opinión que se guarda en el subconsciente del espectador: la novela es mejor. Pero no se puede caer en la generalización, todo depende del mayor o menor riesgo que se tome a la hora de encontrar un universo visual y sonoro paralelo al escrito. El cine es perfectamente capaz de crear una obra independiente y autónoma, las percepciones negativas o positivas deben siempre justificarse de modo objetivo, sin aludir a sentimentalismos que se nieguen a aceptar el híbrido que es la adaptación cinematográfica.

La película El coleccionista, de William Wyler, supone un buen ejemplo para aplicar un análisis científico que no deje espacio a los prejuicios que un arte joven como el cine suscita. Popularización no equivale a simplificación, y prueba de ello son las colaboraciones entre este director y Bette Davis en Jezabel, La carta o La loba. Por tanto, es menester comparar la novela con su adaptación para así extraer las conclusiones que revelen por qué el resultado no fue adecuado teniendo en cuenta la base literaria posmoderna de la que se partía.

La carrera profesional de William Wyler, el director más reconocido académicamente de Hollywood, se caracterizó por su versatilidad a la hora de abordar cualquier género, ya fuera éste épico, musical, melodrama, western o thriller. Esta cualidad podría interpretarse como carencia de estilo propio o talento, ya que el pasar de un género a otro sin un universo personal con leit-motives que lo acompañen se considera no un arte sino artesanía, no creación sino pura imitación. A Wyler le interesaba transmitir el mensaje de sus películas a todo tipo de público, no dirigirse a ningún sector en particular: “Si haces un film que tiene algo que decir, si quieres hacer llegar ese pensamiento a una gran audiencia entonces debes hacerlo compatible con ellos. Debes hacer que lo acepten y les guste. De otro modo, si no van a ver tu película, si sólo llegas

a un puñado de gente, no tienes éxito en hacer que tu mensaje llegue”¹. A pesar de esta buena intención de ejercer una transmisión de información lo más amplia posible (el propósito primordial de todo comunicador), precisamente es esta inespecificidad en el público lo que provoca en la adaptación cinematográfica la aniquilación de las prioridades lingüísticas, narrativas, sociales y de género de la novela del mismo título en la que se basa, y las cuales constituyen su verdadero interés. Se trata de una adaptación básicamente argumental, fiel a los elementos del género thriller aportados por John Fowles, el autor de la novela, pero sin desconstruirlos. Éste tomó como excusa los elementos de suspense de todo thriller, con lo que conseguía la atención total del lector, para luego subvertirlos: la novela trata en apariencia de un joven coleccionista llamado Frederick que secuestra a una chica y la encierra durante semanas con el motivo de que se enamora de él, pero las expectativas creadas nunca se cumplen pues los papeles de agresor y víctima no se adjudican tan claramente, existe no un narrador omnisciente sino dos narradores en primera persona que cuentan el mismo hecho con diferentes perspectivas (y cuya segunda versión provoca una lectura irónica y distanciada), todos los episodios terminan de una manera anticlimática, etc. No se trata de meras piruetas de efecto posmodernas, sino que de este modo tan atractivo se da paso a las verdaderas preocupaciones que Fowles deseaba exponer, esto es, los estancamientos y avances sociales (entre los burgueses intelectuales y los nuevos ricos) y de género (la construcción de la identidad de la mujer teniendo como base únicamente el cliché del físico) coetáneos a él, es decir, principios de los años sesenta.

Wyler subvierte el motivo y la esencia de la obra original. La película está considerada como precedente de los thrillers psicológicos. Según José María Aresté, “no es coincidencia que años después, el asesino psicópata de la célebre película El silencio de los corderos . . . críe mariposas”², como tampoco lo debe ser el final, “el doctor Annibal Lecter acecha a la siguiente víctima que piensa llevarse a la boca”³.

El guión se estructura en secuencias de suspense, una tras otra; el secuestro se produce tras una persecución desde la furgoneta de Frederick durante más de seis minutos; el montaje se compone de campos-contracampos para acentuar en la figura del espectador la tensión por el poco tiempo de libertad que le queda a la chica, Miranda, rasgo que se agudiza con la falta de diálogo o música--por lo que el espectador se

¹ Aresté, José María. Pero ¿dónde está Willy? En busca de William Wyler, p. 116. Madrid: Rialp, 1998.

