

## El espacio, en el café de Doña Rosa; el cinerrador

**María Milagros Gómez Padilla**

Umberto Eco exponía en su *Tratado de Semiótica General* lo siguiente: "todos los procesos culturales son abordables, desde el punto de vista semiótico, como procesos de comunicación; cada uno de estos procesos sólo es posible por la existencia previa de un sistema de comunicación".

No cabe duda de que la literatura y el cine son dos sistemas semióticos; ambos sistemas están ampliamente relacionados. Michel Marie (1975) nos recuerda que desde 1907-1908 se produce una implantación de obras literarias y folletines semanales en el cine; es decir, el uso de obras literarias, lo que se conoce como adaptaciones, se produce muy pronto en la historia del cine convirtiéndose en un fenómeno muy frecuente en nuestros días. Sin embargo, nosotros abogamos más por el concepto de "versión", en lugar de adaptación, de un texto literario a un texto filmico, al seguir la idea expuesta por Genette y recogida por Zunzunegui (1989) de que todo texto se relaciona, de una u otra forma, con el conjunto de textos que le han precedido o le rodean, de tal forma que tenemos un hipotexto -el texto narrativo- y un hipertexto -el texto filmico-. La relación entre uno y otro (la hipertextualidad) supone, como dice Genette, una transposición de códigos.

En nuestro caso el hipotexto será la obra de Camilo José Cela *La Colmena* (1951, Buenos Aires); y el film homónimo *La Colmena* dirigido por Mario Camus en 1982 con guión de Jose Luis Dibildos y supervisado por el propio Cela. Nos detendremos en la transposición de códigos respecto al espacio entre ambos textos debido a la brevedad de nuestra expo-

sición. Pero ¿por qué nos detenemos en el espacio? Porque en su estudio se puede apreciar claramente, y a modo de ejemplo, las diferencias entre ambos sistemas. En la narrativa verbal el espacio está doblemente distante del lector; este pertenece a los existentes (que configuran la forma del contenido dentro de la teoría estructuralista); pues bien, el espacio se "ve" en la imaginación, es abstracto y distinto en cada lector, lo que Chatman (1990) denomina "una visión estandar del espacio" no existe ya que cada lector recrea su espacio; sin embargo en el cine, donde el espacio se convierte en lo que los fenomenólogos llaman "bestimante", tiene que ser representado, es decir, no podemos dejarlo en blanco, tiene que existir una lectura previa que se concrete en un espacio, llamémosle real. El espacio en la diégesis es definido como "foco de atención espacial", la zona enmarcada hacia la que la diégesis dirige la atención del público implícito a través de la descripción; sin embargo, el cine no puede describir, en el sentido estricto de la palabra, no puede detener la acción, sólo puede dejar que sea visto.

Centrándonos ya en el Café de Doña Rosa, espacio que hemos elegido aceptando la teoría de que el Café sería el microespacio que representa el macroespacio, que es Madrid, transformando las Celdillas, en las distintas mesas que forman el café, el libro comienza con una visión que el narrador, que se va entremezclando con el "autor-implícito", terminología de Darío Villanueva (1986), va dando del Café de Doña Rosa y de ella misma:

*Para Doña Rosa, el mundo es su café, y alrededor de su café todo lo demás... A Doña Rosa lo que le gusta es arrastrar sus arrobos, sin más ni más, por entre las mesas [pág. 45].*

Se juega con la mezcla de los dos existentes que conforman el contenido: los personajes y el espacio, con lo que se logra un aspecto subjetivo. Pero ¿qué ocurre a la hora de trasladarlo al texto filmico? ¿Cómo logramos esa sensación de subjetividad? Si contemplamos el inicio del film, este sufre variaciones con respecto al texto literario: no empieza con Doña Rosa sino con unos personajes que se convierten en un elemento más del decorado del Café, el grupo de poetas, quienes descubren que los

mármoles son lápidas -en el texto literario es el narrador-, que se sitúan en el centro del espacio. A pesar de ello, la cámara no es objetiva, no nos da una visión general, ni nos aleja de ellos con una profundidad de campo, aunque sí centra el encuadre; hay una "ocularización" como lo denomina Jost (1987), pero Jost parte de los personajes. Nos parece que la propuesta de Paz Gago (1994) del "cinerrador" como mirada ficcional que ve y narra es más apropiada; el cinerrador es una entidad de enunciación y recepción que mantiene la convención de ficcionalidad y la de verosimilitud, que ya se produce al usar signos icónicos que representan la realidad. El uso de esta nueva propuesta -el cinerrador-, nos sirve para explicar la utilización de planos medios que siempre enfocan la parte superior de los personajes -no son primeros planos-, pero dejando ver el fondo que los rodea; de esta manera, se produce un movimiento interno en la imagen como dice Metz (1991), al poder observarse como los demás personajes, en su mayoría figuristas, dan "vida" al resto de las mesas, manteniendo la idea que apuntábamos anteriormente de que representa "La Colmena". La posición de este ente observador en un lateral de la pantalla, sirve para darnos una mayor subjetividad en los cambios de un plano a otro.

