

TRASVASES CULTURALES Y TRADUCCIÓN: DE LA LITERATURA AL CINE. LA ADAPTACIÓN DE LA NOVELA *DER VORLESER* A SU VERSIÓN CINEMATOGRÁFICA EN LENGUA INGLESA

CRISTINA HUERTAS ABRIL
Grupo de Investigación HUM-198
l52huabc@uco.es

Fecha de recepción: 30 de marzo de 2010.

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2010.

Abstract: The Translation Studies are expanding their fields of work and research beyond the traditional division made by Jakobson. Nowadays, the numerous studies that analyse the interrelations between cinema, literature and translation stand out this tendency notoriously. According to this context, this paper aims to study the adaptation processes of the literary works included in the novel in German *Der Vorleser* to produce the film *The Reader*. Consequently, the concept of adaptation is analysed in a comprehensive way, together with the translation processes required by the film text. Finally, this paper aims to highlight the similarities and differences between the original literary text and the film text, due to both cultural references and code divergences.

Keywords: Adaptation; cinema and literature; audiovisual translation; *Der Vorleser*; *The Reader*.

Resumen: Los estudios de traducción están expandiendo sus campos de trabajo e investigación más allá de la división tradicional de Jakobson. En la actualidad, los numerosos estudios que ponen de manifiesto las interrelaciones entre cine, literatura y traducción son clara muestra de esta tendencia. En este contexto, el presente artículo pretende analizar los procesos de adaptación de las obras literarias mencionadas en la novela en lengua alemana *Der Vorleser* que se han seguido para realizar la versión cinematográfica: *The Reader*. Para ello, estudiamos el concepto de adaptación desde una perspectiva abarcadora, de manera que se analiza junto con los procesos de traducción que requiere el código fílmico. Finalmente, este trabajo pretende resaltar las semejanzas y diferencias entre el texto literario original y el texto fílmico, debido tanto a las referencias culturales como a las divergencias entre códigos.

Palabras clave: Adaptación; cine y literatura; traducción audiovisual; *Der Vorleser*; *The Reader*.

Introducción

Los estudios de traducción en los últimos años están expandiendo sus campos de trabajo e investigación más allá de las ya tradicionales traducción intercultural e interlingüística. En este contexto, el presente trabajo pretende analizar los procesos de adaptación de las obras literarias mencionadas en la novela en lengua alemana *Der Vorleser*¹ que se han seguido para realizar la versión cinematográfica, *The Reader*.

El primer elemento de comparación en la traducción de lengua alemana a inglesa entre ambos códigos es el propio título de la obra, elemento clave para comprender el sentido de la historia. El título condiciona el primer acercamiento así como el universo de expectativas del receptor, ya sea un lector en el caso de la novela, o un espectador de la película. El sustantivo alemán *Vorleser* posee una carga semántica que no recoge *reader* (en español: “lector”), pues la preposición alemana *vor* (“delante de”) forma junto con el verbo alemán *lesen* (“leer”) forman el verbo separable *vorlesen*, cuyo significado en español sería “leer en voz alta”. Este verbo da origen al sustantivo *Vorleser* (“lector en voz alta” o “el que lee en voz alta”) cuyos matices no se reflejan en lengua inglesa.

En un sentido amplio, podemos considerar que las referencias a elementos que conforman el entorno socio-cultural en las obras de ficción permiten asociar a los personajes al momento histórico-social en el que se desarrolla la acción. En el caso de las obras literarias mencionadas en *Der Vorleser*, la traducción ha de tener en cuenta, además de las diferencias culturales, al público receptor: mientras que los lectores potenciales de la novela austriaca conocerán a los autores alemanes que menciona Schlink; la película, partiendo de que el cine es un producto de la cultura de masas, tendrá un público considerablemente más amplio, que reconocerá más fácilmente *Huckleberry Finn* que *Vida de un vagabundo aventurero*, por citar tan sólo un ejemplo.

¹ Utilizaremos siempre el título en alemán, *Der Vorleser*, para hacer referencia a la novela de Schlink. Para la versión cinematográfica, optaremos por el título original de la película: *The Reader*.

1. Concepto de adaptación

La ampliación de los campos de estudio de traducción supone diversos problemas terminológicos. En el caso de la traducción audiovisual son muchos los especialistas que establecen que la adaptación cinematográfica no ha de ser considerada como traducción. Asimismo, consideramos que no podemos partir de la división de Jakobson (1984: 68s) entre traducción intralingüística (*rewording*), traducción interlingüística (*proper translation*) y traducción intersemiótica (*transmutation*), pues sólo la segunda clase es la que habitualmente se utiliza al hablar de traducción.

Rabadán (1991: 288) establece que una adaptación es un:

Texto aparentemente traducido cuya dependencia del TO correspondiente es escasa, o cuando menos débil, y que al no presentar una relación global de equivalencia no puede considerarse traducción. En estos casos, el TO no es en sentido estricto el input del proceso de transferencia, sino la “fuente de inspiración” sobre la que se construye un nuevo texto perteneciente a un polisistema diferente.

En este sentido, al ser débil la relación de dependencia no contemplaría la adaptación al cine de obras literarias, a diferencia de la definición que propone Segovia (2001: 227), en la que destaca el paso de un medio impreso a un medio audiovisual, es decir, que abarca:

Aquellos trasvases realizados a partir de un medio impreso que son sometidos a un proceso de transformación cuyo resultado es un texto perteneciente a un medio audiovisual, más concretamente el cinematográfico (aunque también puede hablarse de adaptación televisiva, por ejemplo).

En sentido estricto, el caso de *Der Vorleser* incluye una primera fase de traducción y una segunda de adaptación: la novela en lengua alemana se tradujo a lengua inglesa, y fue entonces cuando se realizó su adaptación para escribir el guion y, posteriormente, elaborar la película. No obstante, hemos de considerar una perspectiva más abarcadora sobre el concepto de adaptación, la que propone Hurtado (1999: 245): “técnica de traducción que

consiste en reemplazar un elemento cultural por otro de la cultura receptora”.

Sin duda alguna, el transvase de las referencias a obras literarias de *Der Vorleser* al cine es un claro ejemplo de adaptación en el sentido que propone Hurtado, si bien hemos de tener en cuenta dos aspectos fundamentales. En primer lugar, nos encontramos ante un código, el narrativo, que es adaptado a otro, el fílmico, lo que no supone en circunstancia alguna que exista una subordinación de un código a otro. En segundo lugar, este transvase entre códigos no conlleva una coincidencia exacta, sino que se producen distorsiones tanto históricas como formales.

2. Tratamiento de las obras literarias en *Der Vorleser*

Schlink cita numerosas obras y autores, siempre comparándolos con la situación personal de Michael, de forma que le ayudan a profundizar en el hilo argumental de la trama. Para ello, se sirve fundamentalmente de literatura escrita en lengua alemana, aunque no duda en recurrir a *La Odisea*, obra fundamental de la literatura universal, y a otras grandes obras como *Rojo y negro* o *Guerra y paz*.

2.1. Referencias a obras y autores en la novela de Bernhard Schlink

La mayoría de las referencias literarias en *Der Vorleser* están vinculadas a la lengua alemana. El motivo fundamental se debe a que en la Alemania de posguerra se trataba de fomentar la conciencia nacional desvinculándose del pasado nazi. Así, es lógico que Michael, que pertenece a la “segunda generación”² conozca principalmente literatura escrita en su lengua materna, hecho que se refleja en la novela.