² pp. 253-54.

³ p. 254.

concentra aún más en las imágenes--y las alusiones visuales al próximo encarcelamiento de Miranda: su imagen fragmentada tras las persianas echadas de la furgoneta, camina por una zona enrejada y toca otra zona llena de barrotes. Esto indica que existe ritmo desde el comienzo de la cinta; por último, el protagonista psicópata y la presencia espectral de la mansión donde todo ocurre recuerdan a Psicosis, incluso se llegó a barajar la idea de contratar a Anthony Perkins para interpretar a Frederick⁴.

En medio del desconcierto inicial que Miranda siente, ésta forcejea con Frederick para salir. El contacto físico entre ellos provoca tensión por la incertidumbre de las intenciones del secuestrador. De repente, le declara su amor. Se han dado dos climas consecutivos al negar cierta información al espectador, pues el lector conocía desde la primera página los motivos del secuestro. Lo mismo ocurre en la secuencia de la apendicitis, donde el receptor de la cinta—a diferencia del de la novela—no sabe que Miranda está fingiendo, y por lo tanto no es capaz de prever que tras el primer sobresalto ella no alcanzará su meta: Frederick surge estratégicamente de un lado no enfocado por la cámara. Del mismo modo, la secuencia de la carta (otro intento de Miranda por comunicarse con el exterior) se narra desde la perspectiva de la cautiva, lo que provocará también tensión hasta el desenlace infructuoso. Toda la estructura está en función del suspense, el espectador nunca tendrá la información aportada al lector con los constantes flash-forwards que Frederick da en su narración. Por ejemplo, en la secuencia de la primera salida al jardín la tensión se incrementa mediante un enfoque de las manos de Frederick, con las que no se sabe muy bien si acariciará o estrangulará a Miranda.

El incremento gradual de la tensión en cada secuencia da pie a la inserción de una diseñada a la medida de Hitchcock, puesto que la estructura de la misma incluye hasta un MacGuffin: se trata de la secuencia de la ducha, en la que la conversación trivial entre Frederick y un vecino se alterna con planos en picado de la escalera con agua cayendo en primer plano; la única llamada de socorro que Miranda ha podido hacer ha sido a través del agua de la bañera, saber si ésta salpicará el suelo o no es el verdadero interés del espectador.

El intento de asesinato en la novela se transforma en intento de homicidio, es decir, Miranda no ha actuado de forma premeditada sino espontánea. Incluso la tormenta tempestuosa que acecha en la noche es típica del thriller. El golpe da paso a la secuencia

⁴ Herman, Jan. A Talent for Trouble. The Life of Hollywood's Most Acclaimed Director, William Wyler, p. 422. New York: Da Capo Press, 1997.

del hospital (también inventada para dar margen de tiempo al nuevo sobresalto), justificándose con esta elipsis la repentina enfermedad de Miranda. Al encontrarla delirando en la cama, se decide finalmente a acudir a un médico, manteniéndose de nuevo el suspense sobre si entrará en la consulta o no. En la novela, Frederick no la cree hasta casi el momento de morir, sufriendo una muerte lenta y dolorosa a la vez que el lector se distancia más y más de las palabras de Frederick, ya que es en estas páginas finales donde el secuestrador da rienda suelta a su demencia. En el escrito de Miranda su ya sabida muerte para el lector provoca una relectura amarga y carente de suspense alguno al contraponer esta información con las esperanzas de ella de seguir viviendo.

La narrativa del film El coleccionista se caracteriza por su incoherencia, ya que los propósitos de manifestar su procedencia literaria y adaptarlo a un nivel accesible a todo tipo de público (la mayor parte del cual sólo espera del cine entretenimiento) conducen a una amalgama de intenciones sin sentido. Para Michel Chion:

Se puede considerar que una historia cinematográfica está narrada desde el punto de vista de un personaje determinado, cuando éste está presente, como partícipe o testigo, en la mayor parte de las escenas que componen el film, y no se nos deja ver o saber mucho más (ni mucho menos tampoco) que a él. . . . El punto de vista elegido determina no sólo los ejes emocionales del relato (según ese punto de vista, una misma escena puede resultar dramática, divertida o vista con frialdad), sino además su línea dramática⁵.

