

Adaptación, transmedialidad e intertextualidad en *Celle que vous croyez* (novela y película)

Raquel Gutiérrez Estupiñán
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen

En este capítulo se estudian diversas facetas del proceso de la adaptación de la novela *Celle que vous croyez* al cine. Una primera parte se ocupa de problemas relativos a la *fabula* y el *syuzhet*, con base en propuestas teóricas de Kafalenos (2006), Gaudreault y Marion (1998) y Gaudreault y Groensteen (1998). En seguida, la reflexión se centrará en cuestiones de intermedialidad e intertextualidad, siguiendo principalmente a Irina Rajewsky (2005). Se abordan asimismo aspectos relacionados con otras temáticas presentes en la obra literaria y en el filme.

Palabras clave: adaptación, intermedialidad, intertextualidad, literatura, cine.

Abstract

In this chapter, various facets of the process of adapting the novel *Celle que vous croyez* (Camille Laurens, 2016) to the cinema are studied. The first part deals with problems related to the *fabula* and the *syuzhet*, based on theoretical proposals by Kafalenos (2006), Gaudreault and Marion (1998) and Gaudreault and Groensteen (1998). Next, various aspects of intermediality and intertextuality are examined, following

the works of Irina Rajewsky (2005). Other themes present in the literary work and in the film are also addressed.

Keywords: adaptation, intermediality, intertextuality, literature, cinema.

Va mourir!

[¡Muérete!]

Introducción

Estamos tan acostumbrados a ver películas por las historias que nos cuentan que es frecuente ignorar *cómo* se cuentan esas historias, usando todos los elementos técnicos que intervienen en una filmación. Según Ryan y Lenos (2020), contar una historia en el cine, en el caso de películas basadas en obras literarias, requiere de una serie de decisiones, empezando por las de quien escribe el guion, para elegir qué partes de la historia se van a mostrar en la pantalla. En el caso de las transposiciones/adaptaciones, no se puede trasladar la totalidad del contenido del texto-fuente, es necesario seleccionar. La siguiente decisión es del director, para la elección de las tomas, y luego cuáles conservar, a partir de la manera en la que actrices y actores “encarnan” o dan vida a los personajes de la historia. Cada aspecto es importante, y cada uno incide en algún aspecto del relato. Se requieren diferentes modos de narración, según sea el caso. Narrar en un filme no es sólo representar al personaje y lo que experimenta, sino también mostrar su entorno y el medio social en el que se desenvuelve. Una historia puede ser contada mediante todos los elementos que intervienen en una filmación, desde los movimientos de cámara y la composición de las tomas hasta el color y la dirección.

En lo que sigue empezaremos por abordar la problemática de la adaptación a partir del examen de la *fabula* y el *syuzhet* en *Celle que vous croyez*, novela (2016) y filme (2019),¹ que incluirá algunas

1 Los datos de la novela aparecen consignados en el apartado de Referencias. Hay versión en español: *Clara y Claire*, traducción de Juan Gabriel López Guix,

reflexiones sobre la comprensión y la interpretación de lectores y espectadores. En seguida nos ocuparemos de lo relativo a la adaptación. Para lograr lo primero seguiremos la propuesta de Emma Kafalenos (2006) y las reflexiones de André Gaudreault y Philippe Marion (1998); Groensteen (1998) será nuestro guía para examinar cuestiones específicas del proceso de adaptación de la novela a la película del mismo título. Finalmente, para lo relativo a la intertextualidad y la intermedialidad, recurriremos a varios estudiosos que se han ocupado del tema, y de manera especial a Irina Rajewsky (2005).

La *fabula* y el *syuzhet* en el proceso de adaptación

La *fabula*

Emma Kafalenos (2006: 54) nos recuerda que la representación de eventos secuenciales se va incrementando a medida que el lector/el espectador² accede al conocimiento de lo que se cuenta, y necesariamente se percibe en sucesión. La secuencia en la que se revelan los eventos en una representación guía los contenidos de la configuración que establece quien percibe. El poder de dicha configuración para la interpretación puede ser muy considerable. Detengámonos un momento para explicar estos conceptos relevantes en la propuesta de Kafalenos: comprensión, configuración e interpretación.

La comprensión es un acto, o una serie acumulativa de actos, mediante el cual se aprehenden las complicadas relaciones de partes que sólo pueden ser experimentadas *seriatim*. Comprender eventos como una configuración –es decir, en una red de relaciones– es captar cierto número de ellos como un solo complejo de relaciones (38).³ Por su parte, la interpretación es el acto de ver un evento dado en relación

Madrid, Sitara, 2020. Para este trabajo utilicé la versión en la lengua original; por ello, conservaré el título de la novela y del filme en francés. Este último, en México se tradujo como *No soy quien crees*, y en España con el mismo título de la versión de la novela en castellano.

2 La propuesta teórica de Kafalenos (2006) se centra en el texto verbal; sin embargo, sus observaciones son válidas para el caso de la narración cinematográfica.

3 Louis O. Mink define la comprensión como el acto individual de ver-cos-as-en-conjunto (en Kafalenos, 1996: 38).

con la configuración de eventos en la que ese evento se comprende, es decir, es contextual y depende de los otros eventos en la configuración en la que un evento es percibido. La interpretación de un evento puede cambiar cada vez que la configuración en la que es percibido se expande o decrece en respuesta a información nueva (39). Kafalenos (55) propone que en los relatos, ficcionales o no, la representación moldea la interpretación de acuerdo con esta secuencia, conectada causalmente:

1. La focalización⁴ controla qué eventos son mostrados y en qué secuencia de la representación.
2. La secuencia en la que la representación da a conocer los acontecimientos guía la formación de una configuración.
3. La configuración moldea la interpretación.

Antes de continuar, abordaremos el concepto de *fabula*, estrechamente relacionado con lo que acabamos de exponer. Un punto esencial en la propuesta de Kafalenos –a la cual nos adherimos– es que, siguiendo las reflexiones de Rimmon-Kenan,⁵ se considera que la *fabula* se revela a través del *syuzhet*; es decir, hay un distanciamiento teórico con respecto a la idea de los formalistas rusos, en el sentido de considerar la primera como materia prima, que será “trabajada” por el segundo.⁶ La *fabula* queda definida como un constructo que los receptores de un texto narrativo hacen a partir del *syuzhet*. Se abre la posibilidad de comparar distintas percepciones de la *fabula*, así como la de poner de relieve su inestabilidad a medida que crece y se transforma durante procesos de percepción individuales (37). Considerar *fabula* y *syuzhet* como secuencias paralelas permite concebir instancias de información diferida o suprimida como vacíos que se presentan en una y/o en otro. Tenemos así dos patrones

4 Término propuesto por Gérard Genette para denotar la restricción y la orientación de información narrativa referente a la percepción, la imaginación, el saber o el punto de vista de un personaje (David Herman *et al.*, 2005, 2008, entrada Focalization).

5 En *The Concept of Ambiguity – The Example of James* (1977), referencia de Kafalenos (2006).

6 *Fabula*: secuencia cronológica que se abstrae de la representación. *Syuzhet*: la representación de los eventos, tal como accedemos a ellos (Kafalenos, 2006: 36).

que se pueden presentar en las *fabulas*. Cada patrón revela información o la oculta, y con ello guía al perceptor para incluir u omitir eventos en la configuración que va conformando (53). Lectores y espectadores construyen *fabulas* conforme leen o miran, e interpretan los eventos también mientras van siendo revelados en relación con la configuración que han conformado en cierto momento de la lectura o de la visión del filme. Cuando la configuración cambia, con la inclusión de nuevos datos, las interpretaciones se mueven (53). La importancia de los vacíos radica en que la información diferida o suprimida no se incluye en la configuración, ni en el proceso de construcción de la *fabula*, y la ausencia de información afecta la interpretación de los eventos presentados (55).

Las propuestas teóricas anteriores son observables en *Celle que vous croyez*,⁷ de modo notable en las secuencias ligadas a la muerte/no muerte de Chris/Alex.⁸ Una vez que Claire ha roto su relación con su joven amante y retoma su vida normal (de profesora de literatura en la universidad, miembro de un grupo de amigos y madre de dos hijos de los que debe ocuparse de vez en cuando), un día concierta una cita con Jo/Ludo (un amante anterior a Chris/Alex, a través del cual entabló la relación virtual). Este le dice que su amigo se había suicidado luego de sufrir una terrible decepción por culpa de una “loca” que, a través de las redes sociales, primero lo enganchó y luego lo dejó caer; la película retoma esta parte del relato de Claire, en una secuencia cercana al desenlace. A partir de esta información el lector/el espectador insertará el evento en la construcción de la *fabula*; sobra decir que Claire, dentro de la diégesis, también interpretará acontecimientos de acuerdo con esta información.

Considerando la novela como O¹ (texto fuente) y el filme como O² (nuevo texto),⁹ es preciso señalar modificaciones en las *fabulas* de uno

7 Sinopsis: Internada en una clínica psiquiátrica debido a una depresión profunda, Claire (profesora universitaria, 50 años, divorciada, madre de dos hijos), a lo largo de las entrevistas con su psiquiatra le cuenta cómo entabló una relación virtual con Chris/Alex (fotógrafo, treintañero). Para no revelar su edad, Claire se construye una identidad virtual a través de Facebook. Lo que empieza como un juego se vuelve más y más complejo.

8 El personaje en cuestión se llama Chris en la novela, y Alex en el filme. Lo mismo aplica para el personaje de Jo/Ludo.