² La “segunda generación” alemana la conforman los jóvenes alemanes de los años de la posguerra y que no sólo no han participado en el movimiento nazi, sino que dan origen a un movimiento social que intentó, y sigue intentando, comprender la Segunda Guerra Mundial. Para ello, incluso se acuñó un término dentro de la psicología: *Vergangenheitsbewältigung* (“lucha por aceptar el pasado”). Aunque sea menos frecuente, también se utiliza en ocasiones *Geschichtsaufarbeitung* (“procesamiento de la historia”).

2.1.1. Literatura en lengua alemana

Schlink rinde un gran homenaje a la literatura escrita en su lengua moderna, citando tanto a algunos de los escritores más conocidos en lengua alemana, como a numerosos autores de la primera mitad del siglo XX. Algunas referencias literarias destacables en la obra son:

—*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (*Las confesiones del estafador Felix Krull*)³

Ich sah Felix Krull am Ende gern in den Armen der
Mutter statt der Tochter Schlink (1997: 40).⁴

Esta reflexión de Michael Berg, poco después de su primer enfado con Hanna, resulta especialmente revelador de la obra de Mann, pues él se siente como un Felix Krull, que en lugar de enamorarse de una joven de su edad, lo hace de una mujer que le dobla en edad y en madurez:

Wir könnten als Mutter und Sohn ein gemeinsames
Zimmer nehmen und die ganze Nacht
zusammenbleiben. Schlink (1997: 41).⁵

El inconveniente o la ventaja de la diferencia de edad existente entre ambos la reflejará el propio Michael cuando recuerda nostálgico su pasado:

Wenn ich heute eine Frau von sechsunddreißig sehe,
finde ich sie jung. Aber wenn ich heute einen jungen von

³ Novela del escritor alemán Thomas Mann. El personaje de Felix Krull aparece por primera vez en un relato breve escrito en 1911, pero que no se publica hasta 1936 en una recopilación de veintitrés relatos escritos entre 1896 y 1929. Posteriormente, Mann continúa la historia de este personaje y publica la primera parte de *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, pero su muerte, en 1955, ha dejado esta saga incompleta. Felix Krull es personaje tipo de la picaresca y de la relajación moral.

⁴ La traducción al español es la siguiente: “Me encantaba que Felix Krull acabara entregándose al final a la madre en vez de a la hija” (Schlink; traducción de Parra Contreras, 2009: 42). Ésta y las siguientes traducciones están tomadas de la versión en español de *Der Vorleser*, publicada por Anagrama con el título de *El lector* y cuyo traductor es Joan Parra Contreras.

⁵ La traducción al español es la siguiente: “Podíamos hacernos pasar por madre e hijo para coger una habitación doble y pasar la noche juntos” (Schlink; traducción de Parra Contreras, 2009: 42).

fünfzehn sehe, sehe ich ein Kind. Ich staune, wieviel Sicherheit Hanna mir gegeben hat. Mein Erfolg in der Schule ließ meine Lehrer aufmerken und gab mir die Sicherheit ihres Respekts. Die Mädchen, denen ich begegnete, merkten und mochten, daß ich keine Angst vor ihnen hatte. Schlink (1997: 41).⁶

Curiosamente, podríamos afirmar que no es coincidencia el hecho de que abarca tan sólo un período limitado de la vida del protagonista, Felix Krull. La obra de Mann abarca hasta la juventud del personaje principal, mientras que Schlink extiende la primera parte de *Der Vorleser* a lo largo de varios meses de la juventud de Michael Berg. Por otra parte, ambas culminan con la pérdida de un ser querido: en la primera, el padre de Felix Krull fallece; mientras que en la segunda, Michael Berg pierde su inocencia e ingenuidad con la marcha de Hanna.

—*Emilia Galotti* (*Emilia Galotti*)⁷

La elección de esta obra no es casual, y su importancia se verá reforzada con la inclusión en la película de un fragmento del comienzo de esta obra de teatro. Aunque Lessing la articulara en torno al sentimiento amoroso, existe en *Emilia Galotti* una gran carga política que podría asemejarse al trasfondo histórico y social en el que se desarrolla *Der Vorleser*.

Ich mußte ihr eine halbe Stunde lang »Emilia Galotti« vorlesen, ehe sie mich unter die Dusche und ins Bett nahm. Jetzt war auch ich über das Duschen froh. Die Lust, mit der ich gekommen war, war über dem Vorlesen vergangen. Ein Stück so vorzulesen, daß die verschiedenen Akteure einigermaßen erkennbar und

⁶ La traducción al español es la siguiente: "Hoy en día, cuando veo a una mujer de treinta y seis años, la encuentro joven. Pero cuando veo a un muchacho de quince años, veo a un niño. Hanna me daba una seguridad que ahora me parece asombrosa. Mi éxito en el colegio atrajo sobre mí la atención de los profesores y me garantizó su respeto. Las chicas con las que trataba se daban cuenta de que no las temía, y eso les gustaba" (Schlink; traducción de Parra Contreras, 2009: 43).

⁷ Tragedia burguesa escrita por el poeta alemán más destacado de la Ilustración: Gotthold Ephraim Lessing. A pesar de la importancia del teatro de Francia, esta obra de Lessing se aleja de estos cánones, de modo que a pesar de que el tema central es el amor, no cabe duda de que *Emilia Galotti* está marcada por un fuerte componente de crítica política.

lebendig werden, verlangt einige Konzentration. Schlink
(1997: 43).⁸

—*Kabale und Liebe (Intriga y amor)*⁹

Considerada según Engels como el primer drama alemán políticamente contencioso, por lo que es lógico que aparezca junto a *Emilia Galotti*. Esta obra presenta la relación de dos personajes de distinta clase social unidos por vínculos amorosos. Al igual que en *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, surge un triángulo amoroso cuando entra en escena Lady Milford.

Während ich krank war, hatte die Klasse »Emilia Galotti« und »Kabale und Liebe« gelesen, und demnächst sollte darüber eine Arbeit geschrieben werden. Schlink (1997: 42s).¹⁰

Al igual que se mencionan diversas obras, Schlink también hace referencia a autores de gran importancia para la literatura alemana, entre ellos:

⁸ La traducción al español es la siguiente: "Tuve que leerle *Emilia Galotti* media hora entera antes de que ella me metiese en la ducha y luego en la cama. Ahora ya me había acostumbrado a las duchas y me gustaban. Pero con tanta lectura se me habían pasado las ganas. Para leer una obra de teatro de manera que los diferentes personajes sean reconocibles y tengan un poco de vida, hace falta un cierto grado de concentración" (Schlink; traducción de Parra Contreras, 2009: 45).

⁹ *Intriga y amor* es una de las piezas teatrales más destacadas de Friedrich Schiller, poeta, filósofo e historiador alemán. Schiller está considerado como el dramaturgo más relevante de Alemania y junto con Goethe, con quien mantiene una gran amistad, es una de las figuras más destacadas del clasicismo de Weimar. Al igual que *Emilia Galotti*, es una tragedia burguesa en la cual Schiller hace una crítica feroz al absolutismo y la hipocresía burguesa.

¹⁰ La traducción al español es la siguiente: "Mientras estaba enfermo, mis compañeros habían leído *Emilia Galotti* e *Intriga y amor*, de Schiller, y teníamos que entregar un trabajo sobre esos libros" (Schlink; traducción de Parra Contreras, 2009: 44). La traducción queda algo confusa en esta oración, pues parece que ambas obras son de Schiller, mientras que, como hemos visto anteriormente, fue Lessing quien escribe *Emilia Galotti*.

