

Treball de fi de grau

Títol

Tócala otra vez, Lisbeth.

Estudio narratológico y semiótico de Millenium, un caso reciente de remake cinematográfico.

Autor/a

Valentina Tropea Pompeu

Tutor/a

María Gutiérrez García

Grau

Comunicación Audiovisual

Data

13/06/2014

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Ciències de la Comunicació

Full Resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau: Tócala otra vez, Lisbeth. Estudio narratológico y semiótico de Millenium, un caso reciente de remake cinematográfico.

Autor/a: Valentina Tropea Pompeu

Tutor/a: María Gutiérrez García

Any: 2013-2014

Titulació: Comunicación Audiovisual

Paraules clau (mínim 3)

Català: Semiòtica, Remake, Narratologia, Stieg Larsson, Millenium, Fincherr, Cinema

Castellà: Semiótica, Remake, Narratología, Stieg Larsson, Millenium, Fincher, Cine

Anglès: Semiotics, Remake, Narratology, Stieg Larsson, Millenium, Fincher, Cinema

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català: Aquest treball consta de tres etapes. Les dues primeres indaguen sobre el fenòmen del remake i les metodologies d'anàlisis filmic de tipus narratòlgic i semiòtic. La tercera és un estudi comparatiu sobre un cas recent i complex: The Girl with the Dragon Tatoo. Aquest és el remake nord-americà, del célebre director D. Fincher, d'un film suec, adaptació cinematogràfica de Millenium, la reeixida obra policial del suec Stieg Larsson. Aquest treball ens ha permès constatar com el remake, tan popular en l'actualitat, pot oferir resultats no necessàriament empobridors com certa crítica sol afirmar.

Castellà: Este trabajo consta de tres etapas. Las dos primeras indagan sobre el fenómeno del remake y las metodologías de análisis filmico de tipo narratológico y semiótico. La tercera es un estudio comparativo sobre un caso reciente y complejo: The Girl with the Dragon Tattoo. Este es el remake norteamericano, del célebre director D. Fincher, de un film sueco, adaptación cinematográfica de Millenium, la exitosa obra policiaca del sueco Stieg Larsson. Este trabajo nos ha permitido constatar cómo el remake, tan popular en la actualidad, puede ofrecer resultados no necesariamente empobecedores como cierta crítica suele afirmar.

Anglès The following paper comprises three stages. The first two inquire into the remake phenomenon and the semiotic and narratological methodologies of film analysis. The third one, is a comparative study of a complex and recent case: The Girl with the Dragon Tattoo. This is the american remake from the acclaimed director D. Fincher's, of a Swedish film: Millenium, the successful film adaptation of the Stieg Larsson's swedish crime novel. This paper has allowed us to observe how remakes, so populars nowadays, may not necessarily provide impoverishing results as some critics often assert.

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

Este trabajo ha buceado en el universo del remake cinematográfico, estudiando el fenómeno desde el punto de vista conceptual e histórico, para tratar de entender el porqué y el cómo ha acompañado la historia del cine y del producto audiovisual y sigue teniendo una gran presencia, incluso una consolidación, en la producción contemporánea. En especial, nos interesaba explorar el tópico, muy difundido en Europa, de que el tratamiento que hace Hollywood, cuando decide hacer una versión propia de una obra que viene de otra cultura, sobre todo europea, ha de ser necesariamente una operación de empobrecimiento del discurso filmico originario, con finalidades meramente “comerciales”.

De cara a este objetivo, hemos querido estudiar un caso concreto, y reciente, de remake cinematográfico que nos había fascinado como espectadores: las dos versiones filmicas que se han hecho del primero de los libros de la trilogía Millennium del escritor sueco Stieg Larsson. La primera película, de producción sueca, del 2009, y la segunda, norteamericana, del 2011. Sin embargo, para evitar al máximo los planteamientos demasiado impresionistas y subjetivos de la crítica cinematográfica, hemos querido realizar un análisis comparativo de los dos textos filmicos apoyándonos en criterios rigurosos, extraídos de la tradición interpretativa narratológica y semiótica. El trabajo de análisis comparativo entre las dos películas ha sido entonces precedido por una documentación y estudio lo más posible exhaustivos sobre el marco teórico escogido, lo que nos ha permitido descomponer las dos narraciones en todos sus ámbitos y niveles, y descubrir cuales son las operaciones textuales y expresivas que permiten esta (re)elaboración de un film .

Este trabajo de investigación -no era el objetivo inicial pero ha terminado siendo un objetivo importante- nos ha permitido adueñarnos de unos instrumentos analíticos y conceptuales que consideramos muy útiles en nuestra actividad presente y futura de lectura y escritura audiovisual.

Índice

1. Planteamiento del problema de investigación.....	3
1.1. Hipótesis de investigación	7
2. Marco teórico	8
2.1. El remake, un objeto complejo y poliédrico.....	9
2.2. Narratología, semiótica y análisis filmico	20
2.2.1. De Propp a la narratología	20
2.2.2. Semiótica	22
2.2.3. Semiótica y análisis filmico	24
3. Metodología	26
3.1. El análisis: características y modalidades utilizadas.....	27
3.1.1. Premisa	27
3.1.2. Proceso analítico	27
3.1.3. Tipología de análisis	29
3.1.4. El esquema generativo	30
3.1.5. Análisis específico de elementos plásticos y sonoros.	38
4. Trama y análisis novela.....	40
4.1. Plot / Trama	40
4.2. Valores profundos de la novela y oposiciones básicas	41
4.3. Nivel semionarrativo medio.....	43
5. Fichas técnicas de los films	48
5.1. Versión sueca.....	48
5.2. Versión americana.....	50
6. Análisis comparado de los dos textos filmicos	52
6.1. Análisis del texto filmico sueco	52
6.1.1. Características generales	52
6.1.2. Análisis narrativo y discursivo	53
6.1.3. Galería Iconográfica	60
6.1.4. Análisis de componentes expresivos	67
6.2. Análisis del texto filmico americano	70
6.2.1. Análisis narrativo y discursivo.....	70
6.2.2. Galería iconográfica.....	79
6.2.3. Análisis componentes expresivos	90
7. Conclusiones	96
8. Bibliografía	102

1. Planteamiento del problema de investigación

El estímulo inicial de este trabajo ha sido contrabatir la fuerza tópica, muy difundida en Europa, de que el tratamiento que hace Hollywood, cuando decide hacer una versión propia de una obra que viene de otra cultura -operación conocida sobre todo como “remake”- ha de ser necesariamente una operación de empobrecimiento del discurso filmico originario, efectuada con finalidades meramente “comerciales”.

El recorrido de la investigación ha sido el siguiente: inicialmente, hemos tenido que realizar un análisis del fenómeno remake dentro de la historia del cine, buscando sus raíces y evoluciones, y también las definiciones y descripciones más rigurosas de esta práctica tan común en la industria cultural y del entretenimiento. Luego nos hemos documentado sobre las disciplinas que se ocupan del análisis textual y filmico y, finalmente, hemos efectuado un trabajo de análisis apoyado en criterios rigurosos, extraídos de la tradición narratológica y semiótica, de las dos versiones filmicas que se han hecho del primero de los libros de la trilogía Millennium del escritor sueco Stieg Larsson. La primera película, de producción sueca, del 2009, y la segunda, norteamericana, del 2011.

Con este análisis se ha pretendido averiguar, confirmar, matizar o incluso contradecir los supuestos y los planteamientos demasiado impresionistas y subjetivos que han sido frecuentemente publicados en la amplia literatura que existe sobre el tema del remake en general y sobre la crítica de las dos adaptaciones cinematográficas que han sido objetos de análisis en específico. Y por otra parte, con este análisis comparativo hemos cumplido el segundo objetivo, que era el de adueñarnos de unos instrumentos analíticos y conceptuales que consideramos muy útiles en nuestra actividad presente y futura de lectura y escritura audiovisual.

Los remakes, reboots, versiones, adaptaciones, sagas, y un largo etcétera de operaciones audiovisuales que según la aparentemente simple definición de Wikipedia consisten en la “reproducción fidedigna de la trama, personajes, ambientación y prácticamente cualquier detalle de una obra anterior”¹, serán evidentemente los objetos principales de esta investigación. Pero en nuestro caso específico, la comparación entre las dos versiones (la original y el remake), hemos tenido que añadir un tercer elemento: la obra literaria de Stieg Larsson (2006), un éxito mundial de ventas y críticas.

La complejidad de este análisis a tres bandas ha sido nuestro desafío principal. La semiótica, una de las principales disciplinas que hemos utilizado en el trabajo, dice que cuando se pasa de una novela a un film, el proceso es de traducción intersemiótica, es decir, de una manera de significar (escritura) a otra (película). Pero además, entre estas dos formas distintas de crear discursos, en el cine normalmente se interpone una tercera forma de significar que es un puente entre las dos, esto es el guión: un verdadero

¹ Wikipedia, 20 de abril de 2014.

² Eco, 1985.

³ Para un análisis interesante de esta cuestión, véase , entre otros, Eco, 1985.

lenguaje intermedio capaz de metamorfosar un lenguaje en el otro. Aunque no sea el tema principal del trabajo, creemos muy interesante señalar aquí que, según la mayoría de los textos consultados en esta investigación, éste es el elemento que marca las diferencias de una obra al pasar del cine europeo al norteamericano. Este último, suele hacer del guión su texto riguroso de referencia, allí donde en el cine europeo de autor el guión es mucho más elástico y muchas veces transgredido.

Una aclaración importante. Los dos puntos de referencia del trabajo (“Hollywood” y “los autores europeos”) son representaciones generales, y algo estereotipadas, de dos maneras muy diferentes, casi opuestas, de entender un texto y también la idea general de cultura.

Cuando la obra originaria desde la que se extrae el film es literaria, en el cine europeo se suele observar un respeto muy grande hacia el referente inicial, el autor². Se busca la forma más adecuada de preservar los rasgos de esa obra y de traducirlos de forma fiel y eficaz. Esta conversión puede ser objeto de una especie de confrontación dialéctica entre dos discursos poderosos, el del autor literario y el del autor cinematográfico. Como cuando, por ejemplo, Pasolini hacia las *Mil y una noches*, o Godard una versión de un relato de Maupassant. Por otra parte, el cine norteamericano hollywoodiano ha perseguido siempre una idea de entretenimiento y narración filmica espectacular y eficaz, minimizando la idea del autor en función de la buena salida comercial del producto final. Significativamente, se ha dicho siempre “una película con Marlon Brando o Ava Gardner” y no “de Billy Wilder o Ernst Lubitch”. El actor más que el autor, la facilidad y tensión dramática de la trama más que su verosimilitud. Incluso cuando la obra inicial es literaria, el cine hollywoodiense no duda ni un momento en reducir la complejidad en función de una buena reducción de hora y media. Se piense en *La Biblia*, o *Los Diez Mandamientos*, o *Ben Hur*. O también en *Blade Runner*, simplista traducción cinematográfica de una obra compleja, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de uno de los autores más cultos de la ciencia ficción, Philip K. Dick³.

En este discurso general caben evidentemente muchas excepciones: por ejemplo el cine del norteamericano Woody Allen que es profundamente europeo, y el alemán Wim Wender o el francés Luc Besson que hacen productos de referencias estéticas muy americanas. Pero el principio está demostrado históricamente, y es frecuentemente válido cuando se analiza el fenómeno de los remakes. Como hemos descubierto, el remake es un “invento” típicamente norteamericano, vinculado a una concepción industrial del cine (la industria del entretenimiento), que valora sobre todo la seguridad de contar con una historia que ha tenido éxito en el pasado e que, como una moda (años 20, 50, etc.) se puede recuperar, como una operación de actualización estética y de nostalgia.

Uno de los resultados más interesantes del análisis (como veremos en los siguientes apartados del trabajo), es que las dos adaptaciones cinematográficas (la sueca y la

² Eco, 1985.

³ Para un análisis interesante de esta cuestión, véase , entre otros, Eco, 1985.

norteamericana) del primer volumen de la saga literaria del sueco Stieg Larsson, *Los hombres que no amaban las mujeres*, representan un interesante ejemplo de confirmación y al mismo tiempo de transgresión de las características y reglas del remake, tal vez implícitas pero tantas veces confirmadas en la historia del cine y tratadas en la literatura especializada.

Evidentemente, existen varias clases de remakes, por lo que se ha tenido que desarrollar una pequeña tipología capaz de distinguir operaciones diferentes, tanto formalmente como en el plano de los contenidos. Una de las más comunes, útil para saber en cuales partes del texto original interviene y en qué se diferencia de nuestro remake en cuestión, es la de los viejos éxitos de Hollywood renovados cíclicamente, como por ejemplo *El beso de la pantera*, *La guerra de los mundos*, *La cosa*, *Scarface*, etc.⁴ Se trata sobre todo aquí de ofrecer a cada generación el gusto de una historia conocida, de renovar los efectos especiales y de actualizar las figuras de los protagonistas. Casi siempre es cine de género: terror, thriller, ciencia ficción, fantasía, etc. Nosotros creemos que la explicación es bastante sencilla: se trata de un tipo de cine en donde mucho más que el autor cuentan las reglas generales de narración. Y estas reglas son, justamente, reglas de género: ciencia ficción con androides, terror con psicópatas despiadados, fantasía con enormes dragones, etc. Las exigencias de discurso de autor son mucho menores que las de respetar las componentes tradicionales del género.

El binomio Europa-Hollywood, evidentemente, se ha dado con frecuencia en este tipo de remake, ya que Hollywood, sobre todo en las últimas décadas, a menudo ha encargado el remake de una vieja obra a un director europeo que se haya distinguido con anterioridad por el éxito de una película, por su fuerza visual y/o narrativa, por la espectacularidad de sus escenas de acción, etc. Ejemplos, muchos, uno especialmente famoso: Gus Van Sant, quien filmó *plano a plano* su remake de la célebre *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Hitchcock⁵.

El tipo de remake que más ha contribuido en crear la idea europea de “industria del entretenimiento” es el de una obra europea de autor, a poder ser un autor de culto, que se transforma en otra hollywoodiense de éxito. Un ejemplo famoso y bastante reciente es el de un inquietante film, *Abre los ojos*, de Almenabar, que se transformó en una sosa y políticamente correcta, *Vanilla Eye*, con Tom Cruise. Uno de los casos más famosos de la historia del cine (aunque no vinculado en este caso al cine europeo, pero sí con el tema del cine de autor “extra-estadounidense”) es *Los siete magníficos*, un western de John Sturges, que fue acusado de plagio respecto a una obra de diez años antes, *Los siete samuráis*, de un autor japonés por aquellos entonces desconocido, Akira Kurosawa. Hemos podido comprobar cómo, también en este caso que más adelante describimos, la narratología sirve para ver con bastante claridad cuales son los ámbitos y niveles en los que se interviene para construir una película y transformarla en relación a su versión anterior.

⁴ En el siguiente apartado del trabajo se pueden encontrar las fechas de referencia de estas obras.

⁵ Para profundizar este tema, vease Quaresima, 2002, un autor que ha dicho cosas muy interesantes sobre el fenómeno del remake.

Así pues, gracias a nuestra investigación, hemos descubierto que se pueden modificar los aspectos superficiales (actores, tiempos y espacios); los intermedios (es decir todos los que conciernen la trama, las acciones, los giros narrativos); y finalmente, se pueden modificar los valores profundos, es decir, las ideas básicas sobre los que se apoya toda la narración. Nos explicamos: si substituyo el alcohol por la cocaína, como en el caso del remake de *Scarface*, o si substituyo Madrid por New York, estoy moviéndome en el nivel más superficial, el “discursivo”. Si en cambio hago morir uno de los protagonistas que en la versión anterior quedaba vivo, estoy moviéndome en el nivel intermedio, el narrativo; y si cambio la motivación de fondo que mueve a los protagonistas, por ejemplo haciendo que se muevan por placer personal y afán de ganancias materiales y no por deber y disciplina, estaré moviéndome en el nivel más profundo.

Después de haber desbravado, en la primera parte del trabajo, el terreno general del remake, clasificando también las variantes, nos hemos dedicado a nuestro corpus principal, las dos distintas versiones de la obra narrativa de Stieg Larsson. Hemos podido observar como, en ambos casos, se tuvo que reducir mucho la enorme trama del original. El resultado de esta operación tan drástica de reducción ha sido una dificultad de comprensión del texto por exceso de información y por una notable condensación de personajes y de situaciones narrativas.

Pero más allá de estas consideraciones críticas que conciernen a ambas las películas, nuestro trabajo de campo ha consistido en observar sus estructuras narrativas y sus elementos expresivos audiovisuales de una forma más rigurosa y sistemática, para evitar basarnos, en muchos de los artículos periodísticos y críticos examinados basados en interpretaciones subjetivas. Nos hemos valido sobre todo, como mostramos en el apartado de marco teórico y metodología, en los conceptos desarrollados en el campo de la narratología y la semiótica del texto. Y hemos descubierto algunas cosas interesantes, que van más allá de las cuestiones de gusto. Hemos estudiado la literatura sobre el remake, su historia, su tradición, sus desarrollos y tendencias más recientes, y luego hemos realizado un análisis filmico comparado, para ver las características de cada una de las dos versiones, establecer semejanzas y diferencias, evaluar los niveles y los ámbitos en los que se dan esas características diferenciales y/o específicas de cada caso, siempre manteniendo en el fondo la obra literaria de origen, y concentrándonos en las realizaciones audiovisuales del texto.

En el plano narrativo, el resultado principal ha sido que no sólo la versión americana de la obra literaria sueca es mucho más fiel a ésta, sino que el “plot” resulta mucho más comprensible y creíble con respecto a la versión sueca anterior. Pero también hemos podido comprobar que algunas diferencias importantes se dan justamente en el campo de las expresiones figurativas y plásticas de los dos textos filmicos. Dibujo figurativo de los personaje, pero también, y sobre todo, en iluminación y tratamiento cromático, elección de puntos de vista y estilo de montaje, es decir lo más propio del lenguaje cinematográfico. Como veremos en las conclusiones, el trabajo analítico apoyado en esquemas y conceptos extraídos del análisis del texto filmico nos ha permitido descubrir que el caso elegido representa una excepción, o tal vez otra tendencia presente en la

realidad cinematográfica actual a los tópicos que circulan sobre la “traición” que Hollywood perpetraría para dañar la noble y elevada cinematografía europea.

Pero más allá de los resultados en cada uno de los ejes de la investigación, estamos muy satisfechos por un trabajo que nos ha permitido crecer intelectualmente, apasionarnos por un tema interesante y actual y aprender a utilizar instrumentos analíticos rigurosos y sólidos para saber descifrar un texto audiovisual.

1.1. Hipótesis de investigación

Nuestro trabajo se basa en unas hipótesis de tipo plausible, es decir partimos de hipótesis fundadas pero aún sin contrastar, que deberemos convalidar mediante una experiencia analítica. No dispondremos de datos de tipo cuantitativo, ya que nuestro trabajo adoptará como corpus sólo un caso específico, y entonces nuestros resultados no serán representativos de todo el universo de referencia. Apoyaremos nuestros resultados empíricos en un estudio documentado de la literatura existente en el sector y en una aplicación rigurosa de las metodologías analíticas.

Las hipótesis principales del trabajo son las siguientes:

1. Existencia y auge actual de una corriente principal de realización de remakes hollywoodianos de obras anteriores, realizados con tratamientos formales (efectos especiales, uso de nuevas tecnologías de la imagen y sonido, sobre todo digitales) más sofisticados y espectaculares.
2. Existencia de una tradición de remake de obras concebidas en otras culturas y adaptadas a los estándares de la industria cinematográfica hollywoodiana, con consecuente reducción de complejidad y dilución del discurso de autor.
3. Posibilidad de apoyar las consideraciones anteriores en un análisis textual filmico sólido y riguroso y no en opiniones y críticas subjetivas.
4. Finalmente, que pueden existir excepciones a ese reduccionismo hollywoodiano, como en el caso de la adaptación norteamericana de la obra sueca literario-filmica.

2. Marco teórico

El trabajo se mueve, por el tema escogido, en el cruce entre muchas disciplinas y especialidades. Así que el marco teórico es sustancialmente multidisciplinario, con varios puntos de interés paralelos y muchas veces convergentes. Sin embargo todas estas disciplinas presentan un panorama de fondo que nos ayuda a entender tanto la historia de la comunicación audiovisual y los remakes como las disciplinas que nos guían para conocer los textos audiovisuales en profundidad.

Obviamente, antes de enfrentarlos directamente a estudiar el remake y más adelante el cómo analizarlo, deberemos bucear en la literatura relativa a la historia del Cine y de la programación televisiva, primero porque el fenómeno del remake toca también a los productos específicamente televisivos como concursos y sobre todo series, y en segundo lugar porque la progresiva difusión de la televisión ha influido de forma substancial sobre la propia producción cinematográfica, tanto cuantitativamente, porque el cine constituye una fuente de abastecimiento cada vez mayor para la creciente oferta televisiva, como también cualitativamente, por la influencia estilística del lenguaje televisivo sobre la producción cinematográfica.

Para ello, y a pesar que no se traduce en un capítulo específico del trabajo, hemos consultado enciclopedias como la *Historia universal del cine* de Planeta y la *Historia general del cine* de Cátedra, y obras de reconocidos teóricos y/o historiadores, empezando por el texto clásico de André Bazin, *¿Qué es el cine?* (1956). Bazin, un teórico y crítico cinematográfico francés, célebre por ser cofundador de la famosa revista *Cahiers du Cinéma*, nos interesa especialmente porque es un autor típico de la cultura cinematográfica europea, y defendía la idea de que una película debía representar sobre todo la visión personal del director. Una idea que fue de gran importancia para el desarrollo de la teoría de “auteur”. Su teoría del cine era opuesta a la teoría cinematográfica de los años 1920 y 1930, que propugnaba que el cine debía manipular la realidad. Otros textos especialmente útiles, tanto por documentación como por indicaciones teóricas, han sido la *Historia general del cine* (1989) de Jacques Aumont, un autor que también utilizamos en apartados sucesivos. La *Historia general de la imagen* (2000), y la *Guía histórica del cine* (2002), ambas de Emilio García Fernández ofrecen una visión panorámica muy útil para la periodización, y finalmente la *Historia del cine* (1999), de Román Gubern, un autor que también luego fue influido por la narratología y la semiótica, disciplinas que reseñamos en los próximos apartados de este marco teórico.

2.1. El remake, un objeto complejo y poliédrico

Explorar en este ámbito significa estudiar la arqueología del fenómeno, su crecimiento en el universo de la producción, su evolución. Luego, se tratará de identificar a grandes líneas su periodización, indicando la eventual presencia de momentos en donde el remake se hace más fuerte y significativo, hasta llegar a la explosión actual en la que el remake constituye un fenómeno muy frecuente y normal aceptación que incluso levanta apasionadas esperas en el público.

Por lo que concierne a lo específico del remake, buscamos en la literatura especializada las referencias históricas, las características principales y las eventuales determinaciones tipológicas, para poder encuadrar sucesivamente nuestro caso a examen. En primera instancia, hemos encontrado dos textos importantes de historia del remake, en donde la primera preocupación era, justamente, definir el fenómeno y distinguir las distintas posibilidades, por lo que la aproximación histórica y la tipológica resultan muy relacionadas entre ellas. El primer texto importante, en este sentido, es el de Pietro Piemontese, un historiador del cine italiano. El texto en cuestión se titula: *Il cinema e la via dell'eterno ritorno*, y es una muy buena fuente de información, ya que contiene un listado de las principales obras que han sido “clonadas”, versionadas o, justamente, “rehechas”. El segundo texto que nos ha resultado especialmente útil ha sido *Film Remakes*, de Constantine Verevis, una especialista australiana que ha tratado de definir la operación de remake a lo largo de la historia del cine, moviéndose entre historia y estudios culturales. Por lo que concierne a las características formales del remake, hemos encontrado algunos textos interesantes. Algunos de ellos tratan de averiguar qué pasa cuando se vuelve a filmar una película de éxito, cuáles son las características que permanecen y las que varían. Además hemos encontrado muchos textos, entre los que queremos destacar tres. Ante todo un clásico del 1975, *Make it again. Sam! A Survey of Movie Remakes*, de M.B. Druxman. También una recopilación heterogénea pero llena de buenos estudios específicos, de título significativamente parecido al anterior: *Play it again, Sam: retakes on remakes*, de A. Hortony y S. McDougal, del 1998.

Otro grupo de textos consultados insertan el fenómeno del remake en un fenómeno general, típico de las culturas contemporáneas, el de la replicabilidad. Estos estudios se mueven entre los estudios culturales y la semiótica. Entre los textos que hemos consultado, citamos dos especialmente importantes. El primero es una recopilación de artículos de distintos autores organizado por N. Dusi, y L. Spaziante: *Remix-Remake: pratiche di replicabilità*, del 2006. Para estos autores, el remake no puede ser visto sólo como un problema de copia puntual de un texto a otro sino que más bien se trataría de una “estrategia intertextual, interpretativa y transformativa, que construye de forma explícita vínculos evidentes con un texto de partida, utilizando como un depósito de invariantes estructurales a partir del cual manipular otros elementos (variables) hasta construir un

tejido de referencias y transgresiones, de fidelidades y traiciones con respecto al texto originario”⁶.

Por último, otro texto importante, entre los consultados, ha sido un artículo del 2002 de L. Quaresima, un historiador del cine italiano de la universidad de Bologna influido por los semiólogos Umberto Eco y Omar Calabrese. El artículo en cuestión se llama *Loving two Texts at a Time: The Film Remake*, y es uno de los artículos más citados en este sector de estudios. El autor trata aquí de poner en evidencia el interés que la noción de remake constituye para los teóricos del cine, examinando los elementos comunes entre los diferentes tipos de operaciones semióticas que se utilizan en las diferentes clases de remakes, con una atención especial sobre las modificaciones introducidas con respecto al original.

No cabe la menor duda de que el remake es, en la historia del cine y sobre todo en la de Hollywood, un fenómeno constante y un recurso siempre utilizado. En 1951, el célebre crítico cinematográfico André Bazin decía que “cuando una película tiene tanto éxito como para ser recordada, los productores no la redistribuyen, sino que hacen un remake”⁷. En los últimos años, esa lógica productiva, la de volver a rodar viejos éxitos cinematográficos y darle un nuevo aire de actualidad, ha aumentado vertiginosamente, con la colaboración de los medios televisivos que son voraces, sedientos de nuevos productos para abastecer una programación cada vez más amplia y continua.

El fenómeno nace prácticamente con el propio nacimiento del cine. *Asalto al tren (The Great Train Robbery)*, de 1904, es considerado el primer remake de la historia. Se trata de una exacta reproducción – título incluido- del gran éxito de la Edison Cia, de apenas siete meses antes. Y Cecil de Mille hizo el primer autoremake: en 1918 rodó una segunda versión de *The squaw man*, ya rodado en 1913. Luego en 1931 rodó una tercera versión de este film (*Naturich, la mujer india*), confirmando la total normalidad de esta modalidad, sobre todo en el territorio estadounidense.

Y a partir de ese primer ejemplo, la historia del cine está llena de nuevas versiones de viejos filmes que tuvieron éxito en su momento y que se vuelven a rodar con la esperanza de renovar esos éxitos. He aquí, como pequeño testimonio de lo que afirmamos, una pequeña lista de remakes realizados en los últimos años por la industria de Hollywood:

⁶ Dusi Spaziante, 2006.