9 Estas denominaciones (O¹ y O²) se deben a Thierry Groensteen (1998); son retomadas por Pérez Bowie (2010).

y otro de estos objetos, debido a las incidencias que tienen en ambos soportes. En los pasajes de la novela y en la secuencia del filme relativos a la muerte/no muerte de Chris/Alex, lo primero que debemos señalar es que, en el texto verbal, el especialista encargado del seguimiento de Claire en la clínica psiquiátrica es el Dr. Marc B., un hombre joven que se enamora de su paciente. En el filme esa función está a cargo de una psiquiatra, la Dra. Catherine Bormans. Como puede apreciarse a partir de estos datos, el género de la persona con la que Claire interactúa a lo largo de las sesiones incidirá en el desarrollo de la trama –en el *syuzhet*, para ser precisos–: atracción sexual por parte del médico, confrontación constante con la psiquiatra, como veremos más adelante. Tanto en O¹ como en O², los psiquiatras deciden contactar a Jo/Ludo para interrogarlo acerca del evento que ha perturbado tan profundamente a Claire. En la novela, Marc busca a Jo a través de Facebook, se encuentra con él y obtiene la verdad: por despecho y por vanidad, Jo inventó el suicidio de su amigo. El psiquiatra pensaba que conocer la verdad sería beneficioso para su paciente, puesto que eliminaría sus sentimientos de culpabilidad. Sin embargo, el efecto fue contrario: Claire cae en una depresión profunda porque, según Marc, la idea de la muerte de Chris era lo que la mantenía viva. Este fragmento es bastante extenso (97-98 y 124-133) y, además de contar la acción de buscar a Jo, abunda en reflexiones por parte del médico.¹⁰

En el filme, esta secuencia se presenta de modo directo, a través de los recursos del cine (minutos 1:30:24 al 1:33:11); es decir, no tenemos acceso a los razonamientos de la psiquiatra, sólo percibimos, en su perplejidad al escuchar las palabras de Claire, que no cree que las cosas hubieran sucedido así. Las imágenes que muestran a Catherine conduciendo su automóvil hacia el punto del encuentro concertado con Ludo (se utiliza una superposición de imágenes de la pantalla de internet, que comprimen el proceso de búsqueda de datos sobre Ludo; es

10 He aquí un breve ejemplo del discurso de Marc: “Entonces cometí mi segundo error. Me faltó perspicacia, o tal vez lucidez profesional. Me pareció que, en el caso de esta paciente, el principio de realidad tendría efectos benéficos. Que al sacarla del universo imaginario que la estaba destruyendo, al hacerle ver que había sido manipulada, que la víctima era ella –no había matado a nadie, a ella la habían matado– yo iba a ayudarla, a socorrerla. Quería salvarla [...]. Lo que sucedió fue lo contrario. Creí darle esperanza: nadie se había muerto por ella. Y lo que le proporcioné fue desesperanza: nadie se había muerto por ella. Comprendí demasiado tarde que esa muerte la hacía vivir” (130-131).

un buen ejemplo de inferencia de lo intermedial en el desarrollo de la historia) dan cuenta del trayecto hacia un encuentro con lo “real”, para poner a prueba lo que Claire le ha contado y que parece ser el motivo de su estado mental. El diálogo entre Catherine y Ludo se presenta de modo bastante detallado. Conversan en el auto de la psiquiatra; son mostrados desde el asiento trasero, la cámara va de uno al otro, en lugar de *raccords* de frente:

1:32:01

Ludo: [...] Unos meses después ella me llamó por teléfono. Le dije que él había muerto por su culpa. Que se había suicidado. Mi amigo se estaba volviendo loco y a mí no me queda el papel de cornudo. Entonces, le dije una mentira.

1:33:43

Catherine: No comprendo. ¿Quiere decir que no está muerto?

Ludo: [Niega con la cabeza] No. No. Inclusive acaba de ser papá.¹¹

La secuencia se cierra con la imagen de unas gaviotas volando sobre el mar. Es un día nublado, todo se ve gris.

La entrevista con Jo/Ludo da lugar a una secuencia insertada, poseedora de una notable autonomía, como se puede comprobar mediante el esquema de funciones propuesto por Kafalenos (2006):¹²

Secuencia “Entrevista con Jo/Ludo”

Equilibrio inicial: Los psiquiatras escuchan lo que cuenta Claire

A Se enteran del suicidio de Chris/Alex (evento que ha perturbado a Claire)

B ∅

C Deciden investigar lo que sucedió

11 Las citas del texto de la novela y los parlamentos del filme son traducciones de la autora de este trabajo.

12 Una de las propuestas más fructíferas de Emma Kafalenos (2006) consiste en que, partiendo de las 31 funciones identificadas por Propp para el corpus que él examinó, la autora establece una serie de once funciones. Con ello, ofrece una herramienta de diagnóstico de narratividad susceptible de aplicarse a cualquier tipo de texto narrativo, ficcional o no. Las funciones que identificamos en *No soy quien crees* son las siguientes: A=evento disruptor o evaluación de la situación; C= decisión del actante; C'=acto inicial del actante C para aliviar A; F=el actante adquiere algún poder; G=el actante llega al lugar para H; H= acción principal del actante C para aliviar A; I o I_{neg}=éxito o fracaso de H; K=nuevo equilibrio. Las funciones A, C, C', H, I, K dibujan un ciclo completo; las demás pueden o no estar presentes en el relato. El Equilibrio inicial no es una función (41).

C' Buscan datos sobre Jo/Ludo en la red
 F Encuentran datos sobre Jo/Ludo, que permiten localizarlo
 G Acuden a la cita concertada
 H Explican a Jo/Ludo el estado de la salud mental de Claire; Jo/Ludo confiesa su mentira

En la novela:

I_{neg} Al enterarse de que Chris está vivo, Claire cae en depresión profunda

En el filme:

I Al enterarse de que Alex no murió, Claire se siente liberada

En la novela:

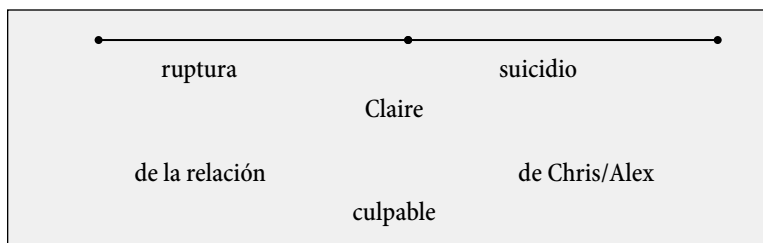
K Claire convive con los residentes de la clínica psiquiátrica, preparan una obra de teatro

En el filme:

K Claire se despide de Catherine. Escucha el tono de llamada en su celular

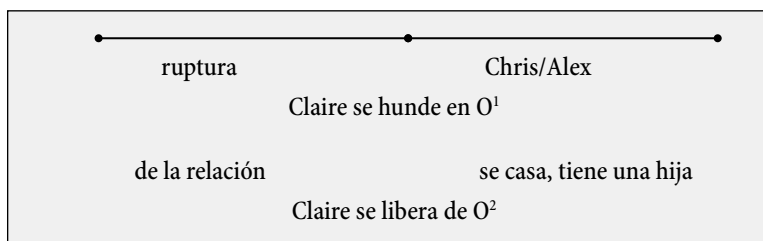
Las divergencias conducen a la construcción de dos *fabulas* diferentes. La de la novela exige más trabajo por parte del lector, debido a la presencia de reflexiones y digresiones. En la película, la historia se presenta con más claridad, sin que las ambigüedades se eliminen por completo. Esta posibilidad de dos *fabulas* distintas, tanto en O¹ como en O², radica en la mentira orquestada por Jo/Ludo. Con la información recibida en primera instancia, tanto los personajes (Claire y los psiquiatras) como los lectores o los espectadores construiremos una *fabula* en la cual el trastorno psíquico de Claire se debe al sentimiento de culpabilidad que suscita en ella la supuesta muerte de Chris/Alex. No obstante, como acabamos de ver, la iniciativa de los psiquiatras añade interés narrativo a la historia. En el proceso de construcción de nuestra *fabula*, al recibir la información completa, es preciso sustituir un elemento (la muerte de Chris/Alex) por otro (la no muerte). Ya hemos mencionado que, al conocer la verdad, en la novela el estado mental de Claire empeora, mientras en el filme ella se siente aliviada, y tiene lugar un ritual de purificación por medio de la lluvia (en el minuto 1:33:55). Esto último puede tener un carácter simbólico, no sabemos si en realidad se expuso a la lluvia, o la escena es una metáfora del ritual. De ahí que el resultado sea negativo (I_{neg}) en la novela,

y positivo (I) en la película. Nos encontramos ante lo que Rimmon-Kenan (en Kafalenos 2006) caracteriza como ambigüedad estructural, resultante de la coexistencia de dos *fabulas* mutuamente excluyentes (o bien Chris/Alex está vivo, o no lo está). A partir de la información recibida podemos construir una *fabula* α , representada en el Esquema 1a:



Esquema 1a (elaboración propia).

Esta construcción se verá reflejada en el *syuzhet*. Desde luego, en los diferentes soportes semióticos, los hechos se revisten de acuerdo con las posibilidades de cada medio. Al enterarnos de que Chris/Alex no murió, la *fabula* β será distinta, como se aprecia en el Esquema 1b:



Esquema 1b (elaboración propia).

En el caso que analizamos, sin embargo, conviene introducir un matiz. Si bien estamos ante dos *fabulas*, una de ellas proviene de la construcción de un evento que no se realizó. La historia derivada de una mentira, entonces, detona, en la construcción de una *fabula*, un elemento que deberá ser desechado cuando se disponga de nueva y “verdadera” información.

