

## **Estrategias de enunciación en el cine y la literatura: la noche del cazador.**

**Rafael Tejado Cabeza**

*Universidad de Sevilla*

### **Resumen**

*Análisis comparativo de las estrategias de enunciación entre la novela La noche del cazador (Davis Grubb, 1953) y su adaptación cinematográfica homónima (Charles Laughton, 1955). Aplicando una serie de categorías propuestas por Gerard Genette en la base de la enunciación de ambas obras se encuentran similitudes y diferencias que sirven para encontrar el valor expresivo de los códigos de los que se vale cada lenguaje.*

**Palabras clave:** *Enunciación, Cine y Literatura, La noche del cazador, adaptación.*

### **Abstract**

*Comparative analysis of the aspects of enunciation between the novel The night of the hunter (Davis Grubb, 1953) and its homonymous cinematographic adaptation (Charles Laughton, 1955). Applying some categories propounded by Gerard Genette in the grounds of the enunciation from the both Works, we found resemblances and differences which are useful to find the expressive value of the codes that these languages use.*

**Keywords:** *Enunciation, Cinema and Literature, The night of the hunter, adaptation.*

## 1. Introducción

El objetivo del presente texto es realizar un análisis desde el punto de vista de los elementos de la enunciación tanto del libro *La noche del cazador* (Grubb, 1953), como de su adaptación cinematográfica homónima del año 1955, única película dirigida por el actor Charles Laughton, para su posterior comparación. La razón por la que tiene interés este tipo de análisis es debido a que los puntos de vista usados en la narración de la novela suponen uno de los principales atractivos de ésta, ya que es gracias a las estrategias que se llevan a cabo desde este elemento de la narrativa como se consigue transmitir ese aura de cuento infantil macabro y de atmósfera asfixiante que rodea a una historia realista, sórdida y dura que retrata de manera única una época y lugar de extrema crudeza. Sin embargo, este tipo de estrategias al ser trasladadas a la gran pantalla producen una serie de dudas de si se logrará alcanzar la maestría presente en la obra original, ya que a fin de cuentas se enfrenta a un código cuyos elementos narrativos difieren por completo de los propios del original literario.

La base teórica sobre la que asentaremos nuestro análisis será mayoritariamente la establecida por Gerard Genette, aunque apoyándonos también sobre otros grandes teóricos de la materia como Chatman o Bordwell. Para no perdernos entre libros y libros de teoría, hemos hecho uso de uno de los capítulos del libro *De la literatura al cine* (Sánchez Noriega, 2000) dedicado a la cuestión de la enunciación y que resume con bastante acierto el corpus teórico necesario para abordar nuestro objetivo de análisis narrativo.

A modo de breve resumen para que el lector no se pierda en cuestiones terminológicas que quizás no sean de su dominio, hemos de tener en cuenta en primer lugar las diferencias entre autor real, autor implícito y narrador. Mientras que el autor implícito es un principio estructural, la imagen que el autor real proyecta en el texto a partir de la cual se generan narradores, normas del mundo de ficción, establecimiento de tiempo y puntos de vista... El autor real puede no coincidir con él ya sea por el anonimato de su creador o que sea un conjunto de personas como en el caso del cine.

Por otro lado, el narrador es la instancia enunciativa, la voz que emplea el autor implícito para dirigirse al receptor.

Dentro de la instancia narrativa se distingue entre la voz narrativa (quién habla) y el modo narrativo (perspectiva desde la que se habla). Centrándonos en la voz narrativa, es quien produce la acción narrativa, las técnicas y estrategias por medio de las cuales se cuenta una ficción. Hay autores que consideran su aparición como opcional, ya que hay relatos que invisibilizan por completo toda huella y norma de lectura, pasando sus funciones indirectamente al autor implícito. Dentro de la voz narrativa encontramos tres elementos que ayudan a perfilarla. En primer lugar está el tiempo de la narración, relación temporal entre la instancia narrativa y el tiempo de la historia y que puede ser posterior, anterior, simultánea o intercalada. También está el nivel narrativo, que hace referencia al número de diégesis que encontramos en el relato, si es única o si por el contrario hay diégesis internas. Por último, la tercera categoría es la de persona, que distingue si el narrador está dentro o fuera de la historia, narrador intradiegético y extradiegético respectivamente, y en caso de pertenecer a la historia si es él el protagonista (homodiegético) o es un personaje que cuenta la historia pero no actúa en ella (heterodiegético).