⁷ Bazin, 1951-

Original	Remake(s)
Nueve reinas (2000)	Criminal (2004)
El enigma de otro mundo (1951)	La cosa (1982) The thing (2011)
Total recall (1990)	Total recall (2012)
Rollerball (1975)	Rollerball (2002)
El mensajero del miedo (1962)	El mensajero del miedo (2004)
La noche de Halloween (1978)	Halloween: el origen (2007) Halloween 3D (2014)
Halloween II (1981)	Rob zombie's: Halloween II (2009)
El Horror de Amityville (1979)	Terror en Amityville (2005)
Arthur (1981)	Arthur (2011)
Alfie (1966)	Alfie (2004)
Death race 2000 (1975)	Death race (2008)
El vuelo del Fénix (1965)	El vuelo del Fénix (2004)
The crazies (1973)	The crazies (2010)
Abre los ojos (1997)	Vanilla sky (2001)
REC (2007)	Quarantine (2008)
Ju-on: The grudge (2003)	The grudge (2004)
Ringu (1998)	The ring (2002)
Ringu 2 (1999)	The ring two (2005)
La guerra de los mundos (1953)	La guerra de los mundos (2005)
La última casa a la izquierda (1972)	La última casa a la izquierda (2009)
Zombie (1978)	El amanecer de los muertos (2004)
Asalto a la comisaría del distrito 13 (1976)	Masacre en la cárcel 13 (2005)
La profecía (1976)	La profecía (2006)
Carretera al infierno (1986)	Carretera al infierno (2007)
La matanza de Texas (1974)	La matanza de Texas (2003) Texas Chainsaw 3D (2013)
Pesadilla en Elm Street (1984)	Pesadilla en Elm Street (2010)
Atraco a las tres (1962)	Atraco a las tres... y media (2003)
Black Christmas (1974)	Black X-Mas (2006)
The house on sorority row (1987)	Sorority row (2009)
Låt den rätte komma in (2008)	Let me in (2010)
Fama (1980)	Fama (2009)
Mystery of the wax museum (1933)	Museo de Cera (1953) La Casa de Cera (2005)
3:10 to Yuma (1957)	3:10 to Yuma (2007)
Fright night (1985)	Fright night (2011)
My bloody Valentine (1981)	My bloody Valentine 3D (2009)
Carrie (1976)	Carrie (2002) Carrie (2013)

Footloose (1984)	Footloose (2011)
Madame Bovary (1933)	Madame Bovary (1947) Madame Bovary (1949) Madame Bovary (1991) Madame Bovary (2000)
Piraña (1978)	Piraña (1995) Piranha 3D (2010)
El día que la tierra se detuvo (1951)	The day the Earth stood still (2008)
The Evil Dead (1980)	Evil Dead (2013)
Valor de ley (1969)	Valor de ley (2011)
21 Jump Street (TV) (1987)	21 Jump Street (2012)
Reykjavík-Rotterdam (2008)	Contraband (2012)
Straw dogs (1971)	Straw dogs (2011)
Furia de titanes (1981)	Furia de titanes (2010)
Equipo A (TV) (1980)	Equipo A (2010)
Hairspray (1998)	Hairspray (2007)
Las colinas tienen ojos (1977)	Las colinas tienen ojos (2006)
Karate kid (1984)	Karate Kif (2010)
Juego sucio (2002)	Infiltrados (2006)
Miami vice (TV) (1984)	Miami vice (2006)
Starsky & Hutch (TV) (1975)	Starsky & Hutch (2004)
Ocean's eleven (1960)	Ocean's eleven (2001)

Este listado, que hemos reconstruido a partir de una visión comparativa de listados que aparecen en distintos lugares de la red, incluyendo Wikipedia, nos parece significativo del auge reciente del fenómeno, pero al consultar las historias del cine, hemos podido comprobar como efectivamente esta práctica acompaña la historia del cine desde sus inicios, y que hay historias que representan verdaderas minas a partir de las cuales sacar periódicamente nuevos remakes y adaptaciones. Un libro sobre los *records* del cine⁸ nos dice que la narración con más “remakes” en la historia del cine es *La cenicienta*, con más de 106 versiones, incluidos dibujos animados, parodias, operas, ballets, etc. Siguen *Hamlet*, de Shakespeare (93), *Doctor Jeckill and Mr. Hyde*, de Stevenson (70) , *Carmen* (Merimée/Bizet, 63), *Faust* (Goethe, 61), *Robinson Crusoe* (De Foe, 49), *Don Quijote* (Cervantes, 45), *Los tres mosqueteros* (Dumas, 39), *Romeo Y Julieta* (Shakespeare, 35); *Los Miserables* (Hugo, 32).

Como es fácil de constatar, la literatura ha alimentado el cine desde sus comienzos y sigue alimentándolo, confirmando que cada generación quiere su versión “actualizada” de las historias de siempre. Más adelante volveremos sobre estas características narrativas eternas que la gente quiere seguir viendo una y otra vez, de momento el problema que nos ponemos es más bien de tipo terminológico, porque a pesar de que

⁸ Patrick Robertson, *I record del cinema. Encyclopedia dei fatti, delle curiosità e dei primati*, Sperling, Roma, 2011.

éste libro de *guiness* (y muchos más) nos habla de “remakes”, decir que *Hamlet* de Shakespeare tuvo *n* remakes nos parece bastante impreciso, porque confunde hacer adaptaciones cinematográficas de un texto literario con volver a rodar una historia cinematográfica con nuevos actores, en nuevos momentos y espacios. La relación (y la confusión) entre la adaptación de obras literarias y el remake cinematográfico es objeto de muchos estudios.⁹. Según estos autores, la adaptación de obras literarias y los remakes cinematográficos son sólo la punta del iceberg de un panorama mucho más denso.

De hecho, hemos podido constatar que “remake” es un término algo que se utiliza con cierta superficialidad e imprecisión para etiquetar fenómenos heterogéneos. Los diccionarios consultados, empezando por el propio diccionario de la RAE, nos dicen que el “remake” es un término anglosajón que define una nueva versión, literalmente un “rehecho”, de una obra anterior, sobre todo una película y normalmente de éxito. La práctica productiva del remake, de hecho, se suele vincular a algunas características, que hacen de él casi un macrogénero. El texto de origen suele ser una obra muy conocida, ya que se trata de crear cierta expectación en el público con una noticia que concierne una historia muy notoria. La película, nos dice un autor que firma uno de los muchos textos dedicados a este fenómeno (Nepoti, 1982, p. 6) “deberá ser una novedad pero a la vez apoyarse en la anterior para poder ofrecer aquel placer consolatorio basado en la necesidad arcaica de escuchar siempre la misma historia, aunque con apariencia diferente”. Este autor nos proporciona una interesante definición general - por clara y restringida – del remake: “La reproducción explícita, declarada (a menudo, manteniendo el mismo título) y lo más posible fiel al prototipo, aunque sepamos que las versiones sucesivas de un film pueden diferenciarse de su modelo, al menos en algunos aspectos” (Nepoti 1982, p. 10).

Dada la gran cantidad de operaciones posibles entre texto de partida y texto de llegada, la gran mayoría de los autores consultados (véase bibliografía) concuerdan en que no se puede hablar en general de una categoría global de “remake” y que conviene realizar una categorización de casos posibles. A continuación, ofrecemos una síntesis de las diferentes tipologías propuestas y más aceptadas entre los especialistas, subrayando desde ya dos aspectos importantes. Se trata de una síntesis esquemática, de tipos puros, en la realidad se encuentran tipos- mixtos, con elementos de una y otra subcategoría. Segundo, no estamos convencidos de que los criterios de clasificación sean siempre los más adecuados. Después de presentar esta tipología, avanzaremos alguna crítica y consideración en este sentido y trataremos de encuadrar nuestro corpus de análisis dentro de ella.

⁹ Nosotros hemos encontrado algunos estudios importantes, muy citados por otros autores, sobre ese tema: un número de la revista *Cinéma Action* editado por Michel Serceau y Daniel Protopopoff (1989) con el título de *Le remake et l'adaptation*, el artículo de Thomas Leitch *Twice-told tales: The rhetoric of the remake* (1990) y otro artículo, en castellano, *El espejo deformado: Una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana* (2006).

A. Cult-remake: consiste en el remake de una película de culto. Se suele elegir esta forma de remake como reconocimiento al valor del director o del film originario. Como una especie de forma de respeto se suele respetar el texto o la estructura tomándolos como modelo. Jim McBride, realiza *Breathless* (1983) remake de *À Bout de Souffle*, (1960) de Jean-Luc Godard, y trata de recrear los efectos que el film originario había transmitido al público, pero en un contexto diferente. El crítico cinematográfico y docente de teoría del cine Gianni Canova define los cult-remakes como “dispositivos narrativos casi perfectos, que trabajan con nudos míticos e intocables del imaginario colectivo, respecto a los que el remake se pone como figura de consumo basado en la promesa de la repetición de un placer ya conocido” (Canova, 2004). Con frecuencia, los remakes de películas de culto nacen por motivos económicos, como una forma de facilitar el éxito de la operación: si el público amó una película, querrá ver la nueva. Este tipo de remake es muy difundido en USA, mientras que en Europa se utiliza menos para respetar la memoria de la obra originaria y como deferencia hacia los directores. Se trata de una modalidad con claros fines comerciales: la idea de los productores es que el espectador espera encontrar en el film un clima próximo a él, por esa razón en el remake de historias del pasado las tramas se actualizan, tomando cuidado para no modificar el espíritu de los personajes y del tema originarios.

B. Remake de autor: a diferencia del *cult-remake*, que mantiene la estructura del film modelo, esta tipología tiende a alejarse del original. La personalidad del nuevo director a menudo se afirma al alejarse explícitamente del modelo, realizando obras que tienen -o pretenden tener- el mismo nivel de calidad. La producción de este tipo de remake suele recurrir a un autor reconocido para que imprima una marca estilística reconocible en la película, además de ser, evidentemente, una estrategia comercial para promover el producto. En 1978 Werner Herzog realiza *Nosferatu – El Príncipe de la Noche* (*Nosferatu, Phantom der Nacht*), un homenaje a la obra maestra del cine mudo *Nosferatu* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922) de Friedrich Wilhelm Murnau. Herzog reproduce ciertos rasgos del estilo del modelo originario, pero modifica drásticamente el sentido global y el punto de vista de la película: reduce el horror del film de Murnau y pone el acento en el sufrimiento y la melancolía del protagonista. Otro ejemplo histórico, entre los muchos existentes en esta tipología, es *Solaris*, de Soderberg (USA 2002), quien recupera el texto literario de Stanislaw Lem, pero introduce variaciones importantes, una puesta al día que podemos definir, siguiendo el esquema semiótico, de tipo discursivo: espacios, tiempos y actores diferentes con respecto al primer Solaris cinematográfico, en el de Tarkowski (URSS 1972) la historia se desplaza en un contexto americano, se modifica parte de la estructura narrativa, pero sobre todo se transforma radicalmente el universo de valores: el film ruso era un film denso, lleno de nostalgia hacia valores absolutos, con divagaciones científicas y filosóficas, el remake americano es sobre todo una intensa historia de amor, que destaca el

tema de la pérdida. Ambos casos nos interesan especialmente para valorar nuestras dos películas en examen, las dos versiones de *Millenium*.

- C. Autoremake:** en este caso el autor reelabora un tema ya utilizado por él mismo para adaptarlo a nuevos valores o adaptarlo a nuevas tecnologías audiovisuales. “El autoremake es una segunda oportunidad ofrecida al director” (Ballero, 2007). En el pasado, la introducción de un elemento importante como el sonoro empujó muchos directores y/o productores a presentar otra vez al público sus obras “mejoradas”. McCarey realiza en 1957 *An Affair To Remember*, remake de su film anterior *Love Affair*, en blanco y negro, del 1939. Pero la tentación de cambiar el texto anterior es fuerte. El director, aunque sin modificar la estructura originaria, cambia los elementos dramático y añade un toque de humor y de sentimentalismo. Cecil B. De Mille, antes citado, es un maestro del autoremake. En 1956 realiza *Ten Commandments*, una versión espectacularizada de su primera versión, de 1923, más de 20 años antes. Algunos autores después de algunos años al extranjero, vuelven a su País y deciden volver a rodar una obra realizada fuera; otros, hacen exactamente al revés, ruedan fuera películas que habían realizado en su País. Alfred Hitchcock vuelve a rodar en los Estados Unidos, en 1956, el remake de *The Man Who Knew Too Much*, producido en Inglaterra en 1934. El film presenta mejoras técnicas y más exotismo debido a un presupuesto mayor que le permite rodar en Marruecos unas escenas que en la primera versión estaban rodadas en Suiza.
- Guy Van Sant es un autor de un autoremake muy peculiar, pero este caso lo reservamos para más adelante, para exemplificar una tipología de remakes mucho más conceptual y teórica de la que estamos presentando.

- D. Trans-remake:** es el remake que aprovecha el tema de una película para volverlo a proponer en otro ámbito e incluso género, cruzándolo a menudo con otra película para proporcionar al espectador el placer de una operación fantástica. Un ejemplo clásico es *High Society* de Charles Walters, de 1956, remake musical con Grace Kelly, Bing Crosby, Frank Sinatra e Louis Armstrong de la comedia *The Philadelphia Story* (1940) del celebre George Cukor. En esta película encontramos todos los elementos de esta tipología: el paso de un género a otro, el desplazamiento espacial del contexto originario, los cambios de actores, situaciones y elementos de la trama. Se trata de los casos de remake con mayor libertad con respecto a los vínculos de la primera versión, porque a menudo el placer proporcionado al espectador está justamente en la transformación incluso radical de los elementos.

- E. Remake-parodia.** Lo primero a decir aquí es que la parodia siempre es una especie de remake, porque se construye siempre a partir de otro texto. Es un remake “declarado y, en la gran mayoría de los casos, ostentado” (Pellizzari, 1984). Remake y parodia son, de hecho, dos aspectos complementarios de lo que se llama un “calco cinematográfico”: la vertiente seria y profesional es el

remake, mientras que aquella humorística, satírica y con frecuencia algo descuidada, de estilo aficionado, la parodia. Evidentemente, el modelo a partir del cual se hace el remake-parodia es una película de gran éxito, ya que siempre nos reímos de la autoridad, lo conocido, lo poderoso que queremos ridiculizar. El remake-parodia se reconoce ya por el título, en donde se da una referencia clara al título original pero con una modificación desacralizada, cómica, como por ejemplo el remake *Frankenstein Junior* (1975) de Mel Brooks del texto de Mary Shelley y del *Frankenstein* (1931) de James Whale, el primero de una serie de remakes sobre el mismo tema. El buen resultado del remake-parodia está en el respecto de algunos elementos importantes del film. Cuanto más se reconoce el texto de partida, tanto más la intención paródica resulta divertida. El buen parodista nunca innova radicalmente (Pellizzari, 1984).

F. Remake restauro: práctica de tipo filológico y crítico que conlleva la recuperación de imágenes ya trabajadas y descartadas en fase de montaje, el restauro de materiales, las adaptaciones a las nuevas posibilidades técnicas, como el paso del blanco y negro al color, la introducción del sonoro, unos efectos especiales más sofisticados, etc. Los ejemplos son aquí infinitos, pero hay uno protípico, tal vez el más importante de la historia del cine. Es la obra *Napoleon* (1927) de Abel Gance, presentada por primera vez en la Opéra de Paris. Este film se vio afectado por muchos manoseos y accidentes, y la película llegó a dañarse irremediablemente. El film ha sido restaurado varias veces, una vez incluso por Francis Ford Coppola que lo presentó en el célebre Radio City Music Hall de New York en 1981 con la banda sonora de su padre Carmine.

Otro ejemplo famoso, el de la película muda *Metropolis*, de Fritz Lang (1928), que casi 60 años después (1984) fue retomada por un compositor/productor musical, Giorgio Moroder, quien la reeditó a 24 imágenes por segundos, le redujo a una duración de 87 minutos (el original era de casi 2 horas) y sobre todo introdujo una nueva y moderna banda sonora rock con canciones de Fred Mercury, provocando un encendido debate entre cinéfilos y fans de la “nueva” película”.

G. Remake escondido. Remake de una película sin que se declare abiertamente la, intención, casi en el límite del plagio. En el marco teórico hemos ofrecido un ejemplo histórico de esta clase de operación, la película de 1963, *Los siete magníficos*, de Anthony Sturgess, afirmado director norteamericano famoso por sus westerns, que hizo un remake escondido de una película de 10 años antes del japonés Akira Kurosawa, *Los siete samurais*. El plagio, en el fondo, no es nada más que un remake no declarado, pero la condición para que pueda darse es exactamente la opuesta a la condición del modelo típico del remake: ha de ser una película que nadie conoce, mientras que en el remake se trata siempre de una película muy conocida.

H. Remake-traducción (versiones múltiples). Se trata de la práctica, tradicional en la historia del cine, de rodar una versión del film en cada país y en cada idioma, con mismo escenario pero con actores diferentes. Más allá del dato puramente técnico y funcional, las versiones múltiples siguen los procesos de cambio vinculados a la evolución de la historia, a los cambios en las relaciones entre naciones y culturas, para adecuarse al público al que están destinados.

Este tipo de producción tuvo breve duración, siendo suplantada por el doblaje, que implicaba la utilización de menos recursos económicos y de tiempo. Hemos encontrado algunos ejemplos interesantes, como versiones italianas de filmes americanos, rodados en Hollywood, de *The Big Trail*, 1930, de Raoul Walsh y *Men of the North*, 1930, de Hal Roach.

Dentro de esta categoría, Hollywood impuso otra práctica, la de volver a rodar en territorio norteamericano y con actores estadounidenses, películas de otras culturas (preferentemente europeas) que obtuvieron éxito y notoriedad, incluso en el propio territorio americano. El caso que analizaremos en profundidad, de *Los hombres que odiaban las mujeres* es un interesante caso de cruce entre varias categorías, y en algunos casos, como veremos, contribuye a poner en duda la validez de esta categorización tal vez demasiado empírica y fundamentada en las prácticas cinematográficas de las productoras y los directores, sin un sólido estudio narrativo y textual que avale ciertas afirmaciones demasiado superficiales y más de sentido común que analíticas.

La clasificación que acabamos de presentar tiene la virtud de abarcar un abanico de casos muy grandes, pero no es exenta de críticas e imperfecciones, sobre todo debido al nivel de clasificación, que consideramos bastante superficial. En *Film Remakes*, Constantine Verevis (1989) establece una clasificación del *remake* mucho más esclarecedora, basada en fenómenos discursivos más abstractos y generales. Esta autora divide el universo del remake en tres categorías que tienen que ver directamente con las distintas posturas y teorías sobre el propio cine. Esquemáticamente, tenemos:

1. El *remake* considerado como crítica interna al propio universo cinematográfico, vinculado a las distintas formas de recepción y al discurso sobre los cánones estéticos estilísticos.
2. El *remake* como fenómeno textual, es decir relativo a los lenguajes utilizados y a sus eventuales similitudes.
3. El *remake* industrial, relativo a los métodos de producción y a los recursos existentes

El remake de Gus Van Sant, quien filmó plano a plano su *nueva versión* (en 1998) de la célebre *Psicosis* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock, representaría el primer tipo de remake. Michael Haneke, quien realiza la misma operación de Van Sant, pero a partir de una obra suya anterior (*Funny Games* (2001 y 2007) para criticar los métodos de la industria de Hollywood, representa el remake del segundo tipo. Y finalmente, la

versión de 2003 de *The Italian Job* (F. Gary Gray) actualizaba, a través de un claro avance tecnológico, la historia del filme original de 1969 (Peter Collinson).

Sin embargo, en un esfuerzo de síntesis aún más profundo, nosotros pensamos que las tres categorías identificadas por Verevis comparten un denominador común, que es la idea de **relectura**. “*Un remake es una suerte de lectura o relectura de un original. Para entender esta lectura o relectura no sólo debemos cuestionar nuestras propias condiciones de recepción, sino también volver al texto original y reabrir la pregunta de su recepción*” (R. Eberwein, en Horton, 1995. p. 45). Hablar de modelos o prototipos como textos de partida, no sirve para aclararnos las ideas. Sigamos algo más a este autor, en este párrafo esclarecedor: “entre dos textos que se sitúan en una relación de remake, el “modelo” parece más bien estar en medio, se pone como una negociación entre lo que el film de partida hubiera podido o querido ser y lo que el film de llegada construye como posibilidad realizada” (p.46). Entonces, la famosa cuestión de la fidelidad al texto de origen, en el fondo, es una falsa cuestión, y lo que importa realmente es que ésta cuestión se disuelve en una **red intertextual** de equivalencias y diferencias, de niveles y rasgos de permanencia y variación. “*Todo texto*” nos dice una semióloga muy famosa de los años “70, Julia Kristeva (1971), “*es la absorción o transformación de otro texto*”. Ella hablaba de los géneros literarios pero su afirmación, concerniente la noción de intertextualidad (término acunado por ella), puede referirse perfectamente a los textos filmicos.

De hecho, siguiendo esa aproximación, ideas como “copia del original”, “calco respetuoso” del prototipo, resultan ser expresiones típicas de una idea tradicional de unicidad de la obra de arte como fuente de aspiración, que a su vez parece derivar de una tradición romántica de la obra. Omar Calabrese, en un célebre libro (*La edad neobarroca*, 1984) añade que, sobre todo en ciertas épocas, esa idea de fuente artística de partida se pierde en un juego muy complejo de citas y redes intertextuales, que buscan y provocan un tipo de emoción estética que consiste también en la desacralización de la obra originaria y a la vez una dilatación de esa obra, “*un juego de convivencias en un circuito de visiones y recepciones que ya no reconoce fuentes y goza con las repeticiones y las variaciones*” (Calabrese, 1984).

Entonces, el remake es mucho más que refrito de algo existente, es un texto complejo y ambiguo, tanto en su estética como en su constitución, porque en primer lugar reconoce en las historias inventadas en el cine un estatuto de universalidad y clasicidad, pero al mismo tiempo constata la obsolescencia de las técnicas, las formas y los lenguajes, y busca su evolución y/o adaptación constante hacia la contemporaneidad. Desde este punto de vista, la estética del remake tiene mucho a que ver con las operaciones de la moda, que recupera un estilo del pasado pero en el mismo tiempo lo reinterpreta, lo actualiza, lo hace diferente, explicitando que se trata de una cita y no de una copia fiel.

Umberto Eco, en un ensayo dedicado a la repetición (1984), observa además que los propios modos de producción -en la era de la reproducibilidad técnica- imponen un

consumo que es un continuo proceso de substitución, con productos (no sólo cinematográficos sino que también o televisivos) en los que la trama se transforma en una especie de matriz reutilizable a gusto, como acontece por ejemplo en “El gran sueño”, la novela de Raymond Chandler de género negro que está a la base de dos películas totalmente autónomas como la de Howard Hawks (USA, 1946) y la de Winner (USA, 1978). Esta cita es especialmente importante para nosotros, porque nuestro caso en análisis es exactamente el mismo caso de dos adaptaciones cinematográficas de la misma obra literaria, solo que los tiempos son mucho más restringidos, ya que la segunda adaptación analizada, la norteamericana, es de solo dos años posterior a la primera, la sueca.

Una operación importante, para tratar de aclarar las características generales del remake, es interrogarse qué tipo de film se suele volver a rodar. “*El remake privilegia*”, dice Dusi, “*el film narrativo, dotado de una historia sólidamente construida y facilmente reconocible*”. Se suelen efectuar reescrituras de films de género o reinterpretaciones de un mismo mito, como acontece en las películas de capa y espada o en la épica del western” (Dusi, p. 7). Este autor propone un ejemplo concreto, el de Jesse James. Entre el primer film, que fue rodado por primera vez en 1927, y la última (1971) proliferan cerca de treinta films, incluida una versión delirante: *Jesse James Meets Frankenstein's Daughter* (Beaudine, 1966). Como decíamos antes, para estas operaciones de cruce entre películas de géneros diferentes, se ha creado incluso un término, el de **trans-remake**, un remake que hace revivir una determinada trama en un decorado diferente (Canova, 1984, p. 14).

Las transformaciones, los casos de desplazamiento de una categoría de género a otro, son operaciones muy comunes en el universo audiovisual contemporáneo. Pero incluso en el cine clásico, las operaciones son siempre más complejas y articuladas de lo que el esquema anterior parece sugerir. “*Sweet Charity* de Bob Fosse (USA, 1969) es un remake musical que juega en el clima western y es al mismo tiempo una variación musical de *Las noches de Cabiria* de Fellini (1961)” (Dusi, 1996). Los modelos y los mitos cinematográficos se transforman, desagregan y reagregan de forma continua, “*adaptándose a las opiniones de la cultura y a las estéticas dominantes*” (Nepotí, 1982). Adrian Lyne, autor esteticista y comercial, hace un remake de *Lolita*, y declara que quiere sólo poner al día el texto de Nabokov, pero inevitablemente entra en relación con la *Lolita* de Kubrick y las miles *Lolitas* que el género “*Anime*” Japonés está produciendo de manera masiva en sus cómics, tebeos y dibujos animados.

El remake, insiste Dusi, más que medirse sólo al texto de partida, puede servir como multiplicador del sentido del texto de partida. El remake es una especie de “*objeto-mutante* del escenario posmoderno contemporáneo y su práctica solo puede analizarse como estrategia (inter)textual, interpretativa y transformativa” (1996).

Una vez leídas atentamente esas observaciones, hemos decidido tratar de analizar nuestro dos casos paralelos, no tanto y solo para identificar diferencias y semejanzas

con respecto al texto original de Stieg Larsson, sino más bien para descubrir como las estrategias narrativas y discursivas funcionan en cada uno de ellos, si lo hacen de forma parecida o si cada uno utiliza elementos y ámbitos propios. Estamos de acuerdo con una estudiosa ya citada con anterioridad, C. Verevis, cuando dice que “se tiende a evaluar la calidad de un remake por su capacidad de devolver al espectador las propiedades o los elementos esenciales del texto-fuente, mientras que existe una clara evidencia de que el (buen) remake consigue crear estructuras textuales propias” (2006, p.2) capaces de emocionar de por sí y no sólo por el recuerdo del texto originario.

2.2. Narratología, semiótica y análisis filmico

El segundo ámbito principal de este trabajo, tanto en la casuística general como (sobre todo) en nuestro corpus fundamental, el del análisis comparado de las dos versiones de la película *Los hombres que no amaban a las mujeres*, nos ha obligado a recurrir a disciplinas que estudian el problema de los lenguajes de la comunicación y de los textos producidos, con sus gramáticas y sintaxis específicas. Hemos recurrido a textos de técnicas de lenguaje cinematográfico pero también, más allá de lo específico filmico, hemos tenido que enfrentarnos al problema básico general de la narración.

En primer lugar, por supuesto, la disciplina a reseñar ha sido la **narratología**. Esta disciplina, surgida en los años 50 en el ámbito general del estructuralismo y volcada en la determinación de reglas generales de la construcción de narraciones orales y escritas.

Evidentemente antes de que los narratólogos empezaran a estudiar sistemáticamente el fenómeno de la narratividad, muchos otros autores lo habían hecho con anterioridad. Por ejemplo los pertenecientes a la rama filosófica de la retórica antigua; tal vez la disciplina que más ha estudiado el fenómeno en la historia. La retórica antigua dedicó todo un apartado teórico al discurso llamado en los manuales como Dispositio pero, evidentemente, trató el discurso oral o escrito, con pocas anotaciones sobre el problema específico de la imagen. En opinión de muchos autores, la mejor presentación de este enorme corpus disciplinario la encontramos en R. Barthes, *La ancienne Rethorique*, un texto del 1964 nacido como seminario en la Ecole Pratique des Hautes Etudes y luego publicado como texto autónomo.

2.2.1. De Propp a la narratología

Veinte siglos después de los estudios retóricos antiguos la aproximación más interesante al fenómeno de la narratividad lo encontramos en Vladimir Propp (1895 –1970). Se trata del autor de la famosa obra *La morfología del cuento* (1928), un estudio formalista en dónde el autor trata de ver qué es lo que tienen en común todos los cuentos orales de la tradición rusa. No las clases sociales de los protagonistas es decir, si eran campesinos, aristócratas o artesanos, si no las similitudes en el desarrollo de la trama y los

personajes. Los resultados de este trabajo fueron que existe un número de elementos que se repiten siempre llamados funciones, con un orden constante de desarrollo. Claramente no todas las funciones aparecen en un mismo cuento pero en todos los cuentos solo aparecen las funciones establecidas por el autor.

Además, Propp establece un listado de **siete esferas de acción** correspondientes a siete tipos distintos de papeles. Cada papel del cuento es un modelo de comportamiento y está ligado a la posición del personaje con respecto a la sociedad.

Este estudio que fue conocido en occidente treinta años después de su publicación a causa de la ausencia de contactos intelectuales entre Occidente y la antigua Unión Soviética, constituye la base de los sucesivos estudios de narratología.

La obra de Propp influyó mucho en los estudiosos de los años 50 y 60 que se inspiraron mucho en el trabajo de éste y generaron una disciplina específica a la que dieron el nombre de narratología.

El texto básico de narratología qua hemos utilizado es *El análisis estructural del relato* (1964), una obra colectiva inspirada y conducida por el semiólogo Roland Barthes, uno de los estudiosos más importantes de su época en el campo de la teoría de la literatura, la escritura y, justamente, la recién nacida semiología. Además, hemos consultado otro autor clave de esa época, Claude Bremond, antiguo director de investigación en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, donde ocupaba una cátedra de Semiología de las tradiciones narrativas. Los dos autores nos han proporcionado las claves para entender esos estudios de matriz estructuralista.

Sin embargo, las aportaciones más innovadoras y sistemáticas a las intuiciones de Propp las realizan Algirdas Julien Greimas y Julius Courtés, coautores de un famoso diccionario analítico de semiótica generativa¹⁰. De estos dos autores nos han interesado sobre todo dos operaciones:

1. La condensación de todos los personajes en 3 pares de **actantes**, definidos de la siguiente manera: primer par, el sujeto y el objeto (el héroe o la heroína y el objeto de su búsqueda, dicho valor del objeto); segundo par, el adyuvante y el oponente (que ayuda a frustrar la búsqueda); tercer par, el destinante (que define y penaliza la búsqueda o beneficios) y el destinatario (el héroe que recibe el encargo de la misión).
2. La condensación de funciones del relato en un **esquema narrativo canónico** de 4 etapas. En el trabajo de análisis profundizaremos en ese esquema, de momento vamos a ofrecer sólo una rápida descripción:
 - a. Contrato (o Manipulación): en donde destinador y destinatario definen su relación.
 - b. Competencia: en donde el destinador/héroe busca los instrumentos para llevar a cabo su misión (programa narrativo).

