

La adaptación cinematográfica de *Ehun metro*, a partir de la novela de Ramon Saizarbitoria

Análisis de un caso de traducción intersemiótica

IRAITZ URKULO

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
iraitz.urkulo@euskaltel.net

Recibido: febrero de 2012. Aceptado: Abril de 2012

Resumen: Se trata de un artículo de análisis comparativo que, siguiendo las tendencias de estudio multidisciplinar, estrecha lazos entre dos modalidades artísticas históricamente ligadas como son la literatura y el cine. Ésta es sin duda una oportunidad para profundizar en uno de los grandes clásicos de la literatura vasca moderna, la novela *100 metro*, publicada hace ahora 36 años originalmente en euskara por Ramon Saizarbitoria. En 1986 se estrenaría su versión cinematográfica, rodada bajo la dirección de Alfonso Ungría.

Para llevar a cabo el estudio de este caso de traducción intersemiótica se ha optado por realizar un análisis narratológico del texto literario y aplicar conceptos de análisis fílmico a la adaptación cinematográfica. Con esto, se pretende efectuar una aproximación a la historia y establecer tanto analogías como modificaciones significativas entre ambas narraciones.

Palabras clave: Literatura vasca moderna, Adaptación cinematográfica, Traducción intersemiótica, Análisis comparativo, Estudio narratológico.

Laburpena: Artikulu honetan azterketa konparatiboa burutzen da, diziplina arteko ikasketen joera jarraiturik, historian uztartutako literatura eta zinema bezalako bi modalitate artistikoren arteko lotura estutuz. Euskal literatura modernoko obra klasiko handienetako batean sakontzeko aukera da honakoa, *100 metro* eleberrian hain zuzen, orain dela 36 urte euskaraz argitaratua Ramon Saizarbitoriaren eskutik. 1986an haren bertsio zinematografikoa estreinatuko zen, Alfonso Ungriaren zuzendaritzapean filmatua.

Itzulpen intersemiotiko kasu honen azterketa gauzatzeko testu literarioaren analisi narratologikoa egitea erabaki da eta moldaketa zinematografikoari, analisi filmikoko kontzeptuak aplikatzea. Honekin, historiarekiko hurbilketa burutzea bilatzen da eta narrazio bien arteko kidesun zein aldaketa esanguratsuak ezartzea.

Gako-hitzak: Euskal literatura modernoa, Moldaketa zinematografikoa, Itzulpen intersemiotikoa, Azterketa konparatiboa, Ikasketa narratologikoak.

0. INTRODUCCIÓN¹.

Han transcurrido 36 años desde que se publicara *100 metro* (editorial Kri-selu, 1976), obra escrita por Ramon Saizarbitoria algunos años antes y que permaneció inédita a causa de la censura de la época. Esta novela se encuentra sin duda entre las obras modernas más destacadas escritas en lengua vasca durante el período que abarca el último cuarto del pasado siglo. Recibida con entusiasmo por lectores y crítica, hace tiempo que se convirtió en una referencia ineludible dentro del ámbito de la literatura vasca. Además de lo anterior, su éxito viene respaldado por la traducción de su obra a distintas lenguas (castellano, inglés, italiano...), lo que supuso un punto de inflexión en las letras vascas, no sólo debido a la proyección a nivel europeo del autor, sino también por la importancia que tiene el hecho de haber dado a conocer una muestra de una cultura minoritaria como es la vasca fuera de sus fronteras.

Habría que esperar 10 años, hasta 1986, para que concluyera el rodaje de *Ehun metro*, versión cinematográfica de la citada novela dirigida por Alfonso Ungría, que cuenta con un reparto encabezado por los actores Patxi Bisquert, Klara Badiola y Karlos Zabala. Producida íntegramente por Euskal Telebista (televisión pública vasca), se enmarca dentro de un plan del Gobierno Vasco para impulsar el cine en lengua vasca, gracias al cual se rodaron, junto con ésta, otras dos películas, *Hamaseigarreanean*, *aidanez* y *Zergatik Panpox*, ambas basadas en sendas obras literarias del recientemente galardonado con el Premio Nacional de Ensayo Anjel Lertxundi y de la escritora Arantxa Urretabizkaia, respectivamente.

Avanzando un rasgo en el que posteriormente habrá oportunidad de profundizar con más calma, no hay duda de que se trata de una adaptación planteada como ilustración de la propia obra literaria en la cual sustenta su historia, dado su alto nivel de fidelidad respecto a los elementos del texto original, ya que respeta en todo momento aspectos tales como la ambientación, los personajes, las acciones o el discurso, entre otros.

Tras esta breve presentación, y antes de sumergirme de lleno en el apartado de análisis, me parece necesario realizar algunas observaciones sobre la metodología, organización y distribución que he dispuesto para este trabajo. En primer lugar, la metodología a seguir será la ciencia narratológica en su aplicación al texto escrito; mientras que para la adaptación cinematográfica resultará más apropiado emplear conceptos habituales de análisis fílmico, tomando de guía los citados por Sánchez Noriega en su obra *De la literatura al cine* (2000).

Por otro lado, para mayor claridad, he optado por dividir tanto la novela como la película en secuencias, es decir, en unidades narrativas definidas por las unidades de lugar, acción y tiempo. Valiéndome del criterio expuesto, el esquema que viene a continuación recoge las siete secuencias que conforman el ar-

¹ Agradezco a Cristina Jarillot (Doctora en Literatura en la UPV-EHU) la motivación y el apoyo recibido. El resultado final de este artículo es deudor, a partes iguales, de su paciente dedicación, su magnífica labor correctora y su pasión contagiosa por la literatura y el cine.

gumento de *100 metro*, siguiendo el orden en que aparecen en la novela:

- Vivencias de un niño en el colegio durante la época franquista [A].
- Escena del interrogatorio policial [B].
- Noticias del periódico, texto de la guía turística de San Sebastián y canciones [C].
- La huida (la experiencia de recorrer 100 metros a la carrera, perseguido por la policía) [D].
- Recuerdos del pasado del protagonista [E].
- Comentarios de la gente en la calle [F].
- Momentos posteriores a la muerte del protagonista [G].

Si bien la mayoría de los conceptos utilizados en el análisis serán aplicados a cada secuencia, el tiempo supone una excepción en este sentido, ya que al afectar a más de un segmento a la vez, he creído conveniente dedicarle hacia el final del presente artículo un apartado propio, para poder así llevar a cabo su análisis tomando de referencia la totalidad de la obra/película. El apartado dedicado a los «significados implícitos», por su parte, prestará especial atención a todos aquellos componentes textuales que, perteneciendo al ámbito de la denominada «narratología semántica», muestren cierta distancia en su adaptación al género cinematográfico. Por último, la conclusión ahondará en uno de los rasgos más destacados de esta historia: su carácter marcadamente polifónico y dialógico.

1. ANÁLISIS DE LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE EHUN METRO, A PARTIR DE LA NOVELA DE RAMON SAIZARBITORIA. UN CASO DE TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA.

1.1. Espacio, voz del narrador, nivel narrativo, focalización... Supresiones, transformaciones y añadidos.

1.1.1. *Vivencias de un niño en el colegio durante la época franquista.*

En los breves pasajes que se insertan al principio de cada capítulo de la novela se distingue la voz de un narrador heterodiegético, que no participa en los hechos, sino que se comporta como un simple observador y transcriptor de los mismos. En cuanto al nivel narrativo el discurso se sitúa directamente (sin preámbulo extradiegético, quiero decir) en la intradiegesis, esto es, en el nivel correspondiente a la historia y los sucesos.

Para narrar la experiencia del niño en el aula se utiliza la focalización externa, ya que el personaje del niño es visto desde fuera por el citado narrador heterodiegético; quien se limita a informar únicamente sobre lo que le es posible captar a través de los actos y las palabras, como corresponde a su papel de

mero espectador. Es así como consigue que los lectores percibamos cierta distancia e incluso frialdad en relación a la escena que se narra.

En el género cinematográfico la efectividad en el uso de imágenes implica la alienación del narrador, al mismo tiempo que aumenta la riqueza de matices (aunque a costa de disminuir el esfuerzo imaginativo propio del lector). No es necesario explicar la escena con palabras, puesto que la imagen toma el relevo y muestra con mayor precisión los acontecimientos que cualquier pasaje descriptivo, por mucho que éste destaque por su exhaustividad.

Es habitual que en las películas los tres niveles narrativos pasen a ser únicamente dos, concretamente suelen mantenerse los referidos a la intradiégesis y, en el caso de que la hubiera, metadiégesis; ya que, a falta de un elemento ajeno a la trama, la desaparición del narrador supone la pérdida del nivel extradiegético. Una de las pocas excepciones a este planteamiento se daría en el caso de que el sujeto narrador se hiciera explícito a través de una voz en *off*.

De la misma manera, el discurso de los personajes ya no necesita ser introducido como en el texto, pues otro de los elementos que diferencia al cine de la literatura es precisamente el sonido, recurso que garantiza que las palabras salidas directamente de boca de los personajes lleguen, sin más intermediarios, hasta los oídos de los espectadores. Esto es, sin ir más lejos, lo que ha sucedido con los gritos mudos de los niños dentro del aula a los que hace referencia el texto escrito, los mismos gritos que en la película se han convertido en una algarabía que destaca por encima de todo.

Ahora bien, que el narrador desaparezca no significa que no exista. En el arte cinematográfico su lugar lo ocupa la cámara, que son los ojos de ese narrador/director y que establecen el punto de vista y la distancia desde la cual el espectador visualiza cada escena. Por ejemplo, en la primera escena la cámara se sitúa dentro del aula y el foco dirige su atención a uno de los niños, al que sigue en un plano continuo mientras éste se dirige a su mesa, chocando indiferente con algunos de sus excitados compañeros. Algo similar sucede segundos más tarde cuando la cámara recoge, utilizando de nuevo (aunque en esta ocasión con mayor brevedad) la técnica panorámica de seguimiento, el momento en que el fraile entra en el aula. Esta primera secuencia concluye con un corte a la escena del interrogatorio policial².

La adaptación cinematográfica de los dos capítulos siguientes no tiene una equivalencia clara, en su lugar se ha introducido un episodio en el cual el niño, en vez de prestar atención al dictado del religioso, saca del interior de su pupitre una mosca y se entretiene martirizándola, clavándole en repetidas ocasiones la punta de la pluma.

² El corte se va a mantener a lo largo de todo el filme como la técnica utilizada para unir las escenas sucesivas. Esta superposición directa de la imagen entrante y la saliente produce una impresión de sencillez. Por otro lado, resulta sin duda el equivalente fílmico más fiel a la estructura fragmentada de la novela, ya que uno de los rasgos más característicos de esta obra de Saizarbitoria es precisamente la falta de cohesión narrativa, o lo que es lo mismo, la ausencia de nexos que marquen y disminuyan la brusquedad de las múltiples transiciones.