Hay otro mecanismo que incide de modo determinante en la construcción de la *fabula*. Es frecuente que, a lo largo del establecimiento de esta, nos encontremos con que hay vacíos de información, los cuales impedirán su construcción completa, y por lo tanto van a

incidir en la comprensión y en la interpretación de los eventos narrados. Estos huecos pueden dar lugar a dos patrones: o bien la información es diferida, y cuando se nos proporcione podremos completar la *fabula*, o bien la información se suprime, y no habrá manera de llenar todos los vacíos.¹³

El caso de transposición que examinamos ofrece un buen ejemplo para observar la incidencia narrativa de los vacíos en la *fabula*, en este caso, información diferida. Cuando, durante las conversaciones con sus médicos, Claire se refiere a las primeras etapas de su relación con Chris/Alex, sale a colación lo relativo a la elección de la foto de su perfil en Facebook. En algún momento del intercambio de mensajes, Chris/Alex pide una imagen suya. Este evento se encuentra en la novela y en el filme. En la primera, Claire afirma haber buscado en Imágenes Google “*belle fille brune*” [“*mujer hermosa, trigueña*”] (Laurens, 2016: 38); de las muchas posibilidades que aparecieron, eligió una “al azar”. En una sesión posterior, cuando Claire cuenta que Chris insistió en ver una foto suya, se desliza un dato cuya relevancia se hará evidente más adelante; dice Claire: “Entonces, cuando por fin acabé por mandarle la foto de Ka... eh, de la bella trigueña, no sentí que fuera un engaño...” (63). Claire pronuncia el inicio del nombre de Katia. El psiquiatra manifiesta dudas sobre la elección de la foto, no cree que se haya debido al azar (64); Claire reconoce que fue un error (65), y se defiende hablando de todo lo que las mujeres tienen que hacer para ser amadas por los hombres. Ante la insistencia de Marc, Claire inventa otra mentira, a partir de reconocer que se trata de su sobrina: “Oh, vaya, si le interesa tanto, le voy a decir de dónde saqué esa foto, después de todo, me vale. Era una foto de mi sobrina Katia. Ahí tiene. ¿Contento? ¿De qué le va a servir?” (66). La mentira consistirá en contar una historia falsa sobre Katia: luego de pasar cierto tiempo con la familia de Claire, se fue a trabajar a otra ciudad, y al poco tiempo se suicidó (67-73). No se volverá a mencionar a Katia en el resto de la historia. Habrá que esperar a leer el Epílogo para obtener información que permita deshacer la *fabula* que Claire nos ha inducido a construir con respecto a su sobrina. En el epílogo –que el filme no retoma como tal, pero del cual aprovecha algún elemento– aparece

13 O bien lo hará cada lector/espectador, como sucede con los finales abiertos, en filmes o novelas.

el marido de Claire hablando con su abogado, pues quiere divorciarse de ella. Explica que se enamoró de Katia cuando fue a vivir con ellos, luego de la muerte de sus padres en un accidente automovilístico; que se enamoraron y quieren casarse; está en contra de que se le haga notar que Katia es su sobrina, y que es mucho más joven que él. Vemos que la información proporcionada por Claire en su momento no sólo es producto de una construcción, sino que de hecho se trata de información diferida.

¿Qué sucede cuando estos acontecimientos pasan a formar parte de la historia contada en la película? Ante la petición de la foto por parte de Alex, Claire se asusta y baja la tapa de su *laptop* [0:21:00]. En diálogo con la psiquiatra, reconoce que la “espiral” empezó cuando le da un rostro a Clara Antunès¹⁴ [0:21:40], el rostro de una mujer joven, trigueña, y la sube a Facebook. A la pregunta de la psiquiatra sobre el origen de la foto, Claire dice haberla elegido “al azar”, en Google [0:25:10]. Añade que Alex no la habría aceptado como amiga si hubiera enviado una foto suya, actual, “Una mujer con los párpados algo caídos y la tez marchita” (0:26:05). En casa, Claire mira un video de Katia haciendo *pole dance*, e imita sus sensuales movimientos [0:42:43]. En la siguiente sesión, la psiquiatra pregunta de dónde salieron la foto y el video; Claire le dice que es fácil conseguirlos en Facebook o en Instagram. Catherine insiste y Claire confiesa: “Era una foto de mi sobrina, si quiere saber”. Luego inventa una historia en la que Katia partió a vivir a Noruega.¹⁵ La psiquiatra muestra perplejidad y no queda convencida. Mucho más adelante [1:26:14-1:29:30], en una conversación al aire libre, Claire le cuenta a Catherine que Katia no se fue a Noruega, que ella y Gilles (marido de Claire) se enamoraron, y el efecto que tuvo en ella cuando su marido se lo dijo: “Me destruyeron. Ella me destruyó”. Explica que lo que quería de Katia era su juventud, su belleza; que envidiaba la felicidad que le había robado; sentía celos de ella y necesitaba sentirse querida: “Necesitaba que me

14 Este es el nombre que elige Claire en el momento de crear su página en Facebook. Le da a su yo virtual una filiación portuguesa, de nombre Clara, y agrega el apellido del autor António Lobo Antunes, cuyo nombre aparece en una publicación que se aprecia al lado de la laptop. Volveremos sobre este punto.

15 La reducción de la larga explicación sobre Katia en la novela a la que procede el filme es un ejemplo de compresión (véase Gutiérrez Estupiñán y VergaraVallejo, 2021).

prestaran atención, que me arrullaran, aunque fuera con mentiras” (1:29:30). Agrega, llorando, que no se había atrevido a decir todo esto, ni a ponerlo por escrito.¹⁶

Este ejemplo de información diferida, que conduce a la construcción de diversas *fabulas*, es una muestra de la inestabilidad de este elemento. Kafalenos (2006) propone que esta se observa a medida que la *fabula* crece durante el proceso de lectura, o de visión; las contradicciones entre las funciones que se asignan a los eventos presentados y la posición de estas en la *fabula* completa permiten a lectores y receptores participar en el juego de construcción de significancias. Por otra parte, no hay que olvidar que interpretamos los eventos como funciones de acuerdo con las configuraciones que establecemos en el momento en que tomamos conocimiento de estos, y que construimos la *fabula* ordenando en una secuencia cronológica los acontecimientos que el texto nos revela. Los vacíos temporales, como hemos visto en las secuencias analizadas, no tienen efecto en la *fabula* final construida por lectores/espectadores (57), puesto que al proporcionar información sobre los eventos que en cierto momento faltaban, la *fabula* se completa. Un ejemplo de esta inestabilidad lo encontramos cuando Catherine recibe información para construir una *fabula*, pero los datos que le proporciona Claire no la convencen, por lo que se resiste a utilizarlos, deja el hueco, realiza sus propias indagaciones y, una vez poseedora de información válida, se la proporciona a Claire, quien a su vez procederá a rehacer el relato con respecto a Alex. En la novela, Claire le dará un tratamiento distinto a esta información.

El *syuzhet*

Ahora bien, en su texto sobre los efectos de la información diferida o suprimida, Kafalenos (2006) casi no se refiere al *syuzhet*, aunque menciona que los vacíos encontrados en el arreglo de los eventos, tal como los aprehende el lector/el espectador, necesariamente inciden en la construcción de la *fabula*.¹⁷ André Gaudreault y Philippe Marion

16 En la novela, lo relativo a Katia está consignado en la comparecencia de Marc ante sus colegas (63-73 de la edición utilizada). No hay referencia a las emociones que Claire manifiesta, y que en el filme se muestran una y otra vez.

17 Aparte de asumir, a diferencia de los formalistas rusos, que el *sjuzhet* revela la *fabula*, y no que esta es el material del cual el *sjuzhet* está hecho, Kafalenos (2006)

también retoman estos conceptos en un texto cuyo título es revelador: “Transescritura y mediática narrativa: el juego de la intermedialidad” (1998), interesante porque permite conectar el análisis narratológico con la reflexión sobre el papel del soporte del relato. Los autores abordan el hecho de la transemiotización a partir de la idea de que al pasar de un medio a otro el *syuzhet*¹⁸ sufre transformaciones “informantes” o “deformantes”, ligadas a la naturaleza propia de cada *syuzhet*. En el caso de la transposición de una novela a un filme, uno de los problemas a los que se enfrenta la escritura del guion –etapa previa a la toma de imágenes– es el grado de resistencia que presente el soporte verbal. Gaudreault sugiere el término de *adaptogenia* para referirse a la tendencia que muestran algunas obras a “sentirse mejor” en un medio que en otro,¹⁹ a “salirse de su ‘piel escritural’ para revestirse con los oropeles del cine” (Gaudreault, 1998: 270).

Con respecto a la *fabula*, su reconocida autonomía no significa que no necesite recurrir a un medio, verbal u otro. Por lo tanto, es posible extraer un núcleo de acciones que serían ‘comunes’ a la novela y al filme. De acuerdo con Gaudreault y Marion (1998), la *fabula* (o sus componentes) se encuentra comprendida dentro del *syuzhet*, pero sólo después de que aquella ha pasado por el crisol de lo que puede llamarse la puesta en *syuzhet* o, si se permite el neologismo, la *syuzhetización*. De manera que el *syuzhet* podría considerarse como el texto en tanto que está encarnado en un medio. Dicho de otro modo, sería el equivalente de la *fabula*-ya-mediatizada; es decir, su naturaleza es textual. La Tabla 1 presenta una cadena en la cual uno de los extremos estaría ocupado por la *fabula*, y en el otro extremo se encontraría el

trata las relaciones entre ambos elementos como una serie de eventos que el lector o el espectador expanden en el proceso de la lectura o del visionado. En la nota 4 de su texto, la autora señala que incluye la focalización como un componente de *sjuzhets* que se manifiestan en cualquier medio, y la voz como un componente de *sjuzhets* que se manifiestan en medios que incorporan lenguaje [verbal]. La *fabula* no se expresa en ningún medio: es una abstracción, ordenada cronológicamente, a partir de los eventos que un *sjuzhet* revela al perceptor.

18 Como ya lo hicimos en párrafos anteriores, adoptamos la transliteración del término en ruso propuesta por Gaudreault y Marion (1998: 38, ver nota 12). La escritura de *fabula*, en cursivas y sin acento, se debe a su carácter de término proveniente del latín.