¹⁰ Greimas, A.J.; Courtés, J. *Diccionario de semiótica*, Gredós, Madrid, 1980.

- c. Performancia: la ejecución de ese programa.
- d. Sanción: las consecuencias de la performance, decididas por el destinador.

Este segundo punto, fue la tentativa de dar cuenta no solo de un género narrativo específico, como en el caso de los cuentos tradicionales rusos, sino de muchas otras formas narrativas: así por ejemplo se estudiaron los mitos de origen de poblaciones indias amazónicas (Lévi-Strauss), las recetas de cocinas (Greimas) o las novelas policíacas y de espías (Eco), o incluso la estructura básica del chiste¹¹.

Estos estudios narratológicos representaron un importante avance en el estudio de formas narrativas populares, entre las cuales evidentemente podemos situar la narración cinematográfica. Queremos recordar aquí que los estudios sobre narrativa populares en la actualidad están normalizados. Sin embargo en los años 60 la organización académica de los estudios era mucho más tradicional y elitista. Se estudiaban únicamente autores clásicos, literatura, teatro y, eventualmente, cine de autor como por ejemplo Einsestein o Vertog. Entonces la narratología constituyó el ingreso oficial de la cultura popular en las aulas universitarias.

2.2.2. Semiótica

La semiótica interpretativa de Umberto Eco y sobre todo aquella generativa de J. A. Greimas se ocuparon mucho de narratividad. De hecho, estos dos autores pertenecen ya a aquel movimiento estructuralista que mencionábamos antes y el esquema narrativo canónico antes presentado pertenece ya a la semiótica influida por el estructuralismo. Los textos que nos han guiado en la preparación de esta sección del marco teórico son *Lector in fabula* de U. Eco y *Principios de semiótica generativa*, de A. Zinna. Una de las hipótesis más interesantes que se han producido en estos estudios es la así llamada estratificación “vertical” del sentido. Según esta hipótesis el sentido se construye en base a varios niveles, y hay fenómenos más superficiales y otros más profundos. En el conjunto estos niveles constituyen la narratividad.

¹¹ Véase *Estructuralismo*, de Edmund Leach, 1964.



Para entender la dinámica de este esquema hemos encontrado una analogía naturista muy interesante “Un árbol es un conjunto de elementos y ámbitos que se sitúan en niveles distintos de profundidad. Las hojas, las flores y los frutos aparecen en él como elementos superficiales, inmediatamente visibles. Pero por debajo existe una *trama* de ramas sostenidas por un tronco que es un soporte físico para la estructura y dentro del cual se dan complejas operaciones biológicas. Y el tronco, a su vez, se conecta con una parte que es incluso invisible a la observación directa e inmediata: las raíces, que pescan la energía del suelo circundante”¹². La hipótesis semiótica sobre el sentido de fondo funciona de la misma manera. En el esquema, las dos flechas laterales tienen direcciones opuestas. A la izquierda el sentido de quien produce una historia y a la derecha de quien la lee y la interpreta. El autor de textos va construyendo y añadiendo estratos desde los valores básicos hasta lo más superficiales y, en cambio, quien lee el texto la va deconstruyendo, observando primero sus aspectos más superficiales y luego poco a poco, y si dispone de los conocimientos necesarios, va remontándose hasta las estructuras más profundas, el mundo de las ideas y de los valores.

Hemos encontrado un ejemplo histórico de la importancia de este esquema, en el campo de la cultura cinematográfica que habíamos citado ya anteriormente¹³. Es el caso de la película *Los siete magníficos* un western de los años ‘60. El autor del film hizo una copia muy parecida de una película anterior llamada: *Los siete samuráis*, de Akira Kurosawa. Algunos autores definen esta operación como remake oculto. El director norteamericano se defendió de la acusación con argumentos que parecen proceder de la narratología semiótica. Sturgess afirmó que el mundo de valores narrado por él era totalmente diferente con respecto a la película Japonesa. Esto significa que consideraba diferente fundamental de la película a pesar de que los elementos de la trama eran muy parecidos.

¹² TROPEA, F., 2013

¹³ ibid. 2013



Los samuráis luchaban por obediencia al emperador y sentido del honor, los pistoleros norteamericanos, en cambio, habían sido atraídos por el dinero; pero luego, poco a poco, su mundo de valores fue cambiando, y acabaron luchando para defender a los habitantes del pueblo.

2.2.3. Semiótica y análisis filmico

En el ámbito específico del discurso audiovisual, y especialmente el del cine, seguiremos los trabajos que, inspirados en la semiótica, se dedicaron específicamente al lenguaje cinematográfico. Autores como C. Metz, F. Casetti, J. Aumont, entre otros, entran de lleno en nuestro marco teórico. Incluso Roland Barthes, el autor antes citado, ha dedicado un importante texto al análisis del discurso cinematográfico. Nosotros lo hemos consultado en una traducción italiana: *L'analisi del film*, del 1984.

Ahora bien, dibujar aquí una historia del análisis cinematográfica y elegir una línea metodológica y conceptual no es una tarea simple. Además, se corre fácilmente el riesgo de perderse en la lectura de muchos ejemplos de análisis textual de películas, que desde mediados de los años setenta han ofrecido una mirada analítica y una reflexión sobre las categorías utilizadas. En la mayoría de los casos, no se trataba sólo de la aplicación de ejercicios, sino que de verdaderas exploraciones teóricas, como puede verse por ejemplo en autores como Roger Odin. De este autor, nosotros hemos consultado sobre todo *Semiotica e analisi testuale dei film*, un importante artículo salido en la revista de cine y teoría *Bianco e Nero* en 1982. Otro autor importante, también influido claramente por la semiótica estructuralista, es Jaques Aumont, del cual hemos consultado -de su abultada bibliografía- el texto *L'analyse du film*, escrito con la colaboración de Michel Marie. Finalmente, el texto más completo -y teóricamente complejo- sobre el análisis filmico, lo hemos encontrado en Francesco Casetti, un semiólogo de la universidad Católica de Milán muy citado en este sector. Casetti es el autor de uno de los textos más importantes de la teoría del cine, *Dentro lo sguardo* (*Dentro la mirada*, publicado en español por Paidós, con el título mucho menos efectivo de *El film y su espectador*). Para nuestros fines analíticos, nosotros hemos consultado otro texto, escrito en colaboración con Federico de Chio, *L'analisi del film*, del 1990.

En general, nuestra búsqueda bibliográfica temática nos ha hecho dar cuenta de que las teorías del cine se han inclinado paulatinamente hacia el análisis de textos.

En primer lugar, porque se comenzó a pensar en el cine como fenómeno lingüístico fuerte, con una naturaleza similar al del lenguaje verbal. Esta reflexión se inició a partir de un discurso pronunciado por Christian Metz en 1964 (aparecido en la famosa revista francesa *Comunications*), si el cine era una lengua, es decir, un repertorio de símbolos codificados, con figuras y fórmulas, o un lenguaje, es decir una práctica de discurso en gran medida autorregulada y espontánea. Metz opta por este último, y concluye afirmando la necesidad de "hacer la semiótica del cine" (Metz, 1964). En un texto sucesivo del 1971 (*Semiología del cine*), este autor reafirmó la posibilidad de encontrar en las películas unas estructuras sintácticas similares a las de la lengua, así como realizar una sistematización de los códigos del lenguaje cinematográfico.

Nuestra opción analítica se encuentra reforzada por la afirmación de Metz de que estudiar el cine significa estudiar las realizaciones filmicas singulares. De ahí la idea del cine como texto.

3. Metodología

Este apartado hace referencia específica a los aspectos metodológicos generales que se harán servir en la investigación. Las metodologías que utilizamos son de tipo esencialmente documental y cualitativo.

Metodología documental:

- Búsqueda, localización y lectura crítica de los textos del marco teórico, con selección final de los textos que serán utilizados concretamente como modelos de estudio y análisis.
- Búsqueda del material filmico de análisis, como también de toda la información sobre los mismos, para la elaboración de las fichas documentales del material utilizado
- explicitación de los criterios e instrumentos necesarios para clasificar los documentos y el tipo de conceptos, ítems, materias que servirán para organizar las fichas analíticas documentales

Metodología cualitativa:

Se trata de un análisis filmico textual, discursivo y semiótico, con una componente de tipo específicamente expresivo, de tipo figurativo y plástico, con respecto a los medios audiovisuales utilizados.

Se seguirán las siguientes pautas metodológicas:

- Explicitación de los ámbitos de las categorías de análisis: descriptivas, formales, gramaticales, narrativas, etc.
- Análisis comparativo de los dos textos filmicos elegidos, con establecimiento de puntos de semejanza y de las peculiaridades de cada uno de ellos.

El tipo de estudio emprendido, que evidentemente depende del grado de conocimiento que tenemos sobre el tema y de los objetivos marcados en el planteamiento, se mueve entre tres tipos específicos:

1. Es esencialmente **descriptivo**: es la tipología metodológica principal, ya que en nuestro trabajo se analiza, define y detalla el comportamiento del objeto de estudio.
2. Sin embargo, es también de tipo **exploratorio**, ya que el tema específico elegido, la comparación entre las dos adaptaciones filmicas, es poco estudiado y novedoso.
3. Finalmente, aspira a ser también explicativos, ya que pretende descubrir las causas que originan las diferencias entre las dos adaptaciones antes mencionadas.

3.1. El análisis: características y modalidades utilizadas

En este apartado definiremos las características y las modalidades del análisis profundizado que hemos llevado a cabo de las dos versiones filmicas del primer tomo de la saga *Millenium* del escritor sueco Stieg Larsson y que veremos en el capítulo siguiente.

3.1.1. Premisa

El análisis de una película es una práctica que tiene sus raíces en la semiótica cinematográfica, con el fin principal de explicar el cine, a través del estudio de realizaciones concretas, como fenómeno general textual y discursivo (Casetti-De Chio, 1990, p. 3). Analizar una película significa ponerse a cierta distancia del texto en cuestión, es decir asumir una actitud diferente a la normal situación de espectador, que pretende de la experiencia más bien un placer. Roland Barthes, en *El placer del texto*, estudió justamente en qué consiste ese placer, pero nosotros aquí estamos interesados más en hacer hipótesis exploratorias y comparativas para el análisis de las películas que hemos elegido. Analizar significa descomponer y volver a componer un objeto, para entender mejor sus componentes, su ensamblaje, las dinámicas y las fuerzas que hacen funcionar ese texto (Casetti-De Chio, 1990, p.5).

Los autores ahora citados, al comentar las dificultades del análisis fílmico, subrayan un hecho que nos parece realmente importante, es decir la utilización de nuevas tecnologías que han permitido superar la situación del pasado, cuando una película era algo huidizo, un conjunto de “luces y sombras” difícil de someter a una visión atenta y analítica. Claro, una película se podía ver varias veces, superando la primera visión en donde el espectador está sometido a la fascinación de la historia, el interés hacia la trama y la sucesión de acciones, pero sólo la posibilidad de bloquear un fotograma, rebobinar y volver a ver una secuencia, segmentar una historia, es decir la disponibilidad de instrumentos técnicos ha hecho posible una actitud analítica. Nosotros añadimos que el instrumento técnico es necesario pero no suficiente para el análisis. Se necesita unos instrumentos analíticos conceptuales, lo más posible claros y rigurosos, para que el resultado del análisis no sea impresionista y casual.

3.1.2. Proceso analítico

Entonces, ha llegado el momento de explicar esos criterios analíticos que nos guiarán en la labor sucesiva de análisis concreto de las dos versiones de nuestra historia.

El primer paso, siguiendo las indicaciones de los autores consultados, es tratar de comprender a fondo el texto en cuestión, lo que significa una visión repetida de las películas. El análisis sucesivo se basa inevitablemente sobre la lectura previa del texto, para confirmar, apoyar, modificar e incluso contradecir esa lectura inicial. Nosotros

hemos visionado repetidamente los dos textos, y luego hemos preparado una ficha técnica de cada una de las dos versiones, que incluye año de producción, actores que interpretan los personajes principales, duración, ambientación y trama resumida. Pero también, al tratarse de adaptaciones diferentes de una misma novela, hemos considerado oportuno realizar una síntesis de la trama de la propia novela, para luego poder controlar mejor el discurso desarrollado en cada una de ellas, y valorar aspectos importantes de las dos realizaciones, antes que nada el grado de fidelidad y/o alejamiento que esas realizaciones proponen con respecto al original.

Evidentemente, como explicamos en el planteamiento inicial del trabajo, hemos empezado el análisis con unas hipótesis exploratorias a averiguar, profundizar y, eventualmente a corregir.

Analizar significa, decíamos antes, romper una unidad en fragmentos y volver a juntar esos fragmentos en una nueva unidad. Las dos etapas de descomposición, siguiendo las indicaciones de Casetti-De Chio, son la **segmentación** de la linealidad y la **estratificación** de la historia. Esos dos conceptos están muy impregnados de la disciplina semiótica a la que los dos autores se adscriben, pero antes de entrar en el contexto disciplinario semiótico, queremos explicar que la labor de segmentación concierne, en el caso del análisis filmico, unas operaciones concretas. **Segmentar**, por ejemplo, significa dividir el texto en segmentos analizables de dimensiones variables, desde los más largos e importantes, hasta los más pequeños y aparentemente poco significativos. Los mayores son bloques narrativos concluidos, como por ejemplo los *episodios*, que pueden estar indicados por la presencia de títulos en sobreimpresión, o cortes de montajes radicales, a veces acompañados por voz en off que comenta el cambio de escena; mucho más pequeñas son las secuencias, pero también éstas presentan un carácter autónomo y distintivo, se reconocen también por signos de puntuación, como las disolvencias cruzadas (la desaparición de una imagen y la aparición de otra), las disolvencias en negro, las cortinas, el “iris”, y un largo etcétera. Una unidad menor, en este proceso de segmentación, es la toma, un segmento de película rodado entre dos cortes, mientras que la unidad mínima es, evidentemente, la imagen (plano), aquello que en cada momento la cámara nos muestra, y que puede cambiar con gran rapidez o, viceversa, permanecer, para señalar un detalle importante en la historia narrada.

La segunda forma de descomposición del texto filmico, la **estratificación**, sobre la que volveremos enseguida porque es uno de los criterios principales de nuestro análisis, consiste en la “ruptura de la estructura compacta de la película” (Bertetto, 2006), seccionando los segmentos anteriores, identificando los componentes internos (espacios, tiempos, acciones, valores figurativos, etc.), y analizándolos tanto dentro de un solo segmento como en la diversidad de formas y funciones que se dan a lo largo de toda la película. El objetivo es “identificar series homogéneas como elementos estilísticos (por ejemplo tonos de iluminación), elementos temáticos (persistencia de lugares o situaciones), o elementos narrativos (ej, una acción que se repite) o, por el contrario, contrastes significativos en esos elementos” (id.).

La fase sucesiva, en este proceso, es la recomposición, y prevé, según Bertetto (2006, p. 25), cuatro operaciones lógicas con los elementos de la descomposición: inventario, y clasificación, reconstrucción, modelización, la más compleja de todas, ya que se trata no solo de identificar esquemas de representación del texto examinado sino que también sea capaz de explicar su funcionamiento. A estas 4 fases, nosotros añadiremos otra final, la **comparación** sistemática de los dos análisis, para identificar semejanzas y diferencias significativas para nuestras hipótesis de investigación.

3.1.3. Tipología de análisis

A la hora de identificar los ámbitos sobre los que trabajar en el análisis, los autores presentan unas tipologías bastante variadas, no siempre parecidas ni siquiera dentro de las mismas áreas disciplinarias. Nuestro análisis se encuadra dentro lo que se puede definir como **análisis textual**, pero dentro de esta macrocategoría podemos identificar (vease Casetti y De Chio) tres grandes ámbitos específicos de análisis: 1. Componentes cinematográficas y formas de representación, 2. Narración, 3. Comunicación. A continuación, ofrecemos una descripción sintética de cada una de ellas:

- A. Componentes cinematográficas y representación.** El cine es un lenguaje complejo que utiliza una gran variedad de códigos. Ante todo, habrá que estudiar los **códigos visuales**: los icónicos, la composición fotográfica, los movimientos de cámara; pero también los **códigos gráficos**, es decir la formas de los títulos y/o subtítulos presentes en la película; y los códigos sonoros: voces, ruidos, sonidos, músicas. La representación es la manera de articular esos códigos, es decir la articulación entre puesta en escena (el famoso “set”), puesta en cuadro (tomas) y puesta en serie (montaje).
- B. Componentes narrativas.** Los conjuntos antes descritos se organizan en una dimensión narrativa, es decir una concatenación de situaciones y acciones, con personajes que se mueven en determinados ambientes (Casetti-De Chio, 1990).
- C. Componentes comunicativas.** Analizar el film como acto de comunicación significa saber que en el texto se da una articulación entre las figuras internas de la historia y las externas, emitentes, receptores, autores y espectadores, tanto los explícitos como los implícitos: los que Umberto Eco define como autor y lector (Eco, 1980). Toda operación de comunicación implica la elección de un punto de vista, que proporciona cierta información y pone en ciertas perspectivas, definiendo el significado de la acción comunicativa. Se trata de un aspecto importante del análisis, la focalización. El lenguaje cinematográfico ha asignado nombres específicos a algunos de estos puntos de vistas principales: objetiva real, con apariencia de funcionalidad y sin mediaciones; objetiva irreal (anómala); interpellación, con interacción con el espectador; subjetiva, la imagen muestra la fuente de una mirada y el objeto observado.

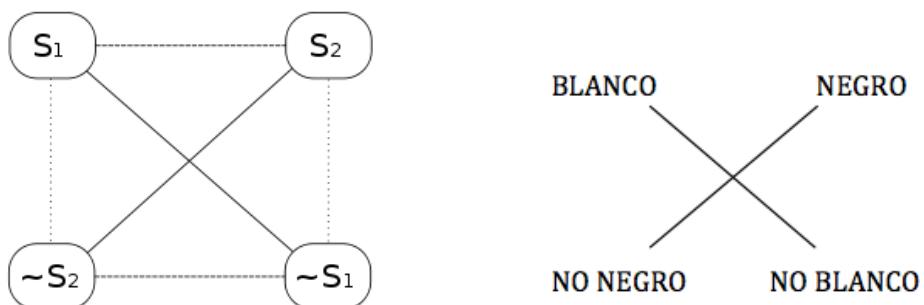
Nuestro análisis comparado se moverá en estos tres ámbitos. Cada uno de ellos tendrá cierta autonomía analítica pero los tres quedando dentro del esquema general del recorrido generativo, que ya presentamos en el marco teórico y que ahora volvemos a utilizar, expandiendo algo más la descripción de los elementos analíticos que se encuentran en cada uno de los niveles. Recordamos aquí que se trata de una tentativa de describir toda forma de narratividad, desde la más sencilla hasta la más compleja, y que la hipótesis semiótica narrativa fundamental es que la narratividad es justamente una manera humana de organizar el sentido. Greimas utiliza, como ejemplo, la sencilla frase “El lápiz escribe muy bien”. En esta frase, muy común, el lápiz se transforma en un sujeto animado que ejecuta su tarea de forma satisfactoria, y el fenómeno se describe de forma esencialmente narrativa. La sugerencia es que todo relato obedece a ciertas reglas que facilitan la comprensión a quien lo lee, mira o escucha, y la regla principal es la puesta en escena de esa acción narrativa (Greimas, 1973).

3.1.4. El esquema generativo

Como hemos visto en el marco teórico (p.23), Greimas elaboró un esquema capaz de mostrar como se genera un texto narrativo desde los niveles más profundos, en donde se mueven ideas y valores hasta sus manifestaciones más superficiales en un proceso de generación progresivo. Vamos a ver dicho esquema en toda su profundidad.

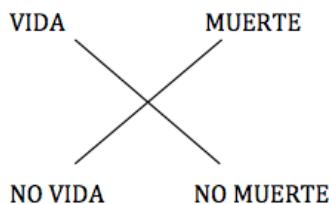
A. Nivel semionarrativo profundo

La producción de una obra, en nuestro caso cinematográfica, sigue la dirección ascendente: a partir de unas ideas, es decir unos valores básicos (por ejemplo una historia de “amistad” y “traición”) que funcionan como verdaderos motores narrativos, se genera paulatinamente un texto. Aquí, el esquema principal a seguir es un esquema producido por A.J. Greimas en *Sobre el sentido*, (1966), es un esquema que nos dice que el sentido se produce por oposición binaria de valores fundamentales:



- S1 y S2 son términos “**contrarios**”, como por ejemplo “blanco” y “negro”; y “no blanco” y “no negro”
- \sim (es decir “no”) S2 y \sim S1 son términos mutuamente “**contradictorios**”, en el ejemplo de la derecha serían “blanco” y “no blanco” y “negro” y “no negro”
- S1 con \sim S2, y S2 con \sim S1 mantienen una relación de implicación. En el ejemplo, “blanco” implica “no negro” y “negro” implica “no blanco”, pero la reciproca no es cierta, ya que decir “no negro” no implica necesariamente decir “blanco”.

Este esquema es tal vez el más famoso de los esquemas descriptivos que se utilizan en semiótica, por su capacidad de visualizar un conflicto de valores y su poder fotografiar lo más básico de una historia. Este sistema lógico en definitiva viene a decir que todas las historias se originan por la oposición básica de categorías simples. Pongamos un ejemplo que hemos encontrado en Greimas- Courtés, 1990:



La posibilidad de generar historias a partir de este esquema es casi infinita: historias religiosas, historia de enfermedades que llevan al coma (ni muerte ni vida), pero también historia de vampiros, zombies y hasta androides.

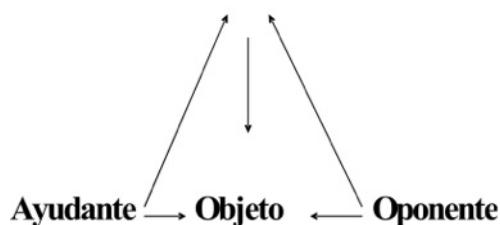
B. Nivel medio semionarrativo

Luego, mediante conversión (Greimas Courtés, 1990), la historia se “viste” progresivamente, es decir se dota de un esquema narrativo con roles abstractos (los actantes), acciones, pasiones y en general unos objetivos a cumplir. Es este el nivel que se define como nivel semionarrativo medio. Es el nivel más complejo desde el punto de vista narrativo y es el nivel en el que se han producido la gran mayoría de los estudios de análisis semióticos. Según la distinción de Casetti-De Chio, existen tres tipos de narraciones filmicas: las de régimen narrativo fuerte, típicas del cine narrativo clásico; las de régimen narrativo débil, en donde la acción tiende a pasar en segundo plano porque lo importante es la transformación psicológica de los personajes; y los de antinarración, en donde la trama se distingue por la dominancia de suspensiones y paradas. Sin embargo, en todos los regímenes de narración se puede destacar la presencia de dos esquemas de validez general, que consideramos muy útiles para nuestro análisis: el **esquema actancial** y el **recorrido narrativo canónico**.

El **esquema actancial** es un esquema que pretende explicar cuales son los principales roles narrativos presentes en una historia. Pero no se trata de roles concretos, como podría ser “marido”, “amante”, “entrenador”, etc. Aquí estamos en un nivel más profundo, con roles abstractos y generales, definidos justamente como **actantes**. Así encontramos tres pares de parejas de roles interdependientes. La primera es la de “**Sujeto/Objeto de valor**”. En una historia, siempre hay un sujeto que persigue un objetivo: asaltar un banco, ser inmortal, conquistar la libertad, etc. Este objetivo se define como un Ov (objeto de valor) y determina la acción principal de la historia. Esta acción, suele tener agentes que facilitan y otros que obstaculizan el objetivo del sujeto protagonista. Se trata de la pareja de actantes **Ayudante/Oponente** y, aclaración importante, no tiene por qué ser humana. Una alfombra voladora puede ser un ayudante, un laberinto que dificulta encontrar un camino un oponente. La tercera pareja, tan importante como la primera, es la de “**Destinador-Destinatario**”, que fija una situación en la que alguien (el destinador) trata de convencer a otro (el destinatario) para que cumpla una misión, un encargo, etc. una vez más es importante subrayar que se trata de roles abstractos y no de actores concretos. Por ejemplo, si un vaquero vuelve a casa después de un largo viaje y ve que su familia ha sido masacrada por los indios, y entonces decide vengarse hasta transformarse en un mito¹⁴, este vaquero es a la vez destinador y destinatario del “programa narrativo principal” (Greimas- Courtés, 1990). Viceversa, distintos actores pueden compartir el mismo rol actancial, como cuando los vecinos de un edificio deciden acosar a la nueva inquilina del ático, porque sospechan que ésta ha encontrado una gran cantidad de dinero en la nueva vivienda¹⁵. Cuando el destinatario se deja convencer a emprender la acción, se convierte en el sujeto/héroe de la historia, el que busca el objeto de valor. Es evidente que las tres parejas de actantes mantienen una relación entre ellas, lo que forma el así llamado esquema actancial de la historia:

ESQUEMA ACTANCIAL

Destinador —> Sujeto —> Destinatario



¹⁴ Es *La leyenda de Jeremiah Jonhson*, de Sydney Pollack, el vaquero es Robert Redford.

¹⁵ *La comunidad*, de Alex de la Iglesia, la vecina acosada es Carmen Maura.

El segundo esquema importante para el análisis narrativo filmico, es el **recorrido narrativo canónico**, un instrumento conceptual que ya mencionamos en el marco teórico y que en análisis narrativo permite dar cuenta de las transformaciones principales que suelen darse en una historia. Los protagonistas de estas transformaciones son los actantes que acabamos de describir. En la primera transformación, el destinador propone al destinatario una “misión”, y le estimula de alguna forma para convencerle (lo provoca, lo seduce, lo intimida, lo tienta). Esta fase, esencial en toda narración, se denomina fase de **Contrato o Manipulación**. En el género policiaco, de suspense, suele haber una instancia superior (un destinador), por ejemplo la policía, que ordena indagar a un inspector, un comisario o un detective sobre un crimen. Si el destinatario acepta el encargo del destinador, empieza una fase de adquisición de **Competencia**. El destinatario se transforma en el protagonista de la historia, y empieza a buscar la forma de cumplir su encargo: busca hacerse competente para la acción. En el género policial, aquí hay una importante fase de investigación y búsqueda de indicios y pruebas que permitan esclarecer los hechos, y aquí suelen aparecer los dos actantes complementarios: ayudantes (informadores, llamadas anónimas, etc.) y oponentes (amenazas, persecuciones, torturas, etc.). La tercera fase de este recorrido es la parte álgida de mucha narración comercial: la “acción” o, en términos más rigurosos, la **Performancia** (traducción del francés “performance”), es decir la realización del programa narrativo principal por parte del sujeto héroe. En términos actanciales, este sujeto consigue estar en conjunción con el actante “Objeto de valor”. En el policiaco, esa fase suele coincidir con la resolución del caso, el descubrimiento y la captura del culpable. Pero la narración no se acaba con esta fase, ya que existe una necesidad de comparar el programa encargado por el destinador con el que el héroe ha realizado. Si esta comparación es satisfactoria, habrá un premio, si no lo es habrá un castigo. En semiótica narrativa, esta fase ha recibido el nombre de **Sanción**. Los protagonistas, como se ve, vuelven a ser los de la primera fase, la de contrato, lo que nos dice mucho, subrayan los autores consultados, la circularidad de la narración, y la “ingenuidad de aquellas concepciones demasiado lineales de la narración” (Floch, 1991). En el policiaco, esta fase es fácilmente reconocible y es incluso bastante estereotipada: reconocimiento del buen hacer del héroe-detective, castigo -y a menudo incluso muerte- del culpable. Lo interesante del caso es que el género policiaco ha sido desarrollado tanto en la historia del relato, tanto literario como cinematográfico, que incluso las transgresiones a estas sanciones oficiales se han transformado ellas mismas en tópicas: la derrota del héroe, la huida del culpable que prepara secuelas narrativas, el castigo del héroe con dimisiones o desclasamientos profesionales, etc.