Por otro lado, el modo narrativo o punto de vista se plantea la distancia o perspectiva que regula la información del mundo ficcional. En principio ofrece tres interpretaciones: de carácter literal o visual, cuando hace referencia a lo que el narrador o personaje ve, figurado o cognitivo, si se refiere a lo que el narrador o personajes saben, y metafórico o epidémico cuando se narra desde la ideología o interés de alguien. Dentro del punto de vista cognitivo Genette desarrolló tres categorías que son las más empleadas en la actualidad. La primera es la focalización cero, cuando no existe un punto de vista determinado en el relato, hay un narrador que sabe más que el personaje. Focalización interna, cuando hay un personaje que percibe la acción narrativa, el narrador sabe tanto como un personaje de la ficción. Puede ser fija o variable, en función de que cambie a lo largo del relato y haya uno o más personajes focalizadores, y múltiple cuando hay más de un personaje desde el

que se cuentan los mismos sucesos. La tercera y última es la focalización externa u objetiva, desempeñada por un narrador extradiegético que sabe menos que el personaje. Hemos de tener en cuenta que los relatos no mantienen, a lo largo de todo el texto, una focalización determinada, sino que alternan los diversos modos en función de los intereses del autor implícito.

## **2. Análisis de la novela**

En el caso de la novela, podemos afirmar que tanto el autor real como el implícito son el mismo, Davis Grubb. Nacido en Moundsville (Virginia), lugar donde transcurre parte de la acción de la novela y que pone de manifiesto el conocimiento directo de esa realidad que retrata, fue un escritor de relatos, novelas y adaptaciones para radio, televisión y cine entre los años cuarenta y sesenta. A pesar del enorme éxito que cosechó la novela que estamos estudiando, su nombre no ha pasado a la posteridad y apenas es conocido entre el gran público.

Centrándonos en los tres aspectos que comentábamos sobre el narrador, persona, tiempo y nivel, estamos ante un narrador extradiegético y heterodiegético. El narrador permanece casi siempre externo al mundo de la narración (solo hay un caso en toda la novela en que nos encontramos con un narrador homo-intradiegético, que estudiaremos más adelante en profundidad), y desde luego no participa de ella. A este tipo de narrador hay que sumar que se usa constantemente un estilo directo libre a la hora de plantear los diálogos, introduciendo frases y pensamientos de los personajes sin ningún tipo de marca textual, favoreciendo la confusión del lector.

En cuanto al tiempo, la narración se realiza en pasado, salvo en contadas excepciones que se pasa a narrar lo que sucede de forma simultánea en presente como cuando casi al inicio de libro se nos cuenta como Ben resiste ante los continuos intentos del predicador de sonsacarle la información sobre el dinero. Lo que sí varía en cuanto a la narración en pasado es la distancia respecto a los hechos contados en cada momento. Si

bien la mayoría del tiempo nos encontramos ante una distancia mínima que se podría considerar casi simultánea, hay ocasiones en las que se siguen los pensamientos y recuerdos de los personajes de vivencias pasadas, como cuando la señora Cooper recuerda la visita que hizo a su hijo. Por último, en cuanto al nivel, nos encontramos una sola diégesis, la cacería del predicador, teniendo todo lo narrado relación directa con esa historia. Podrían producirse ciertas dudas precisamente con el recuerdo del viaje de la señora Cooper, o cuando se cuentan los encuentros de Ruby en la ciudad, pero tampoco tiene especial relevancia para la comparación con la película.

Pasando al punto de vista, nos encontramos que se trata de una focalización cero muy marcada. Por un lado, a lo largo del libro se nos lleva por situaciones que viven todos los personajes. Aunque de la impresión de que el centro de la focalización es John, hay pasajes en los que solo se encuentra el matrimonio Spoon, Ben Harper, el predicador, el tío Birdie o la señora Cooper entre otros. Incluso hay uno que llama en especial la atención porque sale una única vez y que niquiera es conocido por alguno de los personajes que protagoniza el relato. Se trata de Bart, el verdugo que se encarga de la ejecución de Ben. Con la aparición de este personaje, quien se queja de su trabajo al llegar a su casa, se pone por completo de manifiesto la omnisciencia total del narrador, que aporta información y sentimientos hasta de personajes totalmente despegados de la trama a favor de sus intenciones ideológicas como autor.