Los hechos del cuarto capítulo, al contrario que los correspondientes a los dos anteriores, sí quedan recogidos en la película. La escena se introduce mediante una transición que, aunque en un primer momento da la impresión de ser un corte al negro, un segundo más tarde se desvela como un plano fijo focalizado en la negra sotana que viste el profesor, tomada por detrás, que se amplía y va dejando paso a un plano frontal de toda la clase a medida que éste avanza hacia el fondo.

Los rojos separatistas fusilaron la imagen del Sa. Los rojos separatistas fusilaron la imagen del Sa (...) La imagen del Sagrado Corazón de la Capilla del colegio (p. 75-76). El fragmento correspondiente al sexto capítulo no hace más que reiterar la dichosa frase que ya apareciera en el quinto. La única novedad se encuentra al final, donde uno de los personajes realiza una pregunta: - *¿Te falta mucho?* (p. 93). Pregunta que, por cierto, en el filme ha sido cambiada con fines metaliterarios. La escena se desarrolla de la siguiente manera: la cámara realiza un *travelling* horizontal mostrando la clase, deteniéndose en el pupitre donde el niño cumple el castigo impuesto, pero en ese momento entra el profesor en el aula y pregunta al alumno *¿ha terminado?*, a lo que el niño responde con un rotundo *sí*. Resulta evidente la doble intención de esta variación en el diálogo, ya que se refiere al castigo (actuando a nivel intradieгético) y, a la vez, al final de la película (nivel extradieгético/metaliterario), ya que nada más pronunciar el niño esta afirmación los créditos llenan la pantalla.

1.1.2. Escena del interrogatorio policial.

De nuevo nos encontramos con un narrador heterodieгético que asume la labor de focalizador externo, como si se tratara de un testigo de la conversación que mantienen los policías y el muchacho. De hecho, por no participar, la presencia del narrador apenas es apreciable en los distintos fragmentos intercalados en la novela que corresponden al interrogatorio. A pesar de que a toda historia (me refiero al nivel intradieгético) se le supone un nivel extradieгético (nivel de la narración), de no ser por las breves acotaciones que introduce muy de vez en cuando (a menudo tan solo una palabra, como *pausa*)³, su presencia pasaría del todo desapercibida.

Por otra parte, esta semiocultación del narrador (en la medida en que cede la palabra a los personajes) resulta determinante para que finalmente se imponga el relato de acontecimientos y, con ello, disminuya la distancia respecto a los hechos y se cree una ilusión de cercanía.

Al igual que sucede en la novela, en la película los fragmentos del interrogatorio aparecen intercalados en los distintos capítulos/momentos; aunque, como más tarde trataré, existan algunas inexactitudes en cuanto al orden. El discurso de los policías y el detenido sufre pequeñas variaciones respecto a la

³ Mucho se ha hablado de los recursos cinematográficos que se adoptan en *Ehun metro*. En este caso concreto la disposición del texto recuerda al género dramático, con sus acotaciones y sus comentarios explícitos sobre la actitud de los personajes.

conversación original que, por cierto, se da en castellano: se han alargado los diálogos, añadido frases, cambiado palabras... Por ejemplo, en la novela a Díez le llaman de abajo (p. 23), a lo que éste responde en la película, *en cuanto termine con esto, subo*.

Otra diferencia se encuentra en la posición de los personajes en el cuarto donde tiene lugar el interrogatorio. Mientras que en el texto uno de los policías «invita» al detenido a sentarse, en la película llama la atención la táctica que utilizan: dos policías observan la escena detrás de un falso espejo y dos policías caminan a buen ritmo de lado a lado de la habitación junto al interrogado, uno a la par que éste y el otro en dirección contraria, haciéndole preguntas sin parar.

Generalmente las escenas del interrogatorio comienzan con un plano que abarca el cuarto donde se sitúan el detenido y dos de los policías, plano que mediante *zoom* se va abriendo progresivamente al tiempo que retrocede, hasta incluir dentro del plano a los dos policías restantes que están sentados tras el cristal y tomando su perspectiva. Cuando esto último sucede, la voz también sufre una ligera transformación, volviéndose más metálica, se supone que por efecto del grosor del cristal que se interpone entre las dos partes de la estancia.

1.1.3. Noticias del periódico, texto de la guía turística de San Sebastián, carteles publicitarios y canciones.

La función de estos elementos es ofrecer una panorámica de los monumentos de la ciudad de San Sebastián, constatar y enfatizar los hechos de la primera narración, la historia sobre la que descansan todas las demás y, en el caso de la letra de las canciones, apoyar el mensaje del texto. Su valor, por lo tanto, es fundamentalmente descriptivo y no pretende más que recrearse en esta labor.

No cabe duda de que la búsqueda de equivalentes fílmicos a los fragmentos de noticias que intercala el texto supone un reto importante para el director en esta película. La solución de Alfonso Ungría, en este sentido, se basa en no transgredir los límites de lo escrito en esta ocasión; en vez de eso, prefiere permanecer en el ámbito de lo textual, mostrando mediante un plano de corta distancia cómo alguien, con la ayuda de una máquina de escribir, plasma sobre el papel la noticia del suceso.

La narración sacada de la guía turística de Donostia, que en la novela aparece fragmentada, se escucha en la película de forma correlativa, aunque el orden de las frases varíe en determinados momentos. Ilustrando la voz en *off*, se muestra con orgullo un encadenado de imágenes con el espacio turístico más representativo y sus estampas habituales: el paseo y la playa de la Concha repletos en un soleado día de verano.

1.1.4. Comentarios de la gente en la calle.

En la novela, la voz, una vez más, pertenece a un narrador heterodiegético, ajeno a los hechos y a las manifestaciones de los personajes. Otro aspecto que no

es novedoso es el nivel narrativo, que prescinde de la extradiégesis para introducir el discurso directamente en el nivel intradieético. La focalización, como no, sigue siendo externa, pues los personajes, en este caso ciudadanos, son vistos desde fuera (por un narrador que no se manifiesta de forma explícita).

Los fragmentos a los que me refiero constan de dos partes: una en la que los personajes toman la palabra, haciendo uso del discurso directo libre, y otra en la cual el discurso narrativizado refleja el ambiente de las transitadas calles. Es precisamente en este último tipo donde se percibe con mayor claridad el uso de la descripción: *Autoak motoak bizikletak. Oraindik loaren seinaleak kontserbatzen dituzten aurpegiak: ezpain eta betondo handitutako aurpegi ilunak, bizartsuak, loziaz hezeak, grabeak, betaurrekodunak, egunon esateko luzatzen direnak* (p. 30)⁴. La historia no avanza y se recrea en el detalle... se trata del triunfo de la aparente objetividad.

El filme, por supuesto, se introduce de lleno en las conversaciones en euskara de los donostiarras. Para rodar estas escenas se utiliza la cámara fija, de manera que la imagen se focaliza en las personas que en ese momento estén manteniendo una conversación sobre el tiroteo producido el día anterior. Esta técnica, tal y como es aplicada en *Ehun metro*, impulsa que otros actores que no participan en la acción crucen el plano deliberadamente, en lo que trata de ser un modo de filmar la realidad con la mayor verosimilitud y naturalidad posibles.

Por otra parte, los planos destacan por situarse en un campo medio-corto, relegando el ambiente a un segundo nivel. A pesar de todo, la sensación de realidad y la conciencia del contexto en que se insertan estas escenas (una cafetería, una sociedad gastronómica, la estación de tren, una planta de embotellamiento, la calle, etc.) se acentúan por el ruido ambiental que, lejos de disimularse, se integra como un componente más.

Las escenas en las que la gente de la calle se convierte en protagonista cobran mayor importancia en la película, a juzgar por los minutos que ocupan. Lo que en la obra de Saizarbitoria se emplea simplemente para reflejar irónicamente la respuesta de la opinión pública donostiarra ante determinadas situaciones que esconden un trasfondo de carácter marcadamente político, resulta un elemento de vital importancia para la trama del filme. Por esta razón, puede comprobarse cómo la película ofrece múltiples desarrollos y, sobre todo, gran cantidad de diálogos inventados y secuencias completas añadidas de conversaciones que en la historia escrita ni siquiera se producen o, si lo hacen, con mucha mayor brevedad.

1.1.5. La huida (100 metros de persecución policial).

Alfonso Ungría ha decidido ofrecer, como preámbulo a la huida (quién sabe si como contrapartida a la supresión de los fragmentos de la guía turística

⁴ *Coches, motos, bicicletas. Rostros que aún conservan señales de sueño: rostros sombríos, barbudos, húmedos de loción, graves, con gafas, de ceños y labios apretados que se abren para decir buenos días* (Saizarbitoria, 1995 [ed. en castellano]: 17).

de San Sebastián recogidos en el texto), una sucesión de imágenes superpuestas de la ciudad de San Sebastián. Comienza con una panorámica de toda la ciudad, pasando luego a enfocar desde el aire los monumentos y lugares más representativos. Por último, siguiendo esta línea de ir de lo general a lo concreto, enfoca distintos rincones del Casco Viejo donostiarra con una perspectiva a pie de calle.

En ese instante se percibe un sonido fuera de campo, cada vez más fuerte, reconocible como los pasos de alguien que se acerca corriendo. Apenas transcurridos unos segundos un *travelling* de cámara nos permite ver un plano de media figura del protagonista disparando contra varios sujetos que, a juzgar por sus gritos (de nuevo provenientes desde fuera del campo visual al que tiene acceso el espectador), son agentes armados persiguiendo al personaje que escapa.

El tratamiento del espacio es un elemento de gran importancia en la narración de los hechos. La elección de la Plaza de la Constitución de Donostia como lugar donde se sitúa la acción principal (la huida de quien es, presumiblemente, un miembro de ETA) cumple a la perfección la función de neutralizar en una paradoja las múltiples connotaciones que emergen a lo largo de la historia. De hecho, el argumento se fundamenta en la carrera de 100 metros, los metros necesarios para atravesar dicha plaza, los mismos que dan título a la obra literaria original.

Hasta aquí nada hace pensar que la realidad pudiera amenazar la verosimilitud del relato... y sin embargo es así, tal y como el director de la película *Ehun metro* tendría ocasión de comprobar. No hay duda, la Plaza de la Constitución no alcanza los 100 metros en línea recta, ni siquiera midiéndola en diagonal. Por esta razón Alfonso Ungría opta en su película por la siguiente solución: iniciar la huida del protagonista en las calles del Casco Viejo de la ciudad, para completar de este modo la distancia de 100 metros.

En cuanto a la voz del narrador en la obra literaria, es posible que puedan surgir dudas respecto a que éste sea heterodiegético o autodiegético. Pero, a pesar de que durante la huida el narrador se nos presenta como una figura que surge del desdoblamiento de la conciencia del protagonista, nada más empezar nos damos cuenta de que éste actúa de forma autónoma al personaje. Esto nos lleva a concluir que el narrador de la historia principal es en realidad heterodiegético y se mantiene ajeno a ésta sin convertirse jamás en personaje. Es más, la segunda persona que usa el narrador para dirigirse al protagonista corroboraría esta hipótesis basada en la distinción entre personaje y narrador.