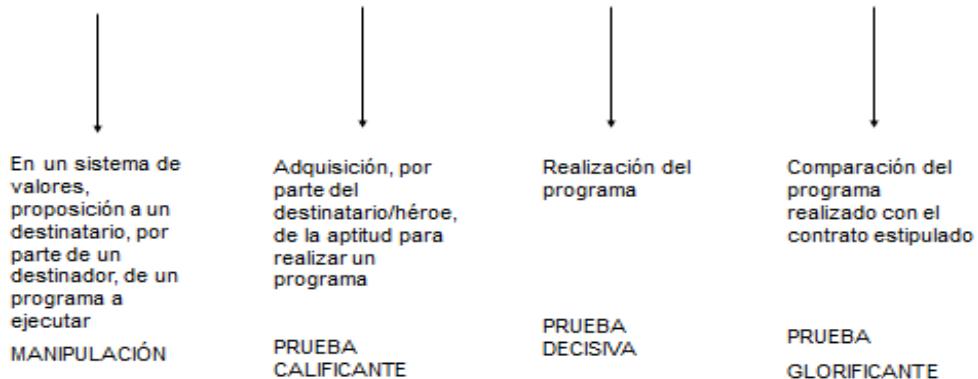
En todo caso, la adherencia y fidelidad a esos pasos canónico en el recorrido narrativo es tanto mayor cuanto más un texto se inscribe dentro de un género narrativo, justamente para permitir al lector/pectador una mayor reconocibilidad y claridad narrativa y proporcionarle un “placer más seguro por convencional” (Barthes, 1974).

El recorrido canónico que acabamos de describir es un instrumento que en nuestro caso será extremadamente útil, tanto para reconocer las reglas de género en las dos

ejecuciones filmicas del relato de Larsson, como también para descubrir y describir las eventuales transgresiones en cada una de ellas. A continuación, ofrecemos un resumen esquemático de este recorrido narrativo:

Esquema narrativo canónico

1. Contrato 2. Competencia 3. Performancia 4. Sanción



En la parte baja del esquema, hemos añadido el nombre que los estudiosos de mitos y en general los antropólogos han conferido a esas fases (Lévi-Strauss, 1964): “Manipulación”, por ejemplo, es un término muy interesante, ya que nos indica como toda historia nace por manipulación de valores (ideológicos, éticos, emocionales, etc.) por parte de una “instancia de poder” que suele ponerse por encima de los individuos. Los términos pruebas calificante, glorificante y decisiva nos indican como en los relatos tradicionales (los mitos, las narraciones infantiles, etc.) el recorrido narrativo es fuertemente normativo, es decir que todo son pruebas, que permiten al héroe llegar al objetivo final, su “glorificación” como miembro de una comunidad.

Una última consideración importante. Los actantes son roles que, evidentemente, poseen ciertas características psicológicas básicas, que tienen deseos u obligaciones, capacidades y conocimientos, o que buscan esas dotes para poder realizar sus programas. La semiótica narrativa ha identificado cuatro de esas características básicas de los sujetos protagonistas y los ha vinculado con ese recorrido narrativo canónico. Se trata de las **modalizaciones** de los sujetos, y son el **saber**, el **poder**, el **querer** y el **deber**. Todo actante, se dice, está modalizado. Así pues, un destinador, para manipular a un destinatario y forzarlo a asumir el rol de sujeto/héroe, ha de tener un saber o un poder, so pena de no ser considerado como tal por el destinatario. Éste, a su vez, sólo se empeñará en su nuevo rol de sujeto/héroe si se encuentra en una de las dos otras modalidades: o es un sujeto que debe actuar, por obediencia, sumisión, etc.), o es un sujeto que quiere actuar (porque seducido, tentado, remunerado, etc.).

Si por ejemplo un soldado valiente penetra en el reino del enemigo para salvar a la princesa, éste podría hacerlo porque ama a la princesa y desea salvarla o porque sabe que al salvarla tendrá la gloria que siempre ha buscado, o aún porque se lo ha jurado al rey, o porque se lo impone su estado de soldado honrado, o por una mezcla de las motivaciones anteriores.

Este aspecto es muy importante para nuestro análisis, comparado, ya que puede descubrir eventuales diferencias significativas en los dos discursos filmicos analizados.

C. Nivel superficial discursivo

Una vez establecida lo que en lenguaje corriente podría definirse como la trama de la historia, esta trama se concreta en una narración, mediante un proceso que se denomina **discursivización**. Es éste el último proceso de generación del texto, el que le da cuerpo y también define el estilo y la personalidad de la narración. En este nivel, nos dicen los autores consultados, los actantes se convierten en actores que siguen dos ejes de caracterización: los **temas** y las **figuras**. Un rol temático será por ejemplo el de “marido”, “amante”, “hijo”, y también “avaricioso”, “violento”, “altruista”, y un larguísimo etcétera. Cada uno de esos roles tendrá, evidentemente, una vertiente figurativa que permitiré al espectador reconocerle y caracterizarle: alto, delgado, 25 años, con barba, habitante de París, etc. Está claro que las construcciones de actores implican también una construcción de **espacios y tiempos**: “25 años” y “habitante de París” contienen ya, en su formulación, evidentes indicaciones de tiempo y espacio. Muchas de las ficciones cinematográficas se inscriben en un género y como tal se hacen más fáciles de interpretar justamente en base a una construcción discursiva centrada en un tiempo o un espacio concreto. El peplum (cine de romanos) y la ciencia-ficción (en el futuro) son dos ejemplos claros de como esos géneros se fundamentan en aspectos superficiales, y entonces pueden fácilmente prestarse a operaciones de remake, alterando sólo el aspecto espacial o temporal, algunos manteniendo incluso el mismo protagonismo actorial, como la Penelope Cruz de Abre los Ojos y de Vanilla Sky. Un elemento muy importante en nuestro análisis es que una ficción puede tener una organización semionarrativa muy parecida y luego diferir profundamente en la construcción discursiva.

En nuestro análisis comparado, una atención específica y detallada tendremos que dedicarla a este aspecto, porque en realidad, cuando se parte de un texto literario común, una de las formas principales de personalizar el producto que tiene a disposición el director (y sobre todo la producción) es la elección de coordenadas espaciotemporales diferenciales, elementos muy visuales y entonces espectacularizables.

El problema de los valores profundos, evidentemente, es más complejo y necesita una visión más profunda del producto, como ya señalábamos en el esquema generativo antes expuesto.

D. Nivel enunciativo

De hecho, en este esquema señalamos también como, por encima de los aspectos narrativos y discursivos, existe una dimensión de análisis que los semiólogos, siguiendo las enseñanzas de la Lingüística y específicamente de E. Benveniste, definen como **Enunciación**. Los dos conceptos centrales de la enunciación son el *débrayage* (desembrague) y el *embrayage* (embrague). El *débrayage* es la operación por la cual los componentes del enunciado (lingüístico, icónico, sonoro, etc.) difieren del sujeto de la enunciación. El *embrayage* es la operación opuesta, cuando los elementos del enunciado vuelven a coincidir con los de la enunciación. Entonces existen *débrayages* y *embrayages* actoriales (yo y no yo), espaciales (aquí y no aquí) y temporales (ahora y no ahora).

Si tomamos un ejemplo visual¹⁶, será más fácil entender lo que los semiólogos quieren decir. A menudo, vemos en la calle carteles de “SE VENDE”.



Éste es un cartel que expresa la posibilidad de una transacción comercial, pero no se sabe quién la propone. En otro cartel también muy frecuente, aunque menos que el primero, pone: “VENDO”. La operación comercial de referencia es la misma, pero al leer “vendo”, imaginamos a un sujeto que se expone en primera persona. En el primer caso pensamos más fácilmente a una agencia inmobiliaria, fría y anónima, que actúa profesionalmente, y en el segundo caso, en cambio, pensamos en un particular, a lo mejor empujado por una necesidad. Desde el punto de vista enunciativo, se trata de un “embrayage” con identificación entre sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación.

Ahora bien, en los últimos años hemos visto en las calles otro tipo de cartel, que hace referencia al mismo tipo de operación comercial de transacción, pero con efectos comunicativos totalmente distintos. Nos referimos al “me venden”, enunciado con el que quedamos muchos más involucrados emocionalmente, o al menos sorprendidos, porque ahora quien habla, el sujeto del enunciado, es el propio objeto (en este caso un coche) y esto nos provoca un efecto de sorpresa, y a la vez sugiere unos dueños poco sensibles, despiadados, y una voluntad de “adoptar” a ese objeto como si fuera una mascota. Y todo con un simple cambio enunciativo, de los humanos al objeto inanimado que, de repente, funciona como un ser animado.

En el caso de la imagen y de las “disciplinas de la mirada” (Casetti, 1981), los cambios enunciativos corresponden con la idea de punto de vista adoptado sobre la situación, y

¹⁶ Apuntes de *Teoría de la Comunicación*, 2012-2013.

representan un dispositivo muy poderoso para poner en escena una historia y atribuirle significados distintos y, a veces, hasta opuestos. Anteriormente, mencionábamos las posibilidad de la cámara de trabajar en objetiva o en sujettiva, ofreciendo efectos de sentido (y sensaciones) muy diferentes. Ahora podemos referir esas operaciones a intenciones estratégicas que utilizan el punto de vista enunciativo como operador narrativo. F. Vanoye (1981) explica este hecho recuperando para el análisis del film la noción de “focalización” de Genette¹⁷ (que hablaba de literatura):

Para la pregunta ¿Quien ve? existen tres respuestas posibles:

1. Un narrador omnisciente que dice más de lo que saben los personajes
2. Un narrador que solo dice lo que ve un personaje (relato desde el punto de vista de “X” personaje)
3. Un narrador que dice menos de lo que sabe el personaje

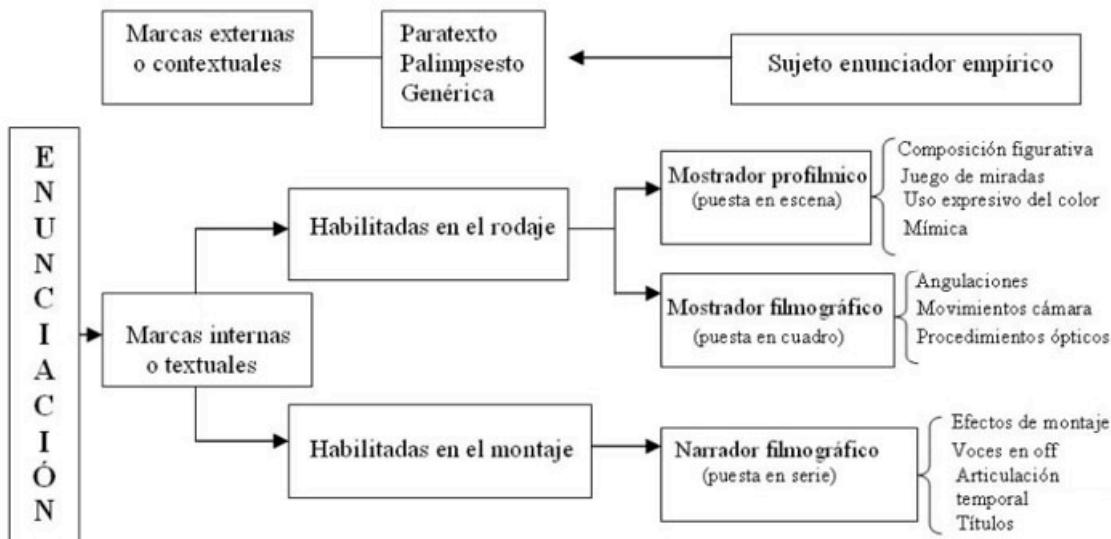
Los relatos de tipo 1. son no focalizados, los de tipo 2. son de focalización interna, fija (si nunca abandona un personaje, variable si va pasando de un personaje a otro, múltiple si cuenta la misma historia desde el punto de vista de varios personajes. Los de tipo 3. son de focalización externa (Genette, en Vanoye, 1981, p.147).

Aunque luego, en el análisis concreto de películas, no siempre es fácil aplicar directamente esta clasificación, y otros autores han querido matizar las observaciones de Genette¹⁸, es importante relevar aquí que muchos de los efectos de sentido de las historias cinematográfica dependen de operación de cambio de punto de vista, y existen películas en el circuito comercial, enunciadas totalmente en la forma compleja (3) tan bien identificada por Genette: se piense en *Amores Perros*, el primer largometraje del director mexicano Alejandro González Iñárritu, en donde hay muchas subnarraciones que comparten un único elemento común, un accidente de coche, relatando de forma paralela y a la vez sucesiva la misma historia contada bajo diferentes puntos de vista.

Como dice Gómez Tarín (2006), la inserción de marcas enunciativas tiene lugar a lo largo de los distintos procesos de construcción del artefacto filmico. Este autor nos ofrece un cuadro de las distintas modalidades de intervención enunciativa filmica que vale la pena reproducir. Nosotros, en todo caso, nos ocuparemos de las marcas internas, tanto de las que él define como habilitadas en el rodaje como las que posibilita el montaje:

¹⁷ *Palimpsestos*, 1974.

¹⁸ F. Jost, por ejemplo, propone el término **ocularización**, más relacionado con la visión, frente al de focalización que estaba referido sobre todo al saber del narrador.



3.1.5. Análisis específico de elementos plásticos y sonoros.

En el esquema que acabamos de presentar, hay algunas referencias directas a elementos plásticos y sonoros de la película. Por ejemplo, “uso expresivo del color”, “angulaciones” y “voces en off”. El problema es que los elementos expresivos de la película constituyen un objeto de estudio que entra constantemente en esos niveles de significación que estamos presentando en este apartado del trabajo.

El cine es una experiencia polisensorial, con dominancia audiovisual, entonces resulta inevitable que la gran mayoría de efectos de sentido se obtengan por características peculiares de lo que Michael Chion define como la “audiovisión”. Esta experiencia audiovisual (conjuntamente y de forma compleja) trabaja en un nivel enunciativo, discursivo, semionarrativo e incluso directamente sobre la valorización profunda del texto filmico.

Entonces habrá que analizar los códigos audiovisuales específicos de cada uno de los dos films en observación, aunque sabemos que no podremos hacer en este campo un análisis exhaustivo, ya que el cine es, de alguna forma, una reelaboración compleja de artes anteriores, y que entonces el análisis completo necesitaría referencias a la pintura, la fotografía, el teatro, y la articulación de sonidos que se da en música. En todo caso, habrá que tener en cuenta que en el cine hay algunos códigos no específicos, es decir compartidos con otras formas expresivas, y otros específicos.

Entre los primeros, hay los que conciernen los objetos representados, la arquitectura, decorados, indumentaria, lenguaje corporal, música, voces, sonidos, ruidos, etc.

Por lo que concierne especialmente el aspecto sonoro, concordamos plenamente con M. Chion cuando dice que en la visión cinematográfica la imagen es el foco de la atención,

pero que el sonido “aporta continuamente efectos de sentido, sensaciones e informaciones que parecen proceder directamente de la imagen”, y que en realidad una percepción influye la otra, y “no se ve lo mismo cuando también se escucha, y no se escucha lo mismo cuando también se ve” (Chión, 2001, p.13).

Nosotros trataremos de distinguir, siguiendo a este autor, los sonidos diegéticos de los no diegéticos, y dentro de los diegéticos, los que son in y los que son off.

Entre los códigos audiovisuales específicos:

- Códigos de la reproducción mecánica (películas analógicas y digitales, proyectores, velocidad de reproducción, etc).
- Códigos del encuadre (íconicos y fotográficos):
 - Medidas y contenidos del encuadre, campos y planos: Plano secuencia, panorámico general, americano, medio, detalle, primer plano, etc.
 - Angulaciones de las tomas, posición de cámara: picado y contrapicado, invertido, frontal, a ras de tierra, “a vista de pájaro, etc.
- Códigos de los movimientos de máquina: zooms, *travelling*, sobre rieles, sobre grúa, con la cámara en un helicóptero.
- Códigos de la puntuación = montaje:
 - Orden y sucesión de los encuadres.
 - Duración de los encuadres.
 - Conexiones y cambios y fundidos.
 - El tiempo cinematográfico: las continuidades y los cortes: flashback y flashforward.

4. Trama y análisis novela

4.1. Plot / Trama

La historia inicia con el fracaso profesional de Mikael Blomkvist, un famoso periodista sueco cofundador de la revista *Millennium*, especializada en denuncias de corrupciones y escándalos económicos, sociales y políticos del panorama sueco. A pesar de su gran capacidad profesional, Mikael no consigue evitar ser condenado por difamación por haber publicado, sin pruebas, unas fuertes denuncias a cerca de las oscuras actividades económicas de Wennerstrom, un poderoso hombre de negocios de Suecia. Para huir del ruido mediático, a pesar de saberse inocente, Mikael dimite de la redacción de la revista que dirige junto a su amiga y amante Erika Berger, y acepta un curioso encargo que le propone un viejo magnate de la industria nacional, el octogenario Henrik Vanger. El anciano hombre de negocios y patriarca de una importante familia, le ofrece a Mikael amparo y una enorme suma de dinero para que se ocupe, durante un año, del presunto homicidio de su nieta Harriet, desaparecida en misteriosas circunstancias casi cuarenta años antes y, mientras tanto, como tapadera oficial, que escriba la historia de su numerosa y controvertida familia, dentro la que se esconde, según el anciano, el asesino de la chica. El periodista se traslada de la metrópolis a la pintoresca y fría isla de Hedestad, donde vive la mayor parte de la familia Vanger, y se encuentra poco a poco involucrado con la historia de la adolescente desaparecida durante una reunión familiar y con los extraños componentes de la poderosa familia.

De forma paralela, se cuenta la historia de Lisbeth Salander, una joven y solitaria chica que trabaja free-lance en una agencia de seguridad. La chica es una habilísima hacker, es casi sociópata, tiene un pasado misterioso, unas esporádicas relaciones homosexuales y unos modales peculiares, agresivos y decididos. Del padre, no se sabe nada, su madre está internada en un asilo y un tutor, única persona que goza de la amistad y confianza de la joven, gestiona sus recursos desde que la chica tenía 12 años. Pero el tutor tiene un ictus, y la situación precipita, ya que el nuevo tutor resulta ser un sádico violador. Lisbeth, con impresionante sangre fría, consigue volver la situación a su favor cuando le chantajea amenazándole de revelar un video grabado mientras el tutor la obliga, después de haberla atada a una cama, a una relación sexual. Hacia la mitad de la novela, las historias de Mikael y Lisbeth se cruzan, cuando el abogado del viejo Vanger la llama para poner sus extraordinarias cualidades de detective/hacker a disposición del caso Harriet y ayudar a Mikael que, no obstante su indudable ingenio, se encuentra en dificultades con la resolución del caso.

Mikael, aislado en la pequeña isla, con sus modales gentiles y una absoluta ausencia de prejuicios, consigue atraer a la chica, y se instaura así una relación de admiración recíproca y compañerismo que desemboca incluso en una improbable relación sentimental, fomentada sobre todo por la chica y aceptada por el mujeriego protagonista. Después de unas minuciosas y brillantes indagaciones intercaladas de obscuras amenazas de muerte, los dos consiguen resolver el caso de la desaparición de Harriet e identificar al probable culpable de muchos crímenes del pasado: Martin Vanger, hermano de Harriet, presidente de la empresa familiar e hijo de uno de los hermanos de Henrik Vanger, Gottfried, un sádico fascista que inculcó en el hijo el odio hacia las mujeres y lo transformó, aún adolescente, en colaborador de asesinados de mujeres de origen hebreo. La joven Harriet había sido ella misma repetidamente víctima de los abusos del

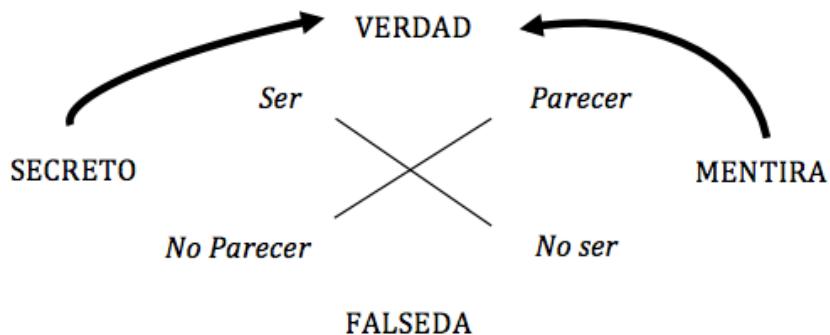
padre y del hijo, y después de la muerte trágica del padre, empujado en un lago por la propia Harriet, en 1966 la chica, que había descubierto los horrendos crímenes de padre y hermano, logró huir de Suecia y rehacer su vida en Australia. Martin, mientras tanto, había seguido torturando y matando a muchas chicas. Todos esos descubrimientos proceden de una intuición de la joven hija de Mikael, que durante una visita al padre y siendo una apasionada lectora de la biblia, consigue descifrar una misteriosa nota de la chica desaparecida como nombres hebraicos de mujeres y citas de pasos del antiguo testamento en donde se describen crueles castigos a pecadoras.

En un final de tensión en crescendo, y después de algunas amenazas de muerte, Mikael, investigando en la mansión de Martin, es sorprendido por éste, atado y a punto de ser torturado y asesinado. La llegada de Lisbeth precipita la situación, ella consigue salvar a Mikael, dando prueba de una increíble fuerza física y rapidez de reflejos. Martin, desarmado y herido, huye y durante una persecución nocturna por las carreteras gélidas de la isla, muere en un accidente. Pero la historia continua, el viejo Vanger enferma gravemente, Mikael va hasta Australia, localiza a Harriet y la convence para que vuelva a Suecia para hacerle saber al tío que es vivo y contarle la terrible historia. Finalmente, Lisbeth y Mikael vuelven a Estocolmo exhaustos por la tensión acumulada pero también muy unidos. Una vez más, Lisbeth muestra sus dotes y, gracias a su enorme habilidad informática, consiguen infiltrarse en el ordenador de Wennerstrom (el millonario corrupto que había hecho condenar a Mikael por difamación), y descubren que éste estaba involucrado en crímenes mafiosos internacionales mucho más graves de los que Millennium había denunciado. Gracias a estas informaciones, Mikael consigue condenarlo y rehabilitar su reputación de periodista de investigación. Mientras tanto Lisbeth, en secreto, se vuelve millonaria con el dinero sacado de las cuentas ocultas en paraísos fiscales de Wennerstrom antes de que éste sea condenado. Con la intención ingenua de declarar por primera vez su amor hacia un hombre y ofrecerle una existencia lujosa en común, la joven va a casa de Mikael, pero lo sorprende en compañía de Erika, su amiga y amante. Herida y amargada, decide alejarse del pasado, de Suecia y de su imposible amor hacia el periodista.

4.2. Valores profundos de la novela y oposiciones básicas

En la sintaxis de los valores profundos, hay dos grandes ejes, que se juntan en la investigación del caso principal, el de los Vanger. Se trata de dos ejes cruzados que ven como sujetos/héroes, de forma paralela, a Mikael y Lisbeth. Por una parte, evidentemente, está el programa principal de denunciar las mentiras y descubrir-publicar la verdad: es el programa de Mikael (un claro alter ego del autor que también era periodista de investigación).

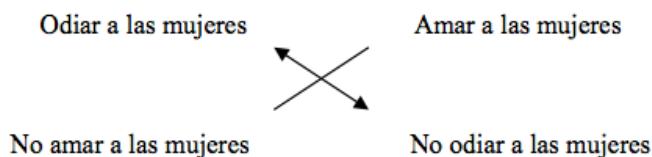
El cuadrado que expresa esos valores profundos movilizados en el texto es el llamado de la Veridicción (Greimas-Courtes, 1982):



Mikael, como buen periodista, quiere descubrir las mentiras y los engaños y luego revelar (hacer saber a todos) los secretos, primero del millonario corrupto Wennerstrom y luego, del caso Vanger. La flecha esquematiza los movimientos deseados y efectuados por el protagonista, en el siguiente capítulo sobre la dimensión narrativa mostraremos lo que genera ese valor de verdad y la existencia de otros aspectos colaterales implícitos en Mikael.

Lisbeth, a pesar de las enormes diferencias caratteriales, que hemos expuesto en el resumen de trama, se mueve en un plano paralelo de revelación de secretos. Lo hace profesionalmente, trabajando para una agencia de seguridad y aprovechando sus enormes cualidades de hacker informática, descubriendo todos los aspectos “sucios” de las personas que investiga. Pero las diferencias son notables. Ella no comparte el afán de Mikael por descubrir y, aún menos, hacer pública la verdad. Ella se mueve siempre en el polo del secreto, o mejor dicho, después de haber descubierto una verdad para un cliente, vuelve al secreto, tanto de lo que ha descubierto como de los medios utilizados para hacerlo. Y el secreto es su polo existencial principal: no parece inteligente y lo es mucho; parece una adolescente endeble, no parece fuerte y decidida y lo es.

Ahora bien, la novela muestra ya desde el principio cuando se activa su valor principal, un valor que calma su depresión y antisocialidad: castigar a los que maltratan/matan a mujeres, ante todo en la esfera personal (el abogado-tutor Nils Bjurman) y después en la esfera pública, con el descubrimiento y castigo del (de los) asesinato(s) del caso Vanger. Eso es lo único que parece sacarla de su existencia ocultada y que la activa; cuando se trata de reparar las injusticias – o incluso simple y llanamente vengarse. En estas circunstancias, Lisbeth sale de su existencia semiclandestina para actuar de forma determinada, como alguien que está motivada por unos valores fuertes. El cuadrado de oposiciones básicas que expresa este punto es el siguiente:



Sin embargo, a diferencia de Mikael, Lisbeth no se mueve, al menos aparentemente, siguiendo unos fines pedagógicos para que los que odian a las mujeres se puedan transformar en individuos que no odian a las mujeres o incluso que las aman. Su actuación es más bien una respuesta -determinada, violenta e incluso obsesiva- de pura causa y efecto. Ejemplar parece, a este respecto, la acción contra el abogado sádico Nils Bjurman después de haber sido víctima de

abusos sexuales. Allí Lisbeth revela todo su talento para resolver un problema. Y una vez más, no lo hace haciendo triunfar la verdad como hace Mikael, sino que apelando al secreto, chantajeando a Nils de revelarla si no hace lo que ella quiere. Y hasta la célebre frase que tatuó en su barriga está hecha no para ser pública sino que exactamente por lo contrario, para que Nils mantenga el secreto de su culpabilidad, y no se presente desnudo delante de ninguna mujer.

Como veremos enseguida, Lisbeth entra en el programa narrativo de Mikael -el descubrimiento del misterio de la desaparición de la nieta del patriarca Vanger- de forma accidental, pero luego se pone en marcha con toda su capacidad investigadora y es parte determinante de ese programa de indagación porque empieza a vislumbrarse la posibilidad de haber encontrado- y de poder castigar - un caso de posible asesinato en serie de mujeres.

En el nivel emocional más profundo, existe un paralelismo curioso entre los valores de Mikael y los de Lisbeth. Ésta odia quien odia a las mujeres, Mikael, algo narcisísticamente, ama a todas aquellas mujeres que muestran amor y deseo hacia él.

La novela es también la historia de una tentativa fallida de modificar este sistema de valores profundos en los dos protagonistas. Lisbeth, lesbiana no sabemos cuánto convencida y radical, termina enamorándose de Mikael, pero ese amor se verá frustrado por la vuelta de Mikael a lo que Lisbeth considera una “frivolidad” afectiva, seguir haciendo sexo con su amiga y amante Erika (rica, guapa y de clase bien) después del romance vivido con ella. Existe en la novela, con respecto a la relación entre los dos, una clara dimensión psicoanalítica: Lisbeth se acerca tanto a Mikael porque encuentra en él un “padre” bueno, que ama a las mujeres y no las odia, lo que parece poder rescatar el recuerdo infantil y trágico del padre odioso.

Por su parte Mikael, aparentemente y visiblemente, *ama a las mujeres* (pero también, y mucho, a sí mismo). Inicialmente es algo desconcertado por el odio radical que manifiesta Lisbeth, después se siente atraído por esa casi adolescente peculiar y genial, él que es padre de una chica tan modosa y tan espiritual, casi a punto de entrar en una secta religiosa. Él acepta una relación sexual con Lisbeth porque ella le empuja y provoca, porque está deprimido y aislado en la isla, y porque se siente atraído hacia una clara transgresión a su normalidad, pero lo que más aprecia en ella es su gran capacidad de descubrir la Verdad, y haber tenido esa relación no significa que quiera mezclar dos mundos de valores tan alejados entre ellos: él, el personaje público, el periodista y editor de éxito, y ella la misteriosa y clandestina hacker punk antisocial. Cuando las cosas vuelven a la normalidad, la tensión sexual se afloja y él vuelve a su estilo hipersocial, desenfadado y mujeriego, y ella a su existencia antisocial y secreta.