19 En las “Conclusiones” del volumen sobre la transescritura (Gaudreault y Groensteen, 1998), Gaudreault da como ejemplo las múltiples adaptaciones que se han hecho de *El cartero siempre llama dos veces*.

vehículo semiótico, el soporte expresivo, el medio. En la parte media de la cadena se sitúa el *syuzhet*-estructura, el cual posee dos caras: una que mira hacia la *fabula* y la otra que mira hacia el medio (el *syuzhet*-texto). Los elementos incluidos en la segunda columna, que intervienen en la escritura del guion, desde luego se basan en el texto verbal; el resultado del proceso, el filme, se relaciona a su vez tanto con el texto fuente (la novela) como con su primera transformación, que cristaliza en el guion.²⁰

<i>fabula</i>	<i>syuzhet-estructura</i>	<i>syuzhet-texto</i>
Posee una configuración propia, relativamente compatible con cualquier medio; preprograma el proceso de transposición.	Es el lugar de encuentro entre lo contado y lo contante. Implica un mínimo de consciencia mediática.	Se encuentra en simbiosis con el medio, pues debe adaptarse a él (como a un molde). Aquí se plantean los verdaderos problemas de la adaptación.

Figura 1 (elaboración propia).

Para Gaudreault y Marion (1998: 43) es indudable la naturaleza propiamente textual del *syuzhet*, como resultado del encuentro de una *fabula* –historia como virtualidad pura, pues está abstraída de cualquier mediatización– con un medio. Esta idea no está alejada de la de Kafalenos (1996: 61, nota 4) cuando señala que concibe el *syuzhet* como una manifestación de eventos secuenciales en un medio dado y que incorpora, además de los componentes del medio mismo, factores temporales de duración y frecuencia en la forma en que se manifiestan, según el relato del que se trate.

Con la finalidad de captar la génesis y el estatuto de un relato mediatizado, Gaudreault y Marion (1998) proponen realizar un recorrido desde el medio hacia el *syuzhet* y la *fabula*; para referirse a ello emplean la noción de *mediática narrativa*. Un *syuzhet* tiene un rostro diferente según se exprese en forma verbal o escrita; estas diferencias se multiplican cuando el *syuzhet* se presenta en medios complejos,

20 Nos referimos al guion como síntesis de las etapas previas a las operaciones de toma de imágenes en movimiento. Desde luego, los elementos contenidos en el guion no consisten únicamente en los diálogos, sino que hay indicaciones múltiples en cuanto a otros elementos cinemáticos. También habría que considerar, cuando existen, los *story boards*, por ejemplo.

como el cine, el cómic o la televisión. Cada medio posee su propia energía para la comunicación y un potencial expresivo narrativo propio. A partir de una metáfora tomada de la química, Gaudreault y Marion (1998) explican que un medio sólo puede asumir la responsabilidad de comunicar una *fabula* desarrollando una reacción-*sjuzhet* cuya amplitud puede variar. Como proyecto narrativo, la *fabula* se encarna en interacción con un medio (un *sjuzhet*-texto), el cual es solidario con el *sjuzhet*-estructura. Como se ve, las propuestas de Kafalenos y de Gaudreault y Marion son complementarias y constituyen una herramienta con fuerza explicativa para abordar cuestiones de transposición, intermedialidad, transescritura y adaptación. Cada proyecto narrativo podría ser considerado de acuerdo con su *adaptogenia*: las historias tendrían la posibilidad de realizarse de manera óptima eligiendo al compañero mediático que más les conviniera. Esto explicaría que haya unas obras más adaptables que otras, e inclusive que algunas sean “inadaptables” (50). Habría que reconocer que los relatos poseen una determinada fuerza de atracción mediática. Para ir de un medio hacia otro, un relato debe aceptar que su masa y su aspecto se modifiquen en mayor o menor medida.

En el caso que nos ocupa, el material *Celle...* O¹ (novela) posee un potencial adaptogénico lo suficientemente denso como para encontrar en *Celle...* O² un medio ideal para manifestarse. Los elementos “informantes” (agregados de información que permiten los recursos del cine, a cargo de la mostración; ya mencionamos que, con respecto al papel de las nuevas tecnologías, el filme hace ver lo que la novela sólo puede mencionar verbalmente) y “deformantes” (el filme no retoma todos los elementos que contiene la compleja estructura de la novela: se limita a lo que tiene una mayor reportabilidad y ordena los eventos de manera más clara, facilitando el trabajo perceptor) desembocan en un objeto (O³) muy diferente a O¹. Esta idea de la adaptogenia puede relacionarse con el proceso de la adaptación, en especial en la etapa de la escritura del guion, durante la cual se procede a la selección de los elementos de O¹ que van a ser retomados en O². Así, las diferencias entre elementos de la novela y el cine obedecerían, al menos en parte, a lo que quienes escriben el guion perciben como más adecuado para ser retomado en la película en ciernes.

El potencial adaptogénico percibido por Nabou, el director, al leer la novela de Camille Laurens, fue sometido a todo un trabajo para desembocar en O². Rasgos como la elección de una psiquiatra en lugar de un psiquiatra para escuchar el relato de Claire; el modo en que ambos proceden para contactar a Jo/Ludo y averiguar si Chris/Alex en realidad se suicidó; la reacción de Claire en la novela y en el filme al enterarse de que su ex amante sigue vivo; el tratamiento de lo intertextual, entre otros, constituyen muestras de la labor de los guionistas. Si podemos afirmar que novela y película comparten una misma *fabula*, de inmediato se percibe que el filme cuenta los mismos hechos, pero elige entre los materiales “más adaptogénicos” y deja de lado muchos otros. Desde la escritura del guion, como decíamos, se eliminaron partes de la novela que no eran de tanto interés, fueron consideradas poco atractivas o eran imposibles de ser incluidas debido a las limitaciones de extensión que impone un filme para su exhibición comercial. La estructura de la novela, que incluye un Prólogo, dos grandes partes (*I. ¡Muérete! 1. Conversaciones con el Dr. Marc B., 2. Comparecencia del Dr. Marc B; II. Una historia personal. 3. Borrador de una carta para Louis O.*) y un Epílogo, se comprime en el filme; podríamos decir que muchos elementos se diluyen, sin desaparecer por completo.²¹

La adaptación y el medio

A lo largo de esta reflexión hemos empleado varios términos para referirnos al paso de la novela al cine: transposición, transescritura, adaptación. En la conclusión a los trabajos presentados en el Coloquio de Cerisy (celebrado en 1993), reunidos en el volumen *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation* (Gaudreault & Groensteen, 1998), Gaudreault reconoce que no es posible prescindir del término ‘adaptación’, a pesar de ser inadecuado (268). Esta inadecuación se debe a que subyace la idea de comparación y de equivalencia²² entre

21 Por ejemplo, en el filme se utilizaron datos del Epílogo de la novela para definir el personaje de Gilles, ex marido de Claire, durante su breve aparición en la película.

22 Gaudreault nos recuerda la afirmación de Jean Châteauevert (1996), en el sentido de que una redundancia semántica entre materiales enunciativos diferentes es imposible. Contar lo mismo en otro medio ya no es contar lo mismo.

una obra matriz (el hipotexto) y una obra derivada (el hipertexto); pero, por otra parte, adaptación tampoco podría sustituirse adecuadamente por ‘transescritura’, debido al carácter abstracto de esta noción (273). Para Gaudreault, ‘adaptación’ se refiere a un procedimiento que consiste en apropiarse de una *fabula* para hacerla entrar en el corsé de un medio diferente a aquel para el cual estaba prevista, mientras que en ‘transescritura’ se infiere más bien un proceso, el proceso mismo de la escritura, ya sea literario, cinemático, cómic u otro.²³ En lo que sigue emplearemos el término ‘adaptación’ para examinar algunos rasgos del proceso adaptativo, según Groensteen (1998). La definición de Groensteen es la siguiente: “Se llama ‘adaptación’ a un proceso de traslado que crea una obra O² (el filme) a partir de una obra preexistente O¹ (*Celle que vous croyez*, novela) cuando O² no utiliza los mismos materiales de expresión que O¹”; es decir, cuando hay un cambio de soporte semiótico y medial.

En sentido estricto, la adaptación es la reencarnación de O¹ en un medio distinto al que le servía originalmente de soporte. Esta transemiotización, señala Groensteen (1998), no puede efectuarse sin que algunos elementos del texto-fuente experimenten alteraciones, pues cambiar de medio equivale a cambiar de significantes, y por lo tanto de texto.

Con respecto a las posibles alteraciones en la *fabula*, durante el proceso de adaptación, señala Groensteen (1998) que los personajes pueden ser modificados o redefinidos.²⁴ *Celle...* ilustra este hecho perfectamente. Para empezar, por la elección de Juliette Binoche para el papel de Claire, y la de Nicole Garcia como la psiquiatra, en lugar del joven Dr. Marc B. de la novela. Este cambio tiene repercusiones importantes en cuanto a la presencia del componente de género en el relato: en la novela Marc se enamora de Claire, y se ve obligado a dar una larga explicación ante el grupo de sus colegas de la clínica

23 No obstante, Groensteen (1998) se refiere a la adaptación como un proceso.

24 Groensteen da como ejemplo los *remakes*. Por su parte, Lotman (2000: 34) señala que, en la pantalla, el espectador no sólo ve al personaje, sino también a la actriz o al actor, el rostro que conoce bien por haberlo visto en otros filmes. Este sentimiento de familiaridad, de reconocimiento, es parte de la esencia de la percepción. Verstraten (2009), en el capítulo dedicado al impacto narrativo de la *mise en scène*, señala la importancia de la elección de actores y actrices, estilos de actuación y posicionamiento de los personajes.

psiquiátrica, al tiempo que en los últimos párrafos de la novela se deja entrever que esta relación va a prolongarse. En el filme, en cambio, los cuestionamientos entre Catherine y Claire, dos mujeres de edades semejantes, adquieren otra dimensión. En efecto, la psiquiatra le hace ver a Claire detalles como el que Alex no se hubiera enamorado de ella, sino de la imagen de la joven que ha tomado “prestada” de la red; que se convierta en la rival de sí misma –cuando Claire empieza a sentir celos de Clara, su yo virtual–; tampoco se cree la versión de que la fotografía hubiera sido encontrada al azar; al igual que Marc en la novela, decidirá tomar contacto con Jo/Ludo para averiguar la verdad con respecto al suicidio de Chris/Alex, como ya hemos anotado.