Ya me he referido con anterioridad al hecho de que la especial disposición del discurso en la obra de Saizarbitoria hace que el nivel extradiegético no se haga explícito y pase desapercibido. Precisamente lo característico de *Ehun metro* en este sentido es que la narración parece introducirnos directamente en el nivel intradiegético. Y digo «parece» porque esto no es exactamente así. Prestando atención, nos damos cuenta de que el texto ofrece de manera continuada pequeñas señales léxicas (que por otra parte pasan fácilmente desapercibidas) que yo relaciono con el nivel extradiegético. Por ejemplo, los llamados *verbum dicendi*; en la medida que éstos corresponden al dictado de un narrador, y que éste es el encargado de organizar el discurso, son elementos que dan buena

cuenta de la existencia de un nivel extradiegético (explícito quiero decir, ya que la existencia de este nivel se da por supuesta en toda narración).

Por otra parte, palabras como «badirudi» [*parece ser*], «beharbada» [*a lo mejor*], «agian» [quizá] son, a mi modo de ver, términos que, lejos de reflejar una historia (intradiegésis) de forma titubeante, muestran la debilidad del discurso del narrador (extradiégésis) a la hora de dar a conocer las sensaciones y pensamientos del protagonista. En este caso concreto, podríamos hablar de un desdoblamiento de la conciencia del protagonista que no abarca la totalidad de la conciencia original ni mucho menos, puesto que el discurso incorpora, mediante estos términos, la limitación (heterodiégética seguramente) y la duda (hasta cierto punto saludable, creo yo) del narrador respecto a la historia que nos está intentando transmitir.

En algunas frases, incluso, no resulta descabellado pensar que, como si se tratara de un isla extradiegética en medio de todo un mar como es la intradiégésis, el narrador introduce su comentario o apreciación personal sobre la huida del protagonista: *Beharbada, edo seguru asko, sen hutsa duk hori* (p. 24)⁵. Si esto fuera acertado, el narrador no estaría tan oculto como parece a primera vista y pasaría a convertirse en un narrador representado (representado por su opinión).

Me gustaría citar un caso de metalepsis basado en un procedimiento discursivo en el cual se produce una transgresión del nivel narrativo, cuando el narrador extradiegético interviene en el plano diegético. Me refiero a los pasajes que descubren las posibilidades de huida del protagonista. Dicho texto en sí mismo nada tendría de particular si no fuera porque no es posible que el personaje, en plena carrera, ni tampoco el resto de los personajes, perseguidores o testigos, sean conscientes de forma tan detallada de las opciones reales de escapar y lograr salir de la plaza con vida.

La metalepsis, en esta circunstancia, va unida inevitablemente a la paralepsis como fenómeno de focalización, en la cual el narrador no se limita a contar desde un punto de vista externo, sino que va un poco más allá, sobrepasando el grado de conocimiento mostrado hasta el momento, adjudicándose el don absoluto de la omnisciencia y dotando así a su discurso de una importancia tal que sus indicaciones sobre el contexto espacial irrumpen en la historia, cruzando la línea de la extradiégésis: ... *korrika doazenek ez dute inolako interesik gehiago aurrerartuz zirkulua osatzeko. Interes falta hori honako hiru arrazoiek esplikatuko lukete* [y seguidamente detalla las tres razones posibles para justificar este comportamiento] (p. 44)⁶.

Introduciéndonos en el apartado de la focalización, yo diría que su uso es uno de los puntos fuertes de la novela, sin duda este aspecto dota al discurso de originalidad, convirtiéndose en un elemento más que destacable. En los primeros párrafos en los que se cuenta la huida del personaje principal, la narración man-

⁵ Traducc.: Quizás, o sin quizás, es instintivo (*Ibidem*, p. 12).

⁶ Traducc.: ... los que van corriendo no tienen ningún interés en seguir avanzando para completar el círculo / Esa falta de interés se justifica en los siguientes tres puntos (*Ibidem*, p. 34).

tiene una perspectiva que, si bien comienza siendo interna, me atrevería a afirmar que el narrador en instantes concretos traspasa dichos límites y adopta una actitud omnisciente. Por ilustrar esta sensación con un ejemplo, ahí va el siguiente: *Badakik biriken laurden batez ari haizela lanean, baina hala ere ahozabalik eta goseti, gero eta beharrezkoago egiten zaian oxigenoa bilatzen duk* (p. 24)⁷. ¿Cómo es posible que el narrador conozca este dato? Con toda probabilidad se trata de una información que no procede del pensamiento del protagonista, sino del conocimiento omnisciente del narrador sobre los hechos y el personaje mismo.

Por lo demás, teniendo en cuenta la definición que Garrido Domínguez hace de *omnisciencia selectiva*, relacionando ésta con *la capacidad del narrador para introducirse en el personaje y vaciar su conciencia* (1996: 145), lo cierto es que a lo largo de la novela hay momentos en que el narrador se coloca en el límite entre esta opción y la focalización interna. Sin embargo, me decanto por ésta última, ya que creo percibir en el discurso una marcada intención de presentar las sensaciones físicas que experimenta y sufre el protagonista de manera distanciada; esto es, un intento de mantener en todo momento una perspectiva de aparente objetividad.

Estoy convencida de que el efecto del texto y su éxito en gran medida reside en la alternancia de la focalización externa e interna. Para hacernos una idea aproximada del peso de este recurso, basta decir que un texto que no llega a las 80 páginas soporta más de una veintena de cambios de perspectiva; especialmente seguidos se dan en los párrafos dedicados a narrar la huida, llegando a deslumbrar al lector por lo novedoso y, al mismo tiempo, por lo atractivo de la variación. En mi opinión, la citada alternancia se basa en un juego que inicia el narrador (y el autor en última instancia) resaltando el aspecto lúdico de su estética, y como consecuencia, él es quien controla y ajusta (varias veces en un sólo capítulo) la distancia en que se sitúa el lector respecto a los hechos. Es curioso, en este sentido, la correspondencia que se establece desde un principio entre persona gramatical y tipo de focalización, dejando de lado alguna que otra excepción aislada.

La narración de la huida comienza en el primer capítulo de la siguiente manera: *Arnasa hartzea automatikoki egin nahi huke, zangoen batez ere, besoen mugimenduaren edo erritmoaren kontrolpetik libratu (...) Haizea sudurretik hartzen saiatzen haiz –biriketara hotza sartzen ez uztarren-* (p. 24)⁸. Sin embargo, en el filme el inicio de la carrera continua comienza mucho más adelante, una vez llegado a la plaza de la Constitución, puesto que durante la huida por las estrechas calles del Casco Viejo donostiarra se suceden los momentos en los que el protagonista encuentra la oportunidad de parar y buscar un lugar donde

⁷ Traducc.: Sabes que estás utilizando una cuarta parte de tus pulmones, pero a pesar de ello buscas con la boca abierta, hambriento, el oxígeno que se te hace cada vez más necesario (*Ibidem*, p. 11).

⁸ Traducc.: Quisieras respirar automáticamente, librate del control impuesto por el movimiento o ritmo de las piernas, sobre todo de los brazos (...) Te esfuerzas en aspirar el aire por la nariz –para impedir que entre el frío a los pulmones- (*Ibidem*, p. 11).

encontrar cobijo y poder esconderse: en los cantones, portales... Incluso prueba en vano abrir con su llave el piso que compartió un día con una chica llamada Madeline (Michele Manassé en la novela), lo que sirve de excusa para justificar un salto al pasado que más adelante comentaré.

El *raccord* está muy logrado en los instantes finales de la persecución, esto es, en los momentos que preceden a la muerte del protagonista; especialmente a partir de la escena en que el huido se dispone a atravesar la plaza. Ya en dicha escena, tanto el protagonista como los policías que lo persiguen se protegen tras las columnas que delimitan el recinto. Son de vital importancia las miradas que se dirigen unos a otros, ya que éste es el recurso del que se vale Alfonso Ungría para poner en relación los planos que muestran a los distintos individuos que participan en la persecución; así, el espectador experimenta una ilusión de continuidad que no lo abandonará hasta que hayan dado caza al personaje principal.

Otra diferencia de peso entre obra literaria y filme es el lugar donde el protagonista transporta su pistola. La película muestra desde el comienzo y, a partir de ahí, en todo momento, al sujeto perseguido empuñando el arma y disparando fuera de campo. La narración, en cambio, explicita que, a pesar de haberse acostumbrado a lo largo de los años a llevarla sin funda, en plena carrera siente cómo el cañón de la pistola se le clava en la ingle cada vez que da una zancada hacia delante. Por supuesto, el personaje que huye no vuelve la vista atrás mientras corre (al menos no durante los primeros metros, en los que aún actúa como si tuviera alguna opción de escapar con vida), por lo que no le es posible narrar lo que ocurre a su espalda; pero la película no respeta estas limitaciones y se encarga de ofrecer planos frontales y de figura entera de los policías, alternándolos con otros del protagonista visto desde la perspectiva de sus perseguidores.

Volviendo al texto, por el modo de detallar las sensaciones físicas que se desencadenan en el interior del cuerpo del protagonista en plena carrera y por la expresión de la intención y los deseos del personaje no hay duda de que, al menos por ahora, nos encontramos frente a un focalizador interno. Por otro lado, auxiliares verbales como *huke* o *haiz*, que se corresponden con el tratamiento informal o cercano de la segunda persona del singular (como si el narrador mantuviera con el protagonista una relación familiar o de gran amistad), favorecen que se reduzca la distancia con el lector y que éste se sienta mucho más involucrado en la huida.

Pasados tres párrafos, en la siguiente página, la focalización interna pasa a ser externa, y esto provoca el consiguiente cambio en la persona gramatical: *Dena den, ez duk, ez du burua bueltatzen (...) «Zamudio»ren terrazarantz zuzentzen ditu pausok. Atzekoek berri z basket-talde baten antolaketa eran aurrera egiten dute* (p. 25)⁹. Es obvio que en este pasaje la perspectiva del narrador es exterior al personaje ¿cómo si no podría el narrador informar sobre la posición de los perseguidores, si el protagonista ni siquiera vuelve la mirada para perca-

⁹ Traduc.: De todos modos no vuelves, no vuelve la cabeza (...) dirige sus pasos a la terraza del «Zamudio». En cambio los de detrás avanzan formados como un equipo de baloncesto (*Ibidem*, p. 12).

tarse de ello? El paso de la segunda a la tercera persona, por su parte, se convierte en un mecanismo que, lejos de ocultarse o camuflarse en el discurso, destaca por la forma tan explícita en que aparece en éste. Da la sensación de que el narrador busca en realidad compartir la estructura del texto, o al menos de manera especial este aspecto concreto de la focalización, con el lector; es decir, todo parece indicar que se ha optado por dejar al descubierto las técnicas narrativas utilizadas.

Por supuesto, la combinación de focalización externa y tercera persona da como resultado un aumento notable de la distancia del lector respecto a los hechos. Dicha alternancia, como efecto que se da de manera continuada a lo largo de toda la novela (sólo en los párrafos dedicados a narrar la huida, eso sí) impide la acomodación del lector y le obliga a recolocarse y a modificar su estrategia de lectura siguiendo muy de cerca los pasos del narrador a medida que éste cambia el prisma.

