

Pontificia Universidad Católica Argentina

*** * ***

**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Pontificia Universidad Católica Argentina**

*** * ***

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**

*** * ***

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Pontificia Universidad Católica Argentina**

ACTAS

**DE LA UNDÉCIMA SEMANA
DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA**

Jornadas Interdisciplinarias de Investigación

“PALABRA Y MÚSICA”

Buenos Aires, 29, 30 Y 31 de octubre de 2014



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Decano: Dr. Javier Roberto González

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"**

Director: Dr. Pablo Cetta



**UNDÉCIMA SEMANA
DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA**
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación
“PALABRA Y MÚSICA”

Coordinación general

Dra. Diana Fernández Calvo (FACM-UCA) – Dra. Sofía Carrizo Rueda (FFyL-UCA)

Comité científico

Dra. Sofía M. Carrizo Rueda - Dr. Pablo Cetta - Dra. Diana Fernández Calvo –
Dra. Olga Fernández Latourde Botas - Dr. Juan Ortiz de Zárate - Lic. Nilda Vineis

Los trabajos firmados presentados en las presentes Actas no reflejan, necesariamente,
la opinión del Comité Organizador de la Undécima Semana, ni de las Autoridades del IIMCV,
ni de la FACM-UCA, ni de la FFyL-UCA

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 • E-mail: iim@uca.edu.ar
<http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/artes-cs-musicales/institutos-y-centros/investigacion-musicologica/>

EL WERTHER DE PILAR MIRÓ. LA MÚSICA DE MASSENET: HIPOTEXTO CONDUCTOR E INDICADOR AFECTIVO DENTRO DEL DISCURSO FÍLMICO

DIANA FERNÁNDEZ CALVO (FACM – UCA)

Resumen

Los escritos de Sergei Eisenstein sobre la transposición fílmica, entendida como la reelaboración crítica del (hipo) texto literario, han sido ampliamente debatidos. A partir de estas discusiones se han sugerido líneas de reorientación, que tienden a focalizar el potencial estético de las obras artísticas. En este trabajo se pasa revista a las cuatro modalidades propuestas por Adriana Cid para el estudio de las transposiciones en el cine y, dentro de un enfoque que contempla las intertextualidades y las isotopías. Se analiza la música dentro del film de Pilar Miró como “cita” de otro texto, en este caso, de la ópera *Werther* de Massenet. Como punto de partida se realiza un exhaustivo análisis del film para concluir con el tratamiento de la ópera citada como hipotexto del film de Pilar Miró.

Palabras clave: hipotexto – *Werther* – Massenet – Pilar Miró - cita

Abstract

Sergei Eisenstein's writings on film transposition, understood as the critical reworking of (hypo) literary text, have been widely debated. From these discussions reorientation lines have been suggested, which tend to focus the aesthetic potential of artistic works. This paper surveys the four modalities proposed by Adriana Cid for the study of transpositions in the film and, within an approach which considers the intertextualities and isotopies. Music is discussed within the film by Pilar Miró "quote" from another text, in this case, the Massenet opera *Werther*. As a starting point a thorough analysis of the film is made to complete the processing of the opera film hypotext cited as Pilar Miró.

Key words: (hypo) literary text – *Werther* – Massenet – Pilar Miró – quote

1.- Trasposición fílmica: el caso del *Werther* de Pilar Miró.

Los escritos de Sergei Eisenstein sobre la transposición fílmica, entendida como la reelaboración crítica del (hipo) texto literario, han sido ampliamente debatidos. A partir de estas discusiones se han sugerido líneas de reorientación, que tienden a focalizar el potencial estético de las obras artísticas¹. Otros autores, por su parte, han sustentado enfoques centrados en las operaciones del proceso de transposición². Tal como menciona Adriana Cid³: “[...] Ya hace décadas que la ‘Comparatística’ abandonó el terreno homogéneo de la literatura para abrirse a una espectacular diversificación, dentro de la que se insertan las interdiscursividades”⁴.

Desde este criterio, toda transposición debería ser entendida como resultante de un complejo proceso creador en el que debe contemplarse también la transformación transmedial, que siempre posee la impronta distintiva de su autor.

Una de las posturas de estudio propuestas por la autora ha sido la del enfoque interdisciplinar⁵.