La identidad transmedial

El relato de la construcción de la identidad virtual/transmedial de Claire está ligado al recurso a las nuevas tecnologías, y pueden identificarse varias etapas. Claire no es novata en cuanto al empleo de dispositivos (laptops, celulares), sitios de internet²⁵ (aunque no sabía lo que era ‘insta’, se entera de que existe Instagram, y empezará a utilizarlo). En un primer momento, con la finalidad de buscar información sobre Jo/Ludo, crea su perfil personal en Facebook, para lo cual tiene que ir añadiendo los datos requeridos.²⁶ Claire se moverá entre lo virtual y lo “real”, aunque esta realidad no es tal, pues se da únicamente en el relato que Claire escribe como alternativa a su historia con el joven amante. Así, cuando –en la ficción– decide contactar a Chris/Alex como la escritora que es, para proponerle que se encargue de hacerle fotos para un libro de ella que va a publicarse, afirma que no tiene nada que ocultar. Unido a lo anterior, como se habrá podido apreciar, está constantemente presente lo relativo a la edad: Jo/Ludo menciona que él casi podría ser su hijo; Alex ni siquiera responde cuando Claire le pregunta si la amaría si fuera “vieja” (de 50 años); a la psiquiatra le dice que su exmarido la dejó por una mujer más joven: “Mi marido me dejó por una mujer que podría ser mi hija”, para luego

25 No es el caso de Catherine. Claire tiene que explicarle que se pudo conseguir cualquier foto en Google, y que en las redes “Todo el mundo exhibe su vida, lo único que hay que hacer es elegir” [0:43:53 filme].

26 En este momento elige cambiar su nombre por el de ‘Clara’ y el apellido Antunes, del escritor portugués.

confesar que se trata de su sobrina Katia, la muchacha de la foto en su perfil de Facebook.

La injerencia de lo transmedial en la construcción de la identidad de Claire es evidente y contribuye al avance de la narración. El recurso a las posibilidades que ofrece la red tiene un mayor peso en la etapa del establecimiento de la relación con Chris/Alex. Aunque no desaparece por completo, es sustituida por el celular. Desde luego, esto es más claro en el filme que en la novela. Por ejemplo, hay un momento en el que Claire recibe una notificación, en la pantalla del celular aparece un mapa donde se muestra que Alex está a tres minutos de donde ella se encuentra. Mientras se encamina apresuradamente hacia la salida del edificio de la universidad, Claire ve cómo los dos círculos se aproximan [0:55:10]. A través de las rejillas, observará los movimientos de Alex, buscándola; por supuesto, ella se mantendrá a distancia y se abstendrá de manifestar su presencia. Este proceso de construcción de una identidad mediante el uso de la tecnología digital, que es mostrado con detalle en el filme,²⁷ forma parte de la trama y los elementos que intervienen en él se encuentran enlazados con los demás componentes que hemos examinado hasta aquí.

Intermedialidad e intertextualidad en *Celle que vous croyez*

Intertextualidad en la novela

Un aspecto fundamental, que destaca en la novela pero que el filme no deja completamente de lado, es lo relativo a la intertextualidad.²⁸ En su discurso, Claire se refiere profusamente a obras literarias, muchas veces en forma de alusiones sólo al alcance de quien posea las claves para localizarlas. Tengamos en cuenta que Claire Millecam es profesora universitaria e imparte la materia de literatura comparada; los temas

27 En este sentido, podríamos hablar de una expansión de datos que el texto verbal debe limitarse a describir.

28 En esta reflexión, aparte de referirnos a la presencia de un texto B (intertexto; de hecho, a la serie de textos presentes, de una forma u otra, en los objetos de estudio, aunque de modo especial en el texto verbal) en un texto A, nos situamos en la concepción limitada de esta noción, no en la universalista, que considera la intertextualidad como un atributo intrínseco de todo texto.

que expone ante sus estudiantes tienen una estrecha relación emocional con lo que ella está viviendo en esos días, de manera que, lejos de constituir meras alusiones, o citas, meros “adornos”, se entretajan en la diégesis. En efecto, cuando Claire expone el tema derivado de la obra de Tasso ante sus estudiantes, se encuentra en una encrucijada en su relación con Chris, pues ha empezado a preguntarse si él realmente la ama o si sigue pensando en Clara Antunès, su *alter ego* joven.

Para la novela podríamos mencionar casos de intertextualidad a primera vista “pura”, pero en el contexto de relaciones entre las artes, la cuestión no resulta tan sencilla. Detengámonos a examinar un par de casos. Cuando Claire decide averiguar si Chris prefiere a la mujer joven de la foto (Clara) o a ella, compara su situación con la de Rinaldo y Armida, en el Canto XVI de la *Jerusalén liberada* (1565), de Torcuato Tasso.²⁹ Recordemos que, en esta obra, Rinaldo, un caballero que participa en la cruzada bajo las órdenes de Godofredo de Bouillon, cae en las redes de la maga Armida, quien le da un bebedizo que lo hace perder la voluntad y someterse a sus deseos. Los compañeros de armas de Rinaldo, en un momento en el que Armida está ausente, logran hacerle ver la molición en la que ha caído mostrándole su imagen reflejada en la superficie de su escudo; él decide regresar a la lucha. Cuando le comunica su decisión a su amante, ella le confiesa que se ha servido de artes mágicas para retenerlo, y le jura no volver a mentir. Pero el guerrero no puede perdonar el engaño, el deber es más fuerte y abandona a Armida, a pesar de sus lágrimas.

La presencia de este subtexto de Tasso va más allá de la cita e incide en la significancia de esta parte de la novela de Camille Laurens. Por una parte, este traer a colación el texto de Tasso se narra en la novela que Claire escribe en el taller de creación que ha seguido en la clínica psiquiátrica (y que le entrega a Marc para su lectura). En una de las sesiones con Marc, Claire enlaza la leyenda de Rinaldo y Armida con su relato:

Armida, segura del poder de su amor, se lanza a los pies de Rinaldo, le confiesa los hechizos a los que ha recurrido para retenerlo, jura que ya no echará mano de ellos. «Te amo, le dice. Te he traicionado. Te he mentado. Pero la

29 El tema es la Primera Cruzada (1096 a 1099) y la misión de liberación del sepulcro de Jesucristo, en la que destaca la figura de Godofredo de Bouillon.

única verdad es que te amo. Quédate conmigo [...]. Rinaldo duda [...] Pero sufre por tanta traición [...] y se aleja de ella para siempre». (111-112)

Los términos clave son ‘confiesa’ y ‘traición’. Claire –igual que Armida– ha construido una serie de imágenes falsas para retener a su amante, le presenta un espejo –una pantalla– en la que se refleja una realidad inexistente –virtual–. Dice Claire: “Aquí es donde mi relato y la leyenda se unen” (111). El haber recurrido al “engaño” la lleva a preguntarse si, como Rinaldo, su joven amante la abandonaría al conocer la verdad.³⁰ Marie-Laure Ryan, en el artículo sobre virtualidad de la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, proporciona elementos muy *ad hoc* para una apreciación más amplia de este elemento intertextual e intermedial en la novela.³¹ Afirma Ryan que la idea de lo virtual como opuesto a lo que *es* puede llamarse lo virtual como potencial, lo cual es el caso de la construcción de una identidad no-real por parte de Claire. Lo virtual (la identidad creada) difiere de lo que es: una mujer de cincuenta y dos años que se presenta como una joven de veintitantos. En otras palabras, Claire se crea una identidad para dar la ilusión de lo que no es, personaliza las posibilidades tecnológicas a su alcance para crear una imagen virtual.

Por otra parte, el tema ha sido retomado en otras artes: *Armida* (título original en francés, *Armide*), estrenada en 1686, es una ópera con un prólogo y cinco actos con música de Jean-Baptiste Lully y libreto en francés de Philippe Quinault, basada en el poema épico de Tasso. De hecho, la misma Claire cita unas líneas del dúo entre Armida y Rinaldo, que la conmueven mucho: “estuve a punto de romper en llanto mientras lo escuchaba con mis estudiantes” (Laurens, 2016: 111). El tema del amor, y de manera especial el momento de la

30 De hecho, así será. Tanto en la novela como en el filme, Alex/Chris descubre el engaño guiado por Claire. Para poner a prueba su amor, ella le ha enviado un mensaje a nombre de Clara Antunès, supuestamente de regreso en París, y le da cita en un café. El joven regresa al departamento so pretexto de buscar un suéter; desde allí llama a Clara. Mientras espera, se fija en la publicación que lleva el nombre de António Lobo Antunes, descubre debajo el viejo celular con todas las llamadas de Clara, y se da cuenta de que había estado siendo engañado (118 a 124 en la novela, minutos 1:20:39 a 1:23:51 en el filme).

31 Este componente se “pierde” en la versión cinematográfica; no se incluyó, probablemente por las complicaciones que habría planteado. Recordando a Seymour Chatman (1980), sería un ejemplo de lo que la novela puede hacer y el filme no.

separación de los amantes, ha sido tratado en la pintura.³² Podemos concluir, entonces, que no parece pertinente, a partir de los enfoques intermediales, limitar la presencia de un texto en otro solamente a lo verbal: los múltiples enlaces –en diversos soportes semióticos– establecidos a partir del texto, apuntan hacia muy diversas direcciones de significancia y de interpretación.

Otro ejemplo de intertextualidad, también en la novela, es el siguiente. Durante sus diálogos con Marc (su joven psiquiatra), Claire se burla de que no capte alusiones literarias,³³ por ejemplo, de *Les Fausses confidences*, de Marivaux.³⁴ En otras partes de la novela este texto aparecerá en forma de citas,³⁵ y al final los residentes de la clínica psiquiátrica se encontrarán trabajando en la puesta en escena.³⁶ La presencia de esta obra, solamente en el texto verbal,³⁷ abre una

32 Algunos ejemplos: Separación de Armida y Reinaldo (entre 1628 y 1630), de David Teniers; este pintor ejecutó doce cobres inspirados en la obra de Tasso. Rinaldo y Armida es el título de obras de Giordano Luca (ca. 1697), Giovanni Baptista Tiepolo (1753), Antonio Bellucci (entre 1705 y 1726), Eduardo Chicharro (1904).