Por otro lado, la focalización cero también se pone de manifiesto en que dentro de cada pasaje el punto de vista cambia constantemente entre personajes, sacando a la luz pensamientos, sensaciones y sentimientos de cada participante de la acción de forma alterna y según mejor conviene a los intereses del narrador. Ya desde la primera situación que se plantea en la obra, momento en el que Willa está dando de desayunar a los niños antes de marcharse a ver a su marido a la prisión de Moundsville, el narrador va pasando de los pensamientos de John a los de Willa, mezclándolos con alusiones a eventos que han sucedido y que ellos mismos desconocen (*Una mano de niño y un pedazo de tiza hicieron el garabato cuidadoso...*).

Esta dinámica permanece constante a lo largo de toda la novela. Saltamos de personaje en personaje obteniendo información de sus reacciones frente a lo que

acontece ante ellos sin justificación evidente. Pero de entre todos los personajes en el que más se centra el narrador es en John, siendo a través de él y de sus miedos como observamos la cacería. Precisamente suya es la única excepción a esta dinámica de focalización omnisciente que comentábamos anteriormente al hablar de la voz narrativa. Se trata de un pasaje casi al final del libro, cuando ya han atrapado al predicador y está teniendo lugar el juicio de éste. En las ocho páginas que dura este apartado, es John quien narra en primera persona lo que está sucediendo, pasando entonces a una focalización interna con un narrador intra-homodiegético, ya que está integrado dentro de la propia diégesis y además es el protagonista. A partir de sus vivencias, confundido y en una especie de estado de shock que le impide recordar todo lo que le ha sucedido, considerando en su interior que todo ha sido un sueño, se produce una especie de flujo de conciencia en el que John no para de pensar desplazándose de manera caótica y confusa a lo largo de sus experiencias durante el juicio. En un momento dado está hablando del juicio y al siguiente está recordando la comida del día anterior, para luego pasar a lo que ve en la gente y por último volver de nuevo al juicio.

Todos estos cambios de focalización aleatorios entre personajes, junto con el estilo directo libre, el cambio de tiempos verbales de vez en cuando, etc. generan en el lector una atmósfera caótica, confusa y opresiva (sobre todo en los primeros compases de la novela cuando todavía el lector no se ha adaptado al estilo) muy acorde con ese tiempo de la Depresión que intenta retratar la novela. La cuestión que se plantea es cómo se realizó el transvase de estas estrategias, casi únicas de la novela por jugar básicamente con el adentrarse en la mente y sentimientos de los personajes, a su versión cinematográfica, donde es mucho más complicado conseguir ese mismo objetivo.

### **3. Análisis de la película y comparación**

La película basada en la novela apenas se hizo esperar dos años. Estrenada en 1955, ha pasado a la historia como una de las grandes películas de la historia del cine, con un gran reconocimiento por parte de la crítica actualmente. En este caso al ser una película el autor real y el implícito difieren. Por un lado el real serían todas las personas que formaron parte de la creación de la película: director, guionistas, director de fotografía, director de arte... Aunque dentro de todos ellos destacan la figura de Charles Laughton, reputado actor británico de teatro y cine que dirigió ésta su única película. Sobre él podría recaer, como se suele hacer de forma generalizada en el cine, la autoría del filme, y por ende a partir de él surge la instancia del autor implícito en la obra.

Este último se convierte en el objeto de estudio a la hora de analizar la voz narrativa, ya que no existe ninguna figura que ejerza como narrador del filme. No hay una persona que desde el principio cuente la historia que sucede en la pantalla, que nos introduzca en ella y nos guíe a través de los sucesos. Podría considerarse a estos efectos la aparición de la señora Cooper al inicio del film leyendo un pasaje de la Biblia a unos niños, pero sin embargo lo que está leyendo solo posee una relación metafórica con los acontecimientos de la película, sin ser en realidad el relato de lo sucedido a John y Pearl en la hora y media de metraje. Ante la ausencia de esa figura, toda la ejecución de los elementos narrativos de la película recae sobre el autor implícito y la decisiones que toma a la hora de construir el relato, que en algunos casos puede que sean invisibilizadas casi en su totalidad, aunque este no sea el caso. Así, la presencia del narrador en la película que estamos analizando se hace presente fundamentalmente a través de la puesta en escena. También tienen importancia la puesta en cuadro y la puesta en serie, pero la verdadera fuerza expresiva en este caso procede tanto de la iluminación de corte expresionista como la interpretación de los actores, destacando el predicador quien muchas veces actúa de manera poco creíble, asemejándose en muchas ocasiones a malvados seres de cuentos como ogros o lobos. Al estar trabajando con un narrador invisible, es obvio que se trata de un narrador extra-heterodiegético, que además narra en tiempo simultáneo y con una sola diégesis.