—Goethe¹¹ y Charlotte von Stein

Existe una cierta similitud entre la relación que mantienen Michael y Hanna en *Der Vorleser* y la que mantuvieron Goethe y Frau von Stein en la vida real. En 1775, el escritor fue invitado a la corte del Duque Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, donde pasaría la mayor parte de su vida. Durante sus primeros años en esta región escribió numerosos poemas inspirados y dedicados a Charlotte von Stein, la dama de honor de la Duquesa. A pesar de ser siete años mayor que Goethe y estar casada por motivos políticos y económicos, pasaba sola largas temporadas, momentos en los cuales ambos mantuvieron una relación muy estrecha. El hecho de ser mayor que él y estar casada eran motivos suficientes para el escándalo de la sociedad alemana. De forma paralela, la relación entre Hanna y Michael también podría ser tachada de escandalosa, no sólo por la diferencia de edad, sino también por el trabajo que ella ha desempeñado en las SS y que supone el rechazo de la conocida como “segunda generación”. El siguiente fragmento muestra cómo, en cierto sentido, Michael se identifica con Goethe:

Meine Schwester, die Germanistik studierte, berichtete beim Essen von dem Streit, ob Herr von Goethe und Frau von Stein eine Liebesbeziehung hatten, und ich verteidigte es zur Verblüffung der Familie mit Nachdruck¹².

¹¹ Johann Wolfgang von Goethe es uno de los intelectuales alemanes de mayor relevancia de toda la Historia. Poeta, dramaturgo, novelista y científico, sus obras sientan las bases del Romanticismo alemán, así como son una clara influencia para escritores, filósofos y artistas posteriores.

¹² Schlink (1997: 40). La traducción al español es la siguiente: “Mi hermana, que estudiaba filología alemana, habló una vez durante la comida de la polémica en torno a si Goethe y Frau von Stein habían tenido una relación amorosa y, para asombro de toda la familia, yo me volqué con énfasis a favor del sí” (Schlink; traducción de Parra Contreras, 2009: 42).

—Rilke¹³ y Benn¹⁴

A pesar de las numerosas referencias literarias que aparecen en esta novela y la importancia que tienen por su relación con la obra de Schlink, en este caso Michael pone por primera y única vez de manifiesto la influencia que ejercen estos dos autores en un poema que le escribe a Hanna:

Ich habe ein Gedicht, das ich damals geschrieben habe.
Als Gedicht ist es nichts wert. Ich habe damals für Rilke
und für Benn geschwärmt, und ich erkenne, daß ich
beiden zugleich nacheifern wollte. Aber ich erkenne
auch wieder, wie nah wir einander damals waren. Hier
ist das Gedicht:

Wenn wir uns öffnen
du dich mir und ich dir mich,
wenn wir versinken
in mich du und ich in dich,

¹³ Rainer Maria (von) Rilke (1875-1926): poeta de origen checoslovaco considerado como uno de los más importantes de la historia de la literatura alemana. Su obra en verso incluye tanto composiciones en alemán ("Wegwarten. Lieder dem Volke geschenkt", "Advent" o "Die Sonette an Orpheus", entre otras), como en francés ("Vergers", "Les quatrains valaisans", "Les roses" y "Les fenêtres"). Asimismo, no se pueden olvidar sus obras en prosa lírica, como *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, ni sus piezas teatrales como *Ohne Gegenwart*.

¹⁴ Gottfried Benn (1886-1956) está considerado como el poeta alemán más importante de la primera mitad del pasado siglo XX, si bien también recurrió en su obra a distintos géneros en prosa, especialmente textos narrativos, relatos y ensayos. Su obra surge en el contexto de las vanguardias a principios del siglo XX y ya en 1912 publica *Morgue und andere Gedichte*, que le brinda un cierto reconocimiento como literato, así como se le considera como un provocador, calificativo que no le abandonará a lo largo de su vida. Su obra se divide en varias etapas claramente diferenciadas, que no son sino el reflejo de su evolución literaria. Así, a la denominada etapa expresionista (1912-1919) le seguirá un periodo de transición que desembocará en una nueva fase en la que otorga una mayor importancia al plano formal y que se extenderá desde 1927 hasta 1933. Benn apoya en un principio al nazismo, pero cuando los dirigentes nazis descubren su pasado expresionista, lo tachan como un artista degenerado y prohíben la publicación y difusión de su obra. De este modo, Benn queda aislado de la vida cultural de posguerra, aunque continúa escribiendo, centrándose en este periodo en los temas del destino del artista y la creación de un modo ciertamente obsesivo. Durante los últimos años de su vida desarrollará una obra marcada por su concepción de la vejez y del papel que el artista desempeña en la sociedad, ambos reflejados en sus últimas obras poéticas *Destillationen*, *Fragmente* y *Après lude*, con las que logra superar su situación de marginalidad y es finalmente reconocido en los círculos literarios, fama que cobrará una mayor importancia tras su muerte.

wenn wir vergehen
 du mir in und dir in ich
 Dann
 bin ich ich
 und bist du du.
 Schlink (1997: 57).¹⁵

En la adaptación cinematográfica no se cita explícitamente a estos poetas alemanes, si bien sí se recoge la escena en la que Michael le escribe dicho poema a Hanna. Asimismo, resulta de especial interés la técnica de analepsis o *flashback* utilizada para esta secuencia: Michael, adolescente, aparece escribiendo en una pequeña libreta, la cámara se centra en ella y el plano pasa a Michael adulto, en su apartamento, leyendo para sí mismo el poema y recordando ese momento. A continuación incluimos el fragmento del guion en el que se recoge esta escena:

EXT. RIVERSIDE. DAY

HANNA is in a river, the water up to her calves, her skirt tied round her thighs. She is completely absorbed. Then she looks up, aware of being watched. MICHAEL is sitting with a notebook.

HANNA

What are you doing?

MICHAEL

I'm writing a poem. About you.

HANNA

Can I hear it?

MICHAEL

It's not ready. I'll read it to you one day.

¹⁵ La traducción al español es la siguiente: "Cuando nos abrimos,/ tú a mí y yo a ti,/ cuando nos sumergimos, /tú en mí y yo en ti, /cuando nos olvidamos, /tú en mí y yo en ti. // Sólo entonces/ yo soy yo/ y tú eres tú"(Schlink; traducción de Parra Contreras, 2009: 58).

24.

INT. MICHAEL'S APARTMENT. BERLIN. DAY

1995. MICHAEL, now 51, is standing by his desk. He opens a drawer. He takes out the recognizable notebook. He opens its yellowing pages and looks at the poetry. Then flips the pages, to some handwritten lists - the words 'Odyssey', 'Schnitzler', 'Chekhov', 'Zweig' with numbers beside them. MICHAEL flaps it shut, puts it back and turns to go out¹⁶.

—Arthur Schnitzler¹⁷

Schnitzler trata tres temas fundamentales en sus obras: el erotismo, la psicología y la muerte. En *Der Vorleser* contamos con estos temas, entre otros, y podemos asimilarlos a cada una de las partes de la novela de Schlink: la primera parte representaría el erotismo, pues se describen las relaciones que mantienen Hanna y Michael; la segunda podría relacionarse con la psicología, ya que se plantean numerosos dilemas morales durante el juicio; por último, la muerte correspondería con la tercera parte, en la que Hanna se suicida y, algún tiempo después, Michael visita su tumba.

Dann wurde mir fraglich, ob Hanna die Odyssee hinreichend interessant finden würde, und ich nahm auf, was ich nach der Odyssee las, Erzählungen von Schnitzler und Tschechow. Schlink (1997: 174).

¹⁶ La versión del guion original utilizada en el presente trabajo puede consultarse en línea en la siguiente dirección electrónica: <http://www.imsdb.com/scripts/Reader,-The.html>

¹⁷ Arthur Schnitzler (1862-1931): novelista y dramaturgo austríaco, cuya obra destaca por ser una de las primeras en incorporar el monólogo interior en lengua alemana, especialmente gracias a su novela breve *Leutnant Gustl*.