Desgraciadamente, resulta totalmente inviable realizar una comparación basada en los aspectos de la voz del narrador o de la focalización, pues a la riqueza de análisis que ofrece el texto de Ramón Saizarbitoria se contraponen una adaptación fílmica carente de todos estos matices y alternancias, donde vence la neutralidad, como consecuencia de que se haya optado por la simplificación a nivel discursivo. La decisión de Alfonso Ungría (y, en gran medida, la propia naturaleza del arte cinematográfico) nos priva de conocer las sensaciones físicas del protagonista, sus pensamientos más íntimos, su ideología, su estrategia de huida... en pocas palabras, nos aleja de su figura al no hacernos partícipes de su desesperación.

Es una lástima que se hayan suprimido y la cinta no recoja todas esas características narrativas que en su día fueron de suma importancia para la canonicación de esta obra literaria; es más, yo diría que constituyen uno de los pilares fundamentales de su éxito. A mi parecer, al borrar la esencia de la historia, es decir, el diálogo interior, con la originalidad que supone la réplica de su propia conciencia, la historia pierde sentido y, con él, gran parte de su valor.

La técnica cinematográfica aplicada a la novela, que equipara en cierto grado la narración literaria con la perspectiva que puede adoptar una cámara durante la filmación de una escena, acentúa la sensación de frialdad. De hecho, a medida que la huida va llegando a su fin, conforme se agrava el sufrimiento del protagonista y la historia se recrudece (no así el discurso), yo diría que la distancia tiende a aumentar¹⁰. A pesar de que la narración a cámara lenta de una muerte violenta da pie para ello, el narrador lucha porque en los lectores no afloren en ningún momento sentimientos de pena o patetismo, intenta esquivar por todos los medios caer en la empatía... La objetividad evita que se creen falsos héroes y

¹⁰ Curiosamente, esto no significa que la perspectiva se vuelva cada vez más externa. De hecho, la perspectiva de los últimos dos minutos de vida del protagonista es rotundamente interna, puesto que la narración se dedica a transmitir las sensaciones físicas para ilustrar la agonía física del moribundo. Pero, como ya he dicho, la distancia se mantiene (o incluso aumenta, dada la contradicción entre historia y relato) gracias a la insensibilidad, la ausencia de tremendismo dramático y, en general, por el nulo interés del discurso por recrearse en lo emocional.

falsos verdugos; sin duda, el protagonista de *Ehun metro* no es un perdedor al uso y su mensaje (político) no es tan evidente como en un principio se pensó¹¹.

Sobre la prevalencia de la narración o, por el contrario, el triunfo de la descripción, no es una cuestión fácil de dilucidar. Por un lado, la huida constituye la base (la historia principal) de la obra; es por esto que se le supone cierto peso narrativo. Sin embargo, la corriente francesa moderna a la que se adscribe el autor (*nouveau roman*) hace que la narración pierda peso y la balanza se desequilibre por momentos a favor de la descripción. Podría decirse que en los fragmentos textuales relativos a la huida la tensión entre narración y descripción es evidente.

La narración se limita a contar la carrera desesperada, paso a paso y metro a metro prácticamente, del protagonista; que finaliza con su propia muerte. La evolución y el dinamismo resultan mínimos (aunque la única acción –la huida– obligue a que los personajes estén en continuo movimiento, la lentitud narrativa causa una impresión de estatismo absoluta), y eso por no hablar de las limitaciones espacio-temporales (la plaza de la Constitución de Donostia, un recorrido de unos cien metros realizables perfectamente en apenas veinte segundos).

Entonces, si el aspecto narrativo muestra tal debilidad, ¿de qué elemento se nutre el discurso? Sencilla respuesta: de la descripción. Ya he resaltado en más de una ocasión a lo largo de este trabajo el detalle con el que el narrador se fija y transmite imágenes y conversaciones de la vida cotidiana, de la ciudad, de sus ciudadanos, etc. Pues bien, en lo que respecta a la huida la descripción adquiere una importancia fundamental a la hora de plasmar con exactitud y grandes dosis de realismo y objetividad las sensaciones físicas del protagonista: la tensión de los músculos, lo costoso de su respiración, el dolor que le produce cada uno de los disparos, la experiencia de morir. Asimismo, idéntica función persigue la introducción en una sola oración de hasta tres sinónimos o de al menos dos fórmulas para expresar significados equivalentes.

Aho zabalik, atzera botatzen duk burua, larriduraz, airea jan, irentsi edo tragatu nahian (p. 43)¹².

(...)

Oinazetik ezaren plazerra, atsegina, oinazetik eza sentitzen, disfrutatzen, gozatzen duk (p. 67)¹³.

(...)

Segundoen ihestea, joatea, hiltzea, ikusten, entzuten, usaintzen duk. Minutu bat eta hogeita hamalau segundo. Hogeita hamahirugarrena ahitzen sentitzen

¹¹ La recepción por parte de la crítica, con toda seguridad empujada por el contexto de Transición y la situación de fuerte activismo político-militar, clasificó esta novela en términos de literatura militante, cuando a posteriori ha quedado más que comprobado que Saizarbitoria nunca fue ni será precisamente un exponente canónico de dicha tendencia.

¹² Traducc.: *Echas la cabeza hacia atrás con espanto, la boca abierta queriendo comer, devorar, tragar el aire* (Saizarbitoria 1995: 33).

¹³ Traducc.: *El placer, el gusto de no tener dolor. Gozas, disfrutas, al sentir que no te duele* (*Ibidem*, p.64).

duk, gorputz okertua, makurtua, inklinatua zuzentzen saiatzen haizen bitartean (p. 79)¹⁴.

Todos estos pasajes están basados en una estrategia descriptiva, al tiempo que interrumpen y retrasan una y otra vez la narración y el avance de los acontecimientos.

El análisis fílmico deja conclusiones bien distintas. La escena en la cual la persecución llega a su fin es cuando el protagonista es abatido a tiros, alcanzando la acción en ese instante el clímax. La focalización, esto es, el punto de vista de la cámara, los planos que brinda al espectador desde su situación, no alcanzan el nivel extremo de tensión que tan acertadamente refleja la novela.

Podría afirmarse que, dada la posición de la cámara, su papel es en realidad el de un narrador heterodiegético que presencia los hechos desde fuera, manteniendo siempre cierta distancia, pero sin involucrarse emocionalmente en ellos en ningún momento. Ésta es, a fin de cuentas, la consecuencia de haber suprimido en el filme el monólogo interior del perseguido. Por la misma razón, se le niega al espectador toda posibilidad de establecer una relación empática con el protagonista, puesto que la expresión del sufrimiento físico de éste queda limitado a unas muecas en su cara y a los gritos de dolor cuando es alcanzado por los primeros disparos (por cierto, el texto narra cómo, concentrado en la carrera, no siente cómo la primera bala impacta contra su cuerpo).

El uso de la técnica de rodaje a cámara lenta y la alternancia de planos americanos y de media figura acompañados por una música inquietante que anuncia la tragedia que se aproxima, dilata más aún la ya de por sí agónica y pausada escena de la muerte. Los últimos pasos, a su vez, son interrumpidos una y otra vez por breves *flash-back*, en los que el protagonista trae de nuevo a su mente la imagen de Manuel herido en una acción y lo acontecido después de esto hasta que consiguió recuperarse (esto último no aparece más que sugerido en la obra literaria), los momentos íntimos junto a Michele Manassé, los recuerdos de su infancia localizados en el aula del colegio, etc.

La película, alejándose del texto, hace una pausa en la carrera tras recibir el protagonista los dos primeros tiros en el muslo de la pierna derecha. Aprovechando el carro abandonado por un hombre (personaje y objeto, ambos ausentes en la novela, como más adelante comentaré con mayor detalle), el protagonista se parapeta detrás del mismo y, entre gestos de dolor, intenta apuntar con su *parabellum* a quienes lo persiguen.

El encadenado de planos de apenas dos segundos resulta muy expresivo: un primerísimo plano cerrado de las botas del protagonista donde se ve claramente cómo arrastra los pies al avanzar, el detalle del libro del testigo que cae de la mesa del bar ante el pánico que le produce lo que ocurre frente a él, así como de la caída de la mesa y la silla que empuja al retroceder involuntariamente, imá-

¹⁴ Traducc.: *Ves, oyes, hueles la huída [sic], la marcha, la muerte de los segundos. Un minuto y treinta y cuatro segundos. Mientras estás intentando enderezar el cuerpo torcido, agachado, inclinado, sientes que se extingue el trigésimo tercero (Ibidem, p.75).*

genes frontales de media figura de cada uno de los perseguidores apuntando directamente a cámara (lugar donde se supone se sitúa el espectador)... El movimiento constante de la cámara impulsa el cambio continuo de focalización que, a su vez, construye hábilmente la ilusión de estar ofreciendo una panorámica de todo lo que sucede simultáneamente dentro de la plaza.

En este sentido, destacan por encima del resto los planos en los que el foco es el protagonista: un primer plano del protagonista recogido en una toma lateral de seguimiento combinado con planos de figura entera desde idéntico ángulo y planos americanos tomados frontalmente y por la espalda. Por primera vez se hace uso de la técnica de contrapicado, que abarca en este caso un plano de cintura para arriba que se va cerrando progresivamente hasta tornarse en un primerísimo plano de la expresión de su rostro desencajado, cuyo efecto es el de realzar la figura del huido, concretamente un rasgo: su agonía (física ante todo, pero también psicológica e ideológica).

Al margen de esto, el *raccord* sugiere un encuentro de miradas fijas que aguantan tanto el huido como el testigo hacia el cual, convertido en su meta, avanza a duras penas y con paso tambaleante. Una diferencia significativa respecto a la novela es la supresión de la cuenta atrás que finaliza con la muerte del protagonista, lo que no ayuda en absoluto a mantener la intensidad del drama. La decisión del director de eliminar este aspecto de suma importancia en el texto seguramente esté ligada a la desaparición del rasgo de omnisciencia, lo que impide al protagonista del filme o a su propia conciencia narradora defender ante el espectador (un público sin duda más convencional que el lector) el hecho de conocer los minutos que transcurrirán hasta que tome su último aliento.

Cuando apenas le falta un metro para llegar a donde se encuentra petrificado el testigo, el protagonista recibe el disparo definitivo. Durante el desarrollo a cámara lenta de esta escena que transcurre en silencio (silenciados los gritos de dolor del huido, una música estruendosa acompaña la acción) se distinguen dos niveles diferenciados pero que comparten un mismo encuadre frontal; por una parte, en el plano más lejano al espectador observamos de forma tímidamente borrosa al policía que dispara, mientras que en un primer nivel vemos cómo el protagonista es alcanzado por la bala y cae en brazos del chico (frente al protagonismo que se le otorga en el filme, la participación de este personaje no es tan activa en la novela), dedicando su última mirada a una llave exactamente igual que la suya, la cual lleva grabada la inicial «M» y que cuelga también del cuello del testigo. El instante del fallecimiento se funde con el recuerdo del día en que murió su padre.

