

Expiación y adaptación

(sobre *Atonement*, de Ian McEwan y Joe Wright)

José Ángel García Landa
Universidad de Zaragoza
<http://www.garcialanda.net>
garciala@unizar.es
2008

Abstract:

Atonement and Adaptation (On Ian McEwan's novel and Joe Wright's film)

This is a review of Ian McEwan's novel *Atonement* (2001), with special attention to its narrative structure, and of the 2007 film *Atonement* directed by Joe Wright, discussing some issues specific to the filmic adaptation of this novel's metafictional structure.

Resumen:

Expiación y adaptación (sobre Atonement, de Ian McEwan y Joe Wright).

Reseñamos la novela de Ian McEwan *Expiación (Atonement, 2001)*, con atención especial a su estructura narrativa, así como la película de 2007 del mismo título dirigida por Joe Wright, comentando algunas cuestiones relativas a la especificidad de la adaptación fílmica de la estructura metafictional de esta novela.

La novela de Ian McEwan *Expiación* narra la historia de una pequeña adolescente, Briony Tallis, que por una mezcla de incomprensión y precocidad y un poquito de mala fe lanza una acusación errónea de

violación. Briony pertenece a una familia rica, viven en una casa de campo inglesa a finales de los años 30. La niña sorprende el cortejo de su hermana Cecilia con Robbie Turner, el hijo de la sirvienta, con palabras y gestos y posturas para ella obscenas e incomprensibles; la misma noche sorprende a su prima quinceañera en posición comprometida con "alguien" en la oscuridad del jardín, y ambas encuentran conveniente o convincente acusar de violación a aquel joven que se salía del tiesto social. En realidad no había violación, sino sexo precoz de la prima Lolita con un visitante de mejor clase. Pero toda la familia ayuda a Briony a confundirse o a mentir, y a la cárcel que va Robbie Turner; la familia le había pagado los estudios y ahora casi están aliviados por su supuesta "traición". La hermana de Briony, Cecilia, no: ella no duda de su enamorado recién descubierto, y rompe con su familia. Se vuelve enfermera, y espera pacientemente a que Robbie Turner salga de la cárcel. Consigue verlo un momento antes de ser reclutado para el ejército, y sigue esperando mientras Robbie es destinado a Francia, a la espera de la invasión alemana. Pero Robbie morirá en la retirada de Dunkerque.

Briony era escritora aficionada; el día de autos quería hacer actuar a sus primos en una obra teatral de niña repipi que había escrito. Años después, con las dudas, con la guerra, con la muerte de su hermana Cecilia y la de Robbie Turner sin haberse podido reunir de nuevo, Briony reflexiona, se reconcome, escribe narraciones psicológicas con mala conciencia, va convirtiéndose en escritora de éxito. Briony, al madurar, se da cuenta de su error y de lo irremediable que tiene el pasado, la manera en que sus acciones dieron un giro trágico a las vidas de su familia, de su hermana y su novio, y a la suya propia. Su prima, mientras, se ha casado con el rico "violador", y Briony no puede ni siquiera contar la verdad en un libro.