2.1.2. *Literatura universal*

—*Der Odyssee (La Odisea)*¹⁸

Schlink toma esta obra clave de la literatura universal, que cuenta con numerosas adaptaciones y versiones en prosa, verso, teatro, cine y televisión, como metáfora fundamental del viaje de la vida y, al igual que ocurre en *La Odisea*, divide *Der Vorleser* en tres partes diferenciadas aunque relacionadas entre sí. No obstante, la primera vez que se hace alusión a Homero, se cita junto con Cicerón y Hemingway:

Ich erzählte von Homers Epen, Ciceros Reden und Hemingways Geschichte vom alten Mann und seinem Kampf mit dem Fisch und dem Meer. Sie wollte hören, wie Griechisch und Latein klingen, und ich las ihr aus der Odyssee und den Reden gegen Catilina vor. Schlink (1997: 44).

Michael relaciona en el siguiente fragmento *La Odisea* con la historia del regreso, pero reflexiona y afirma que lo importante no es el regreso en sí, sino el propio viaje, idea que será aún más evidente en la película, como se analizará a continuación. El siguiente extracto resulta de gran interés por su gran carga filosófica asociada a la obra de Homero:

Ich las damals die Odyssee wieder, die ich erstmals in der Schule gelesen und als die Geschichte einer Heimkehr in Erinnerung behalten hatte. Aber es ist nicht die Geschichte einer Heimkehr. Wie sollten die Griechen, die wissen, daß man nicht zweimal in denselben Fluß steigt, auch an Heimkehr glauben. Odysseus kehrt nicht zurück, um zu bleiben, sondern um erneut aufzubrechen. Die Odyssee ist die Geschichte einer Bewegung, zugleich zielgerichtet und ziellos, erfolgreich und vergeblich. Was ist die Geschichte des Rechts anderes! Schlink (1997: 173).

¹⁸ Poco se puede referir que no se conozca de *La Odisea*. Junto con *La Iliada*, es uno de los primeros poemas griegos que se conservan y, así, de la literatura occidental. Cabe destacar la gran repercusión de esta obra atribuida a Homero en la historia de la literatura universal, lo cual justifica la motivación de Schlink de incluir referencias en su novela, así como la de Daldry al mantener dichas alusiones también en la película.

Como se ha visto anteriormente, los elementos culturales que aparecen en las obras de ficción son clara muestra de la clase social acomodada a la que pertenece Michael, gracias a la cual ha podido tener acceso a obras literarias y a una buena enseñanza. Así, en el siguiente fragmento encontramos una clara alusión a la mitología griega en el contexto de La Odisea: tras partir Ulises en una balsa desde la isla de Calipso, donde naufraga, es encontrado por Nausica. El rey Alcino le ofrece la mano de Nausica, su hija, al protagonista, pero éste decide retomar su viaje y regresar junto a Penélope. Del personaje mitológico de Nausica deriva el siguiente dilema moral de Michael: ¿Nausica se identifica con Hanna y Penélope con Sophie? A pesar de que él no lo tuviera claro en el momento de plantear esta reflexión, no podemos dejar de identificar a Hanna con Penélope, por la que Michael realiza su odisea particular:

Wir übersetzten die Odyssee. Ich hatte sie auf deutsch gelesen, liebte sie und liebe sie bis heute. Wenn ich drankam, brauchte ich nur Sekunden, bis ich mich zurecht fand und übersetzte. Als der Lehrer mich mit Sophie aufgelesen und die Klasse zu lachen aufgehört hatte, stotterte ich wegen etwas anderem. Nausikaa, den Unsterblichen an Wuchs und Aussehen gleichend, jungfräulich und weißarmig – sollte ich mir dabei Hanna oder Sophie vorstellen? Schlink (1997: 66).

Posteriormente, Michael, una vez divorciado, decide buscar refugio en la lectura. Sin embargo, el recuerdo de Hanna lo persigue, hecho que lo lleva a tomar una decisión que marcará el destino de la mujer que ha amado durante toda su vida: le enviará cintas con sus grabaciones de lecturas en voz alta. Decide comenzar por La Odisea, que fue la primera lectura que hizo poco después de que se conocieran y que, de este modo, está presente en las tres partes de la novela:

Mit der Odyssee habe ich angefangen. (...) Und weil im wirren, von Erinnerungen und Träumen durchsetzten, in quälenden Zirkeln kreisenden, halb wachen Nachdenken über meine Ehe und meine Tochter und mein Leben Hanna immer wieder dominierte, las ich für Hanna. Ich las für Hanna auf Kassetten.

Bis ich die Kassetten abschickte, dauerte es mehrere Monate. Zuerst wollte ich keine Teile schicken und wartete, bis ich die ganze Odyssee aufgenommen hatte. Dann wurde mir fraglich, ob Hanna die Odyssee hinreichend interessant finden würde, und ich nahm auf, was ich nach der Odyssee las, Erzählungen von Schnitzler und Tschechow. Schlink (1997: 174).

—*Rot und Schwarz (Rojo y negro)*¹⁹

Esta novela francesa decimonónica, protagonizada por el mencionado Julien Sorel, se divide en dos partes diferenciadas: en el primer libro se presenta a Julien leyendo libros y soñando con ser militar en el ejército napoleónico, en lugar de ayudar en la carpintería de su padre. Poco a poco, y en su afán por ascender de posición social, comienza a trabajar como asistente de los hijos de Monsieur de Rênal. De esta forma, conoce y comienza a mantener una relación amorosa con Madame de Rênal, que llega a su fin cuando Elisa, la criada, se venga al contar este secreto por despecho. El segundo libro relata el tiempo que el protagonista pasa en París con la familia de Mathilde de la Mole, quien lo seduce con juegos de ingenio. Ambos comienzan una relación amorosa, pero realmente Julien a quien ha amado verdaderamente durante toda su vida ha sido a Madame de Rênal.

Aber ich nahm an der Beziehung von Julien Sorel zu Madame de Rênal mehr Anteil als an der zu Mathilde de la Mole.

Resulta llamativo que la primera obra literaria a la que Schlink hace referencia en *Der Vorleser* sea *Rojo y negro*. A pesar de la importancia que el autor otorga a la literatura alemana, resulta evidente el trasfondo y la influencia que Stendhal ha ejercido sobre el autor austriaco. Podemos realizar la siguiente comparación:

¹⁹ Marie-Henri Beyle, más conocido como Stendhal, publica a finales de 1830 la que sin duda será su obra más conocida: *Le rouge et le noir (Rojo y negro)*. La trama, asimismo, se desarrolla durante dicha década y evoluciona de acuerdo con las ambiciones que tiene un joven para salir de la pobreza. Cabe destacar que, al igual que Flaubert, Stendhal es un autor realista, por lo que escribe su obra a partir de una serie de acontecimientos reales acaecidos en la Francia decimonónica.

	<i>Rojo y negro</i> ²⁰	<i>Der Vorleser</i>
Juventud	Julien Sorel enfrascado en la lectura y aislado de la realidad.	Michael Berg, enfermo, lee libros de historia alemana y novelas.
Comienzos amorosos	Madame de Rênal (mayor que Julien)	Hanna Schmidt (mayor que Michael)
Amor en la edad adulta	Mathilde de la Mole (edad similar a la de Julien)	Gertrud (edad similar a la de Michael)
Reflexión sobre el amor en la madurez	“Julien quería a toda costa ser honrado hasta el fin con aquella pobre muchacha [Mathilde], cuya reputación había comprometido tan gravemente; pero, a cada momento, el amor desenfrenado que sentía por la señora de Rênal daba al traste con sus buenos propósitos.” Stendhal (traducción de Juan Bravo) (2001: 163)”. Stendhal (traducción de Juan Bravo) (2001: 163)”. Stendhal (traducción de Juan Bravo) (2001: 163)”.	„Ich habe mir eingestanden, daß eine Frau sich ein bißchen wie Hanna anfassen und anfühlen, ein bißchen wie sie riechen und schmecken muß, damit unser Zusammensein stimmt. Und ich habe von Hanna erzählt. Ich habe den anderen Frauen auch mehr von mir erzählt, als ich Gertrud erzählt hatte; sie sollten sich ihren Reim auf das machen können, was ihnen an meinem Verhalten und meinen Stimmungen befremdlich erscheinen mochte“. Schlink (1997: 165s).