“Creo que resultaría provechoso incorporar esta teoría del objeto de estudio complejo, como marco epistémico de los vínculos entre literatura y cine. Considerar las mencionadas relaciones de hipertextualidad —en el sentido de Gerard Genette— como un sistema complejo implicaría en primer lugar aceptar la interdisciplinariedad, pero además, asumir las consecuencias (cf. GARCIA: 2006, 19 ss.). Complejidad e interdisciplina suponen un desafío, ya que parten de la capacidad de descentración del investigador, quien debe mostrarse flexible para conceder espacio a la otra disciplina en cuestión, distinta de la que el proviene (GARCIA: 2006, 24 ss.; 101). Por otra parte, este espacio del “entre” exige a todos y cada uno de los saberes participantes, diversas fases de diferenciación e integración (GARCIA: 2006, 101). [...] También la Comparatística entonces, como confluencia de discursos, estaría sometida a la dinámica de los sistemas complejos, postulada por el físico y epistemólogo argentino, con la consiguiente desestructuración y reestructuración”⁶.

La perspectiva propuesta por Adriana Cid para el estudio de las transposiciones en el cine contempla cuatro modalidades:

- a) transposición de máxima proximidad o transposición iteracional;
- b) transposición de proximidad relativa o transposición como reorientación;
- c) transposición de distancia relativa o transposición como distanciamiento estético-reflexivo;
- d) transposición de máxima distancia o transposición intercultural.

La transposición iteracional replica el hipotexto literario en la mayoría de sus componentes y lleva a cabo un trasvase transmedial logrado. De esta manera, el

¹ BRAUN/KAMP: 2006, 8.

² SULLA: 2002, 138 y 142 Cfr. Cid, Adriana C. “Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica” *Letras*, 63-64 (2011).

³ Op. Cit. 2011, 63-64.

⁴ VEGA/CARBONELL: 1998, 138.

⁵ Rolando García, físico y epistemólogo argentino radicado en México, trabajo para Naciones Unidas y tuvo bajo su dirección importantes programas internacionales de naturaleza interdisciplinar. García comenzó a elaborar la teoría del cambio climático como “objeto complejo”, que requeriría de un enfoque interdisciplinario y sistémico, superador e integrador de discursos, y no de un abordaje meramente multidisciplinario, limitado a compartimentos estancos.

⁶ Cfr. CID, Adriana C. “Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica” *Letras*, 63-64 (2011).

hipertexto resultante es cercano al texto literario de base, sin renunciar a su condición fílmica.

La transposición como reorientación presenta una relectura del texto literario que enfoca ciertos acentos, modifica elementos y puede llegar a plantearse diferencias.

En la transposición a distancia esta puede observarse en el plano estético al asumir la función de una estrategia compositiva que pretende generar un espectador activo, abierto a la reflexión.

En la transposición de máxima distancia o transposición intercultural se traslada la acción del hipotexto para insertarla y resemantizarla en una sociedad distinta⁷. Adriana Cid analiza como ejemplo emblemático de este tipo de transposición el *Werther* (1986) de Pilar Miro, basado en la novela de Goethe. La autora amplía:

“Aunque la película, desde el paratexto mismo -tanto desde el título como desde los créditos iniciales- da clara cuenta de su filiación, las divergencias entre ambos relatos son sustanciales. Mientras el texto literario plasma al héroe prerromántico alemán, arquetipo del *Sturm und Drang*, el protagonista del film encarna a un docente anticonvencional, disconforme con lo establecido, en la España de los años '80, que aun muestra resabios del franquismo. Ambos textos coinciden en presentar una pintura de sus respectivas sociedades y de sus respectivas épocas, pero ellas son – obviamente- disimiles”⁸.

Como la autora detalla, el primer hipotexto constructor del film es sin duda la novela epistolar *Las cuitas del joven Werther* de Goethe. En su trabajo⁹, Adriana Cid cita una frase de Pilar Miró en la que se detalla el abordaje del hipertexto en función de la novela original:

“Los protagonistas conservan el espíritu, los sentimientos y las situaciones del original, pero ellos han cambiado ya que nuestra sociedad y nuestros problemas son diferentes. Mi labor ha consistido en llevar el clásico de Goethe a mi terreno”¹⁰.

En su trabajo, Cid se detiene en la focalización, las intertextualidades y las isotopías.