Y se dedica a escribir la auténtica historia de lo que sucedió, pero la mezcla con su expiación, en la forma de ficciones en las que imagina a su hermana y a Robbie reunidos tras grandes penalidades. Y son estas ficciones lo que leemos como el nivel ontológico de base de la novela, hasta las rupturas de marco de los últimos capítulos. Si la primera parte está ambientada en la casa de campo, y en las cabezas de Briony, Cecilia, su madre, y Robbie, la segunda parte cuenta la desastrosa retirada de Dunkerque en 1940, desde el punto de vista de Robbie. Un ejercicio de recreación psicológica, de estilo magistral, que el lector confunde con una ficción realista escrita por Ian McEwan. Pero en realidad tanto esta parte como la primera (y la tercera también) han sido escritas por Briony, en un ejercicio de distanciamiento y a la vez de implicación, reconstruyendo lo que sucedió, tal como lo debieron vivir otros. Y lo que no sucedió: su reunión con Robbie y Briony, la manera en que les pidió perdón y tomó las medidas legales necesarias para deshacer formalmente su acusación... Muchas versiones va escribiendo, a lo largo de los años, y lo que leemos creyendo en un principio como el "mundo ontológico de base" de la novela no es en realidad sino una ficción expiatoria, o quizá autoexculpatoria, escrita por uno de los personajes. La ficción es magistral, en su tratamiento de los puntos de vista, y casi vertiginosa cuando descubrimos por sorpresa que estábamos en realidad a un segundo nivel de ficcionalidad, que la realidad de esta novela "flojea". (Nota 1). La última versión que leemos escrita por Briony está fechada en Londres, en 1999; es supuestamente una narración factual que esperará a la muerte de los implicados para ser publicada... pero va seguida por un último capítulo que nos lleva hasta el "ahora" de la autora, "Now it is five in the morning and I am still at the writing desk" (*Atonement* 369); allí nos habla de otras versiones, del elemento de ficción y de los posibles cambios que introducirá en otras posteriores (incluyendo este postfacio, por ejemplo).

McEwan, y su narradora-autora, son conscientes de la manera retroactiva en que imaginamos nuestro pasado. Este se ha vuelto indistinguible de su reelaboración por ficciones y narraciones posteriores:

She also knew that whatever actually happened drew its significance from her published work and would not have been remembered without it. (*Atonement* 41)

Al final de la novela ya no podemos, por tanto, fijar una auténtica versión de lo que sucede, ni podemos trazar límites entre expiación y autoexculpación. No puede al menos autoexculparse mediante la escritura, en la que la realidad y la ficción se mezclan de maneras imprevisibles, casi inanalizables:

The problem these fifty-nine years has been this: how can a novelist achieve atonement when, with her absolute power of deciding outcomes, she is also God? There is no one, no entity or higher form she can appeal to, or be reconciled with, or that can forgive her. There is nothing outside her. In her imagination hse has set the limits and the terms. No atonement for God, or novelists, even if they are atheists. It was always an impossible task, and that was precisely the point. The attempt was all. (*Atonement* 371)

En sus versiones va estudiando Briony una manera creíble en que podía haberse resuelto la situación, una versión aceptable y realista de cómo podrían haberla perdonado Cecilia y Robbie. Pero no se atreve a darse la absolución a sí misma, pues sabe lo deshonesto de estas maniobras

imaginativas: por mucho que le tienten y dé vueltas a su alrededor. El realismo es una forma de ilusión, y la ficción narrativa es siempre una fantasía de autogratisficación... aun la que cuenta errores trágicos.

II

La novela de Ian McEwan *Atonement* se transforma en la pantalla (casi se materializa por generación espontánea, tan conseguida está la adaptación) en una destacable película de Joe Wright (el director de *Orgullo y prejuicio*), película que vuelve a estar protagonizada por Keira Knightley. Excelente la ambientación (un poquito escasa de medios en la retirada de Dunkerque, pero llevada con un instinto infalible en las escenas de la casa de campo). Y la actuación, en especial la de Keira Knightley como Cecilia, y la de la joven Briony. Ésta es interpretada por tres actrices—Vanessa Redgrave es la escritora septuagenaria que nos confiesa que lo que hemos visto no era la conclusión real de la historia, sino su ficción de cómo debería haber terminado, su intento de expiación por la manera en que destrozó con su gigantesca metedura de pata la vida de su hermana Cecilia y de su novio Robbie—éste fue víctima de los prejuicios de clase tanto como de la precipitación culpable de Briony al acusarlo de violación.