²⁰ Hemos optado por utilizar en este trabajo la traducción al español de esta obra: Stendhal (2001) *Rojo y negro* (Traducción, introducción y notas de Juan Bravo Castillo), Madrid: Espasa Calpe.

—*Krieg und Frieden (Guerra y paz)*²¹

Resulta evidente que *Guerra y paz* es una obra clave de la literatura no sólo rusa sino universal. Uno de los aspectos fundamentales de esta novela, que abarca la problemática de más de 550 personajes en un período concreto de la historia de Rusia, es la sencillez con la que su autor refleja la esencia del hombre. Schlink utiliza un planteamiento similar para presentar a Hanna, no como una asesina, ni siquiera como víctima de sus circunstancias, sino como un ser humano con toda la complejidad que ello implica.

Ich habe »Krieg und Frieden« vorgelesen, mit allen Darlegungen Tolstois über Geschichte, große Männer, Rußland, Liebe und Ehe, es müssen vierzig bis fünfzig Stunden gewesen sein. Wieder ist Hanna dem Fortgang des Buchs gespannt gefolgt. Aber es war anders als bisher; sie hielt sich mit ihren Urteilen zurück, machte Natascha, Andrej und Pierre nicht zum Teil ihrer Welt, wie sie das mit Luise und Emilia getan hatte, sondern betrat ihre Welt, wie man staunend eine ferne Reise tut oder ein Schloß betritt, in das man eingelassen ist, in dem man verweilen darf, mit dem man vertraut wird, ohne doch die Scheu je völlig zu verlieren. Was ich ihr bisher vorgelesen hatte, hatte ich davor schon gekannt. »Krieg und Frieden« war auch für mich neu. Wir taten die ferne Reise gemeinsam. Schlink (1997: 167s)

2.2. Referencias a obras y autores en la película de Stephen Daldry

Al igual que en la novela, son muchas las alusiones y referencias a la literatura en *Der Vorleser*. No obstante, cabe destacar que el principal proceso de adaptación reside en que Schlink tiende a citar a numerosos autores que escriben en lengua alemana, mientras que Daldry opta por introducir obras

²¹ Leon Tolstói publica a finales de 1859 el conjunto de la extensa obra *Guerra y paz* (conocida en español también como *La guerra y la paz*), si bien las dos primeras partes se habían publicado periódicamente en la revista *Ruskii Vestnik* a partir de 1865 y durante más de dos años. Además de ser una obra de referencia para la literatura rusa y universal, no cabe duda de que es también un documento historiográfico, pues abarca cincuenta años de la historia del país desde las guerras napoleónicas (no se debe olvidar que junto a los personajes de ficción también se hace alusión a personajes reales como Napoleón Bonaparte o Alejandro I de Rusia).

más conocidas de la literatura universal. Esto radica en una vocación claramente de carácter global con el fin de que las obras literarias sean reconocidas por la mayor cantidad de espectadores posibles, especialmente por el público anglófono²². Asimismo, la forma de representación de dichas obras varía debido al cambio de código: en la película se leen fragmentos de las obras, a diferencia de la novela, en la que sólo se citan los títulos o aspectos relacionados con la trama.

2.2.1. Literatura en lengua alemana

La representación de obras literarias en lengua alemana en *The Reader* se limita tan sólo a *Emilia Galotti* y a *Kabale und Liebe*, si bien cabe destacar que Stephen Daldry, en este caso, ha sido fiel a la novela original, a diferencia de otras novelas de la literatura universal.

—*Emilia Galotti*²³

La primera obra que Michael lee en voz alta para Hanna en la película es *Emilia Galotti*. Esta obra, ubicada en un principado prototípico del Despotismo ilustrado, tiene un gran trasfondo moral, pues trata temas como el crimen, la justicia y la venganza. En numerosas ocasiones se ha considerado como una historia de amor, pero realmente esconde una gran crítica al sistema político de la Alemania dieciochesca. Quizás sea ésta la razón por la que Daldry la ha considerado importante en la película, pues su intención esencial es provocar la reflexión moral, e incluso política, en el receptor. La siguiente cita recoge el fragmento que selecciona Michael para leerle a Hanna:

MICHAEL

The play's called Emilia Galotti.

HANNA

Have you got it?

²² No podemos olvidar que la versión original de la película es en lengua inglesa.

²³ Gotthold Ephraim Lessing, considerado por la crítica como uno de los poetas más destacados de la Ilustración alemana, estrena la obra de teatro en cinco actos *Emilia Galotti* en marzo de 1772. Es un ejemplo claramente representativo del *bürgerliches Trauerspiel* alemán.

MICHAEL reaches down to the satchel and pulls out a book.

MICHAEL

Here. You can read it.

HANNA

I'd rather listen to you.

There is a silence as MICHAEL absorbs the idea.

MICHAEL

All right. I'm not very good.

MICHAEL grins, embarrassed, then opens the book.

MICHAEL

Act One. Scene One. The setting : one of the prince's chambers. Prince - "Complaints, nothing but complaints, petitions, nothing but petitions. For goodness' sake, just imagine that people actually envy us."

—*Intrigue and Love (Intriga y amor)*²⁴

El fragmento seleccionado de esta obra que aparece en *The Reader* es difícil de identificar por parte del espectador por dos motivos diferentes. Por una parte, a diferencia de otras referencias literarias, no se cita ni el nombre del autor ni de la obra; por otra, es la única lectura que no está dirigida a Hanna de manera expresa, sino que parece más bien una reflexión que hace suya el propio Michael sobre su relación:

INT. BEDROOM. BERG APARTMENT. DAWN

First light. Dawn breaking outside the window. MICHAEL is working at his desk, the surface covered in stamps, his collection book open. He picks one with a

²⁴ Véase nota 9.

pyramid on it and looks at it. Underneath, MICHAEL'S VOICE reading *Intrigue and Love* by Schiller.

MICHAEL'S VOICE

"I'm not frightened. I'm not frightened of anything. Why should I be? I welcome obstacles, because they'll be like mountains I can fly over to be in your arms. The more I suffer, the more I'll love...

[...]

MICHAEL'S VOICE

"Danger will only increase my love, it will sharpen it, it will give it spice. I'll be the only angel you need. On this arm, Luise, you will go dancing through life. You will leave life even more beautiful than you entered it. Heaven will take you back and look at you and say 'Only one thing can make a soul complete, and that thing is love.'

2.2.2. *Literatura universal*

—*Odyssey (La Odisea)*²⁵

Es la obra que en más ocasiones aparece en la cinta de Daldry, al igual que ocurre en la novela de Schlink. El motivo fundamental es su importante simbología y su posición indudablemente destacada dentro de la literatura universal. Asimismo, su gran carga filosófica y la multiplicidad de interpretaciones permiten que los espectadores asocien esta obra de Homero a su horizonte de expectativas y, de esta forma, reforzarlo o desecharlo. Un concepto filosófico en el que incide Daldry es la metáfora de la vida como viaje:

19.

MICHAEL

²⁵ Véase nota 18.