Según lo expuesto, la película parece tener un fallo de guión al intentar aludir al carácter íntimo de la novela (narradores en primera persona) a la vez que se creaba una obra convencional. Así, la película comienza y termina con una voz en off correspondiente a Frederick en cuyo prólogo se refiere a Miranda como “ella”, al igual que en la novela, y cuyo discurso parece evocar una confesión. No obstante, ella no aparece como narradora, por lo que se deduce que el resto del metraje debe ir acorde con la única perspectiva del que relata—primero oral y luego visualmente—la historia. No es éste el caso, se descarta su naturaleza de flash-back al no relatar la versión de Frederick de los hechos, ya que no se revela nada a lo largo de la película a pesar de que se esperan más intervenciones del narrador—hay narrativa lineal—y en la planificación predominan las secuencias donde ambos personajes interactúan, siendo el campo-contracampo el recurso más utilizado. En el resto de ocasiones, el director no se decide por un punto de vista uniforme, sino que alterna el de uno y otra. Por ejemplo, la

primera impresión del personaje de Terence Stamp es la de una persona seria, no se percibe su enamoramiento sino que parece un secuestro típico. Los motivos que le han llevado a esta acción serán una sorpresa para el espectador; en la novela el episodio de la carta se relata primero desde la perspectiva del secuestrador y más tarde desde la de la secuestrada. Por el contrario, Wyler adopta en este caso exclusivamente el punto de vista de la cautiva para rodar una secuencia de suspense más: el espectador mantiene la tensión hasta el final para descubrir si el plan de Miranda para ponerse en contacto con sus padres y así rescatarla tendrá éxito o no, mientras que el lector sabe de antemano que esta estrategia no llegará a buen puerto. Chion incluye la clasificación de Jean Pouillon en Temps et Roman sobre las posibles perspectivas que puede adoptar un narrador:

“la visión por detrás” (la del narrador “omnisciente” que lee en las mentes y relata los pensamientos de los personajes); la “visión con” (narración centrada sobre un personaje, en primera persona o en tercera persona, que es el único cuyos pensamientos son comunicados al lector); por último la “visión desde fuera”, en la que todas las acciones y datos del relato son vistos desde el exterior, sin entrar en sus mentes⁶.

Para El coleccionista, al narrador-personaje le correspondería la “visión con”, por tanto, la estructura narrativa adecuada a esta perspectiva según Pouillon habría modificado el total de la cinta de tal manera que más de tres cuartos del metraje deberían ser desechados.

Dentro de la estructura del thriller, sorprende la inserción de un flash-back en blanco y negro, explicando el entorno laboral y familiar de Frederick, es decir, aportando información que volverá a aparecer más tarde en un diálogo entre Miranda y él. Todo ello a pesar de los efectos negativos de este recurso, según Lewis Herman “este procedimiento frena el movimiento de la acción . . . , resquebraja el suspense, distrae la curiosidad hacia lo que va a pasar y hace perder inmediatez al relato”⁷.

Dos motivos pueden haber inducido a Wyler a incluir este ralentizador del ritmo: el público tan amplio al que va dirigida la cinta y su posición estratégica para provocar posteriormente un efecto de suspense mayor. En el primer caso, ya quedó claro que el objetivo de un profesional de la industria como Wyler es construir un producto que

⁵ Chion, Michel. Cómo se escribe un guión, p. 165. Madrid: Cátedra, 1997.

⁶ P. 166.