Los sonidos inaudibles, inconexos y carentes de significado que emite en su último aliento parecen ser la equivalencia fílmica de la sucesión de palabras dotadas de mayor expresividad que recoge el texto (*kaka, laga, biba, gora*). De la misma manera, sus jadeos finales se entremezclan con el audio de la escena del interrogatorio al testigo, que tendrá lugar en un momento posterior, al tiempo que, la cámara se aleja a la velocidad precisa para recoger la imagen del cuerpo ya inerte.

1.1.6. Recuerdos del pasado del protagonista.

Además de la figura del narrador heterodiegético que ya se ha vuelto omnipresente en la novela, un rasgo que se hace aún más evidente es el que concierne al nivel narrativo, ya que las retrospectivas se conciben como un *continuum* en la intradiégesis y esto hace que no sea necesaria ninguna transición extradiegética para introducir las.

La película, a la hora de realizar las transiciones entre secuencias e introducir los numerosos *flash-back*, acude a analogías basadas en referencias visuales o, lo que es lo mismo, visualizaciones de hechos (en el mejor de los casos) sugeridos en la novela. Por ejemplo, en el primer capítulo la imagen que transporta al protagonista a su infancia es el agua que lanza uno de los camiones del servicio urbano de limpieza que pasa por su lado. Ese mismo primer plano del agua corriendo por el asfalto se funde con la imagen del agua de mar que invade la siguiente escena, el primer recuerdo de niñez, cuando jugaba a aguantar el máximo tiempo, pero sin dejarse mojar por las olas de la playa de la Concha. Para regresar al tiempo presente se usa la imagen de las sandalias mojadas del niño, cambiando de pronto esta imagen y cortando a un plano en el que se enfocan de cerca los zapatos del sujeto perseguido.

El discurso del padre advirtiendo a su hijo de que no se moje los zapatos se amplía en la película (*kontuz ibili sandaliak busti gabe, garestiak dira eta*)¹⁵, añadiendo un motivo que el texto, al narrar únicamente el castigo que recibe el niño por hacer caso omiso a sus palabras, obvia. Por otro lado, en el ámbito de las aproximaciones fílmicas al texto narrativo, resulta curiosa la escena en la cual el padre se da cuenta de que su hijo se ha mojado los zapatos. El texto pone el foco en el gesto del padre de agachar la cabeza para dar un repaso con la mirada a la indumentaria de su hijo, quien lo mira con expresión compungida en su cara. Sin embargo, el plano de cámara se decanta por adoptar la perspectiva del padre, haciendo un recorrido visual por la figura del niño, de cabeza a pies.

Por último, llama la atención una traslación que da paso a una transformación significativa respecto a la historia fuente. Mientras que en la novela el nombre de pila del protagonista se mantiene cuidadosamente en secreto hasta el pasaje donde se cuenta el fallecimiento de su padre, en el filme éste se desvela en el primer recuerdo de infancia. Es en este instante, en boca de su padre, donde comprobamos que, mientras el protagonista de Saizarbitoria se llama José, en la película de Alfonso Ungría este mismo personaje responde al nombre de Jon.

Por otra parte, considero obligado subrayar cómo lo que en la novela no es más que una simple referencia del protagonista a que se acuerda perfectamente de la primera vez que vio a Michele, da pie a que se produzca en la película todo un desarrollo donde una escena muestra las circunstancias en las que se conocieron, ofreciendo detalles como sugerentes cruces de miradas, ampliando e

¹⁵ Anda con cuidado sin mojar te las sandalias, que son caras (traducción libre).

introduciendo conversaciones inexistentes en el discurso original de estos dos personajes, etc.

Otra apreciación más, si se me permite: en la secuencia fílmica no hay rastro de la iniciativa que supuestamente toma la mujer al dar a José (Jon en el filme) el primer beso, puesto que él es quien inicia la acción de besarse; además, se ha cambiado el diálogo y suprimido de ahí en adelante todas las expresiones en francés y castellano, desarrollando todas las conversaciones de la pareja íntegramente en euskara.

En la película la primera noticia que tiene el espectador del personaje de Manuel es a través de una voz en *off*, coincidiendo con el instante en que el protagonista fija su vista (y, a consecuencia de esto, adoptando la perspectiva de éste, la cámara fija su plano general) en el joven que se sienta en la mesa de un bar cerrado, el mismo sujeto que posteriormente es detenido e interrogado. La intervención a través de la voz de su excompañero Manuel se justifica por el hecho de traer a la memoria un consejo válido para la situación en la que se encuentra: ... *leku bakartiren batean inguratzan bazaituzte, bilatu lekukoren bat...*¹⁶ Palabras que, por cierto, no aparecen en la obra fuente.

Inmediatamente, el drama se acentúa cuando las palomas de la plaza de la Constitución salen volando en bandada al oír el estruendo del toque del reloj. Momentos después, otro disparo hará volar el pensamiento del protagonista hasta una acción pasada, en la que Manuel fue alcanzado por una bala. La narración de estos hechos supone cierto desarrollo respecto a las pocas líneas que se les dedica en la novela.

Existe una distancia evidente entre el texto que relata cómo se enfrenta el niño protagonista a la muerte de su padre y la correspondiente escena fílmica. Así, resulta impactante la escena en la que el niño entra en la habitación donde se está velando el cadáver, en contraposición de la aparente indiferente que presenta la narración de Saizarbitoria. Para aumentar el desasosiego la cámara acompaña, adoptando en todo momento la perspectiva visual del niño, su entrada en la habitación y realiza un *travelling* horizontal recorriendo ésta de izquierda a derecha; se observan dos señoras de luto, su padre dispuesto boca arriba sobre la cama con las fosas nasales taponadas con algodones, los muebles... y el recorrido concluye volviendo atrás para enfocar directamente al muerto. A éste le siguen sendos primeros planos del pálido rostro y de las manos entrelazadas sosteniendo una cruz, descripción que da buena muestra de la crudeza de la situación.

1.1.7. Momentos posteriores a la muerte del protagonista.

En este capítulo final es más apreciable que nunca el carácter omnisciente del narrador. Al menos ésta es mi interpretación personal, basándome en los siguientes párrafos:

¹⁶ ... si te rodean en algún lugar solitario, busca algún testigo... (traducción libre).

Bost minutu pasa dira (...) Ez duk sentitzen besapetik eta izterretatik helduz airean altxatzen hautenean. Heure hirurogeita hamabi kiloak astunki kulunkatzen dituk furgoneta grisaren atzeko atetik sartuz manta marroi baten gainean abandonatu aurretik. Atea ixten ditek heure atzetik.

Plaza errektangularrean jendea alboratu egiten da autoei pasatzen uzteko. Polizia batek pistolaren kulata ageri du galtzen gainetik esku bat patrikan sartzen duenean (p. 94)¹⁷.

Centrémonos en las marcas que informan del tiempo transcurrido. «Han pasado cinco minutos», ¿cómo es posible que el narrador conozca este dato si se supone que su figura se corresponde con el desdoblamiento de la conciencia del protagonista y éste está muerto? Parece lógico pensar en el recurso de la omnisciencia (el cual es aplicable de igual manera al marcaje del tiempo de vida que le restaba al personaje huido en capítulos anteriores; dimensión temporal que, dicho sea de paso, nadie salvo un narrador omnisciente podía predecir).

Por otra parte, avanzando en el análisis de la cita, nos percatamos de que el cambio de foco es continuo, casi ejecutado a cada nueva frase. Empieza centrándose en las sensaciones físicas del fallecido cuando lo recogen del suelo, continúa con el esfuerzo que le supone al correspondiente trabajador de la ambulancia alzar y colocar sobre la camilla su cuerpo y el párrafo termina con la apreciación sobre una puerta que se cierra tras el cadáver.

El siguiente párrafo, en cambio, convierte a la gente que se reúne en la plaza para ver el «espectáculo» en el foco primero. Es decir, respecto al párrafo anterior, la localización del focalizador cambia del interior de la ambulancia al exterior, concretamente a la plaza donostiarra. Pero inmediatamente vuelve a variar la perspectiva y el foco, ya que las últimas líneas se centran en describir el gesto de un policía que deja al descubierto su arma. Tal y como yo lo veo, la rapidez de los cambios de afectan a la focalización ofrece una panorámica general de lo que ocurre en la historia, traspasando los límites de lo que es razonable que conozca el narrador y entrando de lleno en el ámbito de la omnisciencia.

Al narrar 45 minutos en apenas 4 páginas, al lector no se le ofrecen en realidad más que escenas aisladas, completamente inconexas de lo que ocurre en ese período de tiempo: se hacen observaciones sobre el aspecto y color de la piel del cuerpo del fallecido, se cuenta cómo es una mañana cualquiera del hermano mayor de éste en el trabajo, se informa de lo que hace su ama en ese instante, lo que dice la radio, se da buena cuenta de la labor del empleado de la funeraria arreglando el cadáver (tapando los agujeros de bala), etc. La recreación en los detalles, la simultaneidad de lo narrado y el estatismo de las escenas hacen que

¹⁷ Traducc.: Han transcurrido cinco minutos (...) No sientes cuando cogido por los brazos y los muslos te levantan en el aire. Se balancean pesadamente tus setenta y dos kilos al meterte por la puerta posterior de la furgoneta gris antes de que te abandonen sobre un manta marrón. Cierran la puerta tras de ti / En la plaza rectangular la gente se aparta para dejar paso a los coches. Cuando mete la mano en el bolsillo le asoma a un policía la culata de la pistola por la cintura del pantalón (Saizarbitoria 1995: 91).

no pueda hablarse de una verdadera evolución en el relato; de ahí el dominio de la descripción.

En la película de Alfonso Ungría tanto la narración sobre el tiempo que el cuerpo permanece en la morgue como la comunicación del fallecimiento a su hermano se han obviado y suprimido. A falta de la originalidad del discurso *post-mortem*, se muestra desde el aire cómo cubren el cadáver del protagonista con una sábana blanca, mientras algunos agentes se afanan en dispersar a los grupos de curiosos que se han acercado al lugar. Luego, el plano sigue a la ambulancia que transporta el cuerpo hasta que sale de los límites de la plaza de la Constitución, tras lo cual se entretiene en una lenta panorámica ascendente de dicha plaza y los edificios colindantes.

1.2. Tiempo

1.2.1. Tiempo narrativo.

1.2.1.1. Orden.

El siguiente esquema presenta, en riguroso orden de aparición en la novela, la estructura de los temas capítulo a capítulo¹⁸ (adaptación del esquema de Kortazar, 1980).