La ausencia de un narrador visible en voz en off lo que si marcará definitivamente es el tipo de focalización, que si bien es de grado cero como en el caso de la novela, no llega al nivel de omnisciencia que ésta alcanza al no permitir la inmersión total en los pensamientos y sentimientos de los personajes. En el filme se conserva esa movilidad entre distintas escenas que un mismo personaje es imposible que experimente, cuyo principal exponente, la secuencia del verdugo, ya tratamos al analizar la novela y que aquí vuelve a hacer acto de presencia. U otras situaciones como cuando el tío Birdie encuentra el cadáver de Willa y posteriormente se emborracha, o el encuentro entre Ruby y el predicador en la ciudad. Sin embargo, la otra característica que nos situaba a un nivel de conocimiento total como receptores del relato, el acceso al interior de distintos personajes en un mismo momento de los acontecimientos, en la película se hace imposible sin la presencia de una voz narradora en off, recurso más utilizado para lograr focalizaciones internas en el medio cinematográfico. Sin embargo esta capacidad no se sacrifica del todo, haciendo uso de recursos secundarios que si bien no establecen claramente lo que el personaje piensa o siente, si que sirven para poner en conexión al espectador con lo que sucede al personaje. Dichos recursos son en su mayoría planos subjetivos o movimientos de cámara algo exagerados. Por poner algunos ejemplos, cuando John observa en un escaparate un reloj de bolsillo y se produce un travelling in, marcando la atracción que siente el personaje hacia dicho objeto. También el momento en que John encuentra a Pearl jugando con el dinero y llega el predicador y tienen que guardarlo rápidamente, realizando un travelling sustituyendo el avance de John hacia el predicador, magnificando la figura de este último. O el primer encuentro con la señora Cooper, en el que tenemos otro plano subjetivo en el se hace una panorámica vertical como si fuera John mirando de arriba a abajo a la señora.

Pero a pesar de estas pequeñas muestras de acercamiento a la interioridad del personaje, que además en su mayoría se centran en el personaje de John, solo hay unas tres o cuatro situaciones en las que nos encontremos planos subjetivos de otros personajes, en ningún momento se puede equiparar a la capacidad de la que hace

alarde la novela y que en gran medida genera esa atmósfera opresiva que la caracteriza. Sin embargo, al ver la película se sigue generando esa misma sensación, haciendo que nos preguntemos dónde reside entonces esa capacidad onírica y oscura. Nos conduce pues a retomar los elementos que usa el autor implícito que ya hemos mencionado anteriormente. La puesta en escena es quien toma el papel protagonista en la generación de la atmósfera, relevando al papel del narrador literario, siendo ahí donde reside la grandeza de la película, ya que usa las herramientas propias del lenguaje cinematográfico para realizar la transcodificación sin tener que recurrir a otros elementos más propios del lenguaje literario que si bien hubieran sido más sencillos de emplear como una voz en off, no le hubieran dado esa profundidad de la que hace gala el filme.

Así, a la conclusión que llegamos en esta comparación es que cada una lleva a cabo estrategias propias de su lenguaje para conseguir el mismo fin, dando lugar a dos obras bien realizadas, únicas y de un poder de atracción sobre el espectador enorme. Cada una es grande en su propio campo de acción y la adaptación no desmerece para nada al original, otorgándole una nueva dimensión que enriquece el mensaje original.

### **Referencias bibliográficas**

García Jiménez, Jesús (1993): *Narrativa audiovisual*. Cátedra, Madrid.

Grubb, Davis (1953): *La noche del cazador*. Anagrama, Barcelona.

Laughton, Charles (1955): *La noche del cazador*. EEUU, Metro Goldwyn Mayer

Peña-Ardid, Carmen (1999): *Cine y literatura*. Cátedra, Madrid.

Sánchez Noriega, José Luis (2000): *De la literatura al cine*. Paidós, Barcelona.