33 En una de las sesiones, le dice: “No le pregunto si ha leído *Las Relaciones peligrosas*, estoy segura de que no. La Marquesa de Merteuil le escribe a Valmont: [...]” (96).

34 *Les Fausses Confidences* (*Las falsas confidencias*) es una comedia en tres actos, en prosa, del autor francés Marivaux. Se representó por primera vez en 1737, en París. Trata sobre la manera de engañar a alguien para que se enamore. Los personajes principales son Araminta, una viuda rica, y Dorante, un joven de buena índole que se encuentra en la ruina, financieramente hablando; siguiendo los consejos de Dubois, quien había sido su ayuda de cámara, se presenta en casa de Araminta para trabajar como mayordomo. Mediante una serie de artimañas, en un momento le confiesa su amor a Araminta, y es correspondido.

35 En el epílogo de la novela, durante su conversación con el abogado, Gilles (ex marido) lee directamente algunos parlamentos entre Araminta y Dorante (208); hagamos notar que este último es más joven que Araminta, y de ahí resulta un paralelismo con la relación entre Claire y Chris. Ya hemos mencionado que la diferencia de edad en las parejas es un motivo recurrente, tanto en la novela como en el filme.

36 En la parte II de la novela (“Una historia personal”), que no se retoma en el filme, el ex marido de Claire le muestra al abogado parte de un video en el cual se aprecia a Claire y a Marc dando lectura a unos parlamentos de *Les Fausses confidences*, que aluden al amor entre una mujer de mayor edad que su pretendiente: “Araminta: [...] porque usted tendrá unos treinta años cuando mucho, ¿no? Dorante: Aún no los cumplo, Madame. Araminta: Lo que debe consolarlo, es que tiene tiempo de llegar a ser feliz. Dorante: Acabo de empezar a serlo, Madame” (208).

37 En el filme se reduce al título de la novela escrita por Claire, y que evoca la obra de Marivaux. Sin embargo, el título aparece como *Les Vraies confidences* (*Las confidencias verdaderas*).

insospechada gama de posibilidades para la interpretación, cuando se considera el texto completo de esta obra, escrita para ser representada, y las múltiples puestas en escena de las que ha sido objeto.³⁸

En la novela después de la dedicatoria y antes del índice (elementos colocados al final), leemos: “Además de las referencias explícitas a algunas obras,³⁹ esta novela contiene reminiscencias o citas, no siempre precisas [*parfois infidèles*] de [...]”, y sigue una enumeración de obras de 24 autoras y autores, un poema de Auden que se transcribe en la lengua original;⁴⁰ la canción *De la main gauche* [*Con la mano izquierda*], escrita por Danielle Messia, entre otros.⁴¹ Esta enumeración, de hecho, contiene parte del repertorio de posibles formas de la intertextualidad (citas y alusiones, sobre todo) y toca las fronteras de la intermedialidad, como más adelante se verá.

Asistimos a un traspase de las fronteras de la intertextualidad, o a una variedad de esta, que conecta con la intermedialidad. En este punto es preciso hacer algunas aclaraciones, pues todo parece indicar –al menos así resulta en el presente ejercicio de análisis– que constantemente se da el paso entre diferentes concepciones de las relaciones entre textos.

Digresión sobre propuestas analíticas

Para Rémy Besson (2014: 1), el pensamiento contemporáneo, opuesto al clásico, insiste en que los objetos son, ante todo, nudos de relaciones. La noción de intermedialidad⁴² constituye una respuesta estratégica a

38 Basta un recorrido por YouTube para darse cuenta de ello.

39 Entre otras: Shakespeare, Ronsard, Marguerite Duras (*Les yeux bleus cheveux noirs*; unas líneas de este texto conforman el epígrafe de la novela de Claire), La Rochefoucauld, Baudelaire (*Voyage*), Racine (*Bérénice*), Claude Esteban (también se cita parte de un poema suyo) (190 de la edición utilizada para este trabajo).

40 “If you see a fair form, chase it/And if posible embrace it,/Be it a girl or boy./Don’t be bashful: be brash, be fresh,/Whatever contact your flesh/May at the moment crave:/ There’s no sex life in the grave” (163 de la edición utilizada).

41 En la parte II de la novela, durante un viaje en automóvil van escuchando la radio. El hecho de que Claire reconozca *Can’t buy me love*, de los Beatles, y mencione que es de 1964, desencadenará la furia de Chris, quien “descubre” que Claire tiene más de cincuenta años. De nuevo, el motivo de la edad... (173). Este elemento no se retoma en el filme.

42 Silvestra Mariniello (citada en *Quelques définitions de l’intermédialité*, <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>; 2000) afirma que la intermedialidad es “una heterogeneidad”, una relación entre medios que se puede

la centralidad del análisis del contenido de textos escritos. Observa Besson que al principio se trataba de renovar las metodologías de enseñanza en los estudios literarios y de literatura comparada: el texto, en sentido amplio, puede remitir a un filme, a un sonido o a una imagen; la noción de medio conlleva a prestar una mayor atención a las características técnicas y a la materialidad de las producciones culturales estudiadas. El mismo autor llama la atención sobre una serie de desplazamientos, ocurridos a lo largo de finales del siglo XX y principios del XXI, que puede esquematizarse como se muestra en la tabla 2.

<i>Desplazamientos</i>	<i>Observaciones</i>
Enfoques centrados en el texto ↓	Estudio de los textos considerados como objetos aislados.
Estudio de las relaciones entre textos ↓	Intertextualidad Pensar el texto como el lugar donde se manifiesta la presencia de otros textos.
Estudio de las relaciones entre discursos ↓	Interdiscursividad Acento en la inscripción del texto en su contexto social, cultural y temporal, en el tiempo de la producción y de la difusión.
Era intermedial	Relaciones entre medios Desplazamiento del texto hacia la materialidad.

Tabla 2 (elaboración propia).

Desde luego, no se debe perder de vista la coexistencia de los enfoques, situación que sigue dando lugar a que todavía se confunda la intertextualidad con la intermedialidad. Sin embargo, si se reserva el término *texto* para referirse únicamente a instancias verbales de naturaleza homomedial, se aclara la distinción entre dichas nociones. A su vez, intermedial se aplica a cualquier transgresión de fronteras entre medios, y concierne a las relaciones heteromediales entre complejos

presentar como préstamo, como interacción entre diferentes soportes, como flujo de experiencias sensoriales y estéticas y, lo que es de interés particular para este trabajo, como adaptación. Para André Gaudreault (1999), también muy pertinente para nuestro propósito, la noción de intermedialidad designa el proceso de transferencia y migración de formas y de contenidos entre los medios. Es intermedial el cine que tiene como fuente lo literario o lo teatral, y también lo es cuando recibe influencias de otros medios. Es el caso para la relación entre la novela y la película *Celle que vous croyez*.

semióticos diferentes o entre diferentes partes de un complejo semiótico. La creciente preferencia por el término *intermedialidad* dibuja un perfil de investigación cada vez más interdisciplinario (Herman *et al.*, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 2008: 252).

Para Irina Rajewsky (2005), una concepción literaria de la intermedialidad, en el sentido más restringido de transposición medial, consiste en una combinación de medios y referencias intermediales. Aquí entran las adaptaciones filmicas de textos literarios, que se relacionan con el cruce entre medios (51). De las tres categorías propuestas por esta autora, a saber 1) transposición medial, 2) combinación medial y 3) referencias intermediales, en el caso que nos ocupa parecen ser pertinentes la 1 y la 3, en este orden. Rajewsky sitúa las transposiciones filmicas dentro de la categoría de las transposiciones mediales, que dependen de la transformación de un producto medial –*Celle...* novela, texto original, texto fuente, O¹– en otro medio –*Celle...* filme, producto medial recién formado, O². Agrega Rajewsky que, en el caso de las adaptaciones filmicas, si se hacen referencias concretas a un texto literario anterior, hay referencias intermediales (la categoría 3), es decir, que el filme puede, en diversos grados, “exhibir referencias a la obra original” (53). ¿Cómo se realiza esto último? De acuerdo con Rajewsky (2005: 53), el espectador “recibe” el texto literario original al tiempo que ve el filme, y lo aprecairá en su diferencia o equivalencia con la película. Puede suceder que la recepción del filme basado en un texto anterior se dé de acuerdo con un conocimiento previo (haber leído la novela), o a un trasfondo cultural (no haber leído la novela, pero haber tenido acceso a reseñas, comentarios críticos o entrevistas con el director o los actores, por ejemplo). Puede haber también una interacción en el orden en el que se tome conocimiento de O¹ y O² y que el conocimiento de la nueva obra provoque el deseo de conocer la obra de origen.⁴³ En la recepción puede intervenir, asimismo, el hecho de que el filme abra capas adicionales de significancia, provenientes de su referenciación o su puesta en relación entre filme y texto.

43 Debido a que, como sucede con todo trabajo de análisis, en este ensayo ofrezco *mi* lectura de las obras a las que me he referido, consigno mi experiencia: primero vi el filme; cuando supe que estaba basado en la novela de Camille Laurens, conseguí el libro. Mientras llegaba, navegué en la red buscando todos los datos posibles sobre O¹ y O²; leí la novela y continué mi ir y venir entre la obra literaria, el filme y el hipertexto conformado por todos los datos acerca de ambos objetos.

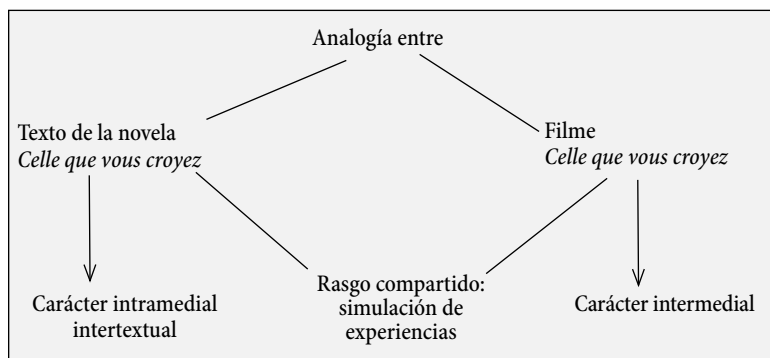
La indicación, en el paratexto de los créditos, de que se trata de una adaptación, o de que se basa o bien se inspira más o menos libremente en tal obra puede constituir esta apertura.