Capítulo 1: A-B-C-D-E-D-C-F

Capítulo 2: A-F-C-D-E-D-C-B

Capítulo 3: A-C-D-E-D-C-B-F

Capítulo 4: A-F-B-C-D-E-D-C

Capítulo 5: A-B-C-D-E-D-C-F

Capítulo 6: A-G-B-G-B-G-B-G-B-G

A la luz de los datos sobre la disposición que adopta el discurso en la obra, es posible sacar varias conclusiones:

- Los capítulos 1 y 2 son prácticamente simétricos. Tan solo los temas F y B han invertido sus posiciones; el B ha pasado de la segunda a la octava posición, y el tema F, de la octava a la segunda.
- En los capítulos 3 y 4 los temas F y B también muestran en esta ocasión un cambio de lugar. En el tercer capítulo, B y F son séptimo y octavo, respectivamente. En el cuarto, en cambio, F ocupa la segunda posición y B la tercera.
- No hay diferencia en el orden ni en los temas de los capítulos 1 y 5.
- Todos los capítulos, a excepción del último, comparten la secuencia C-D-E-D-C.

¹⁸ Cada letra se corresponde con un tema, ver «Introducción».

- La estructura del capítulo sexto es totalmente distinta. Lo más probable es que la diferencia a nivel discursivo refleje un brusco cambio en la historia; de hecho, si hasta el capítulo 5 (incluido) el protagonista se aferra a la vida, es en el 6 cuando fallece.

Dando de esta manera por analizada la trama y confirmada la fragmentación del discurso, paso a analizar dos aspectos referidos al (des)orden narrativo: las retrospectivas y las anticipaciones. Antes, después y a menudo también intercalados en la obra, destacan infinidad de pequeñas historias que completan de algún modo la narración del tema principal, es decir, la huida del protagonista. Puede afirmarse sin duda que los 100 metros conforman el centro del argumento. Lo que a continuación me propongo, por tanto, es profundizar en la subversión del orden que demuestra el texto y aclarar los diferentes aspectos que surgen de la manipulación por parte del narrador del tiempo lógico mediante la introducción del recurso de la anacronía.

El primer tema, que abre cada uno de los capítulos, tiene como personaje absoluto a un niño y la acción se desarrolla en la época de la dictadura franquista. Todo parece indicar, a pesar de que el texto no lo exprese de forma explícita, que ese niño que acude al colegio es una imagen de niñez del propio protagonista de la huida. De ser esta impresión correcta, nos encontraríamos ante un caso de analepsis (o retrospectiva) externa parcial, cuyo alcance se remonta varios años atrás (quizá más de una década), desde la edad adulta a la niñez; mostrando brevemente escenas de un día de colegio, por lo que no llega a conectar, ni muchísimo menos, con el punto de partida del relato base.

En plena carrera, el narrador trae a la mente del protagonista un recuerdo de niñez, de cuando éste acudió a la playa en compañía de su padre y recibió una torta por mojarse los zapatos. Más adelante, utilizando la medalla que cuelga de su cuello como enlace simbólico, le viene a la memoria el recuerdo de las clases de gimnasia, donde sentía la misma molestia de la medalla golpeándole el pecho. Se trata de dos ejemplos de anacronía, concretamente dos analepsis externas parciales. Por desgracia, el discurso no ofrece datos suficientes para calcular el alcance de los saltos, simplemente se presentan como acontecimientos ocurridos en período infantil.

Unos años más tarde conocería a Michele. Éstas son las siguientes imágenes que le pasan por la mente y a las que alude el texto: momentos de la vida cotidiana en pareja, detalles más íntimos... También le asalta el recuerdo de su compañero Manuel, que se supone un activista como él: su traslado a Baiona debido a las heridas, sus consejos sobre el uso de armas, su arrepentimiento y posterior expulsión de la organización, su encuentro casual con el personaje principal en el pasado, etc. Como puede comprobarse, todos los casos de retrospectivas corresponden a analepsis externas parciales. Aunque en estas ocasiones el alcance sea menor que el que se otorga a los pasajes en los que el protagonista no es más que un niño, la falta de información sobre la edad y la ausencia de referencias temporales que permitan deducirla, hacen que no me sea posible precisar más.

Especialmente destacable resulta, en mi opinión, el fragmento donde se narra la muerte del padre de José (hasta este instante en que tiene lugar la analepsis, hacia el final de la obra, no ha aparecido el nombre del protagonista). Una vez más no se informa de manera explícita de la edad con la que cuenta el protagonista cuando ocurre tal desgracia. Pero en esta ocasión yo diría que sí existen indicios (aunque indirectos) suficientes para adivinar que la memoria ha regresado al período de niñez: por el modo en que narra la situación que se vive en su casa, el entierro, la inocencia con que se refiere al sufrimiento ante la muerte de un ser querido, sobre todo la forma en que le trata su familia en esos duros momentos, arrojándolo con abrazos... Todas estas señales y actitudes dejan al descubierto su corta edad.

Otro tipo de anacronía son los saltos hacia el futuro. En *Ehun metro* se producen infinidad de prolepsis; en todos los ejemplos de la obra que seguidamente paso a enumerar se anticipan acontecimientos que, de acuerdo con la lógica lineal de la historia, el discurso debía haber contado más tarde. Estos hechos futuros se producen todos fuera del marco temporal que establece el relato base, aunque la diferencia entre el tiempo de la prolepsis y el tiempo de la historia primera (la huida) sea mínima (de unas pocas horas tan solo). Pertenecen, pues, al grupo de las prolepsis externas. Me estoy refiriendo a las escenas del interrogatorio, a los fragmentos del periódico del día siguiente que recogen la noticia de la muerte del protagonista por los disparos de la policía y a los comentarios que hacen al respecto los donostiarras por la calle (ya sean txikiteros, amigas de su ama, unas chicas que pasean por la Concha, etc.)¹⁹.

A pesar de que la película guarda gran fidelidad con la esencia de la historia, con carácter general no se respeta el orden en que se presentan los hechos en la novela fuente. Todas las inexactitudes referidas al orden que siguen las secuencias que conforman el filme quedan debidamente recogidas en el esquema que presento a continuación, agrupadas en segmentos temporales que abarcan intervalos de 10 minutos:

Minutos 0-10: A-B-D-C-F-C-D-F

Minutos 10-20: C-D-E-D-E-D-C-D-E

Minutos 20-30: D-A-B-C-D-B-A-D-E

Minutos 30-40: D-E-D-B-D-E-D

Minutos 40-50: E-D-E-D-A-D-E-D-B-D

Minutos 50-60: C-G-A

Las escenas donde se narran las vivencias del niño en el colegio mantienen un orden de aparición intermitente a lo largo de toda la trama. Si en la novela adquieren una importancia notable por introducir cada capítulo, en la película también resultan decisivas, no en vano son las encargadas de abrir y cerrar el fil-

¹⁹ Algunas conversaciones incluyen el adverbio «atzo» (*ayer*), marcador temporal gracias al cual sabemos que no ha pasado más tiempo desde que finalizó la historia principal.

me. El interrogatorio policial cuenta en el texto de Saizarbitoria con una gran presencia, especialmente en el capítulo final, donde se recurre una y otra vez a la conversación entre testigo y policía; en la película sucede justamente lo contrario, ya que estas escenas son escasas y, en más de una ocasión, la aparición de los fragmentos del interrogatorio no coincide con el orden ni la distribución de la obra original. Las escenas que recogen las noticias en prensa, así como los comentarios de los ciudadanos pasan de tener una participación constante en la novela a intercalarse arbitrariamente a lo largo de la película, con mayor intensidad quizá al principio y tendiendo a desaparecer una vez llegados a la mitad de la cinta.

Sin duda, dejando de lado el orden de aparición que se sigue en uno y otro, un punto en común a los dos géneros (literario y cinematográfico) en esta historia es que el peso de la trama se reparte entre los pasajes referidos a la huida y los múltiples recuerdos que asaltan la mente del protagonista. Por último, destaca en este apartado la ausencia de un tema al que el libro dedica todo un capítulo, el capítulo final para ser exactos; los momentos posteriores a la muerte de José/Jon desaparecen por completo en la adaptación fílmica.

1.2.1.2. Duración.

Comenzaré por citar ejemplos de un movimiento de aceleración: la elipsis. Ya he hablado de la estructura fragmentada que presenta *Ehun metro* y que afecta a ambos géneros (literario y cinematográfico); pues bien, la conexión (que no cohesión) de los fragmentos discursivos se produce en la mente del lector, a quien se obliga a unir de forma lógica los silencios que se dan en la narración, concebida ésta como el material diegético (incompleto) de la historia. Realmente la narración no aclara en ningún momento la relación entre la figura del niño que crece en un clima franquista y el protagonista, es el lector quien supone que son la misma persona en dos etapas distintas de su vida; y esta interpretación es totalmente legítima, en la medida que el texto y la lógica de los acontecimientos posteriores no invalidan dicha lectura.

Aunque tampoco se diga abiertamente, la indeterminación que provoca la elipsis no impide que entendamos que tanto las noticias aparecidas en prensa como los comentarios de la gente se refieren al asesinato del día anterior y el foco siga siendo, incluso después de muerto, el protagonista. En este sentido, me inclino a pensar que el abuso en esta obra de los recursos de retrospección y anticipación fomentan en gran medida la sucesión de elipsis y vacíos diegéticos que precisan la participación del lector para recomponer la historia fragmentada.

Si las citadas hasta el momento son todas elipsis de tiempo indeterminado (es decir, no es posible saber exactamente qué intervalo es el que se ha borrado), dentro del capítulo final de la novela, con la introducción de marcas temporales continuas en la narración, se dan varios casos de elipsis determinada y además explícita, donde se muestra exactamente la hora que es y el tiempo que pasa sin apenas contar nada de lo que ocurre entremedias: *Bost minutu pasa dira... Hamar minutu pasa dira... Hoge minutu pasa dira... Berro-*

geita bost minutu pasa dira (p. 94-96)²⁰. Cuestión que, al ser suprimido el monólogo interior, no se resuelve satisfactoriamente en la película.

Sin dejar el sexto capítulo podemos encontrar otra de las llamadas «figuras de aceleración», concretamente opino que todo el capítulo cumple la función de sumario. Si el autor ha utilizado 73 páginas para contarnos los pormenores de una huida que apenas dura tres minutos (incluyendo los últimos dos minutos de vida del protagonista), la narración de los 45 minutos posteriores al fallecimiento en tan solo 4 páginas no deja lugar a dudas de la técnica de aceleración empleada. Así pues, al recurso de la elipsis hay que añadir el sumario, gracias al cual es posible condensar toda la información relativa a los arreglos en la morgue del hospital que sufre el cuerpo del fallecido y su correspondiente traslado para que sus familiares puedan darle sepultura.

Hay multitud de pasajes en la novela en los que la duración de la historia y la del relato se equiparan. Esta isocronía desvela que nos encontramos ante escenas. Este hecho, asimismo, es fácil de percibir en partes de la narración que se desarrollan de forma dialogada. Por ejemplo, esto ocurre cada vez que en una escena se produce un intercambio de palabras: los comentarios entre vecinos, las largas conversaciones del personaje principal con Michele, el interrogatorio... Y, aunque no dispongan de un formato dialogado, los titulares del periódico también son una buena muestra de discurso a tiempo real.