The *Odyssey* by Homer.

HANNA

What's an odyssey?

MICHAEL

It's a journey. He sets out on a journey.

He starts to read.

MICHAEL

"Sing to me of the Man, Muse, the man of twists and
turns

Driven time and again off course, once he had
plundered

The hallowed heights of Troy.

Many cities of men he saw and learned their minds,

Many pains he suffered, heartsick at the open sea,

Fighting to save his life and bring his comrades home...

Aunque *The Reader* incluya numerosos *flashbacks* y *flashforwards*, *La Odisea* está presente durante toda la trama, sin perder la relación con el fragmento anterior. Un caso realmente evidente es éste: tras haberle explicado Michael a Hanna qué es una odisea, el profesor lo corrobora afirmando que, pese a que muchos estudiosos han considerado que *La Odisea* es un regreso al hogar, en realidad el núcleo es un viaje. Una odisea siempre será una búsqueda constante para alcanzar aquello que se sueña o se anhela, aunque esta meta no sea del todo clara, pues lo más importante es el viaje en sí:

TEACHER

Everyone believes that Homer's subject is homecoming.

In fact, *The Odyssey* is a book about a journey. Home is a
place you dream of, it's not a place you ever attain.

Podemos así relacionar la idea de viaje expresada en *La Odisea* con el tranvía al que se sube Hanna cada día mientras dura su relación con Michael, pues este medio de transporte es en sí una buena metáfora sobre la

vida como viaje: no es largo, se atraviesan distintas zonas y en él se coincide con personas diferentes que suben y, al bajar, desaparecen, de forma que sólo pueden ser recordadas.

—*Adventures of Huckleberry Finn* (*Las aventuras de Huckleberry Finn*)²⁶

Al igual que en la novela se incluyen grandes obras de la literatura alemana, en la película encontramos diversas alusiones a la literatura anglófona. Éste es el caso de *Adventures of Huckleberry Finn*, considerada una de las primeras grandes novelas de Estados Unidos. Twain destacó en esta obra el inglés vernáculo estadounidense. Esto es especialmente importante si consideramos que Michael lo refleja de forma clara en la cinta al forzar el acento durante su lectura:

INT. HANNA'S APARTMENT. NIGHT

HANNA is sewing. MICHAEL is reading *Huckleberry Finn*.

MICHAEL

I poked into the place always and encountered a little open patch as big as a bedroom, all hung around with vines and found a man lying there asleep, and by Jinks it was my old Jim...

20.

He starts acting out Jim, and the two of them collapse laughing.

²⁶ Mark Twain, a pesar de ser estadounidense, publica *Las aventuras de Huckleberry Finn* por vez primera en Inglaterra en 1884, mientras que en Estados Unidos se publicará un año más tarde. Destaca especialmente por ser la primera novela estadounidense de importancia en ser escrita en lengua vernácula y estar caracterizada por un marcado regionalismo.

—*Lady Chatterley's Lover (El amante de lady Chatterley)*²⁷

Consideramos un acierto la lectura de *Lady Chatterley* en la película, pese a no estar recogida en la novela. Lawrence, en la primera mitad del siglo XX, fue considerado un provocador por la temática escogida para esta obra, y muy especialmente por las numerosas alusiones directas a las relaciones sexuales, algo no aceptado moralmente por la sociedad británica de su época. De hecho, se publicó por primera vez en Florencia en 1928 y, pese a que su autor era británico, no llegó oficialmente a Reino Unido hasta finales de la década de 1950. Su publicación fue prohibida por tres motivos: el uso de *four-letter words*²⁸, la relación entre un obrero y una aristócrata y, fundamentalmente, las escenas de sexo explícito. No podemos olvidar que en la primera parte de *The Reader* son numerosos los planos que muestran las relaciones entre los protagonistas. Sin embargo, cuando Michael lee el fragmento que transcribimos a continuación, Hanna se sorprende y le reprocha que le lea esa novela, pero después le dice que prosiga con la lectura:

MICHAEL

"Lady Chatterley felt his naked flesh against her as he came into her. For a moment he was still inside her..."

HANNA

This is disgusting. Where did you get this?

MICHAEL

I borrowed it from someone at school.

²⁷ D. H. Lawrence publica su obra más conocida, *El amante de lady Chatterley*, primero en Florencia en el año 1928 en una edición limitada. Esta obra provocó de inmediato un gran revuelo, que se magnificó notablemente en los países angloparlantes debido a las explícitas descripciones de la relación física entre un hombre de clase obrera y una mujer perteneciente a la aristocracia británica. Cuatro años después, en 1932, sale a la luz una edición censurada, mientras que la obra completa y destinada al público en general no se publicará hasta 1959.

²⁸ Término eufemístico surgido en la primera mitad del siglo XX para hacer referencia a palabras malsonantes en lengua inglesa, entre las que se incluyen *slang*, palabras escatológicas y relacionadas con la actividad sexual, aspectos étnicos e incluso, en ocasiones, alusiones al infierno cuando se utiliza fuera del contexto religioso. Esta denominación surge debido a que la mayoría de estas palabras en inglés son monosílabas.

HANNA

You should be ashamed. Go on.

—*Tin-tin and the Seven Crystal Balls (Tintín y las siete bolas de cristal)*²⁹

Incluimos a Tintín en este apartado de forma totalmente consciente tras *Lady Chatterley* para transmitir la idea de que pese a ser un muchacho culto y mantener una relación con una mujer mayor que él, Michael no deja de tener quince años en ese momento, por lo que le lee a Hanna una de las *bande dessinée* más destacados del siglo XX: Tintín.

MICHAEL reads Tin-Tin to HANNA, who is lying on the bed. They are both looking at the pictures.

MICHAEL

'Blistering Barnacles and a thundering typhoon. It is water.'

'But what on earth did you expect it to be?'

HANNA

Whisky.

MICHAEL

Whisky! By thunder, whisky. 'Whisky? Come now captain, you can't be serious.'

²⁹ Hergé titula este episodio de las aventuras de Tintín "Les 7 boules de cristal". Se publica una edición previa en blanco y negro entre 1943 y 1944, aunque la edición en color sale a la luz por vez primera en 1948. Su autor, cuyo verdadero nombre es Georges Prosper Remi, es perfeccionista y visionario en sus historietas, si bien cabe reseñar que fue acusado de antisemitismo, hecho que podría estar relacionado con la motivación por incluirlo entre las lecturas de Hanna.

—*The Lady with the Little Dog* (*La señora del perrito*)³⁰

Si no estuviéramos realizando el presente análisis respetando el orden de aparición en la película, este relato junto con *La Odisea* estaría en primer lugar por su importancia en la trama. *The Lady with the Little Dog* narra la relación amorosa de dos personas que, a pesar de ser aparentemente diferentes, encuentran su reflejo, o incluso su complemento, en el otro. Por un lado encontramos al hombre maduro, experimentado en todos los aspectos de la vida (especialmente en el plano amoroso) y algo misógino, Dmitri Dmitrievich Gúrov. Por otra, encontramos a Anna Serguéyevna, una muchacha joven, inocente y sin más experiencia en el amor que su matrimonio. Partiendo de los Dmitri y Anna, podemos establecer un claro paralelismo a contrarios con los personajes de *Der Vorleser*: Michael representa al joven poco experimentado, a la Anna³¹ de Chéjov; mientras que Hanna podría compararse claramente con Dmitri. Por otra parte, algunos críticos literarios consideran que este cuento muestra similitudes con el esquema de la novela, y que el autor podría haberlo concluido con la separación de los protagonistas, mostrando así que tan sólo fue una aventura amorosa. Sin embargo, Chéjov prefiere dar un desenlace abierto. De esta forma, tanto Dmitri como Anna saben que se encuentran ante una situación de enorme complejidad moral, pues ambos están casados, y que habrán de afrontar en un futuro próximo. Como apreciamos, son muchas las comparaciones que se podrían hacer con *Der Vorleser* en el plano exclusivamente literario, pero tras estas breves pinceladas, hemos de estudiar un aspecto mucho más importante para el desarrollo de la trama. En un principio se nos presenta como una lectura más que Michael hace para Hanna en voz alta:

³⁰ Anton Pavlovich Chejov compaginó el ejercicio de la medicina con su carrera literaria, si bien en el movimiento naturalista ruso destaca como maestro del relato corto, como ocurre en el caso del seleccionado en *The Reader: La dama del perrito*.