Dentro de la focalización, la autora observa que el film de Pilar Miró privilegia la mostración sobre la narración a través de la utilización de la cámara neutra. Destaca también las angulaciones de cámara en picado y la utilización de la profundidad de campo en función de destacar la soledad del personaje. En la secuencia narrada en este párrafo (CID, 2011, p.98), la silueta del personaje está asociada al símbolo de la bicicleta. Analizaremos en la sección final de este trabajo el sentido de este símbolo y su abandono final en la secuencia última de la película.

Con respecto a la novela de Goethe y enfocando el análisis de las intertextualidades, Adriana Cid nos dice:

⁷ Adriana Cid amplía en esta clasificación de abordajes el hecho de que mantiene la denominación de transposición intercultural que le ha adjudicado la comparatista italiana Emilia Pantini, por considerarla pertinente (PANTINI: 2002, 229).

⁸ La autora desarrolla el análisis de esta obra en: Cid, Adriana C. “El *Werther*, de Pilar Miró, un nuevo tejido textual para la novela de Goethe”. En: Daniel Altamiranda / Diana Salem (eds.). *Miradas epocales a los discursos narrativos*. Buenos Aires: Dunken, 2011, pp. 95-106.

⁹ CID, Adriana C. “El *Werther* de Pilar Miró, un nuevo tejido textual para la novela de Goethe”. En: Daniel Altamiranda / Diana Salem (eds.). *Miradas epocales a los discursos narrativos*. Buenos Aires: Dunken, 2011, p. 96.

¹⁰ Citado por Caparrós Lera, 286.

“En la primera parte, cuando Werther vive momentos de exaltación y se percibe en armonía con la naturaleza con Dios y con el cosmos, lee o recita pasajes de Homero o Klopstock. Como ha advertido la crítica, el mundo del poeta griego encarna para Werther la placidez y el orden en tanto la poesía hímica de Klopstock, de resonancias bíblicas, remite al universo pietista, en donde todo es cifra de Dios y encierra un sentido último y definitivo”¹¹.

La autora, al analizar las características del hipotexto original y del hipertexto fílmico de Miró señala:

“La cineasta española recupera aspectos tangenciales de la obra de Goethe, con excepción del más medular motivo del suicidio. En primer lugar, recrea una mínima constelación de figuras, reducida al triángulo amoroso, del que mantiene los nombres”¹².

Aunque al protagonista nunca se lo llama por su nombre -se refieren a él como “el profesor”-, el título, de manera indirecta, nos permite nombrarlo. En este trabajo utilizaremos el nombre Werther para analizar el rol. El otro personaje que no recibe nombre en todo el film es “el niño”. Más adelante analizaremos el sentido de esta ausencia.

La exaltación y la armonía con la naturaleza y con Dios son mostradas en el film de Miró a través de la música. En la primera sección de la película, mientras Werther trabaja en su traducción del Prometeo, la secuencia temporal y la placidez es sostenida por el aria a solo del primer acto del Werther de Massenet. Resulta interesante destacar en este caso, que la intertextualidad utilizada por Goethe en su novela, es sustituida en el film de Pilar Miró por la referencia al texto operístico de Massenet.

Por tratarse de un género musical mixto, en el que hay “texto literario” además del montaje sonoro, debemos contemplar este recurso no solo como música que ambienta y condiciona, sino como “cita” de otro texto, que en este caso nos remite al que corresponde al aria elegida.

Esta interpretación del libreto como “cita” es sostenida a través del análisis de la utilización consciente que hace Pilar Miró del aria del último acto de la ópera, en la secuencia final de la película. El texto del aria replica un pasaje del Ossian, que Werther le recita a Carlota en el final de la novela de Goethe. Este mismo texto es adelantado por Miró dentro del film (sin el contexto musical) en las voces de los dos personajes principales. El mismo pasaje es utilizado en el final de la película, reiterado luego de la presentación del aria que lo expresa a través del canto y una vez más, como coda sin música en las voces de los dos personajes principales.

Con respecto al uso de la música Adriana Cid nos dice:

“El entramado de relaciones intertextuales se amplía en la película también al ámbito musical y cinematográfico. Baste mencionar la banda sonora, que acoge una de las más logradas versiones del Werther de Massenet y el homenaje a Max Ophüls y a su Werther (1938) que Pilar Miró ubica casi sobre la clausura del relato. En la versión fílmica del cineasta alemán, el suicidio del protagonista se concreta fuera de campo, en tanto que en el campo visual se sitúa un caballo. La cámara fija registra el plano del animal

¹¹ Trunz, 561, 566-568.