Briony anciana, escritora de éxito, está perdiendo la memoria (muy a propósito se elige su enfermedad, para una persona obsesionada con el recuerdo)—y escribe una novela autobiográfica, *Expiación*, en la que a la vez confiesa lo que ocurrió, intenta compensar a esta pareja (muertos ambos en los años 40) por la vida que no tuvieron por su culpa, y por la guerra. Aunque en la película (al contrario que en la novela) parece dar su expiación por válida. Se pregunta uno, sin embargo, por qué no hizo su

confesión al menos a la madre de Robbie, ama de llaves de su familia, a la que ni siquiera se vuelve a mencionar... A la pobre mujer la vemos por última vez pegando palos al coche de policía que se lleva a su hijo, y gritando "¡Mentirosos! ¡Mentirosos!" Y luego, nada. Hasta el guionista parece que se ha olvidado de ella, como Briony— ¿un último prejuicio de clase?

El tecleo de una máquina de escribir en varias escenas de la película, o su imagen en fundido, nos sugiere que lo que vemos está siendo escrito por Briony—pero se mezclan sin transición ni aviso las escenas "reales" con las recreadas por Briony, como señal de que lo que sucedió está para siempre mediatizado por la memoria. También están bien llevados los flashbacks iniciales y las escenas repetidas desde otro punto de vista.

Algo que no puede ser tan eficaz, sin embargo, como en la novela, es la fusión entre el medio usado por Briony y el medio de la obra misma—una fusión de niveles que produce una sensación muy particular en la versión original, la escrita. En la novela, Briony es escritora y autora de la novela; aquí es escritora también—pero no autora ni directora de la película que vemos. Así se simplifica y desvía un tanto el efecto.

Para encontrar un equivalente, podría haberse hecho algo así como, de repente, echar la cámara hacia atrás para mostrarnos un equipo cinematográfico rodando la escena que creíamos "real", y mostrar que es una adaptación de la novela que está siendo filmada. De este modo se habría enfrentado también la película a su status de adaptación, de película literaria, además de recrear mejor el efecto de ruptura de marcos que se da en la novela.

No se trata de hacerle ascos a esta adaptación, en absoluto: en conjunto es una película muy lograda, y más que recomendable. Y como adaptación, crea (sobre todo al principio) la sensación extraña de que es nuestra propia mente la que está proyectando la novela a la pantalla, tan logrado está el ambiente y el tono preciso que pedía la novela. Con eso atiende brillantemente a su función en lo tocante a la lógica comercial de las adaptaciones y a una dimensión importante de su estética. Ahora bien, ¿no hubiese podido concebirse una adaptación más arriesgada de la novela de McEwan, una adaptación que fuese un poquito más allá de la lógica de la "excelente" adaptación en términos de realismo, para enfrentarse de modo más contundente a la problemática de representación planteada por la novela?

Será útil considerar la película en relación a concepciones clásicas y contemporáneas de la adaptación—o, puesto que las clásicas siguen siendo dominantes en la actualidad, quizá valdría más denominarlas *concepciones miméticas* y *concepciones reflexivas*— y podemos hacer una breve aproximación a su diferencia a través de diversas concepciones teóricas recogidas en el volumen *Film Adaptation*, editado por James Naremore (Rutgers UP, 2000). En el prólogo de Naremore se teoriza la "mayoría de edad" de la adaptación cinematográfica, liberándola de una excesiva subordinación al original y a la literatura. Traduzco:

Hay que unir el estudio de la adaptación al estudio del reciclaje, de los *remakes*, y de cualquier otra forma de re-contar en la era de la reproducción mecánica y de la comunicación electrónica. De este modo, la adaptación se volverá parte de una teoría general de la repetición, y el estudio de la adaptación se desplazará de los

márgenes al centro de los estudios mediáticos contemporáneos. (Naremore, 15).

Abre la primera sección, sobre teoría de la adaptación, un artículo de André Bazin de 1948, y ofrece la teoría clásica—*mimética*, la llamamos aquí— la de encontrar un equivalente filmico del original literario, con una equivalencia de sentido entre formas necesariamente distintas (20). Quizá sea ésta, en conjunto, la concepción que mejor resume el proyecto adaptacionista de *Atonement*.