³¹ Otra similitud podría establecerse en el nombre de las protagonistas femeninas, pese a ser personajes contrarios: Anna en *The Lady with the Little Dog* y Hanna en *Der Vorleser*.

INT. HANNA'S APARTMENT. DAY

MICHAEL flies up the stairs, then goes in. HANNA is sitting sewing. He kisses her on the cheek as he gets out a book.

MICHAEL

I'm sorry I'm late. I was held up at school.

At once he sits down opposite her. A ritual.

MICHAEL

The Lady with the Little Dog. By Anton Chekhov.

HANNA looks, seeing right through him.

MICHAEL

"The talk was that a new face had appeared on the promenade, a lady with a little dog."

Posteriormente, y al igual que *La Odisea*, Michael retoma esta lectura cuando comienza las grabaciones para Hanna:

INT. CELL. NIGHT

HANNA is lying in bed listening to a new tape.

MICHAEL

The Lady with the Little Dog, by Anton Chekhov. "The talk was that a new face had appeared on the promenade, a lady with a little dog..."

Resulta fundamental el tratamiento que le da Daldry a este breve relato de Chéjov: Hanna, tras recordar la lectura en voz alta que años atrás le había hecho Michael, comienza a repetir el principio de la narración mientras escucha la cinta. Tras algunas dudas, claramente reflejadas en la expresión de su rostro, Hanna decide dar un paso adelante. Su miedo a enfrentarse a su mayor vergüenza, que la ha traumatizado durante toda su vida y que la ha llevado a inculparse de unos cargos que, por su situación personal, le era

imposible haberlos realizado, comienza a superarse cuando se dirige a la biblioteca de la prisión, donde se produce el siguiente diálogo:

INT. PRISON LIBRARY. DAY

The library is right next to the mail room. HANNA walks past the mail room and goes to the library counter.

HANNA

I want to take out a book.

LIBRARIAN

Which book?

HANNA

Do you have *The Lady with the Little Dog*?

LIBRARIAN

What's your name?

HANNA

Hanna Schmitz.

Como puede apreciarse, la bibliotecaria de la prisión no sólo no la anima, sino que mira a Hanna con un gesto airado quien, desconcertada, tarda en responderle. Aun así, la protagonista decide seguir adelante y ya en su celda se dispone a enfrentarse a uno de sus mayores placeres que, a su vez, es una de sus mayores vergüenzas: la lectura. Es una obra clave con la que se produce el cambio en Hanna, pues por vez primera acepta su analfabetismo y decide aprender a leer. Ese proceso de aprendizaje no queda tan claro en la novela, por lo que la complementa de manera visual. Reproducimos aquí el fragmento del guion en el que éste se describe:

INT. CELL. DAY

HANNA is back in the cell. She puts down a new parcel and a book. She puts the parcel to one side, then opens

the book. She then winds back the tape which is already in the recorder.

MICHAEL'S VOICE

The Lady with the Little Dog, a story by Anton Chekhov. The talk was...

She turns off the tape. She runs her finger along the title '*The Lady with the Little Dog*'. She gets down a small decorated metal tin, and takes a pencil from it. She starts making the sounds. 'The', 'the', 'the'... L, L, L, etc.

INT. CELL. NIGHT

HANNA is working now, circling the word 'the' each time it comes in the book. The book is covered in marks.

—*War and Peace (Guerra y paz)*³²

Probablemente la breve alusión a esta obra de Tolstói sea más un juego de palabras con el título³³, que a la propia novela. Este fragmento es, por consiguiente, además de literario de fuerte contenido político.

MICHAEL

And it's always me that has to apologize.

Silence. HANNA lets time go by. Then :

HANNA

You don't have to apologize. No-one has to apologize. No-one can make you.

HANNA reaches for a book from beside the bed. She throws it down on the cover.

HANNA

War and Peace, kid.

³² Véase nota 21.

³³ Este juego no habría sido posible en el contexto de *Der Vorleser* con *Crimen y castigo (Crime and Punishment)* de Dostoievski, pues la actitud de Hanna como guardiana de las SS se presenta más como profesión o como tarea asignada que como crimen.

Podemos afirmar que, al igual que Roma es la ciudad “eterna”, Berlín representa la ciudad del siglo XX, con todo lo que este calificativo supone. Son pocas las metrópolis que reúnen los restos arrasados de uno de los principales fanatismos modernos junto a sus ruinas, especialmente al encontrarse dividida por la arquitectura monumental hitleriana y el racionalismo soviético. Esta serie de ruinas, proyectos y reconstrucciones podríamos considerarla como la viva imagen de las contradicciones internas que experimentan las generaciones posteriores a la Segunda Guerra Mundial, pues la culpa histórica, a pesar de formar parte del pasado, sigue estando presente en la sociedad alemana actual. Por este motivo, como afirma Franz:

Para un sector de la sociedad alemana la carga psicológica del Holocausto es tanta que todo lo que sea judío o suene a tal acarrea de inmediato un reflejo culpable y un deseo de reparación. La nueva capital de la Alemania unificada ha puesto entre sus piedras fundacionales esa culpa histórica³⁴.

La denominada “segunda generación” no llegó a conocer la figura del líder nazi, ni se encontró bajo la influencia del Tercer Reich, sino que lo que conoce de ese período histórico son los crímenes cometidos contra la humanidad, contra aquéllos que no pertenecían a la raza aria. Es por este motivo, fomentado por la propaganda de los aliados para establecer el sentimiento de culpa, que la segunda generación se siente contrariada al perder la inocencia y percatarse de los crímenes que han realizado o permitido sus familiares más cercanos. Este sentimiento lo expresa Michael en la novela muy claramente en forma de monólogo interior:

Wir sollen nicht meinen, begreifen zu können, was unbegreiflich ist, dürfen nicht vergleichen, was unvergleichlich ist, dürfen nicht nachfragen, weil der Nachfragende die Furchtbarkeiten, auch wenn er sie nicht in Frage stellt, doch zum Gegenstand der Kommunikation macht und nicht als etwas nimmt, vor

³⁴ FRANZ, Carlos. “Alemania: el país de la culpa”. En: *Cervantes Virtual*. [Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09253955300261973332268/p0000001.htm#I_0_].

dem er nur in Entsetzen, Scham und Schuld verstummen kann. Sollen wir nur in Entsetzen, Scham und Schuld verstummen? Zu welchem Ende? Schlink (1997: 99s).

Este sentimiento de culpa por parte de Michael justifica la breve aparición de la obra de Tolstói, pues mientras él trata siempre de conseguir una cierta paz en su relación, Hanna representa el opuesto, pues no sólo no se disculpa cuando se equivoca sino que ensalza su orgullo para protegerse.