Según Rajewsky (2005: 54), las referencias intermediales generalmente se teorizan a través del concepto de intertextualidad; la relación entre estas se representa en la tabla 3:

<i>Referencias</i>	<i>Relación</i>
Referencias intermediales	Implican el cruce de fronteras entre medios
Referencias intertextuales / intramediales	Permanecen dentro de un solo medio

Tabla 3 (elaboración propia basada en Rajewsky [2005]).

A partir del señalamiento de esta diferencia medial, Rajewsky introduce la noción de la *illusion-forming quality*, cualidad formadora de ilusiones, idea en la cual se basa la figura siguiente.



Esquema 2 (Elaboración propia basada en Rajewsky (2005).

En la figura anterior destaca el reconocimiento de un parentesco, o de una analogía, entre O^1 O^2 , cuyo rango de presencia es variable, pero ineludible en el caso de las adaptaciones. Otro rasgo compartido es el de la simulación de la experiencia o, narratológicamente, la presencia de una diégesis, un mundo ficcional, construido.⁴⁴ Se

44 Este rasgo, además, subraya la inclinación a narrar compartida por la literatura y el cine.

observa, asimismo, que el término ‘intertextual’ puede reservarse para lo verbal, por su carácter homomedial, mientras que para el filme (O²) basado en una obra anterior predomina la intermedialidad, en cuanto a la presencia de referencias a otros textos o al cruce entre medios.

Elementos intermediales

Volviendo a nuestros objetos de estudio, con respecto a la canción mencionada,⁴⁵ no carece de interés mirar más de cerca la aparición de este elemento, exclusivo de la novela. Durante una de las sesiones con Marc, Claire cuenta que intentaba darle alguna pista a Chris sobre quién era ella en realidad, de qué se trataba el “juego”, con el deseo de que él prestara atención a frases como “una identidad falsa” y “se inventaba historias” (Laurens, 2016: 93), que aparecen en la letra de la canción. En este punto, el psiquiatra la anima a que la cante, a lo cual Claire accede; mientras canta, se transcribe buena parte del texto de la canción (Laurens, 2016: 92). Se trata de una referencia intermedial: el medio-canción está presente en el medio-novela como presencia conceptual y no física, mientras que el medio de base (la novela) conserva el carácter de un complejo semiótico homomedial. Este tipo de intermedialidad pertenece al subtipo “referencia explícita” o “tematización intermedial”. Es el caso en la novela de Camille Laurens, en la cual se cita el texto de la canción de Danielle Messia, cantada por Catherine Ribeiro, y con ello la música al oído interno del lector si este la conoce; si no es así, una búsqueda en la red le proporcionaría toda la información necesaria.⁴⁶

Veamos otro ejemplo. La alusión a Lobo Antunes, en ambos soportes, permite observar que un mismo elemento se presenta de manera distinta al pasar de un medio a otro, aunque sigue siendo reconocible. Cuando Claire tiene que inventarse un nombre para su perfil en Facebook, en la novela explica que eligió su seudónimo con cuidado:

45 Claire le indica al psiquiatra que la canción se encuentra en YouTube. El sitio donde se puede ver el video es el siguiente: <https://mx.video.search.yahoo.com/search/video?fr=mcafee&ei=UTF-8&p=youtube+De+la+main+gauche&type=E211MX-662G0#id=1&vid=2e4a17f61ce3c5d2524da9d9f79ec15e&action=click>

46 Las explicaciones sobre esta variante provienen de Herman *et al.*, 2008, pp. 252-254, y remiten a Rajewsky (2005). Los ejemplos del funcionamiento en *Celle...*, desde luego, son nuestros.

quiso conservar Claire, y Antunès (en la forma original, Antunes) por ser un apellido extranjero, de un escritor, y que le permitiría “irse” si fuera necesario (34-35). En el filme, Claire se inspira en una publicación que está junto a la computadora, donde aparece el nombre del escritor, y toma el apellido portugués; lo elige porque es lo primero que tiene a la mano. Lo que en la novela es un elemento intertextual, en el filme adquiere otros matices y se convierte en intermedial.⁴⁷

Una ocurrencia por demás interesante es la alusión al filme de Chaplin *La quimera del oro* (1925), donde hay una breve escena en la que el personaje pasa desapercibido para su amada y que permite observar lo que sucede cuando la mención indirecta en un texto verbal pasa al filme.

En la novela, cuando Claire se presenta en la estación de trenes a donde Chris ha anunciado que llegaría, por si ella quería ir a encontrarlo, se coloca muy cerca de él, quien pasa a su lado, casi rozándola, pero como no la conoce y espera ver a la mujer joven de la foto, es como si ella fuera transparente: “[...] aquel día ni siquiera notó mi presencia. Me las arreglé para cruzarlo, a él y a su padre, sé que ninguno de los dos me vio, la mirada de Chris me atravesó como si se hubiera tratado de un cristal. Ni la sombra de una intuición en el aire, no. El encuentro fue imaginario” (84).

En *La quimera del oro*, en un cabaret, Charlot observa a las parejas bailando. *Medium close-up shot* de la bella Georgia, quien sonríe y mira al frente porque ha reconocido a alguien. Se levanta y, con paso rápido, se dirige hacia donde se encuentra Charlot, quien sonríe y empieza a extender la mano derecha, abierta. Ella pasa casi rozándolo y se encuentra con otro hombre, sin darse cuenta de que Charlot estaba ahí.⁴⁸ En el filme *Celle...* encontramos lo siguiente:

Se muestra el paisaje al lado de una vía de tren. En la pantalla del celular, mensaje de Alex a Claire: le dice que va a París, estación Montparnasse, indica la hora. El tren se aproxima a la ciudad.

47 Lo mismo podría decirse de otras obras mencionadas a lo largo del relato filmico: Duras, Flaubert, Balzac, Ibsen (*Casa de muñecas*) durante las clases que imparte Claire, y con Alex lee un poema de Rilke.

48 https://www.imdb.com/video/vi70820889?playlistId=tt0015864&ref_=tt_ov_vi, Reason 2.

0:57:06 a 0:57:27 Alex baja del tren. Camina en el andén, al lado de los vagones. Se vuelve para buscar a Claire (le había dicho que, si lo amaba, lo esperara allí). *Close up* de Alex.

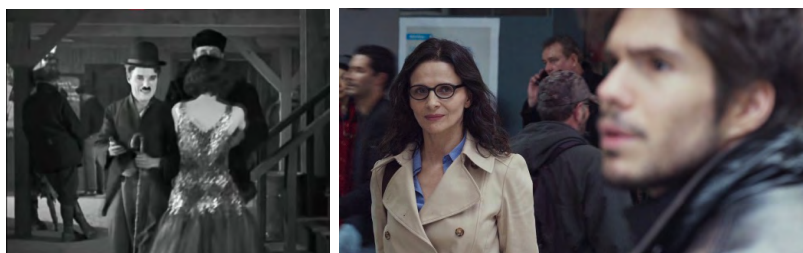
0:57:28 A unos metros, Claire lo mira.

0:57:54 Están frente a frente.

0:58:16 Alex pasa muy cerca de Claire, pero sin verla; ella lo sigue con la mirada.

El fragmento tiene una duración un poco más larga que la de *La quimera del oro* (70 segundos aproximadamente, contra los 50 de *Charlot*), pero el efecto es muy semejante y, si se está en posesión de la clave, se detectará esta relación de tipo homomedial (de filme a filme), mientras que en el caso de la novela se trata de una relación intermedial (de relato verbal a relato en imágenes).

De acuerdo con Gaudreault (1999), se requiere un “gran conjunto de significantes” para narrar, y para comunicar al lector, lo que la imagen en movimiento puede mostrar de inmediato, puesto que la distancia entre el significado y el referente es muy considerable en el medio literario, debido a la arbitrariedad del signo lingüístico; esta distancia es mucho menor en el caso del cine. La alusión a la escena en el filme de Chaplin está en el texto fuente (*Celle... novela*);⁴⁹ en *Celle... filme* se recoge este “guiño” y se recupera plenamente la relación entre las dos escenas, gracias a las posibilidades del medio.



Figuras 1 y 2. *The Gold Rush*. United Artists, 1925, y *Celle que vous croyez*. Diaphana Films, 2019.

49 Al parecer no es raro encontrar alusiones a películas mudas en novelas de Camille Laurens, como lo muestra la siguiente referencia: Fortin, Jutta Emma, “La Présence du film muet dans les romans de Camille Laurens”, <https://www.torrossa.com/it/resources/an/3047580>

Otras consideraciones, a manera de cierre

A lo largo de las lecturas de la novela y después de ver el filme varias veces, surgen otras apreciaciones que corroboran la riqueza y la complejidad del proceso de llevar una obra literaria al cine, en lo que se refiere al plano teórico-metodológico y con respecto a las temáticas expuestas o evocadas. Para cerrar la presente reflexión, presentaré algunas de ellas.

En cuanto a lo primero, lo más relevante es poder constatar los modos narrativos de la novela y del cine, en su calidad medial. O¹ y O² cuentan la historia de Claire; la *fabula* original es reconocible en la adaptación, y no obstante el espectador no tiene dificultad en reconocer O² como un producto “diferente”.