4.3. Nivel semionarrativo medio

La novela, de gran tamaño, exhibe una estructura que es muy compleja y al mismo tiempo clásica. El inicio muestra incluso lo que para Propp eran las **funciones** iniciales prototípicas de los cuentos de la tradición rusa: Prohibición, Transgresión, Alejamiento (Propp, 1928). La historia empieza con una prohibición simbólica, la de investigar sobre los asuntos de los poderosos. Mikael Blomkvist, el periodista famoso por sus reportajes explosivos que revelan corrupciones y engaños, quiere investigar sobre Hans-Erik Wennerström, un poderoso industrial sueco con graves sospechas de corrupción y vínculos políticos ilícitos. Finalmente, la transgresión: Mikael publica en su revista Millenium un reportaje que se basa sobre todo en una

fuente amiga, secreta, y que provoca un gran escándalo y la reacción furiosa del millonario. Éste, movilizando los mejores bufetes de abogados de la capital, llama a juicio al periodista y consigue demostrar que el reportaje es absolutamente carente de pruebas, y finalmente el periodista es condenado por difamación. Entonces, es obligado a retirarse de la actividad pública y, muy amargado, decide dimitir de la dirección de la revista: o sea, se despliega la clásica función de Alejamiento del Héroe de Propp.

Está función continua claramente con el aislamiento del protagonista en Hedestad, una pequeña isla en el norte del País, pero ya preferimos pasar a analizar el texto utilizando nuestros instrumentos principales, es decir la semiótica generativa de Greimas. Porque antes de ir a Hedestad, Mikael es contactado por Dirch Frode, amigo y representante legal de Henrik Vanger. El abogado le dice que el viejo Vanger está interesado en contratarle para escribir durante un año la historia de la familia, y le promete un honorario altísimo y una estancia discreta en la isla en ese periodo turbulento que sigue a la condena por difamación del protagonista.

El protagonista, más por la curiosidad de conocer al famoso patriarca que con ánimo de aceptar el aburrido encargo, va a la isla, y allí el viejo le revela una historia mucho más interesante de lo que él pensaba. En realidad el encargo, consiste en investigar la extraña desaparición y posible asesinato de Herriett, una nieta muy querida de Erik Vanger, 36 años antes, en ocasión de una reunión familiar. La sorpresa de Mikael aumenta cuando el viejo le explica que sospecha que el autor del asesinato es casi seguramente uno de sus familiares, y le enseña unas postales de flores que un misterioso remitente le envía desde varios lugares del mundo cada año, en ocasión del cumpleaños de la nieta desaparecida. La historia de la familia, continúa el viejo, será solo una excusa para poder moverse libremente en la isla y entrevistar los componentes de la familia. El interés de Mikael crece muchísimo, y la decisión de aceptar el encargo se hace inevitable cuando el viejo juega la última carta de prometerle, si resuelve el caso, de revelarle datos secretos para incriminar a Wennerström, el millonario que lo ha hecho condenar.

Si hemos insistido con estos elementos iniciales de la trama es porque en esta parte del texto se delinea claramente la fase del **Contrato o Manipulación**.

Dich Frode, el abogado es un actor que, en este nivel semionarrativo, actúa claramente como destinador, ya que trata de convencer a un destinatario (Mikael) para que acepte transformarse en el actante-sujeto-héroe, proponiéndole un objeto de valor que es “dinero y tranquilidad”.

Erik Vanger, finalmente, es quien explicita, mejora y define la proposición del contrato, ya que al dinero y la tranquilidad (una Tentación ya respetable) añade un elemento de fuerte Seducción.

Aprovechamos este momento del análisis para presentar las cuatro formas de manipulación que pueden darse (Greimas y Cortés, 1982), según las características modales (saber, poder, deber y querer) de los dos actantes involucrados, el destinador y el destinatario:

Esquema manipulación

Destinatario Destinador	DEBER	QUERER
SABER	PROVOCACIÓN	SEDUCCIÓN
PODER	INTIMIDACIÓN	TENTACIÓN

Si antes, Frode había solo tentado a Mikael; ahora Erik Vanger ejerce dos formas de manipulación sobre el periodista: la seducción y la tentación. Primero, estimula la curiosidad al presentarle un trabajo de investigación que cuadra muy bien con las características de Mikael: investigar un misterio dentro de una familia poderosa, una de las más conocidas del País, y todo ello en un periodo de forzado reposo profesional. Segundo, le vuelve a tentar no ya sólo con el dinero sino que con el orgullo, con la promesa de ayudarle a incriminar al responsable de su triste situación actual de periodista condenado y retirado.

De hecho, este último elemento es el que hace decidir a Mikael, que acepta el encargo y se traslada a la isla, donde empieza poco a poco a investigar, con largas conversaciones con el anciano que le va revelando detalles de la historia y de sus familiares. Y con la aceptación del caso, se transforma en el **sujeto-héroe** de la historia, que pretende hacerse con un **objeto de valor** doble: el objetivo, la resolución del caso, y el subjetivo, su rehabilitación como periodista.

La novela confirma su pertenencia al género policial y también una estructura narrativa sólida y clásica, con un desarrollo muy minucioso de la segunda fase del recorrido narrativo canónico: la **Competencia**, es decir la fase en la que el héroe adquiere los elementos para poder actuar, el saber y el poder. Mikael va recogiendo, ordenando y catalogando el material de su investigación. Viejas fotos, reconstrucciones del día de la desaparición, relatos de los familiares, pero la tarea es muy complicada, las reticencias son enormes, en términos narrativos toma cuerpo el actante del **Oponente**: silencios, ocultación de material, y por lo general una idea de defensa de los intereses familiar amenazados por la presencia del extraño que quiere hacer público los secretos familiares, que mientras tanto empiezan aemerger con fuerza: pasados nazis, vejaciones, locuras, rivalidades y luchas por el poder. Hay incluso un Falso Ayudante, Cecilia, una sobrina del anciano patriarca que inicia una ambigua relación con Mikael, tal vez solo para poder saber si de verdad el periodista está escribiendo una historia de la familia o si, como sospecha está investigando la desaparición de Harriet.

El verdadero actante **Ayudante**, después de que en la primera fase ese rol lo haya jugado el propio Destinador, proporcionando un gran número de informaciones a Mikael, aparece personificado en Lisbeth, que aparece de forma accidental en la investigación principal pero que ya ha sido tratada como extraña protagonista por el autor. El abogado de la familia Vanger, se encarga de ficharla para ayudar al periodista, y lo hace porque quedó impresionado por su habilidad cuando le encargó un dossier sobre el propio Mikael antes de proponerle el encargo de investigación. Lisbeth confirma su papel y le ayuda muchísimo en la indagación, demostrando eficiencia e ingenio, pero se introduce con gran personalidad en la rutina de Mikael, le provoca

un pequeño terremoto que el periodista, atraído por ese extraño personaje, acepta con agrado. Muy pronto, Lisbeth forma con él una pareja muy extraña pero también muy efectiva, y la fase de adquisición de competencia investigativa toma rumbos nuevos, desembocando en la **performancia**, que en el género policiaco al que el texto pertenece significa **resolución del caso**.

Antes de pasar a esta fase crucial de la narración con respecto a las acciones, veamos como a lo largo de esas dos primeras fases, Contrato y Competencia, han aparecido todos los roles abstractos narrativos que son los actantes. Haciendo uso del esquema de Greimas expuesto y explicado en el marco teórico (p.31) y que volvemos a incluir a la derecha, veamos como se aplica a nuestro texto:



En realidad, la resolución del caso (objeto de valor) va mucho más allá del encargo inicial y muestra un cambio de perspectiva radical en el programa narrativo originario. Mikael y Lisbeth descubren que el asesinado de Harriet no tuvo lugar nunca, porque la chica en realidad huyó de la isla y rehizo su vida en Australia. Y descubren también que la chica huía de un destino horrible, el de ser objeto de abusos sexuales por parte del padre y el hermano, respectivamente Gottfried y Martin Vanger, y también que Harriet escapaba también de un sentimiento de culpabilidad muy fuerte, por haber empujado y dejado ahogar a su padre borracho en un muelle de la isla. Y sobre todo, descubren que el padre era un asesino en serie de mujeres de nombre judío, y que el hijo, Martin, ha continuado la “carrera” del padre torturando y matando a un montón de mujeres desamparadas y oficialmente desaparecidas. Y en todo ese proceso de revelaciones cada vez más trágicas, Lisbeth asume un papel progresivamente mayor, de ayudante a héroe, hasta transformarse, en el punto álgido de la performancia, en salvadora de Mikael, a punto de ser torturado por el sádico Martin en el siniestro sótano de su mansión, teatro de torturas y asesinados de tantas mujeres. La performancia tiene también un momento de clásica persecución motorizada con otro tanto clásico desenlace: la muerte del malvado debida a accidente de coche y sucesivo incendio de gasolina. En otro tomo de la trilogía, se descubrirá que el padre de Lisbeth recibió quemaduras de tercer grado dentro de su coche porque Lisbeth, con solo 12 años, le tiró un bidón de gasolina encendido para defender a su mamá de los recurrentes maltratos del marido.

Lo más significativo del recorrido narrativo de este texto es, en todo caso, la manera con la que el valor fundamental que reconocimos en la actuación de Lisbeth, es decir la persecución de hombres que odian a las mujeres, se inserta progresivamente en la trama principal, hasta transformarse en ella misma. El viejo patriarca quería encontrar al asesino de su nieta pero se

encuentra con dos psicópatas en familia, autores de crímenes horrorosos, cosa que supera con creces toda sospecha de crueldad que el viejo tenía sobre determinados miembros de su familia.

Greimas y la semiótica generativa nos explican que la performance no representa nunca la fase final del relato, ya que el verdadero final de la historia es la **Sanción**, es decir la comparación entre el programa narrativo que el destinador había encargado al destinatario y lo que éste realmente ha realizado. La sanción es positiva, con premio, si esos dos programas comparados coinciden, y es negativa, con castigo, si esos programas divergen.

La sanción que concluye el programa narrativo de búsqueda de culpables es la muerte del culpable, lo que lleva a Lisbeth a representar en el texto no sólo al papel de Ayudante del Héroe, sino que también el de Destinador de un **programa narrativo paralelo** de la obra, que se explicita hasta en el título: el programa de castigo para los culpables de maltrato a mujeres. Sin embargo, no era ésta la sanción al primer programa que había desencadenado la historia. Henrik Vanger buscaba al asesino de su nieta, y en cambio la nieta no había sido asesinada, así que la sanción positiva que busca la historia será la de volver a juntar a abuelo y nieta. Y con un suplemento de acción detectivesca, Mikael consigue encontrar a Harriet en Australia y la convence a volver a Suecia para comparecer ante su abuelo que mientras tanto ha enfermado gravemente. Mikael había decidido respetar la frágil condición del anciano y no contarle la terrible verdad. La vuelta de Harriet es la sanción positiva para el anciano. Pero la recompensa principal para Mikael, las revelaciones para incriminar a Wennerstrom resultan ser un *bluff* del patriarca, con lo cual el programa de Mikael, denunciar al millonario corrupto y rehabilitarse, se ve momentáneamente frustrado.

Una vez más, interviene Lisbeth, el Ayudante principal de Mikael, que se cuela en los ordenadores del empresario corrupto y descubre sus relaciones y negocios sucios con mafias internacionales perfectamente documentadas y denunciables. Y así Lisbeth entrega a Mikael el material necesario para su ansiada venganza. Lisbeth va más allá y, hackeando las contraseñas de las cuentas del extranjero del empresario, se hace con su enorme fortuna. Se trata de una verdadera autosanción premio, que ella misma se asigna, pero en el plano afectivo, la chica no se ve nada recompensada, al contrario, su amor hacia Mikael se revela imposible. Y así ella decide romper totalmente cualquier contacto con el periodista, que pierde una amiga a la que quiere y a la que admira, además de ser la persona a la que debe la vida y la vuelta al éxito profesional.

El análisis del **nivel discursivo**, el que toca las características figurativas y plásticas del relato, el que asigna temas y datos sociológicos, ambientales, actoriales, tiempos y espacios, lo dejamos para las dos adaptaciones de la novela, ya que resultaría poco útil reseñar unos datos lingüísticos que provocan imaginaciones subjetivas en el lector y luego compararlas con las “traducciones intersemióticas” (Eco, 1978) que han sido plasmadas en imágenes específicas mediadas por el propio lenguaje cinematográfico.

Sólo subrayamos aquí dos elementos característicos de la obra porque tienen una clara repercusión en las versiones cinematográficas. Por una parte, el estilo seco y trepidante de los diálogos, como también de la voz narradora, y segundo los ambientes descritos en el libro, que son seguramente uno de los elementos que más contribuyen al interés del relato. Larsson pinta con mucho detalle unos paisajes espectaculares, tanto los de tipo metropolitano como las espetaculares imágenes de la isla en donde se sitúa la historia principal.

5. Fichas técnicas de los films

5.1. Versión sueca

Título	Millenium 1: Los hombres que no amaban a las mujeres
Título original	Män som hatar kvinnor
Año estreno	2009
Duración	152m.
Género	Thriller, Drama
País(es)	Suecia, Dinamarca, Alemania
Idioma	Sueco
Calificación	No recomendada para menores de 18 años
Dirección	Niels Arden Oplev
Guión	Rasums Heisterberg, Nicolaj Arcel
Producción	Søren Stærmose
Música	Jacob Groth
Fotografía	Eric Kress
Montaje	Anne Østerud
Casting	Tusse Lande
Efectos especiales	Anders Lexne, Christian Niklasson, Gusten Blick, Henrik Andersson, Johan Harnesk, Mats Sonnesjö, Robin Blick, Torbjörn Berg, Viktor Nilsson
Diseño de producción	Niels Sejer
Productora(s)	Nordisk Film, Sveriges Television (SVT), Yellow Bird Films, ZDF Enterprises
Distribución	Nordisk Film
Presupuesto	\$13.000.000
Recaudación	\$104.384.415

Premios	<ul style="list-style-type: none"> - <u>Premios del cine europeo</u>: tres nominaciones: mejor actriz (Rapace), mejor música, premio del público - <u>Premios Guldbagge (Suecia)</u>: ganadora de mejor película, mejor actriz (Rapace) y premio del público - <u>Premios BAFTA</u>: ganadora de mejor película en habla no inglesa y tres nominaciones - <u>Critics' Choice Awards</u>: mejor película de habla no inglesa y dos nominaciones
----------------	--

Reparto:

Lisbeth Salander



Noomi Rapace

Mikael Blomkvist



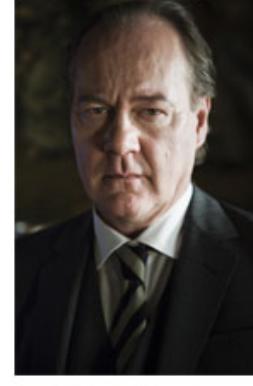
Michael Nyqvist

Henrik Vanger



Sven-Bertil Taube

Martin Vanger



Peter Haber

Harriet Vanger



Ewa Fröling

Nils Bjurman



Peter Andersson

Erika Berger



Lena Endre

Dirch Frode



Ingvar Hirdwall

5.2. Versión americana

Título	Millennium: Los hombres que no amaban a las mujeres
Título original	The Girl with the Dragon Tattoo
Año estreno	2011
Duración	158m.
Género	Thriller, Drama
País(es)	Estados Unidos, Suecia, Reino Unido, Alemania
Idioma	Inglés
Calificación	No recomendada a menores de 18 años
Dirección	David Fincher
Guión	Steven Zaillian
Producción	Søren Stærmose, Ole Søndberg, Scott Rudin, Ceán Chaffin
Música	Trent Reznor, Atticus Ross
Fotografía	Jeff Cronenweth
Montaje	Kirk Baxter, Angus Wall
Casting	Laray Mayfield
Efectos especiales	Göran Lundström, Steve Cremin
Diseño de producción	Donald Graham Burt
Productora(s)	Columbia Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer, Scott Rudin Productions, Yellow Bird Films, Film i Väst
Distribución	Columbia Pictures
Presupuesto	\$90.000.000
Recaudación	\$232.617.430

Premios	<ul style="list-style-type: none"> - <u>Oscar</u>: ganadora mejor montaje y cuatro nominaciones: mejor actriz, mejor fotografía, mejor mezcla de sonido, mejor edición de sonido. - <u>Globos de Oro</u>: tres nominaciones: mejor banda sonora, mejor actriz de drama - <u>Premios BAFTA</u>: tres nominaciones: mejor banda sonora, mejor fotografía
----------------	---

Reparto:

Lisbeth Salander



Rooney Mara

Mikael Blomkvist



Daniel Craig

Henrik Vanger



Christopher Plummer

Martin Vanger



Stellan Skarsgård

Harriet Vanger



Joely Richardson

Nils Bjurman



Yorick van Wageningen

Erika Berger



Robin Wright

Drich Frode



Steven Berkoff

6. Análisis comparado de los dos textos fílmicos

En esta fase central del trabajo, hemos realizado el análisis comparado de las dos películas que constituyen nuestro corpus: la producción sueca original y el remake norteamericano.

Desde el punto de vista del **proceso de trabajo**, hemos utilizado el siguiente modelo: ante todo, hemos realizado el análisis detallado de todos los elementos narrativos, discursivos y expresivos de cada una de las dos películas, primero la adaptación sueca, es decir, la primera versión cinematográfica de la novela de Larsson, y luego el remake norteamericano. Luego, hemos elegido los elementos y aspectos más significativos de cada una de ellas y los hemos comparado, con el objetivo de destacar semejanzas y diferencias significativas. Finalmente hemos evaluado esas semejanzas y diferencias a la luz de las hipótesis planteadas en el inicio del trabajo de investigación, para poder llegar a unas conclusiones lo más sólidas posibles.

Desde el punto de vista de la **presentación** de este análisis comparativo, hemos presentado primero, de forma esquemática, los elementos significativos del film sueco; luego hemos presentado los elementos significativos del film norteamericano, incorporando aquí los datos comparativos que nos han parecido más interesantes, destacando semejanzas y diferencias entre los dos textos. Las consideraciones comparativas más importantes han sido luego elaboradas y presentadas en las conclusiones que representan el punto final del trabajo.

6.1. Análisis del texto fílmico sueco

6.1.1. Características generales

- Narración muy sólida, cámara siempre al servicio de la historia, ningún efecto especial o exhibición que exceda o que aleje al espectador de lo que le interesa saber.
- El inicio, con los títulos de crédito sobre inscritos en el desarrollo narrativo, ya es representativo de esta forma de poner la cámara al servicio de la historia, y decir al espectador: “Tengo mucho que contarte”.
- La importancia del texto de origen hace que haya un respeto general hacia él y a sus fases narrativas principales.
- Existe, sin embargo, cierta libertad de síntesis y alteración de episodios, que creemos dependen del conocimiento generalizado que el público sueco tenía del libro, y de la consecuente decisión de obrar con economía de medios respecto a la enorme cantidad de material presente en la obra de referencia.

- Utilización constante de campo y contracampo en la narración de diálogos: adopción del punto de vista subjetivo de los personajes.
- Fuerte reducción de personajes importantes: por ejemplo Erika, la amiga y amante de Mikael, del amigo ilustrador de la revista o también de la amiga-amante de Lisbeth.
- Supresión de otros personajes importantes de la novela, sobre todo el de la hija de Mikael.
- Desarrollo muy extendido de la fase de investigación de los asesinatos de mujeres en el pasado, con paralelo desarrollo de la relación entre los dos protagonistas.
- La historia de amor entre los dos está algo “normalizada”, es mucho menos intensa y problemática que en el libro.
- Mikael: menos joven, atractivo y mujeriego que en el libro, fuertemente ético (deber hacer, deber saber).
- Lisbeth: más adulta, fuerte y agresiva que en el libro.

6.1.2. Análisis narrativo y discursivo

Precipitación

Lo más significativo de esta película es su declarada preocupación narrativa, es decir presentar lo antes posible, de forma clara, a los protagonistas de la historia y sus características. La película pone en escena enseguida, con una dramatización acentuada y un recurso evidente de elementos figurativos y plásticos lo más posible caracterizantes, a los actantes principales del relato. En un montaje encadenado, se muestran a los tres protagonistas principales del relato:

Primero Henrik, un viejo bien vestido, en un ambiente rico y elegante, llorando después de haber abierto un paquete con un cuadro dentro. Se trata, desde el punto de vista narratológico, del futuro **Destinador** del programa narrativo principal, la búsqueda de la chica desaparecida.

Después Mikael, el futuro **Destinatario** de ese programa. Es significativa la voluntad de caracterizarlo cuanto antes como un héroe positivo, “el defensor de un periodismo ético” para que enseguida el público solidarice con él. Se le presenta vestido con una cazadora negra, imagen de inconformismo y se muestra enseguida muy tenso y preocupado, en un juzgado en donde escucha con amargura la sentencia de su condena. En el plano figurativo, el director elige para el papel de Mikael a un actor maduro, de complejión fuerte y con el rostro marcado por imperfecciones. No es feo, pero dista mucho del seductor personaje del libro, del que se enamoran todas las mujeres.

Y finalmente Lisbeth, la futura **Ayudante del héroe**, que se mueve decidida en el ambiente metropolitano popular, y luego está presente, discretamente, en la sala en donde Mikael escucha su condena. Su actividad misteriosa se presenta enseguida, ya

que se le muestra espiando a Mikael, en la calle y en su casa. Inicialmente, parece más una amenaza, un oponente, que un ayudante, debido también al aspecto agresivo de su look punk. La figura de Lisbeth está caracterizada por unos rasgos fuertes aumentados por el maquillaje, los peircings y la elección exclusiva del color negro en su indumentaria. Aquí también esta figura se aleja algo del personaje imaginado por Stieg Larsson, sobre todo por su aspecto adolescente y su aparente fragilidad, que en el film no aparecen tan marcadas.

En todo caso, lo importante es que se plantea enseguida la **situación narrativa de partida**: un hombre tenso, deprimido, y derrotado, que deambula en la calle, ve en toda la ciudad la noticia de su condena y luego escucha a sus compañeros que le ruegan que se aleje del trabajo para no perjudicar a la revista. Condiciones ideales para que acepte la misión de investigación. Los tonos utilizados en el comienzo, y que luego se mantendrán a lo largo de todo el film, son fríos, azulados, la luminosidad tenue, difundida. Una representación realista del clima nórdico en donde la historia está ambientada.

Contraste Mikael/Lisbeth

Si Mikael es desde el comienzo un hombre visiblemente honesto, tranquilo, bondadoso, Lisbeth es desde el comienzo una figura impactante, memorable: solitaria, dura, desgarbada, decidida, sin pelos en la lengua. El director quiere insertarla rápidamente en la historia principal, y la presenta ya en las primeras batutas entregando un dossier sobre Mikael a Frode, el abogado de la familia Vanger y amigo personal del viejo que lloraba. Pero también la presenta como una persona honesta: desde el principio, ésta afirma que Mikael está limpio y no tiene secretos ocultos. También se nos presenta, en claro contraste, el entorno familiar decente de Mikael: su hermana, abogada, y su sobrino, al cual está enseñando una receta tradicional.

Contrato/Manipulación

La historia arranca de forma algo acelerada, mostrando un protagonista profesionalmente curioso. De hecho, en este texto Mikael acepta sin dudar ir a ver a Erik Vanger, en Hedestad, una pequeña y fría isla en el norte de Suecia. Enseguida el **clima figurativo** pasa de la metrópolis a la naturaleza, con una detallada representación de paisajes y detalles de ésta, que subrayan la distancia del panorama urbano y la posible seducción de un ambiente tan peculiar.

En esta película, la **primera manipulación** de Henrik Vanger es sentimental: Mikael recuerda que la desaparecida Harriett Vanger, fue su canguro ya que el padre de Mikael trabajaba como ingeniero para Vanger y los fines de semana su mujer y su hijo (Mikael), iban a la isla de visita.

La película, “pescando” muy fielmente en la trama de la novela, insiste mucho en el **aspecto sentimental** de la manipulación: el propio Henrik habla mal de su familia, y

eso agrada a Mikael (honestidad, franqueza); después le enseña algunos detalles trágicos del caso: 16 años, asesinada sin piedad por algún sujeto despreciable de la familia, y probablemente por odio hacia él. Y finalmente le enseña el detalle macabro de los cuadros que el asesino manda cada año para recordarle el asesinato de Harriet. Trata de hacer hincapié sobre el sentido del deber del interlocutor, pero al final, también le tienta diciéndole que será un trabajo bien pagado, de seis meses, antes de que él cumpla los tres meses de cárcel.

En todo caso, Mikael acepta enseguida, la película hace una elipsis y nos muestra al periodista tomando posesión de una escueta y poco confortable casa. El viejo le entrega todo el material y la historia insiste en su lado romántico, ya que lo primero que Mikael hace es colgar una foto de Harriet en una pared. Y luego recuerda el pasado, cuando Harriet le cuidaba. En términos narrativos, la manipulación ha funcionado por **seducción**, él queda intrigado por el misterio de la desaparición y quiere resolver el enigma, y después de la rememoración del pasado, con la figura de Harriet cuidándole, él se pone manos a la obra, empezando a investigar la corporación Vanger: ya es el héroe de la historia. Y casi enseguida muestra su talento, descubriendo que Harald, Richard y Gottfried, tres hermanos de Henrik, fueron directivos del partido nazi sueco en los años 30. La película, casi consciente de lo mucho que queda por contar, acelera mucho en esa primera parte y condensa la narración para ponerse a describir ya la fase de **adquisición de competencia** del héroe.

Programa narrativo paralelo

De forma paralela, la historia sigue un programa narrativo colateral, menor en términos cuantitativos, protagonizado por Lisbeth. Se nos presentan las peculiares cualidades de la futura ayudante, primero ahuyentando a cuatro agresores y ladrones en el metro, luego junto a un colega hacker, y sobre todo metiéndose en los archivos del ordenador de Mikael, rebuscando sobre su investigación: el espectador no sabe porque le interesa, pero el film muestra que existe una conexión mental entre los dos, ambos personajes quieren saber, e incluso empiezan a estar obsesionados.

Ahora bien, en esta primera parte de la adquisición de competencia, en la historia paralela de Lisbeth, el film nos narra sólo un episodio, uno de los momentos más impactantes de la novela: la relación de Lisbeth con su nuevo tutor. Y poco a poco va descubriendonos ese personaje como un ser deplorable, que primero se aprovecha de la situación favorable para pedirle favores sexuales a Lisbeth y luego incluso como un sádico, que la encadena a la cama y la viola. Las escenas son muy crudas, tanto ésta como la tremenda venganza posterior de Lisbeth, cuando le muestra la grabación audiovisual de la violación, le práctica una penetración anal y luego le tatúa en la barriga la frase “Soy un cerdo sádico y estuprador”. La intención narrativa de esa cruda representación es, en nuestra opinión, la de justificar el odio que Lisbeth siente hacia los hombres que maltratan a mujeres y la voluntad de ser el Ayudante del héroe.

El importante episodio de la violación y sucesivo chantaje, permite a la historia justificar como Lisbeth obtiene del tutor todo lo que quiere, ante todo comprar un ordenador (Apple, of course) y continuar entrometiéndose en la investigación de Mikael.

En la película, se omite la existencia, bien desarrollada en la novela, de la hija de Mikael, su visita a la isla y su descubrimiento de un detalle importante de la investigación: el secreto de las misteriosas notas en el diario de Harriet. Aquí, en una tentativa evidente de aumentar la admiración del público hacia Lisbeth, se atribuye a ella este descubrimiento y se inventa incluso la idea de que Lisbeth envía a Mikael un email con la revelación del misterio, revelándole así, que lo está espiando y que puede leer sus documentos del ordenador.

Cruce de programas narrativos

Es éste último un cruce oficial de dos programas narrativos paralelos¹⁹: Lisbeth contacta con Mikael, y éste irrumpre en su casa para agradecerle su ayuda y pedirle que colabore con él en el caso Vanger. Así empieza oficialmente la relación entre ellos. La película muestra, con riqueza narrativa, como a pesar de las grandes diferencias caratteriales y sociales, ambos son decididos, obstinados, fundamentalmente honestos. De hecho, los dos se muestran siempre muy compenetrados, capaces de investigar infatigablemente sobre algunos asesinatos de mujeres que por lo visto habían sido descubiertos por Harriet y tal vez sido la causa de su muerte.

Licencias intertextuales: infidelidad al texto literario

El director muestra, durante la investigación, un detalle revelador del carácter de Lisbeth y de sus actuaciones presentes: Ella durmiendo en el coche conducido por Mikael, teniendo una pesadilla, un recuerdo de su pasado: aún niña, ella que tira gasolina dentro de un coche con un hombre dentro, y luego enciende una cerilla y prende fuego al coche.

La película sueca se muestra, en esta fase crucial del programa narrativo, muy poco fiel a la novela, mostrando escenas nocturnas de acercamiento entre los dos, aventuras de carreteras y moteles en los paisajes fríos y rurales del norte de Suecia, y, sobre todo, la primera escena sexual entre los dos, con Lisbeth que toma la iniciativa de hacer sexo con él, de forma intensa pero abrupta, y él perplejo por la situación pero sin rechazarla: (le dice sólo “¿Crees que es lo mejor?”). Y de forma paralela, la película omite insistir sobre el carácter mujeriego de Mikael, y no muestra dos escenas de relación sexual importantes de la trama literaria: una con Erika, durante una visita de ésta a la isla, y otra de Cecilia Vanger, misteriosa hija de Harald, el sospechoso nazista hermano de Henrik.