Se produce una panorámica lateral, a través de un travelling, bajo la presencia del cinerrador que nos da una visión general del Café, retomando la observación a través de una ocularización interna en el personaje de Padilla, el limpiabotas y la fotógrafa.

La imagen "fija" que se recrea en un plano medio con un encuadre medio en la que el centro es el elemento de discusión presentando al personaje central de Doña Rosa en un triángulo en el que el ángulo central lo forma el personaje de la dueña del local.

El cinerrador sigue los movimientos de los personajes. No hay juego de luces. Se vuelve a producir una ocularización interna entre dos personajes en picado y contrapicado.

La aparición de la música -propia del momento, "Ojos verdes"-refuerza la banda de sonido, elemento importante en la "descripción del espacio" a lo largo de todas las escenas vistas en el "barullo" del Café; es constante, y aparece reflejada en el texto literario a través de la información que ofrece el narrador, "Si no hay disciplina, no hay manera de hacer nada bueno, nada que merezca la pena -se oía decir por las mesas" (pág. 54), y en este caso, refuerza la noción de cinerrador. No olvidemos que

Metz considera la banda sonora elemento indispensable en la formación del espacio y Chatman (1990) recuerda los dos canales del cine: sonido y vista.

Si tenemos en cuenta la dinámica comunicativa propuesta por Fontanille (1990) que, a su vez, retoma de Colin, basada en la dirección de la observación partiendo de la pantalla, esta primera parte elegida, es una panorámica de derecha a izquierda, una panorámica progresiva que nos acerca hasta el punto en el que se va a centrar la diégesis, dando paso así al eje central de la misma, en la molestia del humo, elemento que caracteriza al espacio propio de un café. "En el de doña Rosa, todos fuman y los más meditan, a solas, sobre los pobres..." (pág. 48).

Elegimos a continuación, ya para acabar, la parte final de la película que no corresponde al final de la novela -no olvidemos que el último capítulo es final-, en la que aparece una voz en off que repite las mismas palabras que el narrador del final del capítulo V:

*La mañana sube, poco a poco, trepando como un gusano por los corazones de los hombres y de las mujeres de la ciudad; golpeando, casi con mimo, sobre los mirares recién despiertos, esos mirares que jamás descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones.*

*La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena...*

*¡Que Dios nos coja confesados!* [pág. 320].

Se produce una hipercodificación al poner sobre el discurso visual el literal, manteniendo los dos canales: el visual y el sonoro. Vuelve a repetirse la dinámica progresiva que se difumina con un cambio en el plano de la enunciación, transformando la panorámica de izquierda a derecha, una panorámica de cohesión, mostrando una visión del Café de Doña Rosa que se convierte en un personaje con vida propia como ya aparece en el texto literario, "En estas tardes, el corazón del café late como el de

un enfermo, sin compás, y el aire se hace más espeso, más gris, aunque de cuando en cuando lo cruce, como un relámpago, un aliento más tibio que no se sabe de dónde viene, un aliento lleno de esperanza que abre, por unos segundos, un agujerito en cada espíritu." (pág. 49), siendo el último elemento de visión la puerta giratoria, un claro simbolismo.

En cuanto a la iluminación es constante, no habiendo muchos juegos de luces. Sí los hay de campo con el uso de espejos y de travelling contrarios.

Para concluir, creemos que el concepto del cinerrador hace posible una mayor facilidad para comprender la enunciación que se produce tras la observación del espacio. Asimismo, los saltos constantes entre las mesas recuerda la simultaneidad que caracteriza a la obra; de igual manera las mesas representan a sus personajes, formando así *La Colmena*.

## BIBLIOGRAFÍA

- CELA, C. J., (1987) *La Colmena*. Prólogo de Darío Villanueva. Madrid: Noguer.
- CHATMAN, S., (1990) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.
- ECO, U. (1977), *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.
- FONTANILLE, J., (1990) "La description au cinéma". *Degrés* 64. Pág f 1-24.
- JOST, F., (1989) *-L'oeil- caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- MARIE, M., (1975) *Ça Cinéma*. N° 718. París, mayo 1975.

- METZ, CH., (1991) *L'Enonciation impersonelle, ou la site du film*. París: Klincksieck.
- PAZ GAGO, J.M., (1994) "L'enonciation au cinéma. Le prétender narrateur filmique". V Congress of the International Association for Semiotic Studies.
- ZUNZUNEGUI, S., (1989) *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra/ Universidad del País Vasco.

**\*\*Los ejemplos están extraídos de:**

- CELA, C.J. (1992) *La Colmena*. Prólogo de Jorge Urrutia. Madrid: Cátedra.