Son numerosísimas las alusiones, directas o indirectas, a la literatura, aunque presentan una menor relevancia para el desarrollo de la trama que las aquí tratadas. Con todo, cabe destacar el siguiente fragmento del guion:

INT & EXT. MONTAGE. DAY & NIGHT

A montage of MICHAEL reading and HANNA listening. MICHAEL is reading different books. He is animated now, excited. There are extracts from *The Old Man and the Sea* (Hemingway); *Anatol* (Schnitzler); *The World of Yesterday* (Zweig) and *Doctor Zhivago* (Pasternak). MICHAEL catching fire with excitement with what he is doing. HANNA collecting the tapes from the mail room and organizing on her shelves – her library growing.

3. La adaptación de las obras literarias en la versión cinematográfica

El principal elemento de comparación que encontramos en el caso de *Der Vorleser* y su adaptación al código fílmico es el plano del discurso, es decir, el modo de expresión de los distintos sucesos de la trama. En el análisis del tratamiento de las obras literarias, la diferencia fundamental de la novela con respecto a la película consiste en que mientras que en ésta se alude a aspectos o personajes de una obra concreta, en aquélla los medios técnicos permitirán la representación de una lectura en voz alta. Así, mientras que en la novela se puede leer lo siguiente:

Sie wollte hören, wie Griechisch und Latein klingen, und ich las ihr aus der Odyssee und den Reden gegen Catilina vor. Schlink (1997: 44).

Esta idea se complementa con la lectura de Michael:

MICHAEL

"Sing to me of the Man, Muse, the man of twists and turns

Driven time and again off course, once he had plundered

The hallowed heights of Troy.

Many cities of men he saw and learned their minds,

Many pains he suffered, heartsick at the open sea,

Fighting to save his life and bring his comrades home...

No obstante, como se ha podido comprobar en el desarrollo del presente trabajo, son escasas las obras que coinciden en ambos códigos, debido esencialmente al público al que van dirigidos. Para facilitar la comparación, a continuación se recoge un cuadro comparativo de las obras y autores³⁵ presentes en *Der Vorleser*, clasificados alfabéticamente por su aparición en la novela, en la película, o en ambas:

Novela	Película
	<i>Doctor Zhivago</i> , de Borís Pasternak
	<i>El amante de Lady Chatterley</i> , de David Herbert Lawrence
	<i>El mundo de ayer</i> , de Stefan Zweig
Antón Chéjov	<i>La señora del perrito</i> , de Antón Chéjov
	<i>Las aventuras de Huckleberry Finn</i> , de Mark Twain
	Shakespeare
	<i>Tintín y las siete bolas de cristal</i> , de Georges Remi (Hergé)
Cicerón	

³⁵ Se citan en español para facilitar su comparación.

<i>El viejo y el mar</i> , de Ernest Hemingway	<i>El viejo y el mar</i> , de Ernest Hemingway
<i>Emilia Galotti</i> , de Gotthold Ephraim Lessing	<i>Emilia Galotti</i> , de Gotthold Ephraim Lessing
Goethe y Frau von Stein	
<i>Guerra y paz</i> , de León Tolstói	
<i>Intriga y amor</i> , Friedrich Schiller	<i>Intriga y amor</i> , Friedrich Schiller
Kafka, Max Frisch, Uwe Johnson, Ingeborg Bachmann y Siegfried Lenz	
Keller, Fontane, Heine y Mörike	
<i>La Odisea</i> , de Homero	<i>La Odisea</i> , de Homero
<i>Las confesiones del estafador Felix Krull</i> , de Thomas Mann	
Rilke y Benn	
<i>Rojo y negro</i> , de Stendhal	
Schnitzler	<i>Anatol</i> , de Arthur Schnitzler
<i>Vida de un vagabundo aventurero</i> , de Joseph von Eichendorff	

Conclusión

El paso del texto literario al fílmico supone, sin duda alguna, un cambio no sólo de algunos contenidos semánticos, sino también de las características temporales, espaciales, y de los procesos estilísticos en general, que producen la significación y el sentido de la que podríamos considerar como la obra de origen. Este proceso de cambio, incluso en cierto sentido de traducción, es inevitable cuando se trabaja con dos códigos tan diferenciados, y a su vez tan vinculados, como son la novela y el cine. No obstante, no debemos olvidar que esta adaptación no sólo no supone la pérdida de calidad, sino que como ha sucedido con *Der Vorleser*, la

producción cinematográfica suele atraer a un mayor número de personas hacia la narración verbal, tras ser espectadores de la narración fílmica.

No resulta fácil realizar una comparación de códigos, pero en este caso existen numerosas similitudes y diferencias que han agilizado el estudio, del mismo modo que la complementación que encontramos entre la novela y la película. Así, en el caso de las obras literarias El trasfondo cultural del novelista es diferente al del director, hecho que queda reflejado en sus respectivas obras. Es lógico que Schlink recurra a autores principalmente de habla alemana debido al influjo que esas obras han tenido en su desarrollo cultural, así como al público inicial al que iba destinada su novela. Sin embargo, Daldry ha tratado de adaptar las obras alemanas menos conocidas que aparecen en la novela teniendo en cuenta no sólo su bagaje cultural, fundamentalmente anglófono, sino también la vocación de universalidad del género cinematográfico. Aun así, respeta una de las obras clave de la novela: *La Odisea*.

Con todo, una vez realizado este análisis comparativo podemos llegar a la conclusión fundamental de que aunque tanto la novela como la película narren la misma historia, ambas se complementan de forma casi perfecta, pues ayudan a completar la percepción del receptor mediante dos códigos distintos, pero profundamente vinculados entre sí. Es cierto que existen diferencias y, en algunos casos, incoherencias entre ambos, pero los huecos que pueden existir en el espectador que sólo ha visto la cinta o en el lector que sólo ha leído la novela, se rellenan al aproximarse al otro código.

Referencias bibliográficas

- CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (traducción de María Jesús Fernández Prieto). Madrid: Taurus, 1990.
- FRANZ, Carlos. "Alemania: el país de la culpa". [En: *Cervantes Virtual*: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09253955300261973332268/p0000001.htm#I_0].
- GIMFERRER, Pèrre, *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta, 1985.
- HERNÁNDEZ LES, Juan A., *Cine y Literatura. Una metáfora visual*. Madrid: Ediciones JC, 2005.
- HURTADO ALBIR, Amparo (coord.), *Enseñar a traducir: metodología en la formación de traductores e intérpretes*, Madrid: Edelsa, 1999.

- JAKOBSON, Roman, "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción".
En: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984, pp. 67-77.
- RABADÁN, Rosa, *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León: Universidad de León, 1991.
- RICHART MARSET, Mabel, "Algunas reflexiones en torno a la traducción audiovisual (TAV)". En: Martí Contreras, Jorge. *Teoría y práctica docente: actas del II Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura de E/LE, celebrado en Valencia, del 15 al 17 de mayo de 2008*, Valencia: Universidad de Valencia, 2008, pp. 2695-310.
- SALA ROSE, Rosa, *El misterioso caso alemán. Un intento de comprender Alemania a través de sus letras*. Barcelona: Alba Editorial, 2007.
- SEGOVIA, Raquel, "Adaptación, traducción y otros tipos de transferencias".
En: Chaume, Frederic y Agost, Rosa (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Universitat Jaume I, 2001, pp. 223-230.
- SCHLINK, Bernhard, *Der Vorleser*, Zurich: Diogenes Verlag AG, 1997.
- _____, *El lector* (Traducción de Joan Parra Contreras). Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- STENDHAL, *Rojo y negro* (Traducción, introducción y notas de Juan Bravo Castillo), Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- TODA IGLESIA, Fernando, "Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada)".
En: *Quaderns, Revista de Traducció*, 12, 2005, pp. 173-185.
- WINTER, Barbara, *The Australia-First Movement and the Publicist, 1936-1942*, Australia: Interactive Publications, 2005.