¹⁹ Los narratólogos lo llaman “quiasmo” (Bremond, 1962).

Ayudantes y Oponentes

A parte de Lisbeth, sobre la que volveremos más tarde, un ayudante que parece a menudo en la película es Morel, el policía que investigó en su época el caso de Harriet. Y los **oponentes**, en esta fase de indagación, son las **dificultades de reconstruir un pasado** que ya es bastante remoto (casi 40 años) y la resistencia a colaborar o incluso la franca hostilidad de la familia Vanger. El director nos muestra, una vez más de forma bastante fiel con lo descrito en la novela, una escena clásica, casi a lo Hercule Poirot, con toda la familia reunida en el salón de casa de Henrik, la mayoría hostiles y alteros, atacando a Mikael y defendiendo su privacidad.

Competencias de Mikael.

Pero a pesar de las dificultades, la historia muestra y subraya la tenacidad de Mikael, su paciencia, su ingenio. El ejemplo visual principal es el estudio de una foto de Harriet durante el desfile, en los últimos momentos en los que su presencia está documentada por fotos. La película nos muestra un proceso meticoloso de reconocimiento y deducción, que tiene muchos precedentes en la historia del cine²⁰, y la tentativa de descubrir lo que ella está mirando en esa foto. A través de viejos y nuevos medios visuales, el ordenador pero también los negativos de los archivos del periódico local, Mikael reconstruye la preocupación y el miedo en los ojos de la chica retratada, y luego su abandonar la escena del desfile, como para huir de algo o alguien. Una escena realmente bien realizada que traduce visualmente de forma ejemplar lo imaginado por el autor de la novela. Mientras tanto, las sospechas de que el culpable está cerca se concretan en el descubrimiento de que alguien ha entrado en casa de Mikael (y de Lisbeth) y ha visto todas las fotos y los progresos de la investigación. Y sobre todo, en la tentativa de matar a Mikael con un fusil de caza, tentativa frustrada pero que provoca la precipitación de los eventos. La película, muy fiel a la organización narrativa de la novela, organiza el relato para, con esta escena, pasar de la competencia a la performance.

Paso de la adquisición de competencia a la performance

Sin embargo, el paso de la adquisición de competencia a la performance, es decir el descubrimiento y captura del culpable, en la película sueca se representa a través de una **condensación** entre dos episodios de la novela: las sospechas de Mikael y Lisbeth hacia Harald, el viejo y solitario ex nazi, y la sucesiva indagación en casa de Martin, cuando Lisbeth comunica a Mikael que él también podría estar involucrado. En el film Mikael se introduce en la casa oscura de Harald, en busca de pruebas de su culpabilidad, y es sorprendido por éste, quien le insulta, le agrede con una pala y, fusil en mano, está dispuesto a acabar con él. Le salva la presencia de Martin, que pide al tío que se calme, que le dé el arma y desista de sus intenciones homicidas. Todo ello despista a Mikael (y al espectador), que se convence de qué Martin está de su parte, y acepta la invitación de

²⁰ Por ejemplo en *Profesión: reportero*, de Antonioni (1973).

éste para ir a su casa y curar la herida. Este episodio inventado de la performance de Mikael tiene el significado evidente de asignar un mayor protagonismo al periodista/héroe.

En la cocina de Martin, en todo caso, se vuelve al guión original de la novela, y asistimos al climax de la historia, el “golpe de escena” tan típico de las películas policiacas de misterio, que la película respeta a la perfección. El investigador descubre la verdad, pero no puede actuar porque el culpable le atrapa. En este caso, la escena es la siguiente: Mikael cuenta a Martin sus descubrimientos sobre los asesinatos de mujeres judías y de sus sospechas sobre Harald. Éste de repente se revela como el culpable, inmoviliza y droga a Mikael, lo lleva hasta una sala oculta de la casa y allí, cuando éste se despierta, se revela como sádico, loco y cruel, le confiesa que aquel es el lugar en donde ha violado, torturado y asesinado a un sinfín de mujeres. Y en donde le matará a él. Este triunfo y confesión previa del antihéroe, que marca la aparente derrota del héroe y que precede en muchas historia la inversión y sanción positiva, es narrada con gran crudeza de detalles, el director utiliza esa arma figurativa para aumentar el efecto dramático, y además, como veremos a continuación en el análisis expresivo, usa unos movimientos de cámaras muy rápidos y una alternancia muy cerrada de campo-contracampo.

Performance

En esta fase narrativa, el Ayudante de Mikael, una vez más, destaca como tal: Lisbeth, que aparece justo en el momento en que Martin está a punto de matar a Mikael, y una vez más también la historia nos presenta a Lisbeth como un personaje de gran fuerza física y determinación, ya que agrede al asesino, dos veces mayor que ella, a golpes de palo de golf. Y éste, en vez de reaccionar y buscar un ataque a la chica, piensa solo en huir de la furia de la mujer que odia a los hombres que odian a las mujeres.

La persecución final de Lisbeth (en moto) a Martin (en coche) es otra prueba del tratamiento algo exagerado que la dirección hace de este personaje femenino, verdadero héroe moral de la historia. Martin, acosado por la moto de Lisbeth, pierde (demasiado) fácilmente el control de su jeep, y sale volcando de la carretera, mostrándose extremadamente asustado de la pequeña Lisbeth. La escena termina con una información suplementaria que el director extrae de otra parte de la trilogía de Larsson. Lisbeth ve a Martin inmovilizado dentro del coche, éste le pide ayuda para salir de él, y Lisbeth permanece inmóvil, en vez de prestársela recuerda el episodio del coche incendiado de su padre, y decide castigar y dejar morir a Martin, como ya había tratado de hacer a los 12 años.

Suplemento de performance

El castigo del culpable es, evidentemente, una sanción positiva que se ofrece al lector/pectador, y en eso la hábil construcción narrativa de la novela está fielmente

representada en la película. Sin embargo, el programa narrativo principal prevé otra performance, la de la resolución del misterio de la desaparición/asesinato de Harriet. La película sueca afronta este suplemento de performance con bastante fidelidad. Sin embargo, por cuestiones de pura duración total de la película, en la película se muestra el momento final de la búsqueda y hallazgo en Australia de Harriett, verdadero momento álgido de performance resuelta con éxito de una forma un tanto abrupta. Más importante, será mostrar el reencuentro de Harriett con el tío Henrik, en Hedestad. Es decir la sanción positiva principal de la historia.

Sanciones

El reencuentro de Harriett con el viejo tío, convaleciente de infarto, es uno de los momentos más emotivos de toda la historia contada en el film. Los movimientos frenéticos anteriores de cámara se ralentizan y hasta los colores, grisáceos, fríos y oscuros se hacen cálidos (dorados, ocres, marrones) en esta secuencia. Es la sanción principal de la historia, pero las sanciones positivas para los detectives no han sido aún asignadas, así que la película las muestra, mediante un montaje en paralelo que recupera el estilo narrativo inicial:

- Lisbeth visita a su madre en un asilo después de años sin hacerlo, lo que implica una recuperación, aunque parcial, de los afectos familiares.
- Mikael, en la cárcel, recibe la visita de Lisbeth, que se despide de él y le entrega el último don²¹ narratológico: un dossier completo para incriminar a Wennerströms. Al salir de la cárcel, Mikael prueba la culpabilidad del millonario, entonces es rehabilitado y recupera el prestigio perdido.
- Lisbeth se hace rica. Con una elipsis narrativa muy fuerte, la película muestra a Mikael que mira la noticia de la pérdida de todo el dinero que Wennerstrom poseía en paraísos fiscales, y reconoce a una Lisbeth que la televisión está mostrando como a la “misteriosa chica rubia que ha sacado todo el dinero de las cuentas del corrupto millonario”.
- La última sanción es una consecuencia del enriquecimiento de Lisbeth. La película termina con la imagen de Lisbeth en un país del sur, con sol y playas (prototipo de la vida placentera para Suecia). La película aumenta la sanción positiva para Lisbeth, eliminando la frustración del texto literario por la imposibilidad de tener una relación “normal” con Mikael, quien recupera su relación sexual/afectiva con Erika. Es curioso como la película sueca, dura y despiadada en la caracterización narrativa, luego resuelva todo de la mejor forma posible, con sanciones muy positivas para todos.

²¹ Para un análisis de concepto de “don”, véase Bremond, 1963.

6.1.3. Galería iconográfica



Extraño contraste entre el contenido thriller de la película y la imagen de dibujos animados de la Productora sueca.



Austeridad y estilo: un relato (en) negro.



Inicio diegético: oscuridad y detalle.



El Destinador angustiado.



El destinatario/Héroe deprimido.



El Ayudante “especial”.



El Contrato principal entre Vanger Y Mikael.



El programa narrativo principal: descubrir quién mató a Harriet.



La adquisición de competencia: investigar la familia Vanger.



El programa narrativo paralelo del Ayudante: castigar a sádicos y estupradores.



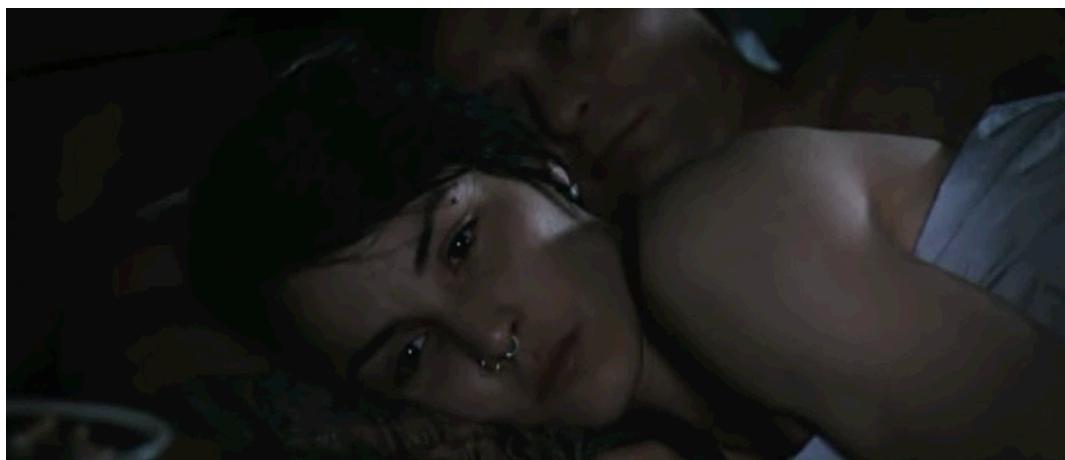
Cruce de programa, el encuentro entre Mikael y Lisbeth (70 minutos después del inicio).



La investigación acelera: Lisbeth es muy eficiente.



La relación Lisbeth-Mikael se estrecha: escenas discretas y fugaces.



Mikael se enamora, o eso parece: Lisbeth suaviza sus rasgos.



Martin convence a Mikael que está de su lado, desarmando a su tío.



Golpe de escena, revelación del culpable: Martin es el asesino.



Pero Lisbeth le salva.



Y después castiga al culpable y lo deja quemar.



Sanciones. Lisbeth visita su madre y recupera emociones.



Sanciones: Henrik Vanger recupera su nieta Harriet.



Sanciones: Mikael recupera su reputación.



Sanciones: Y Lisbeth adquiere la fortuna de Wennerstorm.

6.1.4. Análisis de componentes expresivos

A. Imagen

El tono y los colores de la imagen de este film son austeros y realistas, quizá fruto de los orígenes televisivos del director. Es decir, no observamos ningún tipo de filtro especialmente visible que altere la coloración de los planos. Pero la verdad es que consiguen crear esa atmósfera típica de los thrillers en la que el peligro y el suspense son palpables. Esto se debe sobre todo a la iluminación que, a pesar de no ser muy oscura se adecua perfectamente al tono de cada escena.

La iluminación es más bien de estilo natural, es decir, imita el grado de luz que estaría presente en cada una de las escenas. En esta imagen, por ejemplo, vemos como las escenas en exteriores llegan a ser cálidas a pesar del frío del paisaje escandinavo.



En algunas de las escenas en interiores podemos observar una clara utilización expresiva de las sombras y de los ambientes oscuros. Por ejemplo en los contrastes entre sombras y luces en la escena en la que Blomvist conoce por primera vez a Vanger o en la oscuridad general de la escena en la que Salander se venga de su tutor por haberla violado.



Los flashbacks, por otro lado, tienen una iluminación exagerada y los colores que se utilizan están desaturados dentro de la paleta de pasteles. Esta elección cromática junto al leve desenfoque de las imágenes nos proporciona una atmósfera de ensueño. Resulta interesante que tanto cuando la escena contiene un acontecimiento positivo (por ejemplo Mikael recordando a Harriet) como cuando es negativa (escena en la que Harriet mata a su padre), la gama cromática y la iluminación sean prácticamente las mismas.



Por lo que respecta al tipo de planos vemos como el director hace uso de muchos planos generales con una intención descriptiva así como de planos detalles de objetos para remarcar los avances de la investigación que se está llevando a cabo.

Vemos como los ángulos de cámara y las perspectivas son bastante corrientes y por lo general la composición de los encuadres es correcta pero nada sobresaliente. Las conversaciones entre dos o más personas suelen ser siempre a base de plano-contraplano. Como decíamos en otro apartado, la cámara está al servicio de la narración y no pretende ofrecer efectos especiales que distraigan la atención del espectador.

B. Sonido

La elección sonora para este film corresponde al estándar de banda sonora utilizada normalmente en los films de este tipo. Es decir música mayormente instrumental que sirve para crear suspense y para anunciar y acompañar situaciones intensas.

Cabe destacar que el flashforward sonoro está presente en algunas ocasiones para ligar dos escenas de manera más elegante.

Por lo general, todo al apartado sonoro está cuidado y es adecuado, pero no pretende ningún protagonismo, una vez más prevalecen las funciones narrativas, sin destaque autónomos que puedan desviar la atención de la historia.

C. Montaje

El film cuenta con un montaje narrativo clásico en el que los sucesos siguen un orden cronológico entendible por la audiencia.

En el film encontramos 4 flashbacks, dos relacionados con la vida de Harriet y dos con la de Salander. Ambos están claramente identificados como tales y sirven para dar al espectador información visual a cerca del pasado de dos personas, la desaparecida y nuestra protagonista.

El montaje se basa en la sucesión de tomas más bien largas y ligadas entre ellas muy a menudo a través de los fundidos encadenados que significan elipsis, es decir, un paso acelerado del tiempo.

Por lo que hace a los movimientos de cámara, observamos que están muy presentes en este film, lo que proporciona un ritmo narrativo dinámico: destacamos que cuenta con numerosas panorámicas y travellings de seguimiento que aportan una cercanía al personaje y a la historia narrada.

Vemos como el director en más de una ocasión, para incrementar la dramaticidad, elige la cámara en mano, sobre todo en escenas de acción como el robo del portátil o la violación que sufre Salander.

6.2. Análisis del texto filmico americano

6.2.1. Análisis narrativo y discursivo

La película de **David Fincher**, con respecto a la producción sueca, presenta ya antes de ser vista ciertas características diferenciales. Ante todo, es la película de un autor conocido, célebre por muchas otras películas de éxito e incluso de culto: entre ellas, *Seven* (1995), *El club de la lucha* (1999), *El curioso caso de Benjamin Button* (2008) y *La red social* (2010). La anterior adaptación sueca era del director Niels Arden Oplev, pero no creemos que el público normal y corriente lo sepa ni que esté muy interesado en saberlo. Más bien la película se definió, y seguirá llamándose, como hemos hecho antes, intencionalmente, **la versión sueca** (en realidad es una versión sueco-danesa, pero eso es aún menos notorio). El interés principal del espectador, con respecto a la película sueca antes analizada, está en ser una producción del mismo entorno geocultural que ha producido la novela, y entonces una promesa de conocimiento de este entorno, una promesa de sensibilidad especial para describir ese mundo y sus posibles personajes.

Presentación película e Inicio

Volviendo a la película americana, el efecto familiaridad y expectación, al tratarse de una nueva adaptación de una novela de gran éxito y notoriedad, es aún mayor, y las

primeras imágenes parecen confirmar esa sensación. Aparecen enseguida los símbolos de **Columbia** y de **Metro Golden Mayer**: una Garantía de Espectáculo. Las **primeras imágenes** del film nos sitúan directamente dentro de la historia, con la llegada de un paquete con el cuadro de flores secas en casa de Henrik Vanger. Como en la versión sueca, ambos films se dejan guiar por la novela originaria, que empieza también con esta escena.

Títulos de crédito

En la película de Fincher, la presentación de títulos de crédito es la primera y espectacular tarjeta de visita de la narración, una presentación muy autoral. Un video visionario y muy sugerente de poco más de dos minutos con imágenes inundadas de fluidos color negro betún, que cubren todo lo que encuentran, teclados de ordenador, rostros humanos y cables electrónicos y pequeñas explosiones de color naranja fuego. La canción de fondo, una cover de *Immigrant Song* de un viejo grupo rock de culto, los *Led Zeppelin*. Es la declaración de un universo estético muy personal, una especie de firma de autor sobre la obra presentada. Existen en este “videoclip” muchas referencias al universo de la trilogía de Larsson, como la célebre cerilla lanzada en el coche del padre de Lisbeth, el tatuaje del dragón en su espalda, la chica enterrada, pero la rapidez del montaje es tal que tantas otras referencias directas o simbólicas se pierden. Queda la impresión general de un universo negro, en el que máquinas y ser humanos se mezclan y también queda en resalte la importancia narrativa que el director atribuye a la banda sonora. A lo largo de la película, de hecho asistiremos a una elección de músicas muy sugerentes, capaces no sólo de acompañar sino que también subrayar e intensificar acústicamente la narración visual.

Presentación del futuro héroe

La película, después del breve prólogo del cuadro y la inserción espectacular (y algo fuera de lugar, si observamos el conjunto de toda la película) de esos títulos, **se abre oficialmente** con la imagen del futuro protagonista, Mikael, vestido esta vez muy elegantemente, con camisa, corbata, traje oscuro y abrigo, saliendo de un juzgado y bajando rápidamente las escaleras, una metáfora notable de su derrota social actual. Es mucho más nervioso que el de la versión sueca, que era más bien amargado y deprimido. Esta determinación acompañará al personaje durante toda la película, aunque luego será matizada por otras características, como sensibilidad, discreción, tolerancia, etc. De momento, aunque amargado y derrotado, parece más combativo que su colega sueco. Mucho más James Bond, tanto estética como caracterialmente. Detalle significativo: compra un paquete de tabaco, enciende un cigarro, tira el paquete a una papelera. Es una cita directa del libro. Y servirá para medir la excepcionalidad de la situación. Al final de la película, al volver a normalizarse su situación, Mikael dejará de

fumar, mientras que a lo largo de la película, sobre todo en compañía de Lisbeth, fumará en grandes cantidades.

Ayudantes:

- **Erika**, la amiga y amante, en esta película se muestra enseguida más presente e íntima con el protagonista. En la redacción de Millennium, por ejemplo, Mikael se encierra en el despacho de Erika y allí ella le abraza y besa tiernamente, como para consolarle. Y poco más tarde, se verá durmiendo en la cama de Mikael (más fiel al libro que en la versión sueca). Hay muchos indicios de que la versión sueca parece querer minimizar la historia entre los dos para concentrarse más en la relación de Mikael con Lisbeth, y presentar tal vez en una mejor luz a Mikael.
- **Lisbeth**. La presentación de Lisbeth, el otro personaje importante del relato que oscila constantemente entre los roles actanciales de ayudante y héroe, es absolutamente impactante. El director quiere impactar, sus medios expresivos, que más adelante analizamos en detalle, se ponen al servicio del estilo de la historia. Aquí, justo en los compases iniciales de la historia, el director la sigue con la cámara tras ella a lo largo de los pasillos de Security Forces, la empresa en donde le espera su jefe y Frode (abogado de Vanger), mostrándola siempre de nuca. Luego, cuando llega en el despacho, la cámara hace un movimiento muy lento hasta revelar el look punk-mohicano de Lisbeth, mucho más estilizado y sofisticado que en la versión sueca. Esta apariencia, creemos, juega en contra del personaje, que tendrá que trabajar mucho para demostrar al público que no sólo parece así (inconformista y radical) sino que lo es de verdad. De hecho, después de esta primera aparición impactante, Lisbeth se verá siempre con un look más moderado. Como por otra parte también Mikael, que aparece por primera vez trajeado y luego poco a poco cada vez más informal y descontraído. El director parece interesado en contribuir, con la caracterización estética de los personajes, a facilitar la reconocibilidad y memorización para el público desde el principio.

Contrato/Manipulación

Las circunstancias de **la primera proposición del contrato** (la llamada del abogado invitándole a Hedestad para hablar con el viejo Vanger) son las mismas que en la versión sueca: Navidades, casa de la hermana de Mikael. Pero el discurso figurativo de Fincher es otro con respecto al del sueco. Si allí Mikael estaba en una cocina, enseñándole a su sobrino a hacer albóndigas, aquí se encuentra en una fiesta social, todos van vestidos formalmente. El director juega mucho con los ambientes sofisticados y elegantes, tras las cuales pueden esconderte los vacíos y las maldades. Baste con ver, en una escena sucesiva, el despacho impoluto del tutor de Lisbeth, con madera noble en

los muebles y un montón de diplomas colgados a la pared. Y, sobre todo, la casa del sádico Martin Vanger, que parece sacada de una revista de design escandinavo.

Mikael acepta sin titubear la invitación, y a la mañana siguiente emprende el viaje hasta la casa de Henrik Vanger. Las cualidades visuales de este viaje son muy parecidas a las de la versión sueca: el desplazamiento en tren, los paisajes gélidos de la ventanilla, la estación de trenes, Frode esperando en coche, la visión del puente que conecta la isla con el continente, la visión de la mansión. El imaginario de Larsson parece dominar los discursos visuales de las dos películas, con la única diferencia de que Fincher es más enamorado de los paisajes nocturnos.

Manipulación principal, en casa Vanger

Henrik Vanger es más activo, menos resignado y más capaz de comportamientos estratégicos que en la versión sueca. Si en la versión sueca se jugaba con la tragedia del viejo sufriendo y de la joven sobrina desaparecida, aquí las cosas son más complejas y más acordes con cuanto se puede leer en el libro. El primer intento de **manipulación** es por **seducción**, o sea la resolución del misterio, pero luego, aquí como en el libro, se traslada al campo económico, con la **tentación** de un honorario muy alto, con o sin resultados. Y finalmente, se vuelve a la seducción por **orgullo**, prometiendo a Mikael la revelación de datos comprometidos de Wennerstorm, lo que surte los efectos deseados por Henrik, el Destinador. Efectos que en esta película se evidencian en la respuesta del periodista, seguramente más expresivo que el intérprete sueco. En esta versión además, se explica que oficialmente, Mikael escribirá una biografía de la familia, cosa que justifica mucho más su presencia allí y que levanta menos sospechas. Es el mismo argumento oficial de la novela.

Medios expresivos y narratividad

Desde el punto de vista de los medios expresivos, el **montaje paralelo** de la historia es más marcado y dinámico que en la sueca. La película enseña a Lisbeth haciendo más cosas que recibir estupros y vengarse: haciendo actividades de espionaje, teniendo relaciones sexuales con una chica y visitando su primer tutor, al que encuentra moribundo y que acompaña al hospital, mostrándose muy afectada por el acontecimiento. Por cierto, este personaje del primer tutor en la película sueca ni siquiera se menciona. Por lo general, Fincher parece más interesado en construir el personaje de Lisbeth como un actante sujeto y no sólo como un puro ayudante.

Por otra parte, es cierto que la técnica del **campo- contracampo** es uno de los medios expresivos más utilizados en el lenguaje cinematográfico, y que el director sueco también hacía abundante uso de él. Sin embargo, Fincher utiliza también, con frecuencia, **planos más generales**, descriptivos, ofreciendo al espectador una visión más “objetiva” de la historia, menos implicada por los puntos de vistas de los

personajes. Es un narrador más sabio y menos comprometido que Niels Arden Oplev. La contrapartida es que en la película sueca hay más tensión, y en la de Fincher más tiempos muertos. Sin embargo, al menos en un punto Fincher muestra más participación como narrador: en las referencias muchos más frecuentes a las condiciones climáticas, el frío intenso y el sufrimiento del metropolitano protagonista. Pensamos que, a parte de un recurso narrativo de participación emocional por parte del espectador, existe también una forma de presentación exótica del imaginario americano sobre Suecia.

Flashback

Otro aspecto muy peculiar de la película de Fincher, en esta fase de conocimiento de la situación por parte del protagonista-detective, es el **recurso frecuente del flashback** para explicar el periodo de la desaparición, unos flashback largos, cálidos y coloridos y con tomas a cámara lenta que expresan el tiempo pasado y la actividad de la memoria. En la versión sueca, este recurso se usa muy poco, se da mucha más importancia a las fotografías en blanco y negro que son sobre todo imágenes a conocer e investigar, mientras que los flashback de Fincher tienen una valencia autónoma. Desde el punto de vista narrativo, la operación de Fincher es importante por la capacidad de sintetizar visualmente lo acontecido, pero los recursos expresivos representan un verdadero “engaño” para el espectador, porque la realidad del mundo de la “chica desaparecida” se descubrirá mucho más sórdida y tenebrosa. De vuelta al presente, observamos que la historia del viejo no termina convenciendo a Mikael, pero seguramente convence al espectador, interesado por el misterio de esa joven desaparecida.

Mayor fidelidad a la novela

Volviendo a las **especificidades de ese remake de la película sueca** -de hecho hemos omitido una gran cantidad de puestas en escenas y momentos narrativos muy semejantes en las dos películas -señalamos que, una vez más, la película de Fincher se muestra más fiel que la sueca. Por ejemplo, aquí como en el libro, Henrik Vanger entra en el accionariado de Millenium, después de una conversación en la isla, en la que participan el millonario Vanger, Martin Vanger, Mikael y Erika. El interés narrativo de este episodio, bien identificado por Fincher, está en que Martin, al mostrarse tan generoso, aleja de él las sospechas de culpabilidad que orbitan alrededor de los familiares de Henrik.

Otro personaje del libro que aparece en la versión de Fincher es **la hija de Mikael**, muy religiosa, que llega a la isla para una rápida visita al padre, evidentemente preocupado por ser poco presente en la vida de la hija. La visita se muestra importante narrativamente porque se transforma en otro elemento ayudante del héroe: al final, en la despedida, la hija le ruega de no criticar demasiado a los católicos. El padre no entiende, y ella le dice que ha visto, en la mesa del comedor, las referencias a unos pasos

violentos de la biblia. Mikael vuelve a casa, y entiende que son referencias a pasos de la biblia que pueden llevar al descubrimiento del caso, ya que se refieren a castigos ejemplares a mujeres pecadoras. El episodio es totalmente fiel al libro, aumentando así el curioso grado de fidelidad del remake a la obra originaria.

Cruce de programas

Los dos **programas paralelos**, los de Mikael y Lisbeth, se cruzan después de una hora y diez minutos de película, en coincidencia asombrosa con la versión sueca anterior. Pero las circunstancias son muy diferentes. La primera adaptación sueca del libro, inventa un envío de un email por parte de Lisbeth, que monitorea constantemente la investigación de Mikael, con la solución del enigma de las notas de Harriet. Ahora, en cambio, como en el libro, Mikael conoce a Lisbeth porque necesita un ayudante (sin y con mayúsculas). Le pregunta al abogado si conoce a alguien que pueda ayudarle, éste le dice que sí, que conoce al tipo ideal, la chica que realizó una investigación sobre él mismo antes de asignarle el encargo del enigma de Harriet. Asombrado, Mikael decide ir a casa de Lisbeth, y aquí las similitudes entre los dos films vuelven a ser muy fuertes. Semejanzas asombrosas en el encuentro entre los dos, en casa de Lisbeth, con la única diferencia de que en esta versión, Mikael está más relajado. Una vez fichada, los dos mantienen una reunión informativa, y Lisbeth empieza sola la búsqueda de las mujeres a las que se refieren las notas de Harriet, que probablemente han sido asesinadas. Solo en un segundo momento, cuando termina la búsqueda externa, y Lisbeth tiene los primeros resultados de la indagación, ella va a Hedestad, a casa de Mikael y los dos empiezan a convivir más. Hay escenas de acercamientos corporales involuntarios que provocan turbamientos en Lisbeth. Porque es más una relación profesional que afectiva, y porque Lisbeth no está acostumbrada a contactos íntimos con hombres.