⁷ Chion, p. 160.

podiera ser aceptado por el público mayoritario, aquel que acude a las salas de cine por entretenimiento. Se recurrió al flashback, por tanto, como explicación a la operación sin sentido que emprende; se le retrata como a una persona introvertida, marginada e infravalorada por los demás en un trabajo rutinario y carente de motivación (incluso se introduce la mofa por su dedicación al coleccionismo de mariposas) al que un golpe de suerte en la lotería hace posible que pueda deshacerse de este ambiente opresivo. El hecho de que el flashback se rueda en blanco y negro y se inicie con música de trance refuerza esta hipótesis, ya que se trata de un método un tanto rudimentario y poco elegante para señalar un cambio de tiempo. Además, el propósito de un psicodrama es el de deducir la naturaleza y el carácter de los personajes a lo largo del metraje, que sean los diálogos y la gestualización de los actores los que aporten esa información. En caso contrario, se cae en la repetición y la falta de respeto hacia el intelecto del público. En El coleccionista, Miranda volverá a hablar de la procedencia de Frederick. Algo parecido ocurrió en Psicosis, pero al final de la película, cuando se inserta para el público que no entendía de psicoanálisis (por aquel entonces, una gran mayoría) una secuencia con agentes de policía emitiendo un diálogo explicativo sobre la esquizofrenia. La posición del flashback concuerda con la estructura del thriller, según la cual hay un clímax en cada secuencia. De este modo, se aporta al espectador una información de la que Miranda carece, por lo que se produce tensión hasta que ella descubre su identidad; se toma así una posición superior o al menos igual a la de él en cuanto a la intromisión en la intimidad, Frederick se vuelve más vulnerable: ella pasa de creer que es un mercenario a desenmascarar su triste empleo como oficinista y su fortuna como fruto de las quinielas, hecho que se produce al principio de la novela sin seguimiento alguno de la información (hasta a Frederick le coge de sorpresa ya que nada de lo que él ha dicho ha podido sugerir la procedencia o la cantidad de sus ganancias monetarias), al igual que otros tantos que aíslan de forma hermética a los personajes. Sin embargo, la película inventa este encuentro como nuevo punto de fricción entre ellos, un asalto de reproches más—cuya misión es equilibrar la balanza del poder según va pasando la película--en el combate de suspense.

El resto de las reflexiones de los personajes, aparte del parlamento inicial de Frederick, se encauzan por la vía del diálogo en vez de optar por ninguna otra solución. Se trata del recurso más convencional, el más utilizado por películas de género que no sacan partido de la problemática que se les plantea. El cine cuenta con otros recursos para suplir con mayor o menor éxito la falta de técnicas del lenguaje escrito: cámara

subjetiva, tipos de plano, encuadres, fotografía, música, reiteraciones visuales, objetivizaciones de símbolos en la puesta en escena, etc. De nuevo aparece aquí la estrategia de los estudios de Hollywood, según Geoffrey Wagner la transposición, que "consiste en llevar una novela directamente a la pantalla con el mínimo posible de interferencia aparente"⁸, esto es, lo que Pio Baldelli califica de "saqueo de la obra literaria, de la que se extraen la trama, las grandes sensaciones y los personajes, con el único objeto de vender más. A menudo este procedimiento va unido a procesos de simplificación como la reducción del diálogo y de número de personajes o la supresión de todo conflicto social, político o económico"⁹.

Obviamente la industria de Hollywood se ha equivocado con su vulgarización de una obra que funciona a varios niveles y cuyo propósito es el de subvertir los clichés de los que la película parte y con los que cumple en todo momento. El coleccionista constituye un ejemplo prototipo de las adaptaciones que no se realizan a medida sino que se fabrican en cadena, dispuestas para ser digeridas por un supuesto espectador que no entiende otro cine más que el de evasión. La popularización de semejante entramado filosófico no cumple con los pronósticos esperados, se ha desaprovechado un medio de masas que facilita la educación y se ha confundido con el espectáculo circense.

Como conclusión, Wyler construyó un thriller tomando los elementos que Fowles iba desechando poco a poco a lo largo de la novela: un secuestro, un psicópata, una chica hermosa, tensión sexual, intentos de escape, tormentas, muerte inesperada, música de trance, etc.; recursos tan elementales como el flash-back, la voz en off o el campo-contracampo no favorecen en ningún modo la divulgación del entramado fowlesiano sino que torna una compleja obra posmoderna en mero folletín.

⁸ Mínguez Arranz, Norberto. La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos, p. 38. Valencia: Contraluz, 1998.

⁹ Mínguez, p. 37.