En el examen de lo que sucede con *Celle...*, cuando se realiza la transposición de la novela al cine y se toma como primera idea hablar de intertextualidad, muy pronto se plantea la necesidad de reconocer los límites de la pertinencia de este concepto, en su acepción de presencia de un texto en otro texto. Una posible conclusión después del recorrido efectuado es la conveniencia, para fines analíticos, de usar la noción de intertextualidad para referirse a los textos evocados, con mayor o menor amplitud, en el texto verbal; en la versión cinematográfica, los elementos que “transitan” adquieren características diferentes y se requiere recurrir a nociones que permitan tratar el fenómeno con una mayor amplitud. Efectuar este tratamiento es posible gracias a las reflexiones teóricas hasta ahora realizadas por estudiosos como los mencionados a lo largo de este trabajo.

Los medios, en la trama de la novela y del filme, tienen un papel relevante en el avance del relato. Este rasgo es compartido por muchas películas actuales, donde los personajes manejan constantemente las redes y los dispositivos electrónicos; los relatos se desarrollan de modo diferente a como lo harían si no existiera esa posibilidad; es decir, lo intermedial está incorporado a las tramas y, por lo tanto, a *fabulas* y *syuzhets*. Hemos tratado de mostrar cómo intervienen en el caso de adaptación analizado. En *Celle...*, novela y filme, participan múltiples canales de comunicación: diálogos, celulares, computadoras, laptops, redes y plataformas (Google, Instagram, Facebook, YouTube), textos impresos y escritos, cada uno con sus propias exigencias de tiempo y

espacio. Sin las variadas opciones que ofrecen estos medios, Claire no habría podido construir su identidad intermedial/virtual. La utilización de esta tecnología requiere, además, de saberes específicos. Sobre todo en la película, los recursos técnicos del medio nos muestran, en múltiples ocurrencias, cómo se desarrolla esta construcción, con el manejo (no muy experto) de Google, Facebook e Instagram por parte de la protagonista. En muchas de las actividades que realiza como parte de su vida cotidiana se puede apreciar que la tecnología actual forma parte de su modo de vivir, ya sea en la esfera del trabajo (en el anfiteatro donde imparte sus clases, todos los alumnos tienen *laptops*) o en el espacio doméstico. Todo esto que se nos muestra nos es familiar, porque compartimos la posición espaciotemporal de Claire.

No podemos dejar de recordar que las obras son creadas dentro de un contexto histórico, artístico, social, cultural, económico e ideológico, el cual moldea los elementos que las componen. Tratándose del medio, la obra está determinada por su situación en un momento histórico dado. *Celle...*, novela y filme, son obras contemporáneas (2016 y 2019, respectivamente) y comparten determinantes extrínsecos, sobre todo –y esto es relevante para la presente reflexión– en cuanto a la injerencia de lo digital en la construcción del relato: una relación del tipo que se narra y se muestra, así como la construcción de una identidad virtual, sólo son posibles porque los elementos contextuales así lo permiten.

En este orden de ideas, señala Marie-Laure Ryan, en el artículo antes citado,⁵⁰ que una de las aplicaciones de lo virtual como potencial se encuentra en la teoría de la respuesta estética, la cual coincide con las reflexiones de Emma Kafalenos (2006). Para esta última, los vacíos en la *fabula* deben ser llenados por el lector/espectador; para la teoría de la recepción, la concretización de esa entidad incompleta que es la obra literaria/cinematográfica requiere completar los vacíos y los lugares de indeterminación. Cada lector/espectador completa el texto con base en diferentes experiencias de vida y de acuerdo con su bagaje de conocimientos, motivo por el cual los textos se desenvuelven en una variedad de imágenes mentales. Desde luego, son componentes interconectados con la adaptación.

50 David Herman *et al.* (2005, 2008), entrada *Virtuality*.

Otro punto para considerar es que el discurso de *Celle...*, novela y filme, forma parte de un discurso social, y como tal vehicula valores compartidos por una comunidad. En cuanto a contenido ideológico, en ambos soportes se observa una perspectiva feminista,⁵¹ aunque en la novela es mucho más evidente: en el prólogo –que consiste en la transcripción de una grabación hecha por una mujer (archivada como DÉPOSITION N° 453 AJ –ARCHIVES GENDARMERIE NATIONALE DE R.)– que denuncia malos tratos hacia mujeres; en sus diálogos con el psiquiatra, Claire hace constantes referencias al tratamiento que se da a las mujeres mayores de 40 años en varios aspectos de la vida social, el cual difiere notablemente de cómo se dan las cosas para los hombres. En el filme se retoman algunos de esos rasgos, pero dependen más de la interpretación de receptoras y receptores. Novela y filme destacan la cuestión de la edad de las mujeres: ¿sólo las jóvenes tienen posibilidad de gustar y ser amadas?, ¿por qué se considera normal que un hombre mayor tenga una pareja 20 o 30 años más joven que él, y se sataniza a las mujeres maduras que tienen relaciones con hombres jóvenes? Con los recursos del cine, unas cuantas secuencias bastan para poner de relieve esta tendencia ideológico-cultural. Por ejemplo, casi al inicio de la película, Ludo, el amante de Claire, le hace notar que hay actitudes que no le quedan, por su edad, y que él podría ser hijo suyo. En otra secuencia, durante una cena con un grupo de amigas y amigos, cuando Claire insinúa tener una relación con un hombre más joven, los hombres le preguntan si se va a convertir en *cougar*.⁵²

En cuanto a otros temas, en *Celle...*, novela y filme, se revelan múltiples facetas: la mentira, pero también la belleza de creer en esa mentira; lo que implica envejecer, pasar de una edad a otra, y cómo reaccionamos como individuos y como grupo social ante este hecho; las diferencias de tratamiento para mujeres y hombres en la madurez;

51 En el proceso adaptativo interviene, asimismo, el cambio de autor(a). Es un punto digno de tomarse en cuenta debido a que todo discurso vehicula una parte de subjetividad individual. Con respecto a *Celle...* hay varias entrevistas a Camille Laurens y a Safy Nabbou, las cuales permiten comprobar esta afirmación. Aparte de las limitaciones inherentes a un filme (duración, financiamiento, *marketing*, entre otros), es posible que la mayor presencia del discurso feminista que detectamos en la novela esté relacionada con el hecho de que se trata de una escritora.

52 Puma, en inglés. En argot inglés, el término se aplica a una mujer madura que mantiene relaciones con un hombre más joven que ella. Se establece un paralelismo con el mundo animal, en el que el puma busca alimento a través de la caza.

las desigualdades abismales en la condición del ser humano, según pertenezca a uno u otro sexo. Estas temáticas, tratadas con mayor o menor amplitud en *Celle...* novela y película, resultan determinantes en la decisión de Claire de crearse una identidad virtual, y por supuesto conllevan cargas ideológicas. Estas se reflejan en cómo la protagonista se ve a sí misma en diversos momentos, y el lugar que le reservaban los otros al no ser ya una mujer “joven”, a pesar de su enorme vitalidad y belleza. En este sentido, el caso estudiado establece relaciones con otros discursos, otras obras y otras lecturas, en un proceso prácticamente sin fin.

Referencias

- Ariz, Yenni *et al.* (2013). “Literatura comparada: definiciones y alcances”. <http://postgradoliteratura.udec.cl/wp-content/uploads/2013/05/itcomp.pdf>
- Besson, Rémy (2014). “Prolégomènes pour une définition de l’intermédialité”. *Cinemadoc*. <http://cinemadoc.hypotheses.org/2855>
- Chatman, Seymour (1980). “What Novels can Do that Films Can’t (and vice versa)”. *Critical Inquiry*, vol. 7, 121-140.
- Gaudreault, André (1999). “Pour une approche narratologique intermédiaire”. *Recherches en communication*, núm. 11, 133-142.
- Gaudreault, André y Philippe Marion (1998). “Transécriture et médiation narrative. L’enjeu de l’intermédialité”. *La transécriture. Pour une théorie de l’adaptation*. André Gaudreault & Thierry Groensteen (Dir.). Québec / Angoulême: Éditions Nota Bene / Centre National de la Bande Dessinée et de l’Image, 31-54.
- Gaudreault, André y Groensteen (eds.) (1998). *La transécriture. Pour une théorie de l’adaptation*. Québec / Angoulême: Éditions Nota Bene / Centre National de la Bande Dessinée et de l’Image.
- Groensteen, Thierry (1998). “Le processus adaptatif”. *La transécriture. Pour une théorie de l’adaptation*. André Gaudreault & Thierry Groensteen (Dir.). Québec / Angoulême: Éditions Nota Bene / Centre National de la Bande Dessinée et de l’Image, 273-277.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel y Alan Vergara Vallejo (2021). “Compresión y expansión en *Atonement* (novela y filme)”. *Encuadres del discurso cinematográfico*. Raquel Gutiérrez Estupiñán, Jaime Villarreal y Miguel Sáenz (eds.). Puebla: BUAP-UANL, 13-62.

- Herman, David *et al.* (2005, 2008). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Nueva York: Routledge.
- Kafalenos, Emma (2006). "Not (Yet) Knowing: Epistemological Effects of Deferred and Supressed Information in Narrative". *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. David Herman (ed). The Ohio University Press, 33-65.
- Laurens, Camille (2016). *Celle que vous croyez*. París: Gallimard, Collection Folio 6314.
- Lotman, Iuri M. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Desiderio Navarro (ed.). Universidad de Valencia: Frónesis Cátedra.
- Nebbou, Safy (dir.) (2019). *Celle que vous croyez (No soy quien crees)* (ficción). Francia: Société de Production Diaphana Films, Agora Films Suisse (Suisse romande), Axia Films Inc. (Québec), Cinéart (Belgique). 101 minutos.
- Pérez Bowie, José Antonio (ed.) (2010). *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Rajewsky, Irina (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermédialités*, núm. 6, 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Ryan, Michael y Melissa Lenos (2020). *An Introduction to Film Analysis. Technique and Meaning in Narrative Film*. Londres/Nueva York/Oxford/Nueva Delhi/Sidney: Bloomsbury Academic.
- Verstraten, Peter (2009). *Film Narratology*. Toronto: University of Toronto Press.
- Villegas, Irlanda *et al.* (2014) *¿Qué es la literatura comparada? Impresiones actuales*. Xalapa: Universidad Veracruzana.