Tiempos muertos y narratividad

En esta fase de la indagación, notamos la tendencia de Fincher a utilizar muchos más “tiempos muertos”, momentos de búsqueda sin resultados inmediatos, o de caracterizaciones de personajes y paisajes que en la película sueca. Si pensamos que la película de Fincher dura sólo 8 minutos más que la sueca, podemos deducir que la capacidad narrativa de éste es bastante mayor, considerando la inserción de muchos más personajes y situaciones del libro. Como muestra, el director norteamericano inserta la escena, también presente en el libro, de la primera amenaza explícita, el macabro hallazgo del **gato descuartizado** que Mikael estaba cuidando. Esta escena sirve a Fincher para hacer un apunte sobre la sensibilidad de Mikael, que casi desmaya y vomita al ver la escena cruenta.

De la competencia a la performance

Después de la segunda amenaza de muerte, la de los disparos de fusil, encontramos un motivo narrativo interesante, porque esta escena da pie a una relación más íntima entre Mikael y Lisbeth: ésta, primero le cose la herida en la sien con hilo dental y vodka para desinfectar, mientras él está desnudo en la bañera y luego, por la noche, se presenta desnuda delante él para relajarle con sexo. En comparación, la versión sueca es una love story romántica y apasionada. Esta última escena es la que hace pasar la historia de la competencia a la performance. Mediante escenas en montaje paralelo muy cerrado con los dos investigando por cuenta propia, Lisbeth en los archivos Vanger y Mikael en la casa de Martin, los dos muestran toda la determinación y la capacidad de resolver el caso.

Muy fiel al libro es el **punto álgido de la historia de suspense**, con Martin que sorprende a Mikael en su casa, finge amistad y le ofrece un whisky, y luego, cuando ve que Mikael ha descubierto los crímenes de su padre, apuntándole con un revólver lo lleva hasta el sótano secreto de la casa, lugar de tortura y asesinatos múltiples. Desde el punto de vista de los medios expresivos, aquí Fincher utiliza un montaje paralelo muy dinámico, que aumenta la sensación de peligro y la tensión narrativa, empujando la historia hacia la resolución del caso. Veamos: mientras Martin empuja poco a poco a Mikael hacia su perdición, se ve de forma intermitente a Lisbeth investigando y descubriendo la implicación de Martin en uno de los asesinatos atribuidos inicialmente solo al padre y volviendo precipitadamente a casa para contarle lo descubierto a Mikael. Al ver que éste no está comprueba las cámaras de seguridad (instaladas a raíz del episodio de los disparos) y comprueba que Martin ha estado en la casa, vemos como sale de la casa corriendo y ya no tenemos ninguna información sobre ella hasta verla entrar, de puntillas, en la sala de tortura en casa de Martin.

Guiones filmicos anclados al texto literario

Asombroso el **parecido entre los dos films** en la escena en la que Martin le explica a un atado Mikael la razón de su forma de ser, la influencia del padre y los detalles de las torturas y asesinatos de las chicas. Y luego también la escena del inicio de la tortura de Mikael y la llegada al último momento de Lisbeth con palo de golf en mano. Lo único diferente en la versión americana, y que dota a la escena de un punto más de tenebrismo y sadismo es la música que decide poner Martin para acompañar a la tortura de Mikael, una música del todo fuera de lugar pero que justo por esto da a la escena un aire de angustia palpable.

Ahora bien, en la película de Fincher, la persecución de Lisbeth a Martin resuelta mucho más verosímil, y el accidente mortal de Martin no contiene ninguna escena pedagógica de pasado explícita, aunque todos los espectadores que han leído la novela

pueden fácilmente recordar la escena del coche del padre de Lisbeth. Aquí no se ofrece a Lisbeth el dilema moral de salvar el asesino, ella mira al cuerpo atrapado dentro del coche, se acerca con la pistola en mano para ver si debe matarle y luego asiste a la explosión del coche que le ahorra la tarea. Fincher muestra en esta escena una estética que en muchos autores hemos visto definir como de “posmoderna”, es decir la cita de un estilo con intenciones espectaculares pero no paródicas. En este caso, como se puede ver en la galería iconográfica que presentamos a continuación, se juega con el clima de las películas del oeste y las ideologías del pistolero/justiciero que llega a la escena final de arreglo de cuentas.

Performancia oficial. En busca de Harriet

Curiosamente, en los dos films se dedica menos tiempo que al castigo del culpable. En esta versión americana, esa búsqueda lleva hasta Londres, en donde Harriet se esconde como si fuera la prima Anita. Es una de las pocas infidelidades al texto de Larsson en esta película, creemos que debido al hecho de que Fincher ha utilizado ya mucho tiempo en la narración de otros episodios del libro y que éste sería un apartado largo y costoso. En todo caso, la performance del hallazgo no es ni abrupta ni fuera de lugar, y además aquí Mikael es ayudado por Lisbeth y su grupo de hackers, y consigue entrar en contacto con Harriet y convencerla a volver a Suecia para reencontrar al tío enfermo que la espera desde hace casi 40 años. La consecuente escena álgida de reencuentro en casa Vanger es muy semejante a la escena rodada en la versión sueca, tal vez algo más discreta, con Mikael y Lisbeth en el fondo con expresión de misión cumplida: en realidad, desde el punto de vista del programa narrativo, se trata de la realización de la performance originaria, descubrir el misterio de la desaparición de la chica.

En este remake, la **sanción-premio** para Mikael, por parte del destinador Vanger, es la entrega (como en el libro) del dossier sobre Wennerstorm, aunque resulta que este dossier habla de acciones ilegales muy antiguas, ya caídas en prescripción o poco importantes para incriminar seriamente al millonario.

Una vez más, Lisbeth actúa como Ayudante principal, ya que entrega a Mikael el resultado de sus investigaciones (con abundante información del millonario hackeada de su ordenador), y eso permite a Mikael, aunque con algún que otro dilema moral por utilizar información conseguida ilegalmente, publicar un numero de Millenium demoledor y entonces recuperar la reputación perdida.

Este dilema moral está explicitado en una conversación (fielmente extraída del libro de Larsson) entre Mikael y Erika, durante la cual asistimos a un curioso encuentro de los tres. Lisbeth llega a casa de Mikael, observa a los dos casi indiferente, y entra en la habitación de Mikael, como si fuera la propia. Una vez más, Fincher y su equipo de guionistas nos presenta a una mujer fría, decidida, descarada. Que tiene relaciones sexuales con Mikael sin importarle que Mikael mantenga relaciones con otras.

La sanción-premio para Lisbeth es una autosanción. La película, una vez más de forma fiel al libro, nos muestra a Lisbeth que pide a Mikael -y obtiene- un préstamo de casi todo lo que él posee en su cuenta, para una “inversión”.

Empieza así el último importante tramo narrativo de la historia, porque muestra una nueva performance, esta vez directamente obrada por Lisbeth, en donde se nos muestra como Lisbeth quiere cambiar su estatus de marginal y acceder a bienes y formas de vida que antes rechazaba con desdén. Para ello organiza y ejecuta la apropiación de todo el dinero de las cuentas que Wennerstorm tiene en varios lugares del mundo. Pero la operación no es tan explícita y espectacular como en la versión sueca, y está narrada mediante numerosas elipsis. La cámara muestra Lisbeth, después de la operación secreta, que devuelve el préstamo a Mikael, y los dos que se despiden como buenos amigos, y en la escena sucesiva se ve a Lisbeth jugando a ajedrez con su primer tutor, internado en un asilo (enésima fidelidad al libro). Lisbeth sigue siendo la heroína fría y determinada.

Última sanción para Lisbeth, agridulce. Al final, observamos una extraña transformación, que deja al espectador crítico la impresión de que Fincher haya querido mostrar una metamorfosis en su heroína, humanizándola y dotándola de sentimientos. En unas tomas muy cálidas del centro histórico de un Estocolmo, con fondo sonoro de tristes acordes de piano, se ve como Lisbeth compra una cazadora de cuero para regalársela a Mikael, va hasta su casa para dársela y allí ve a Mikael en actitud tierna, mano en la mano, con Erika, así que decide tirar la cazadora en un container y marcharse sin saludarle. Sanción negativa por el fracaso amoroso, pero también positiva por la humanización del personaje.

La película de Fincher, impecable hasta entonces por la gestión del tempo narrativo, pierde algo de fuelle, el ritmo en los últimos 15-20 minutos decae, aunque siga siendo mucho más fiel al original que la versión sueca, que terminaba con una nota mucho más alegre, de complicidad entre los dos. Lo extraño del caso es que ambos finales son muy almibarados, uno (la versión sueca) remitiendo a una postal turística, la ribera del Sul y el otro (el remake americano), mostrando un cruce de calle, otro tanto turístico, del casco viejo de Estocolmo.

Notable es el contraste entre los títulos de cabecera y los títulos de crédito finales: espectaculares, visionarios y sugerentes los primeros y tristones e incluso muy austeros los finales, con fondo negro y títulos pequeños, en blanco, con música de piano antes y luego una canción de amor, la balada *Is your love strong enough*, de Bryan Ferry.

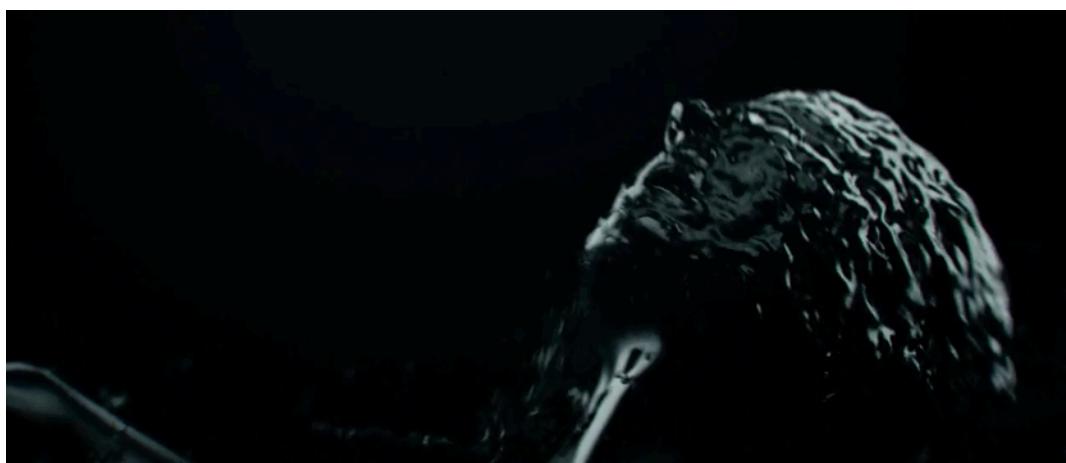
6.2.2. Galería iconográfica



Dos grandes y clásicos nombres del espectáculo avalan la obra de Fincher.



Inscipit idéntico a la versión sueca. Y al libro.



Títulos de cabecera: música decibélica, estilo autoral, cables electrónicos, androides, cuerpos fusionados, y juego de referencias.



Primera imagen de Mikael: Smart & Clean



Erika es, desde el comienzo, amiga y amante, no se esconde como en la versión sueca.



Lisbeth se presenta con un look Punk estilizado, y se revela poco a poco, generando curiosidad en el público.



Casa Vanger. Un contrato complejo: Seducción por misterio, tentación por recompensa, seducción por reputación.



Casa de Martin, como y más que la gran mayoría de los ambientes retratados, es: elegancia, estilización, design.



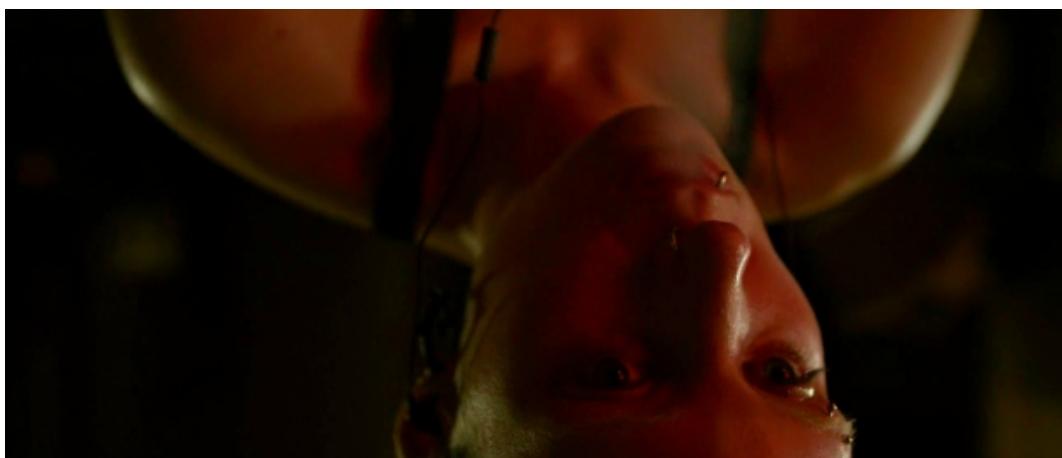
Cálidos flashbacks del pasado: engaño para el espectador, porque la realidad del mundo de la “chica desaparecida” se descubrirá mucho más sórdida y tenebrosa.



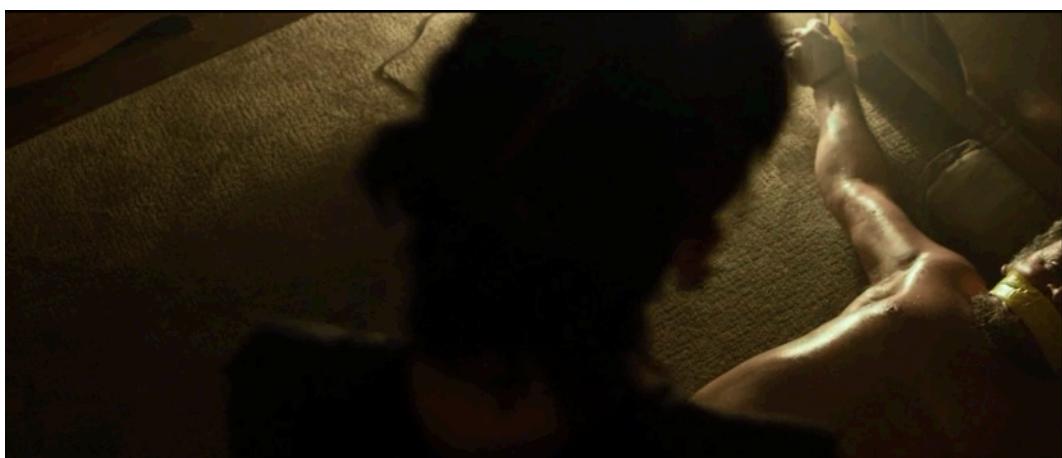
Henrik Vanger aumenta la manipulación y compra acciones de Millenium.



En paralelo, como en la sueca, la impactante escena de los abusos sexuales del tutor y la sucesiva venganza de Lisbeth.



Aquí Lisbeth está en casa, meditando la venganza, y Fincher nos la muestra al revés, simbólicamente revoltada.



Lisbeth y su programa narrativo paralelo de castigar a sádicos y estupradores: demasiado espectacular para saltarse algún detalle, en ambas versiones



El Ayudante involuntario: la hija de Mikael.



Cruce de programas narrativos: después de 1 hora y 10 minutos de película, ¡Igual que en la versión sueca!



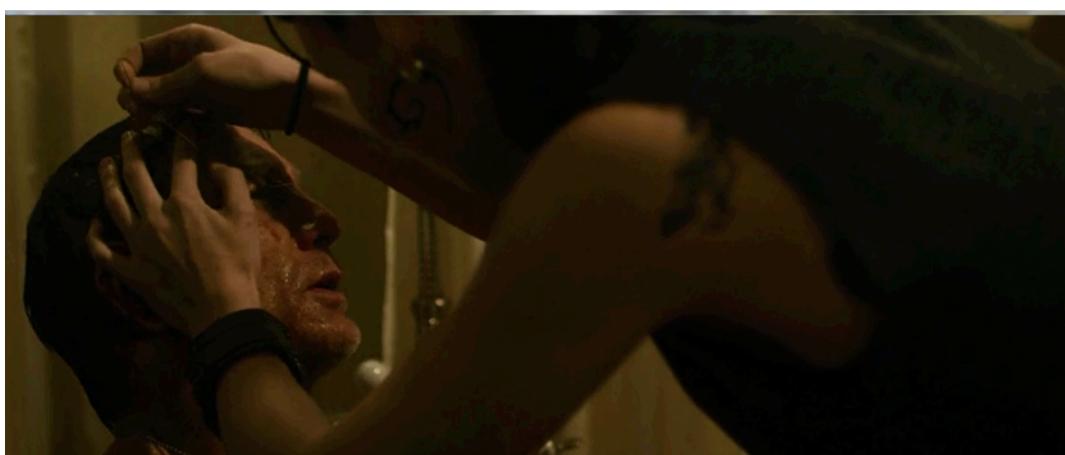
Mikael ficha a Lisbeth, pero ésta investiga sola, no hay ningún romance “on the road” como en la sueca.



Y cuando termina, va a la casa de Mikael en Hedestad y le muestra su excelente trabajo.



Episodio cruento de la amenaza con el gato decapitado. En la sueca se omitía, aquí sirve para representar la sensibilidad de Mikael, que casi vomita.



Primer contacto físico entre Mikael y Lisbeth: Lisbeth cose la herida en la sien de Mikael, después del intento de homicidio del probable culpable, que ya se ve acosado por los dos.



Lisbeth, investigando en los archivos Vanger, descubre el probable asesino: Martin Vanger.



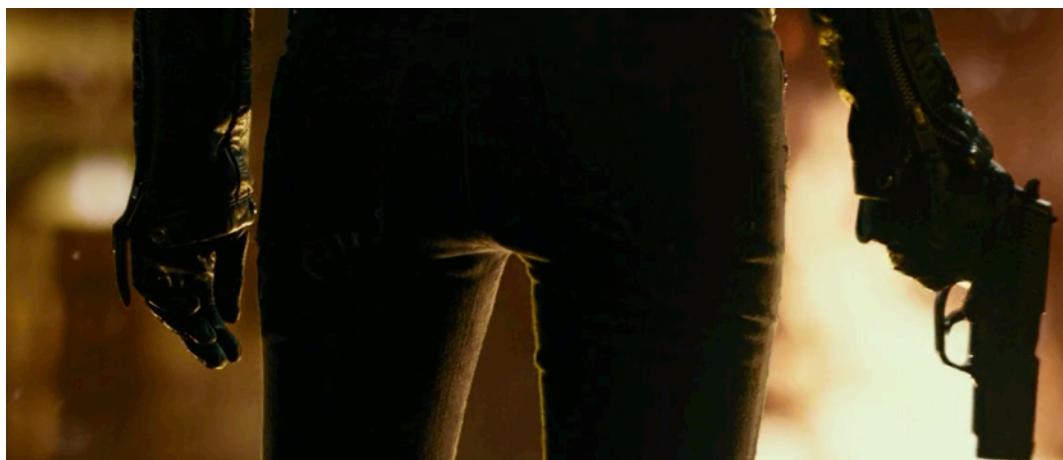
...Y Mikael también, ¡En su piel! El imaginario de Larsson es reproducido aquí también, fielmente (con el añadido de la cámara, voyerismo típico del asesino en serie en el imaginario norteamericano).



Persecución de gran credibilidad e espectacularidad, nosotros sentimos el frío en el rostro de Lisbeth y de su carrera frenética en la moto.



Y explosión final que ahorra a Lisbeth la tarea de matar al asesino (había pedido permiso para hacerlo a Mikael).



Y Lisbeth puede retirar la pistola, ¡Fisher no renuncia a su imaginario far west!



Continua el programa narrativo principal: Mikael (y Lisbeth) encuentran a Harriet... en Londres! Primera “traición” de Fincher a Larsson.



Y antes de desvelar su descubrimiento, Henrik Vanger entrega a Mikael el dossier de Wennerström prometido. Era el objeto de valor más importante para él, pero se revela inútil, porque prueba crímenes caídos en prescripción.



Sin embargo, Lisbeth había hackeado los ordenadores de Wennerström, y Mikael puede volver a publicar sobre sus crímenes, pero esta vez con pruebas. Confirmación de Lisbeth como principal actante Ayudante...



...Y como héroe paralelo, con programa narrativo propio: enriquecerse haciéndose con la fortuna de Wennerstrom.



Pero sin conseguir otro objeto de valor surgido a lo largo de la narración, el amor de Mikael: le sorprende saliendo de casa con Erika, en actitud íntima, ella quería entregarle una cazadora de cuero con tarjeta navideña incluida. El regalo acabará en la basura.



Imagen final del casco viejo de Estocolmo, auténtica postal navideña.

CAST	
MIKAEL BLOMKVIST	DANIEL CRAIG
LISBETH SALANDER	ROONEY MARA
HENRIK VANGER	CHRISTOPHER PLUMMER
MARTIN VANGER	STELLAN SKARSGÅRD
FRODE	STEVEN BERKOFF
ERIKA BERGER	ROBIN WRIGHT
BJURMAN	YORICK VAN WAGENINGEN
ANITA VANGER	JOELY RICHARDSON
CECILIA	GERALDINE JAMES
ARMANSKY	GORAN VISNJIC
DETECTIVE MORELL	DONALD SUMPTER
WENNERSTRÖM	ULF FRIBERG
PALMGREN	BENGT CW CARLSSON
PLAQUE	TONY WAY
HARALD	PER MYRBERG

Y muy austeros créditos finales. Con piano y canción de amor.

6.2.3. Análisis componentes expresivos

A. Imagen

La escena de apertura, que en nuestra opinión está un poco fuera de lugar, deja muy claro que estamos delante de un film “noir”: en contenido, en tonos y especialmente en estética.

La Iluminación es hiperrealista. Todas las escenas tienen bajos niveles de luz incluso cuando expuestas a la luz directa del sol. Fincher nos presenta un universo invernal de luz ambigua y noches inacabables.

El film que analizamos aquí es claramente heredero de una corriente que fue inaugurada por “El padrino”, considerada como una de las primeras películas en alejarse de la fotografía normal y hacerse oscura. Fincher comprime los blancos y mantiene los negros leíbles: a pesar de que gran parte de las acciones suceden de noche el espectador nunca pierde información acerca de lo que pasa; esto, evidentemente, se debe a la gran calidad de las cámaras con las que filmaron y a la excelente fotografía de Jeff Cronenweth, hijo de Jordan Cronenweth, el hombre que fotografió *Blade Runner* (1982, Ridley Scott).

Fincher en este film utiliza los colores para dar mayor empaque a la situación de cada escena. En las escenas en exteriores, sobre todo las que se ubican en paisajes nevados, observamos como el color azul aporta ese ambiente frío que hace que el paisaje se convierta en un personaje más, un personaje capaz de influir mucho sobre los humanos.



En los flashbacks en los que se evocan a las circunstancias que rodearon el misterio de la desaparición de Harriet Vanger imperan los tonos cálidos y dorados, variando notablemente en intensidad según los sucesos de cada momento. Esta gama cromática, juntamente con los bordes desenfocados de la imagen, dan a éstas un carácter etéreo, el de un recuerdo, y desde el punto de vista narrativo, sirven también para no confundir al espectador y diferenciar esos momentos de la realidad, del presente. “Muy cálido y familiar,” Fincher apunta. “Quería crear una expectativa acerca de cómo veríamos el pasado”. La película más adelante revisa los eventos de ese día en un color azul frío ofreciendo una nueva y más real perspectiva de lo que pasó.



Otro tono recurrente en el film son los colores marrones y ocres utilizados para “pintar” varias escenas relacionadas con Lisbeth Salander y la sordidez de los ambientes por lo que se mueve o de las situaciones que vive.



Los colores en esta película constituyen elementos clave en la narratividad. Por ejemplo los amarillos y los dorados que iluminan, casi fantasmagóricamente, los interiores de la moderna vivienda de Martin Vanger.



En definitiva, el film está impregnado por filtros de color que tiñen escenas enteras y que aportan ese toque visual hiperrealista del que hablábamos. La historia está sumergida en la realidad, pero empuja el aspecto visual para aumentar el drama de la trama.

Por lo que se refiere a los encuadres encontramos a menudo ángulos innovadores y también un descentramiento frecuente de los elementos encuadrados. También muchos picados y contra picados y planos detalles con poca profundidad de campo.

Por lo general, un encuadre muy expresivo, potenciador de tensión narrativa. En cambio, hay pocos movimientos de cámara, el movimiento es más interno. Fincher hace un mayor uso de tomas estáticas o dollyes que de cámaras en mano o steady cams.

B. Sonido

- Banda sonora compuesta específicamente para el film por Trent Reznor y Atticus Ross. Es la segunda vez que estos trabajan juntos para Fincher (lo hicieron anteriormente en el film “la red social” por el cual ganaron un Oscar).
- La banda sonora se aleja de lo que se suele hacer normalmente. En este film la música es muy minimalista y se disimula de manera que a veces cuesta distinguir si se trata de música o de un efecto sonoro. Según los propios autores, la música conforma una textura instrumental más que una banda sonora. En la crítica para Variety de Justin Chang éste dijo que: “la música del film se mezcla con las escenas de manera que establece una rica atmósfera inquietante con disonancias recurrentes, y palpitantes efectos de reverberación”. En el film, se pasa de manera casi inadvertida de los muchos efectos de sonido presentes, a la música y esto lo consiguen imitando el tono de cada efecto. En definitiva, La música se funde con el mundo de los sonidos reales.
- Los efectos sirven para remarcar elementos importantes de la narración como cuando Lisbeth va a pedirle dinero para un ordenador a su nuevo tutor y se escucha durante la conversación una máquina de pulir el parquet, para remarcar que están solos en un edificio. En esta escena también está presente.
- Articulación sincrónica: música e imagen guardan una relación de dependencia en la articulación de los acentos musicales y visuales, que se producen sincrónicamente. Subraya el ritmo del montaje, se adapta a los golpes dinámicos de la secuencia, de los movimientos de actores u objetos en un plano. Es decir, dinamiza el tiempo haciendo que la enorme cantidad de información que el film presenta no se haga pesada.
- Como comentábamos antes, merece la pena destacar el uso disonante de una canción de Enya en la escena en la que Martin, el asesino, intenta matar a Mikael. La música alegre contrasta con la situación con la intención de crear un choque entre lo visual y lo auditivo y crear así sensación de descontrol, malestar y peligro.
- Otro uso interesante del sonido, o en este caso del no sonido, es el que se hace con el personaje de Lisbeth. Lisbeth está siempre acompañada de silencios elocuentes, ella piensa mucho antes de hablar, como por ejemplo en la escena en la que se presenta al abogado de Vanger.

C. Montaje

- El film hace gala de un montaje tan seco, corto y punzante como el ensayado previamente por Fincher en su film *La red social* (*The Social Network*, 2010). Mediante este tipo de montaje Fincher consigue “aligerar” el intríngulis criminal de la trama: son los que en otro apartado llamamos los “puntos muertos” de la historia. El resultado final es una película notablemente entretenida a pesar de su larga duración (158 minutos, títulos de crédito incluidos).

- A veces se tiene la sensación de que la película avanza sin importarle particularmente el esclarecimiento de la intriga, lo cual produce un chocante efecto en el espectador: la sensación de que el film progresá despreciando la trama que en virtud de ese montaje seco y corto que enseña lo justo y en el tiempo justo para apreciarlo. Con esto se consigue que a ratos el espectador mire con cierto escepticismo lo que el film está contando. En este sentido, resulta muy representativa la escena en la cual el millonario Henrik Vanger le enseña a Blomkvist, las casas de los miembros de la familia que viven en la isla, enumerando inacabables nombres y relaciones de parentesco hasta que Blomkvist le confiesa que ha aperdido el hilo... Si hay algún momento en el cual Fincher y el guionista Steven Zaillian muestran sin pudor su relativo interés hacia lo que están contando es, sin duda, en este.
- En la película existe una cierta repetición visual, es decir, elementos similares capturados de maneras similares. Como si fuera una especie de poema visual en el que todo rima. Blomkvist es frecuentemente retratado a través de primeros planos frontales a una altura levemente inferior a la altura de sus ojos, siempre mirando hacia algo justo delante. Lisbeth, por su parte, siempre parece estar yendo a algún sitio: ésta es repetidamente encuadrada en primeros planos desde detrás -caminando, en el ascensor, en su moto, etc- prestando especial atención en su delgado cuello y en su nuca. Estos tipos de planos vienen a definir los personajes y su peculiar dinámica; Blomkvist como observador, inteligente y algo pasado de moda (en muchas de estas escenas, Blomkvist aparece quitándose las gafas, hecho que sirve para remarcar la diferencia de edad entre los dos protagonistas) y Salander como una fuerza de mucho impulso y de intenciones misteriosas.
- Por lo general, Fincher mantiene siempre la distancia de lo que cuenta, a excepción de algunos planos más cerrados e intimistas, el director se aproxima a la acción como si de un fotógrafo de escenas de crimen se tratara. A pesar de sus ramalazos expresionistas, como los créditos de apertura al estilo James Bond, su estilo es del todo forense. El director transforma la película en una investigación de una investigación. Un thriller sobre un thriller.
- Hay secuencias de procesos en las que las acciones de los personajes, aunque sean pequeñas e insignificantes para la trama en si, están presentes y completan las personalidades de los personajes. Cortes rápidos entre acciones que completan una secuencia que en manos de otro director podría haber sido mucho más simple como la que vemos cuando Salander prepara y ejecuta el robo de las cuentas de dinero. No hay una jerarquía entre acciones menores y mayores. Fincher lo retrata todo con el mismo estilo peculiar.
- Según hemos escuchado en entrevistas con los editores del film, Fincher sigue una técnica muy minuciosa de rodaje en la que, gracias al montaje posterior consigue la escena perfecta. Lo que hace es rodar la misma escena docenas de veces con la cámara puesta en el mismo sitio y después combina las tomas para conseguir que todas las actuaciones sean las mejores. La técnica se llama split-screen effect.
- Su hibridación del sonido con la imagen es muy interesante. Destaca el uso que hace del voice-over en la escena de flashback cuando el viejo Vanger explica cómo le dijo a

Harriet que en ese momento no podía hablar con ella, que le diera cinco minutos. La voz coincide con la imagen de un joven Vagner diciendo lo mismo. Este tipo de elecciones en el montaje demuestran que todo ha sido bien pensado planeado, y los flashbacks hacen la historia de Harriet más cercana al espectador.