Dudley Andrew observa (en su artículo de 1984) que la adaptación se presenta como un género que "delimita la representación al insistir en el status cultural del modelo, en su existencia en modo de texto o de lo ya textualizado" (29)—porque casi todo son adaptaciones de algo ("the study of adaptation is logically tantamount to the study of cinema as a whole", 34). Pero no todas las adaptaciones se presentan como tales adaptaciones. En las adaptaciones que se presentan como tales caben distintas modalidades: préstamos, intersecciones y fidelidad de transformación (Andrew 29). Muchísimos textos "toman prestado" algo de la tradición, de textos o esquemas míticos poderosos, para absorberles parte de su fuerza. La "intersección" se niega a adaptar elementos, reconoce la intransigencia del original: "This mode refutes the commonplace that adaptations support only a conservative film aesthetics" (31). Más allá de reconocer el cansino tema de la "equivalencia" al sentido original, Andrew enfatiza la sociología de la adaptación y la manera en que refleja las prioridades de una época, estilo, nación... Y quizá en este sentido haya que encuadrar *Atonement* en la tradición y género del *heritage film*, enfrentado en este caso al final de su "belle époque" de nítido clasismo y casas de campo, con la 2ª Guerra Mundial.

Robert B. Ray, en "The Field of 'Literature and Film'", observa que "popular narratives differ from the avant-garde in relying heavily on codes that are never medium-specific" (40); ratifican las connotaciones de la cultura popular; y así se presta eminentemente el campo del cine a la crítica ideológica. Quizá una *reducción de la reflexividad* sea una de las constantes de este rechazo a la especificidad del medio señalado por Ray, esta "popularización" que se suele dar en las adaptaciones. Compara Ray el cine con la arquitectura, más que con la literatura, por su carácter público, colaborativo, y caro. La industria del cine descansa sin embargo en una continuidad entre la ficción narrativa y la industria (otros géneros son minoritarios). El enfoque tradicional a la adaptación se basa en la dialéctica original/copia—lo que llamábamos la lógica *mimética* de la adaptación—que ha sido desacreditada por Derrida (Ray 45); también el culto a la superioridad de la Literatura y el análisis de las "anticipaciones literarias" de las técnicas cinematográficas son actitudes caducas. Ray propone no pensar el "cine" y la "literatura" como categorías ya cerradas y predeterminadas, sino repensar las presuposiciones e imaginar nuevas combinaciones de imágenes y palabras, y nuevos usos para ellas.

De los artículos teóricos de *Film Adaptation*, el que más me interesa es el de Robert Stam, "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation". Empieza hablando de la "quimera de la fidelidad" en medios diferentes: ya se sabe, en la novela no sabemos el color de los ojos de Madame Bovary, pero en el cine por necesidad se concretizan muchas cosas... (aunque claro, una película con otras convenciones de filmación también podía difuminar las cosas que le interesase difuminar). Stam también simplifica la novela diciendo que es monomedia y verbal... el cine tiene más recursos expresivos. (Y los tiene, claro, pero también hay novelas ilustradas; y

algunas de las cosas que en el medio de la novela funcionan bien no funcionan bien en el del cine, aunque en teoría pudiesen proyectarse las páginas a la pantalla). Stam ve el texto literario como una estructuración abierta, remitida a la intertextualidad; por otra parte, si los autores a veces ignoran sus intenciones más profundas, ¿cómo serles fieles? (—¿O, podríamos preguntarnos, hay que ser fiel al estilo, o al autor implícito? ¿O a qué?—). Son demasiadas dimensiones para reducirlas a una. Otra vez se aplica la lógica derrideana: la "copia" no tiene por qué estar subordinada al "original"; y el propio original está ya fragmentado internamente. También sus personajes; y a ellos aporta el cine el aura de los papeles anteriores del actor (en el caso que nos ocupa, muy obviamente, la Keira Knightley de *Pride and Prejudice*). Tanto novela como cine están intertextualizados, canibalizan otros géneros, son polifónicos; el cine crea su lenguaje compuesto con las sugerencias que arrastra cada uno de sus recursos expresivos. Mejor que "fidelidad", hablemos de "traducción". O de otros tropos, como lectura, dialogización, canibalización, transmutación, transfiguración, *signifying*.... Una película puede así ser una interpretación y comentario crítico sobre la novela desde otro proyecto ideológico y una situación histórica diferente. La adaptación es un dialogismo intertextual:

En el sentido más amplio, el dialogismo intertextual se refiere a las posibilidades infinitas y abiertas que generan las prácticas discursivas de una cultura dada; la matriz entera de enunciaciones comunicativas en el seno de la cual se sitúa el texto artístico, y que llegan al texto no sólo a través de influencias reconocibles, sino también a través de un sutil proceso de diseminación. (Stam 64, trad. mía).

"Las adaptaciones cinematográficas pueden verse como una especie de negociación de los intertextos a múltiples niveles" (Stam 67)—¿Qué intertextos invoca la novela, y cuáles la película? ¿Qué señales genéricas de la novela son recogidas, y cuáles ignoradas, por la adaptación cinematográfica? Habla Stam de una *gramática de la transformación*: "La novela fuente puede verse en este sentido como una enunciación situada producida en un medio y en un contexto histórico, y transformada luego en otra situación igualmente situada que se produce en un contexto y medio diferentes" (Stam 68). Hay múltiples opciones para adaptar una obra producida en otro país y lugar: acercarla en el espacio y el tiempo, respetar la distancia, etc. Una novela como *The Color Purple* de Alice Walker tiene como parte de su dimensión lo que Bajtín llamaba una "polémica oculta" con otros textos y representaciones; la adaptación de Spielberg recoge parte de esas alusiones, y añade otras específicamente cinematográficas. Al transmutar los personajes hay que tener en cuenta también la transmutación del punto de vista: nociones como las de Genette de "focalización variable" y "múltiple" son muy sugerentes para el análisis cinematográfico. ¿Qué tipo de interpretación ideológica hace la película de la novela? (¿progresista, reaccionaria? — en términos de discursos políticos, sexuales, raciales...). ¿Por qué se elimina lo que se elimina? Etc. Stam sí que está a favor de ver los elementos protocinematográficos en las novelas, y cómo se usan. Así, *Madame Bovary* es experimental por su carácter protocinematográfico, y paradójicamente sus adaptaciones al cine son más conservadoras estéticamente hablando.

El cine heredó los ideales ilusionistas que el impresionismo había abandonado en la pintura, que Jarry había atacado en el teatro y que Proust, Joyce y Woolf habían socavado en la novela. La censura estética, en este sentido, podría ser en algunos sentidos

más rígida y estar más arraigada que la autocensura política. (Stam 75).

En las adaptaciones cinematográficas al cine "encontramos una falta de valor ideológicamente condicionada para enfrentarse con las implicaciones estéticas de la modernidad novelística" (75). Propone Stam una crítica menos moralizante, que use menos presuposiciones indiscutidas, y que esté más enraizada en la historia contextual e intertextual. "Sobre todo, debemos preocuparnos menos por las cuestiones mal formadas de 'fidelidad' y prestar más atención a las respuestas dialógicas—a las lecturas, críticas, interpretaciones y reescrituras del material previo" (75-76)—una crítica que perciba y celebre las diferencias entre los diversos medios.