Si hay un procedimiento que triunfe en *Ehun metro*, es la pausa. Ya he intentado destacar la importancia que adquiere la descripción en la narración de la huida; el gusto por el detalle, el deseo de transmitir con una exactitud casi enfermiza las sensaciones físicas del personaje durante la carrera y en el momento de morir a causa de los disparos recibidos... Todos estos aspectos son propios de la pausa y constituyen una forma básica de desaceleración, destinada a potenciar el relato, o lo que es lo mismo, aumentando la duración de éste respecto a la historia.

Para cerrar el apartado, cumpliendo la misma función de desaceleración que la anterior, tenemos la denominada «digresión reflexiva». Basta recordar un dato que he ofrecido recientemente en este trabajo, las 73 páginas dedicadas a narrar una huida que no supera en ningún caso los tres minutos (de las cuales, dicho sea de paso, 8 páginas se destinan a contar los dos últimos minutos que abarcan la agonía del protagonista), para ilustrar la magnitud de la ralentización de la acción que impone este recurso en el desarrollo y la estructura de la historia base (la película, por su parte, utilizada unos 48 minutos para narrar la huida, mientras que se recrea durante aproximadamente 3 minutos en la muerte de Jon). E incluyo la estructura entre los aspectos afectados por este procedimiento de desaceleración bestial, ya que en este libro, al igual que ocurre en el filme, las digresiones del protagonista (las del narrador que asume el papel de su conciencia, mejor dicho) se llevan a cabo mediante la intercalación constante de fragmentos correspondientes a saltos en el tiempo (como ya he analizado, mediante múlti-

²⁰ Traducc.: Han pasado cinco minutos... Han pasado diez minutos... Han pasado veinte minutos... Han pasado veinticinco minutos (Saizarbitoria 1995: 91-92).

ples analepsis y prolepsis que pretenden traer al presente, frenándolo, vivencias pasadas de éste, desde la niñez hasta su vida personal adulta o su activismo político).

1.2.1.3. Frecuencia.

En este apartado siento la necesidad de distinguir entre dos opciones: por un lado, el tipo de discurso que realmente se da y, por el otro, el tipo de relato que en ocasiones da la impresión de sustituir al anterior. De entrada quiero dejar claro que en este texto, al igual que sucede en el filme, la frecuencia es completamente simétrica, es decir, en cuanto al número de veces que se produce un acontecimiento y el número de veces que queda representado en el discurso, el relato se ajusta a la perfección con la historia. El narrador opta en todo momento por contar los hechos una sola vez, y éstos no se repiten jamás en el nivel diegético. Por supuesto, estamos ante un relato singulativo.

Otra interpretación que nada tiene que ver con la realidad es la que lleva al lector a pensar en un tipo de discurso repetitivo. Y en cierto modo, resulta comprensible, a causa de la continua fragmentación a la que se somete el discurso. Incluso es entendible concluir que éste refleja una y otra vez la obsesión del narrador por ofrecer distintas perspectivas de la muerte del protagonista. Por ilustrar mi explicación con ejemplos concretos, me vienen a la mente los recortes de periódico insertos en la novela. Quizá, al estar introducidos en el relato de un modo aparentemente arbitrario, pueda dar la sensación de que la unión de todos ellos es propia de una estructura basada en la repetición. Sin embargo, si nos fijamos un poco, es sencillo darse cuenta de que todos esos titulares desperdigados por los distintos capítulos no son más que fragmentos de una sola noticia. Por lo tanto, sería totalmente incorrecto hablar de relato repetitivo, cuando en realidad el mensaje sigue siendo singulativo.

Y con los mismos argumentos se puede rebatir a quien proponga el mismo discurso repetitivo para las partes del interrogatorio o de los comentarios realizados por los ciudadanos de San Sebastián (junto con la noticia periodística, únicos casos, a mi parecer, que se podrían prestar a equívoco; razón por la cual me he decidido a dar las oportunas explicaciones).

1.2.2. Tiempo lingüístico.

Sobre el tiempo lingüístico y sus variaciones en el texto, nada mejor que las siguientes citas, del todo aclaratorias a la par que breves: *ez duk, ez du burua bueltatzen* (p. 25)²¹; *Joaten haizen, hoan, doan bezala* (p. 27)²². Ya ha quedado patente a lo largo de este trabajo la correspondencia existente entre persona gramatical (segunda/tercera) y tipo de focalización (interna/externa respectiva-

²¹ Traducc.: No vuelves, no vuelve la cabeza (*Ibidem*, p.12)

²² Traducc.: Como vas, como va, como está yendo (*Ibidem*, p.14).

mente); por lo tanto, en relación al primer ejemplo, al margen de advertir del tiempo presente, nada más que añadir.

La otra cita, en cambio, introduce una novedad muy importante a mi juicio: la alternancia (enfaticada) de los tiempos presente y pasado. Siempre que el narrador hace uso de este procedimiento se convierte en una indicación de un salto hacia atrás, pretende informarnos de que en ese mismo instante se está produciendo una retrospectiva. Sin embargo, la marca temporal pretérita sólo aparece una vez, para diluirse inmediatamente en el tiempo presente sobre el que se sostiene el corpus verbal; y esto no ocurre porque la narración vuelva a la historia actual, sino a causa de que incluso los acontecimientos anteriores a los que se llega a través de la analepsis se desarrollan en presente (aunque no me haya detenido en la prolepsis, los acontecimientos posteriores no son una excepción).

En resumen, el presente es el tiempo que domina el discurso en la novela, mientras que las formas verbales pretéritas son escasas y su uso se limita a señalar el inicio de la narración sobre un suceso pasado. Sobre la película, desgraciadamente, ya he dado buena cuenta de las limitaciones establecidas en la adaptación en relación a este aspecto del discurso, suprimida la riqueza de persona y tiempo verbal en su mayor parte. Por otro lado, el discurso directo de los personajes propio del género cinematográfico obliga a utilizar invariablemente un tiempo presente, ya sea en la historia principal que narra la huida, o en los continuos saltos hacia el pasado, que se desarrollan igualmente en presente.

1.2.3. *Tiempo de enunciación / tiempo de enunciado.*

Ramon Saizarbitoria sitúa la historia en la década de los setenta, el mismo período histórico convulso en que escribe la novela; de hecho, el relato concluye de la siguiente manera: *Donostia 1974*. Esta fecha cobra gran importancia a causa de la discusión que mantienen en pleno rodaje de la película el escritor y el director Alfonso Ungría. La polémica sale a la luz tras el estreno, ya que Saizarbitoria publica en el periódico *El País*, el 7 de julio de 1986, una carta titulada «Literatura, Cine y Lucha armada», donde critica la película porque a su juicio no refleja suficientemente la diferencia entre los miembros de ETA militar y los poli-milis.

A juzgar por declaraciones posteriores realizadas por Ungría, recogidas en la obra de Roldán Larreta (1999), Saizarbitoria pretendía *que la evolución política experimentada por el escritor en los años que van desde la redacción de la novela hasta los ochenta [esto es, desde el año 1974 hasta 1986] se reflejara en la obra cinematográfica*. De estas palabras se deduce que el escritor quiso aprovechar la ocasión para destacar más el personaje de Manu, quien en la novela toma la decisión de abandonar las armas, por considerar estos hechos más acordes a las circunstancias de 1986; de algún modo, en los 12 años transcurridos su pensamiento político había evolucionado y *ya no estaba totalmente de acuerdo con lo que había escrito, aunque la novela le gustase*.

Sin embargo, Alfonso Ungría, se negó desde un principio a rehacer el guión y no permitió que Saizarbitoria le convenciera para actualizar el argumento; a fin de cuentas, se impuso la decisión del director, quien no quiso supeditar el tiempo del enunciado al de la enunciación. Este intercambio de opiniones dio como resultado un proyecto cinematográfico que, según la opinión del director, guarda un alto grado de fidelidad con el libro y que apuesta por retratarlo tal cual, prácticamente como si se tratara de una *fotocopia* (en palabras del propio director), sin introducir más cambios de los que obliga el transvase de materia (del papel a la pantalla).

1.3. Significados implícitos y su representación visual.

Una de las mayores dificultades a la que es necesario hacer frente en un caso de traducción intersemiótica es la que se refiere al traslado de los elementos no explícitos, sino ambiguos o levemente insinuados. En este caso de adaptación cinematográfica a partir de un relato novelístico, a pesar de respetar en un alto grado las condiciones de fidelidad respecto al texto fuente, lo cierto es que existen aspectos correspondientes a momentos concretos de la historia que, si bien son recogidos visualmente, varían en cuanto a fuerza e intensidad en relación a como son reflejados en la obra. A continuación paso a ofrecer varios ejemplos de esta circunstancia, para dejar constancia de una puntual distancia entre texto y película.

El aspecto de la soledad del protagonista se trata de uno de los aspectos que en el libro permanecen en el ámbito de lo no dicho o, lo que es lo mismo, lo que se da por sabido. La lectura atenta de *100 metro* muestra un personaje que, más que abrazar la soledad, no muestra compañía; el matiz está en la falta de referencias explícitas a la soledad como tal. La película, por el contrario, no ofrece lugar a dudas, puesto que, dada la naturaleza explícita de la representación a través de la imagen, el personaje principal aparece la mayor parte del tiempo en la más absoluta soledad; a excepción de los momentos de intimidad que comparte con el personaje de Michele y algún que otro intercambio de palabras con su compañero Manu. Puede concluirse, por tanto, que los recursos fílmicos tienen mayor capacidad para mostrar este aspecto de una manera explícita.

Por otra parte, ahondando en el tema recurrente de la soledad, no parece que en el comentario sobre la representación salga tan favorecida la escena que narra el final de la huida. Sumándome a la opinión del crítico e investigador Jon Kortazar (2009), resulta un poco absurda e incluso forzada la introducción de un nuevo personaje que no aparece en la novela de Ramon Saizarbitoria: un hombre que empuja un carro y que huye abandonándolo cuando se percata de lo que ocurre ante sí. En el texto, este momento coincide con el punto máximo de tensión dramática. No me parece que la variación de Alfonso Ungría refleje adecuadamente el clímax que experimenta el personaje, más bien al contrario, creo que el filme pierde intensidad en ese preciso instante. Además, quién sabe si con intención de justificar este añadido, el caso es que la introducción de este personaje «obliga» al protagonista a dirigirse a él con las siguientes palabras que implican la desesperación de quien deposita en un desconocido la esperanza de

una salvación imposible: *Aizu, itxoin! Abisatu norbaiti, garbituko naute bestela!*²³

De la misma manera, reconozco que la unión entre el protagonista y el chico se representa con mayor claridad en la película. Me refiero al chico que espera a la puerta de un bar cerrado y presencia fríamente cómo el perseguido, herido de muerte por los tiros de la policía, coge sus últimas bocanadas de aire antes fallecer sobre el pavimento, por lo cual es posteriormente interrogado. Y es que la coincidencia de llevar ambos una llave en la que se lee la inicial de Michele (Madeline en la película), lo que los identifica como amantes de la misma mujer (M), no es algo fácil de interpretar en la novela, por la ambigüedad de la forma en que se da a conocer.