- Un elemento clave de la edición acelerada de este film es el llamado *prelap*, técnica por la que el dialogo o el sonido de una escena empieza cuando todavía se ven imágenes de la anterior.
- Las secuencias de Salander suelen estar editadas a una velocidad superior a las de Blomvisk. Eso se debe a que sus decisiones vienen más deprisa, ella piensa a una velocidad superior. En otras palabras, la edición en este caso está al servicio de la narración y a la caracterización de los personajes.
- Cuando se nos introduce a Salander por primera vez, Fincher pretende hacerlo de manera misteriosa. Antes la vemos que baja de la moto y se quita el casco desde lejos para no verla, luego en el ascensor está de espaldas y sigue caminando de espaldas en la oficina y solo vemos la cara de los trabajadores que la miran extrañada, luego la vemos que está a punto de entrar en la oficina a través de las persianas como un animal enjaulado. La elección de planos va muy ligada a la narrativa de la historia. En la versión sueca, en cambio, la vemos de golpe.
- En el primer acto del film seguimos a los dos personajes principales que siguen caminos distintos. En el montaje se juega con el paralelismo de las escenas para dar a entender a la audiencia de que sus caminos acabaran uniéndose inevitablemente. Este es un montaje sincopado que consigue que, a pesar de que los protagonistas estén separados, están unidos temáticamente. Ese vínculo vuelve a ponerse de relieve en uno de los momentos culminantes del relato, la secuencia de la incursión de Blomkvist en la vivienda de Martin Vanger, en la cual Fincher recurre al montaje en paralelo no sólo para establecer un “suspense” entre el peligro que corre Blomkvist mientras Lisbeth está llevando a cabo una minuciosa investigación por su parte, como también para sugerir esa coordinación y complementación que se da entre ambos personajes.

7. Conclusiones

La primera conclusión, de carácter muy general, es que este trabajo nos ha permitido descubrir la existencia de algunas interesantes aproximaciones teóricas y analíticas en la visión de un film. Estas aproximaciones de tipo semiótico nos han permitido ver una narración como un texto con reglas generales (narratológicas) y maneras específicas de aplicarlas (discursivas), lo que muchas veces determinan el estilo de cada autor y la posibilidad de reconocerlo. En especial manera, nos ha parecido muy interesante la hipótesis sobre la estratificación de un texto, porque permite distinguir manifestaciones de tipo superficial de otras más profundas, hasta llegar a determinar las ideas fundamentales que constituyen la base del sentido del film.

Esta concepción y metodología de análisis nos ha parecido muy útil en general para el análisis filmico, pero creemos que ha sido especialmente valiosa a la hora de tratar de averiguar en qué ámbitos se realiza la transformación de un film cuando se hace una nueva versión de éste, es decir un remake.

Así pues, gracias a nuestra investigación hemos descubierto que en una narración se pueden modificar los aspectos superficiales (actores, tiempos, espacios, temas y figuras); los intermedios (es decir todo lo que concierne la trama, las acciones, los giros narrativos); y finalmente, se pueden modificar los valores profundos, es decir, las ideas básicas sobre los que se apoya toda la narración. En nuestro caso específico, y adelantándonos un poco sobre lo que afirmaremos más adelante, lo que ha pasado es que la fuerza del texto originario, la novela de Stieg Larsson, ha provocado una gran preocupación, en ambas películas, para adherirse lo más posible a la narración literaria originaria. Y sin embargo, esa preocupación no ha evitado que se presenten diferencias importantes entre la primera versión y su remake.

Antes de entrar en el análisis específico del caso de nuestro trabajo, hemos tenido que documentarnos sobre el propio concepto de remake, y aquí hemos descubierto que las cosas son mucho menos sencillas de lo que parecen cuando un crítico o un periodista utilizan este término. En realidad, explorando los estudios sobre este tema, hemos podido comprobar varias cosas:

1. Existen muchas clases de remakes, así que no tiene mucho sentido, si se quiere salir del discurso puramente mediático, hablar de una operación única, siempre igual y repetitiva. Ahora bien, muchas de las tipologías propuestas para describir las variantes de esta operación nos han parecido muy heterogéneas, porque mezclan aspectos diferentes de distinta índole, y además resultan poco útiles a la hora de clasificar y analizar una película concreta. Hemos preferido quedarnos con aquellas clasificaciones que nos parecieron capaces de detectar los aspectos más generales y básicos del fenómeno.
2. Las operaciones de remake forman parte de una cultura y estética muy presente en la sociedad actual, lo que algunos autores definen como fenómenos

intertextuales, es decir el aprovechamiento constante de ideas y conceptos del pasado para construir nuevas historias. Lejos de ser una operación aislada, en nuestra cultura, hecha de muchos medios y pantallas, el remake parece ser una lógica propia del sistema de comunicación mediática.

3. Un remake puede ser una operación enriquecedora y no necesariamente reductora y banalizadora, como muchas veces ha sido definido en el pasado por cierta crítica, sobre todo la europea, en referencia a la producción hollywoodiana. El esquema clásico por el cual quien hace un remake reduce la complejidad de la obra originaria parece pertenecer a una lógica demasiado elitista del discurso cinematográfico. Además, hemos descubierto que en la historia del cine, muchas veces los propios autores de una obra han vuelto a rodarla para aprovechar las nuevas posibilidades tecnológicas, por ejemplo el sonoro, o el uso del color.

Este último punto vale seguramente para el caso que hemos decidido estudiar, la comparación de una película sueca, versión cinematográfica de una novela de éxito y culto, y el “remake” de este film que apenas dos años después fue realizado por una producción americana. En términos generales, hemos comprobado que este caso de remake no responde en absoluto a las definiciones y descripciones más clásicas y habituales de este fenómeno. De hecho, ni es una operación realizada para facilitar la comprensión a un público estadounidense, ni es una operación que transforma a un autor de culto europeo en una operación industrial con carácter descaradamente “comercial”. Entonces, o no se trata de una operación de remake o, como preferimos pensar, tenemos que reformular o afinar el concepto de remake. Vamos a esquematizar por puntos estas afirmaciones generales.

- Empecemos por un dato puramente cuantitativo: a diferencia de lo que solía acontecer en el pasado, el “remake” americano dura (aunque solo un poco) más que la versión sueca. Entonces no puede tratarse, literalmente, de una operación de reducción. Como veremos más adelante, ese punto no es sólo de tipo meramente cuantitativo, ya que durante esos 158 minutos, la versión remake americana consigue introducir una cantidad de episodios mucho mayor de lo que había hecho la versión sueca. Por ejemplo la relación cariñosa entre Lisbeth y su primer tutor, o el encuentro en Hedestadt entre Mikael y su hija adolescente. Y además, se trata de informaciones siempre extraídas fielmente del texto originario, la novela.
- Las localizaciones, los ambientes escogidos en la versión americana de Fincher son tanto o más suecos que en la versión sueca anterior. Entonces, no se da otro de los postulados típico del remake hollywoodiano, es decir, la transposición física de la historia en ambientes familiares para el público. Lo que nosotros podemos añadir, gracias a la aproximación semiótica, es que esa localización pertenece al nivel discursivo de la narración. Entonces Fincher no modifica ese

importante aspecto del discurso del libro y de película sueca, incluso trata de “mejorarlo”, como cuando reconstruye en California el muelle en donde filma la muerte de Gottfried, el padre de Harriet.

- Uno de los mayores descubrimientos del trabajo comparativo que hemos efectuado es que las dos adaptaciones cinematográficas son ambas **muy fieles** a la novela de Stieg Larsson. A veces esa fidelidad es incluso asombrosa, con diálogos escritos de la novela enteramente reproducidos en la pantalla. El texto lingüístico inicial es, con distancia, el que le gana la partida a los dos textos filmicos, ninguno de los dos guiones se permite grandes y sustanciales variaciones respecto a la historia literaria, al contrario, parece una carrera entre los dos films para ver quien adapta de la forma más detalladamente fiel el libro. Este es otro punto de alejamiento con respecto a las prácticas de remakes más habituales del pasado, que se tomaban libertades argumentales a veces radicales con respecto a la primera versión. Que la obra de Larsson sea una referencia importante a mantener lo máximo posible en la operación de adaptación filmica, se nota también en los discursos comparativos que se han generado mediáticamente, sobre todo en las redes de Internet. Se han producido numerosísimas conversaciones en foros de discusión sobre cuál ha sido la mejor actuación entre los actores protagonistas de las dos versiones. Sobre todo por lo que concierne a Lisbeth Salander. Resulta significativo, en este sentido, que para establecer quien entre las dos actrices haya sido la mejor, el criterio principal ha sido la referencia al texto original, es decir que la pregunta se ha formulado casi siempre como: ¿Quién ha interpretado mejor a la Lisbeth del texto de Larsson? El texto inicial, su importancia y fascinación, ha -por así decir- bloqueado el afán manipulatorio-creativo de guionistas y directores. Pero ello, sorprendentemente, aún más en el caso del remake, que habitualmente es quien se toma las mayores libertades con respecto al texto de referencia.
- Larsson le gana la partida a las dos adaptaciones cinematográfica por lo que respecta también al tema de la claridad narrativa. Claro, se trata de 700 páginas de textos contra dos horas y media de película, pero es un hecho comprobado que en las dos películas, se peca por exceso de compresión y condensación. Aquí, todo es importante, faltan las distensiones rítmicas que permiten al espectador relajarse y luego volver a tensarse cuando acontece algo importante. Y todos los personajes secundarios son algo desdibujados, mientras que los principales están reducidos a comportamientos muy radicales, sin muchos matices. Pero esto es mucho más evidente en la versión sueca, una verdadera apisonadora de temas y personajes, mientras que el “remake” norteamericano consigue sortear mejor las complejidades de la trama y ofrecer un producto final mucho más conseguido y comprensible. Esto, gracias sobre todo a un distinto punto de vista sobre la narración, algo más distante y sujettivo. Es decir,

conforme hemos aprendido en el curso de la investigación, gracias a un distinto planteamiento en el nivel enunciativo del texto.

- Este último punto nos lleva directamente a considerar realmente atípico nuestro caso con respecto a la lógica habitual del remake. Nos referimos al tema del responsable máximo del film, el director. En nuestro análisis, hemos podido comprobar como el remake americano es una operación mucho más autoral que la versión anterior sueca. En la obra americana, es mucho más presente, y visible, el estilo del autor, una manera más personalizada de ver las cosas y contar la historia. En la versión sueca anterior, existe una voluntad mucho más discreta y explícita de contar audiovisualmente la historia de Larsson, el director parece eliminar lo más posible las huellas de su presencia para que el espectador se centre siempre en la historia. Como decíamos antes, gracias a nuestro trabajo de investigación teórico-conceptual, hemos descubierto que esta cuestión es de tipo enunciativo: la versión sueca es más “historia de”, la norteamericana es más “discurso sobre”. El remake de Fincher muestra un respeto e incluso una fascinación hacia el estilo autoral que mal cuadra con las acusaciones pasadas de que el remake “destroza” al autor para resolver problemas de facilidad narrativa. El inicio de la película de Fincher, el de los títulos de créditos de cabecera, es tal vez la secuencia que mejor evidencia este punto. Porque nos dice desde el comienzo que se trata de una película de autor, y no de un mero rehaciendo actualizado de una obra existente.
- Sin embargo, o tal vez justamente gracias a este respeto autoral, la versión norteamericana de Fincher es también la más espectacular entre las dos, cosa en la que muchos comentaristas, críticos y aficionados han reconocido en varias ocasiones. Se tome como ejemplo prototípico la filmación de la persecución final entre el asesino Martin y Lisbeth. La versión de Fincher es más espectacular, pero no sólo o tanto porque utiliza mejores y más caros efectos especiales que la versión sueca. La espectacularidad significa también coherencia y credibilidad narrativa. Nos explicamos: para que narrativamente sea creíble que una persecutora femenina y frágil consiga ganarle la partida a un señor alto y fortachón (y además psicópata), Fincher nos muestra en primer lugar una escena en la que Lisbeth le propina un violento y preciso golpe de palo de golf en plena mandíbula a Martin, produciéndole una abundante hemorragia y un probable deterioro de facultades vitales. Luego, nos muestra una persecución en la que se muestra de manera coherente como Martin pierde finalmente el control del coche y vuelca repetidamente, mientras que en la versión sueca Martin sencillamente huye de Lisbeth y pierde literalmente los papeles, cosa poco creíble en un frío y despiadado asesino.
- El estudio del lenguaje cinematográfico utilizado en las dos versiones nos ha permitido también comprobar como en el remake norteamericano el discurso se renueva y se diversifica. La primera versión sueca, tal vez debido también a su

compromiso televisivo, es mucho más “ortodoxa” que la norteamericana. Campo y contracampo como técnica dominante para mostrar la relación entre personajes, muchos movimientos de cámara para acercarse lo más posible a las acciones de la trama, ausencia de puntos de vista excéntricos respecto a la visión del espectador, realismo narrativo de personajes y paisajes, y un largo etcétera de aspectos analizados nos permiten comprobar que la versión sueca es correcta y “objetiva”, apuntando hacia la eficacia narrativa de lo filmado.

La versión de Fincher, autoral hasta en los créditos iniciales, muestra una voluntad de narrar desde cierto punto de vista toda la historia, introduciendo una distancia entre narrador y narrado que se nota en una mayor estaticidad de la cámara, en la representación de momentos y espacios “muertos” no estrictamente funcionales a la acción y sin embargo capaces de añadir anotaciones personales. Entre los muchos ejemplos posibles, señalamos las repetidas referencias al frío climático, que pueden leerse como referencias al frío moral de los acontecimientos narrados, a la despiadada persecución de sus fines personales que todo personaje muestra. Claro está, todo ello es menos probable en la sueca, que vive esa cultura desde dentro y no la explicita como metáfora. O, como otro detalle significativo, se piense, en el remake de Fincher, en el tratamiento cromático hiperrealista de las escenas de flashback, que introducen de forma muy efectiva en el clima emocional de las escenas narradas: azuladas las tristes, cálidas las iniciales de la juventud imaginada de Harriet y grises y sombrías las de la realidad trágica de los hechos (estupros, violencias, asesinados). Entonces, se trata no sólo de volver a contar una historia, sino que de hacerlo desde un nuevo punto de vista, más subjetivo que en la primera versión y, sin embargo, también simbólicamente más cercano al punto de vista del autor del libro.

- Volviendo a Lisbeth, sin lugar a duda el personaje más emblemático del texto ya en la novela, hemos leído en muchas revistas de cine y/o blogs que la interpretación de la Lisbeth de Fincher es “mejor”. La razón de esa preferencia mayoritaria no es sólo de índole interpretativa. A través de nuestro análisis narratológico, hemos podido comprobar que el texto americano propone una estructura semionarrativa más compleja, capaz de hacer luego preferir a la actriz norteamericana. Nos explicamos. En la versión sueca, Lisbeth es una “ayudante” muy cualificada del héroe Mikael. Muy fría, muy fuerte y muy inteligente, pero narrativamente condenada a ser ayudante, sin grandes presencias autónomas. Luego, gracias a su relación sexual y sentimental con el héroe, tiende a confundirse con el actante de héroe, para finalmente ser héroe autónomo de un programa narrativo colateral, la apropiación del dinero de Wennerstrom. De hecho, el director y los guionistas suecos aumentan constantemente las competencias de Lisbeth como Ayudante (se piense por ejemplo como deciden atribuir a ella la solución de las notas misteriosas de Harriet) mientras que de

forma paralela, conforman a Mikael como un sujeto/héroe más puro y “ético” (por ejemplo eliminando la presencia de la amante Erika).

En la versión americana, Lisbeth continúa siendo un Ayudante del héroe, incluso mucho más frío que en la versión sueca. Sólo que en primer lugar, su espesor narrativo aumenta por la inserción de otros episodios que no sean la violación del sádico tutor: la relación cariñosa con el primer tutor, la relación sexual con una chica, un mayor protagonismo del amigo hacker, etc. En segundo lugar, a pesar del cruce narrativo, Lisbeth se mantiene mucho más autónoma respecto a Mikael que en la versión sueca, incluso parece que solo satisface un deseo sexual improviso con él. Ella se mantiene Ayudante hasta al final, cuando proporciona a Mikael las pruebas incriminatorias del millonario corrupto. Y sin embargo, Fincher (y sus guionistas, ambos más fieles a Larsson que los propios suecos) nos presentan una sanción negativa final para Lisbeth que la transforma en héroe perdedor, mucho más humano y entonces capaz de generar identificación y solidaridad en el público: Con dinero, pero sin el amor de Mikael, que “prefiere” la compañía de Erika a la extraña relación con esa extraña chica. En el nivel de los valores profundos, Lisbeth averigua amargamente la imposibilidad de cambiar su existencia secreta y asocial. Una solución narrativa con golpe de escena final: la fría y despiadada Lisbeth tiene también un corazón, y Mikael, aunque sin proponérselo intencionalmente, se lo destroza. Se trata de *(un)happy ending* que satisface más al público porque alimenta su romanticismo (este sí muy hollywoodiano). Entonces, en cierta manera, el remake norteamericano parecería confirmar el dato inicial de que Hollywood alimenta la solución narrativa más lacrimógena e efectiva de cara al público y transforma por ello la versión dura y cínica de la película sueca, que muestra la imagen de Lisbeth que baja de un coche de lujo con chofer, con peluca, tacones y vestido de alta moda. Sin embargo, resulta que Fincher narra exactamente lo que el propio Larsson había escrito en su novela-fuente, incluso en el detalle dramático del regalo para Mikael tirado a la basura, en un container cerca de su casa. Y entonces, una vez más y hasta el final, el remake resulta más fiel que la primera versión, haciendo más necesaria que nunca una revisión crítica del concepto de remake en la actualidad, tanto cinematográfica como televisiva. Pero este sería otro trabajo, que ya no corresponde a las intenciones de nuestra investigación.

8. Bibliografía

1. Historia y definición del remake

Balló, Jordi; Pérez, Xavier. *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona, Anagrama, 2005.

Ballero, F. *L'estetica cinematografica del remake : il declino della creatività*. Roma, Aracne, 2007.

Calabrese, O. *La era neobarroca*. Gedisa, Barcelona, 1985.

Canova, G. “Remake”. En *L'intertestualità: lezioni, lemmi, frammenti di analisi* de Carluccio, G.; Villa, F. (eds.). Kaplan, Torino, 2006.

Cascajosa, Virino, C. “El espejo deformado: Una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana”. En *Revista Latina de Comunicación Social*, n.61, Enero-Diciembre de 2006.

Chambat-Houillon, M.-F. “Entre le même et l'autre: La Place de l'auteur”. En *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, de Guagnelini, G.; Re, V. Archetipolibri, Bologna 2007.

Dusi, N.; Spaziante, L.(eds). *Remix-Remake: pratiche di replicabilità*. Roma, Meltemi, 2006.

Druxman, M.B. *Make it again. Sam! A Survey of Movie Remakes*. South Brunswick and NY-London, Barnes-Yoseloff, 1975.

Eco, Umberto. *Tipologia della ripetizione*. En *Sugli specchi e altri saggi*, Milan, Bompiani, 1985.

Gubern, Roman. *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama, 1996.

Horton, Andrew; McDougal, Stuart Y. (eds.). *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Nepoti, R. *Remake ovvero rifacimento parziale o totale di un film*. Centro Studi di Cesena, Cesena, 1982.

Piemontese, Pietro. *Remake. Il cinema e la via dell'eterno ritorno*. Castelvecchi, Roma, 2000.

Pellizzari, L. “La macchina del remake e il gioco della parodia”, en *L'estetica del remake* de AA.VV. «Cinema & Cinema», n.39, Roma, 1984.

Quaresima, Leonardo. *Loving Two Texts at a Time: The Film Remake*. Cinémas, Volumen 12, n.3, 2002.

Serceau, M. *Un phénomène spécifiquement cinématographique, in le remake et l'adaptation*. CinémAction, n.53, 1998.

Verevis, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006.

2. Narratología, semiótica y análisis filmico

Aumont Jacques, Marie Michel. *L'analyse du film*. Paris, 1988.

Barthes Roland. *L'analisi del film*. Pratiche, Parma, 1984.

Bremond, Cl. *La Logique du récit*. Collection Poétique, Éditions du Seuil, 1973.

Carluccio, Giulia; Villa, Federica (eds.). *L'intertextualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*. Torino, 2006.

Casetti Francesco. *Dentro lo sguardo*. Milano, 1984. Ed.esp “El cine y su espectador”. Paidós, Barcelona, 1986.

Casetti, Francesco; Di Chio Federico. *Analisi del film*. Milano, 1990.

Greimas, A.J; Courtés, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage*. Paris, Hachette, 1979. Ed.esp: “Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje”. Madrid: Gredos, 1990.

Metz Christian. *Le cinéma: langue ou language?* (pag. 52-90). in *Communications* 4, 1964.

Odin Roger. *Semiotica e analisi testuale dei film* (pag. 7-30). In Bianco e Nero, Roma, 1988.

Tropea, Fabio. *Signos en venta*. Tesis doctoral UAB, Barcelona 2013.

VV.AA. *Análisis estructural del relato*. Editorial Tiempo Contemporáneo, México D.F., 1968.

3. Referencias bibliográficas de fondo

Allen, Graham. *Intertextuality*. Londres, Routledge, 2000.

Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Paidós, Barcelona, 1992.

Aumont, Jacques; Leutrat, Jean-Louis (ed.). *Théorie du film*. Paris, 1980.

Balló, Jordi; Pérez, Xavier. Yo ya he estado aquí. *Ficciones de la repetición*. Barcelona, Anagrama, 2005.

Bazin, André. *A propos de reprises* (pp. 52-56). *Cahiers du cinéma*, nº 1.5, 1951.

Bellour, Raymond. *L'analyse du film*. Paris, 1979.

Bertetto, Paolo (ed.). *Metodologie di analisi del film*. Laterza, Roma/Bari, 2007.

Bettetini, Gianfranco. *Cinema: lingua e scrittura*. Milano, Bompiani, 1968.

- Burch, Noël. *El tragaluces del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid, Cátedra, 1987.
- Bluestone, George. *Novels into film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.
- Calabrese, O. *Ritmo y repetición en La era neobarroca* (pag. 44-63). Madrid, Cátedra, 1989.
- Caprettini, Gian Paolo; Valle, Andrea (eds.). *Semiotiche al cinema. Esercizi di simulazione*. Milano 2006.
- Carluccio, Giulia; Villa, Federica (ed.). *La post-analisi. Intorno e oltre l'analisi del film*. Torino, Einaudi, 2005.
- Cascajosa, Virino C.C. “El espejo deformado: Una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana”. En *revista latina de comunicación social* n.61,2006.
- Casetti, Francesco; Di Chio, Federico. *Analisi della televisione. Strumenti, metodi e pratiche di ricerca*. Milano, 1998.
- Ceram, C. W.; Prunera, Donato. *Arqueología del cine*. Barcelona, Destino, 1965.
- Chion, Michael. *La audivisión*. Paidós, Barcelona, 2001.
- Dudley, Andrew; Alsina Thevenet, D. *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- Eco, Umberto. *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*. Milano, Bompiani, 1968.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Milano, Bompiani, 1979.
- Fernández-Tubau, Valentín. *El cine en definiciones*. Barcelona, Ixia Llibres, 1994.
- Fernández, Luis Miguel. *Don Juan en el cine español: Hacia una teoría de la recreación filmica*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000.
- Ferro, Marc. *Analyse de film, analyse de sociétés*. Paris, Seuil, 1975.
- Fiske, John. *Television culture*. Londres, Routledge, 1997.
- Forrest, Jennifer; Koos, Leonard R. *Dead ringers: The remake in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press, 2002.
- García, Fernández; Emilio C. y otros. *Historia general de la imagen. Perspectivas de la comunicación audiovisual*. Madrid: Universidad Europea-CEES, 2000.
- García, Fernández; Emilio C.; Sánchez González, Santiago. *Guía histórica del cine*. Madrid: Editorial Complutense, 2002.
- Gómez Tarín, F.J. *Enunciación filmica. Algunas notas sobre el punto de vista y los narradores*. 2006. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf> visto en Mayo 2014.

- Gubern, Román. *Historia del cine*. Lumen, Barcelona, 1999.
- Larson, Randall. *Film into books. An analytical bibliography of film*. Metuchen, Scarecrow Press, 1995.
- Larson, Randall. *Novelizations, movie and TV tie-ins*. Metuchen, Scarecrow Press, 1997.
- Madron, Paolo (ed.). *L'analisi del film*. Parma, Pratiche eds, 1984.
- Maltby, R.; Vasey, R. "Temporary american citizens: Cultural anxieties and industrial strategies in the americanisation of european cinema" (pag. pp. 180-193). En *The european cinema reader* de FOWLER, C. Londres, Routledge, 2002.
- Mazdon, L. *Encore Hollywood: Remaking french cinema*. Londres, British Film Institute, 2000.
- Metz Christian. *Linguaggio e cinema*. Milano, Bompiani, 1977.
- Metz Christian. *Cinema e psicanalisi*. Venezia, Marsilio, 1997.
- Metz Christian. *La significazione nel cinema*. Milano, Bompiani, 1975.
- Metz Christian. *Semiologia del cinema*. Milano, Bompiani, 1989 (Ed. orig: 1971).
- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milano, 1972.
- Ropars M. Cl. *Le film comme texte*. En *Le Français aujourd'hui*, 1976.
- Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza, Madrid, 2006.
- Sánchez, Noriega José Luis. *De la literatura al cine*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Seger Whetmore, Linda, E. J. *Cómo se hace una película: Del guion a la pantalla*. Man non troppo, Teià, 2004.
- Serceau, Michel; Protopopoff, Daniel. *Le remake et l'adaptation*. Paris, CinémAction, 1989.
- Simonet, Thomas. *Conglomerates and content: Remakes, sequels, and series in the New Hollywood*. Current research in film vol. 3, 1987.
- Sluizer, George; Bornedal, Ole; Maas, Dick. *Europeos sin europa: los auto-remakes norteamericanos*. En http://www.ocec.eu/pdf/2005/cascajosa_concepcion.pdf, visto en abril 2014.
- Stam Burgoyne, Robert; Flitterman, Robert; Lewis, Sandy. *New vocabularies in film semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond*. Londres, Routledge, 1992.
- Torop, M. *Intersemiosis y traducción intersemiótica* (pag. 13-42). En Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Núm. 25, 2002.
- Utrera, Rafael. *Literatura cinematográfica / Cinematografía literaria*. Sevilla, Alfar. 1987.

Vanoye, Francis. *Introduzione all'analisi del film*. Torino, Einaudi, 1998.

Verevis, Constantine. *Film Remakes, Adaptations, and Fan Productions: Remake/Remodel*. Coeditado con Kathleen Loock. Palgrave-Macmillan, 2012.

Zavala, L. *Elementos del discurso cinematográfico*. México, Serie Libros de Texto, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2005.

Zavala, L. *La traducción intersemiótica: el caso de la literatura y el cine*, en Primer Congreso Interdisciplinario en torno a la Traducción. México, Universidad Intercontinental, (pag 33-45) 2006

Zunzunegui Díez, Santos. *Paisajes de la forma: Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid, Cátedra, 1994.

VV. AA. *Historia universal del cine*. Madrid, Planeta, 1982-86. 13 vols.

VV. AA. *Historia general del cine*. Madrid: Cátedra, 1995-98. 12 vols.

VV. AA. *Dead ringers: The remake in theory and practice*. Albany, State University of New York, 2002.