Es en este sentido en el que resulta un tanto limitada e insuficiente (atenuda, quizá) la adaptación de la reflexividad mediática en *Atonement*. Fiel a la novela, en un sentido, sí, y es una elección respetable: pero insuficientemente vuelta sobre sí misma (en lo que había de ser la manera de la metaficción novelística de McEwan). En la novela, la narradora reconoce a través de su misma escritura la imposibilidad de la expiación, que se presenta como un acto fallido—en la película, esa expiación es sin embargo suficiente y posible, pues nos ha dado la película que hemos visto, como realidad al parecer autocontenida, y, es más, basada en los libros de Briony. Aparece Briony al final reconociendo los límites de su expiación, pero eso ya no forma parte del universo de su novela—ni esa escena es parte del proyecto estético de la propia Briony, sino del proyecto del director y guionistas. La coincidencia de uno y otro que tanta fuerza daba al final de la novela se debilita por ello un tanto.

Aunque una parte del estudio de la lógica de los diversos medios reside no en la exploración reflexiva de las posibilidades mediáticas, sino en un estudio razonable del nicho de mercado de cada medio. En este sentido, la opción "prudente" de la película de Joe Wright, optando por una estética *heritage* y no enfatizando los aspectos reflexivos de la novela, sea el resultado de una reflexión acertada sobre el medio—o de un instinto muy seguro de los límites de lo aceptable para el público del "drama" o del "cine literario", al que desagrada ver tambalearse en exceso las bases de su identificación emocional, o los presupuestos miméticos del juego cinematográfico.

NOTA

(Nota 1). Sobre juegos de nivel ontológico y rupturas de marco narrativo en el cine, similares a los descritos en *Atonement*, ver mi artículo "La realidad flojea". Ver también Aubrey (2002).

REFERENCIAS

Andrew, Dudley. "Adaptation." In *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick (NJ): Rutgers UP, 2000. 28-37.*

Atonement. Dir. Joe Wright. Basada en la novela de Ian McEwan. Cast: James McAvoy, Keira Knightley, Romola Garai, Vanessa Redgrave. 2007. Título español: *Expiación*.

<http://www.expiacion.es>

Aubrey, James R. "'Reality Games' in Postmodern Anglophone Cinema: *The Magus, The Game, The Matrix, Being John Malkovitch*." En *Beyond Borders: Redefining Generic and Ontological Boundaries*. Ed. Ramón Plo-Alastrue y María Jesús Martínez-Alfaro. Heidelberg: Winter, 2002. 17-29*

Bajtín, Mijail. (Mikhail Bakhtin). "Discourse in the Novel." En Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981. 259-422.

García Landa, José Ángel. "La realidad flojea." In García Landa, *Vanity Fea* 7 Dec. 2005:

<http://garciala.blogia.com/2005/120702-la-realidad-flojea.php>

2005-12-29

- Bazin, André. "Adaptation, or the Cinema as Digest." En *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick (NJ): Rutgers UP, 2000. 19-27.
- García Landa. "*Film Adaptation*, ed. James Naremore." In García Landa, *Vanity Fea* 22 Oct. 2006.
<http://garciala.blogia.com/2006/102201-film-adaptation-ed.-james-naremore-.php>
 2006-11-01
- - -. "Ian McEwan, *Atonement*." In García Landa, *Vanity Fea* 29 March 2006.
<http://garciala.blogia.com/2006/032901-ian-mcewan-atonement.php>
 2006-04-07
- - -. "*Expiación*." In García Landa, *Vanity Fea* 13 Jan. 2008.
<http://garciala.blogia.com/2008/011302-expiacion.php>
 2008-02-05
- McEwan, Ian. *Atonement*. 2001. Londres: Random House-Vintage, 2002.
- Naremore, James, "Introduction: Film and the Reign of Adaptation." En *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick (NJ): Rutgers UP, 2000. 1-16.
- - -, ed. *Film Adaptation*. (Rutgers Dept of Field Series). New Brunswick (NJ): Rutgers UP, 2000.
- Ray, Robert B. "The Field of 'Literature and Film'." En *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick (NJ): Rutgers UP, 2000. 38-53.
- Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation." En *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick (NJ): Rutgers UP, 2000. 54-76.