En cambio, en el filme el protagonista no se desprende en ningún momento de la llave, bien llevándola en la mano, bien colgada al cuello y golpeándole el pecho sin cesar, se convierte en un objeto habitual cada vez que el plano se centra en este sujeto, lo que afianza la importancia en el desarrollo de la trama de la historia de amor vivida años atrás con Madeline. Del mismo modo, la presencia física de la llave en la escena clave de la película (la muerte del protagonista en brazos del testigo) resulta definitiva para establecer una relación entre estos dos personajes masculinos basada en la causalidad mágica.

La forma de enlazar los tiempos, la huida que ocurre en el presente con los recuerdos que trasladan al protagonista a su pasado, varía notablemente en el paso de texto a filme. Volviendo a tomar prestadas las consideraciones de Jon Kortazar a este respecto, la intensidad del recorrido por la memoria de su vida que hace el perseguido va *in crescendo* en la novela y alcanza su punto máximo con la muerte de su padre. Pero en la película, lejos de producirse un progresivo ascenso, los pasajes del pasado son presentados como si se tratara de recuerdos independientes, sin un nexo común, lo que provoca una pérdida importante de fuerza emotiva en el argumento.

Otro elemento destacado es sin duda la voz del narrador, el cual ha sido simplificado de tal modo en la película, que se ha convertido en un único tono desprovisto del toque irónico tan característico del autor, sin alternancia de persona ni modalidad de ningún tipo y prescindiendo de la riqueza de matices que se da en la obra literaria original.

He guardado unas pocas líneas en el presente apartado para el comentario sobre la canción en lengua inglesa que cierra *Ehun metro*; canción que, por cierto, debió de parecerle demasiado abstracta al director Alfonso Ungría, ya que prefirió sustituirla por escenas fragmentarias donde una bailarina (encarnada por Klara Badiola) danza y gira sin parar (baile que ejecuta en una escena de *flash-back* que tiene lugar en la habitación de la casa de Madeline Manessé). Personalmente creo que, si lo que se pretendía era plasmar la estructura circular del relato y hacerla extensible a la comprensión del mundo, los fragmentos de canción intercalados en el texto cumplen mejor con este objetivo.

²³ ¡Oye, espera! ¡Avisa a alguien, que si no me van a matar! (traducción libre).

Estoy convencida de que la danza, además de suponer una ruptura injustificada en una historia cuya máxima de unidad prevalece a lo largo de todo el texto (no así del filme, como ya se ha puesto de manifiesto anteriormente), desvía la atención de un mensaje fundamental para comprender los hechos narrados. En este sentido, considero que no se ha respetado el lugar central que ocupa la violencia (o la ironía en torno a la violencia, según la lectura), borrando con la supresión de la letra de la canción todo rastro de ésta.

2. CONCLUSIÓN: EHUN METRO, ANTE TODO, UNA HISTORIA POLIFÓNICA Y DIALÓGICA.

A la luz de los datos y argumentos aportados durante el análisis, estoy convencida de que *Ehun metro* (tanto la obra literaria como su versión cinematográfica) cumple las condiciones necesarias para poder ser concebido como un texto/filme polifónico. En primer lugar, en el discurso pueden encontrarse síntomas de plurivocalismo, esto es, se concede la palabra a personajes de muy diversa índole (profesional, social, en cuanto a edad, etc.). Gracias a este recurso basado en la alternancia de voces narrativas se incorporan perspectivas variadas sobre un mismo hecho, el fallecimiento a manos de la policía de un joven activista, que es considerado el tema central de la historia. Así, la polifonía (provista en la novela en todo momento del recurso irónico, rasgo no tan marcado en la película) surge en mi opinión de la sabia combinación que hace el narrador de la participación en el discurso de personajes como los policías, el testigo presencial, Michele, los paseantes, los niños que juegan en la calle...

En segundo lugar, el aspecto polifónico de la novela tiene mucho que ver con la hibridación de la estructura discursiva. De hecho, un aspecto tan destacable en esta obra como la fragmentación va acompañado por el gusto del autor por cambiar el formato, aprovechando al máximo distintos medios expresivos: narración, descripción, diálogo espontáneo (el que recoge los cotilleos de la calle), diálogo dramático (el interrogatorio contiene incluso acotaciones), reflexión, titulares de periódico, pasajes de la guía turística de San Sebastián, canciones... Por supuesto, entre éstos hay algunos que son considerados por convención como propiamente literarios, mientras que otros, de no ser porque se insertan en una novela, no hubieran sido calificados como tales.

Por último, me gustaría comentar un aspecto del discurso que, unido a los anteriores, viene a confirmar definitivamente su carácter polifónico. Me refiero a su dimensión lingüística. Mucho se ha hablado sobre este tema y la crítica en ocasiones ha optado por catalogar la obra de Saizarbitoria como si de un texto bilingüe se tratara (característica a la que se reduce el filme). Pero, aunque sí es cierto que el uso del euskara y el castellano destaca sobre las demás lenguas, no me parece correcto olvidar las breves apariciones tanto del inglés como de la lengua francesa. Analizadas individualmente, nos damos cuenta de que el euskara es la lengua predominante en la narración; el castellano se pone en boca de los personajes secundarios (policías, testigo, ciudadanos, prensa...) siempre que éstos se expresen en estilo directo; el francés es la lengua que utilizan Michele (en la película, como ya ha quedado dicho, Madeline se comunica en euskara) y el

protagonista; el inglés, por último, únicamente se introduce a través de la canción cuyas estrofas acompañan la narración (canción suprimida en la versión cinematográfica).

La función de este plurilingüismo no es un mero adorno discursivo, sino más bien responde al deseo del autor de reproducir la riqueza y diversidad oral de la calle, plasmando con la mayor fidelidad posible la realidad lingüística de aquella época. Es así como consigue crear una atmósfera de verosimilitud en el relato. En este sentido reza la cita de Lourdes Oñederra, autora del epílogo de la novela: *Kontatzen zaiguna ez da inoiz gertatu, edo askotan gertatu da. Historia berezi hori ez da egia, baina gerta zitekeen. «Ez bada gertatu ere, nork erranen du ez dela egia²⁴?»* (p. 111)²⁵.

Respecto al dialogismo²⁶, opino que la situación social y los hechos concretos que refleja la historia muestran posiciones dialógicas enfrentadas. Es más, yo diría que los argumentos de la novela, al igual que los componentes textuales y simbólicos en que se sostienen, buscan precisamente recrearse en esa tensión entre sentimientos opuestos; aprovechando al máximo la oportunidad de expresar el hecho de que sean todos ellos, dicho sea de paso, elementos muy marcados y de una gran carga emocional en una sociedad como la vasca, tan sensible ante ciertas realidades. Por otra parte, no hay que olvidar que un sector de la crítica denunció duramente la simplicidad superficial y el maniqueísmo que, según su opinión, mostraba el guión de la película. En este sentido, recordando el enfado de Ramon Saizarbitoria con el director Alfonso Ungría, habría que considerar la supresión en la película de la parte de la narración en la que Manuel decide dejar las armas, o el encuentro casual que se produce años después entre Manuel y el personaje principal.

El discurso adopta en todo momento dos puntos de vista alternativos: por un lado está la perspectiva («política», añadiría yo; aunque el narrador se cuida mucho de utilizar este término) de los policías, el profesor franquista, la guía turística o los periódicos (digno de mención es que el castellano sea la lengua elegida para expresarse); en el extremo opuesto se encontrarían, en cambio, tanto el protagonista como la gente de la calle, y quizá también personajes secundarios como Manuel (supuesto miembro de ETA que posteriormente es expulsado de la banda).

²⁴ Lo que se nos cuenta no ha sucedido nunca, o ha sucedido muchas veces. Esa historia no es verdad, pero podría haber sucedido. «Aunque no ha sucedido, ¿quién dice que no es verdad?» (traducción libre).

²⁵ La última frase está tomada a su vez de la obra clásica de la literatura vasca escrita por Iratzeder y titulada *Ixtorio Bat*. Tomada en su conjunto, esta reflexión sobre la verosimilitud del relato me lleva irremediablemente a pensar en la teoría de los mundos posibles desarrollada por Albadalejo; concretamente su tipo II, el referido a la ficción verosímil, que incluye elementos del Tipo I (en este caso, el tratamiento del espacio, es decir, la ciudad de Donostia y su representación a través de la descripción y el fragmento textual extraído de la guía turística son recursos que aumentan considerablemente la sensación de realidad).

²⁶ A continuación cruzo los límites del discurso y me permito la licencia de sumergirme en el análisis de la historia, introduciéndome en el campo de la narratología semántica. Y todo esto para poner de manifiesto la tendencia realista a la que se adscribe la novela de Ramón Saizarbitoria.

La carga ideológica a la que me refería líneas atrás se hace patente en una inocente pregunta (no por ello exenta de grandes dosis de ironía y de cierta intención maliciosa por parte del narrador) que formula uno de los niños que juegan a policías y ladrones sobre las manchas de sangre que aún permanecen sobre la calzada: *-Zeintzuk dira onak?* (p. 60)²⁷. Frase que debió de perderse en el trayecto de trasvase al cine.

Al fin y al cabo, *Ehun metro* es un relato que no pretende esconder sino que aspira a mostrar las tensiones sociopolíticas que son el rasgo distintivo de la etapa de Transición en el País Vasco. Al mismo tiempo, esta novela nace de un conflicto histórico, en la que partidarios de las distintas opciones que se dan en nuestra sociedad se mostraban entonces incapaces de hallar una solución satisfactoria. Al margen de apreciaciones personales, en este contexto entiendo yo la muerte del protagonista²⁸, quien termina asumiendo el papel de perdedor. Bien mirado, más que dialogismo, lo que destaca en esta obra es justamente lo contrario: la falta de diálogo entre las distintas sensibilidades.

3. BIBLIOGRAFÍA.

- Bakhtin, M. (1989) *Teoría y Estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Garrido DOMÍNGUEZ, A. (1996) *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- Genette, G. (1989) *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- Genette, G. (1998) *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- Kortazar, J. (1980) «Ramon Saizarbitoriaren *Ehun metro*», *Jakin*, 13, pp. 142-151.
- Kortazar, J. (2009) «100 metro. Munduaren bira», *Egungo euskal nobela eta zinema*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- Roldán Larreta, C. (1999) *El cine en el País Vasco: De Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, Donostia, Eusko Ikaskuntza.
- Saizarbitoria, R. (1986) «Literatura, cine y lucha armada», *El País*, 07-07-1986.
- Saizarbitoria, R. (1995) (ed. en castellano) *100 metros*, Hernán, Orain.
- Saizarbitoria, R. (1997) (10ª edición en euskara) *100 metro*, Donostia, Erein.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000) *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós.

²⁷ Traducc.: ¿Quiénes son los buenos? (Saizarbitoria, 1995: 53).

²⁸ Es viable en este texto la hipótesis que lleva a entender al personaje principal como representante de todo un sector de la población vasca en el ámbito ideológico.