¹² Si bien al protagonista del film jamás se lo llama por su nombre, sino que todos se refieren a él como “el profesor”, el título, explícitamente, lo sugiere.

mientras la banda sonora hace oír el disparo del arma, entonces el caballo encabritado se dispone a huir. Miró compone la escena de suicidio con un trabajo similar del campo y fuera campo pero reemplaza al caballo por un perro. Como advertía André Bazin el cine gusta de citarse a sí mismo”¹³.

Efectivamente, en la secuencia final de la película, en la escena del suicidio, Pilar Miró vuelve a retomar la idea operística de la puesta escénica recomendada por la Academia de la Arcadia de Roma (esta utilización de la directora del film manifiesta una expresa referencia al pensamiento teatral de la Grecia clásica)¹⁴. En las disposiciones de la Academia de la Arcadia se precisaba: “La muerte, si es inevitable, debe ser tratada con dignidad y, preferentemente, fuera del escenario. Los suicidios y las muertes en la batalla pueden ser tolerados, pero no el asesinato”.

En el film, asistimos a la instancia en la que Werther coloca el revólver junto a la sien y salimos de la escena a un campo neutro, recortado por el marco de la puerta, en donde -al oírse el disparo- veremos caer el cuerpo de Werther, en un expreso sobre encuadre. Allí aparece la figura del perro (fiel compañero de Werther en todas las escenas relacionadas con su hogar), el cual avanza hacia la entrada de la casa y queda en reposo junto a la puerta. Toda la secuencia es acompañada por el aria del *Werther* de Massenet en la que se cita textualmente el poema de Ossian.

En lo referente a las isotopías consignadas en el texto de Goethe, Adriana Cid nos remite al estudio de Erich Trunz, quien determina dos campos semánticos: limitación y corazón. La isotopía de la limitación, según este autor, es explicitada a través de la queja constante que lo va a llevar a sucumbir víctima del engaño de buscar lo absoluto en lo relativo. Cid nos comenta que, si bien en el texto de Miró se aborda el tópico romántico, ninguna de estas líneas se manifiesta como relevante en el hipertexto fílmico. Al respecto, menciona sólo tres: relación maestro-discípulo, la niñez y la incomunicación.

“En lo que se refiere el motivo de la infancia, el texto de Miró se inscribe en una vertiente del cine universal de las últimas décadas que asignó a los niños un espacio protagónico. Me atrevo a afirmar que en *Werther* se opera un juego antitético. Por un lado con singular crudeza se transponen tabúes, como el del suicidio infantil. Sin embargo por otro se apela a una mitologización de la niñez. [...] Finalmente la realizadora aborda la problemática de la incomunicación desde diversos ángulos y la resuelve de manera altamente cinematográfica. A las consideraciones precedentes quisiera agregar el recurso de la visualización”¹⁵.

A esta consideración debería agregársele la isotopía del recurso sonoro. Si bien Adriana Cid ahondó de manera magistral en el análisis de este film desde la perspectiva de lo epocal dentro del discurso narrativo, no se detuvo en profundizar el rol del segundo hipotexto no declarado (*El Werther* de Massenet) y en la descripción detallada de su función dentro de este nuevo tejido textual.

La misma Pilar Miró nos expresa la importancia de este texto musical dentro del film:

¹³ CID, 2011, cita al pie 14, p.100.

¹⁴ Durante el siglo XVII, la Academia de la Arcadia de Roma -en respuesta a la crítica francesa sobre la poesía italiana y el drama- trató de evitar que los libretos de ópera fueran indisciplinados, irracionales y licenciosos, tal como ocurría en algunas de las óperas del momento. Se tomaron entonces medidas para que el libreto estuviera en conformidad con los principios del teatro clásico griego, establecido en la Poética de Aristóteles.

¹⁵ CID, Adriana C. “El *Werther*, de Pilar Miró, un nuevo tejido textual para la novela de Goethe”. En: Daniel Altamiranda / Diana Salem (eds.). *Miradas epocales a los discursos narrativos*. Buenos Aires: Dunken, 2011, p. 96.

“En algunos momentos puede dar la impresión de que tenía primero la banda sonora y sobre ella monté las imágenes, pero no fue así. Todos los fragmentos están empalmados después de montar la película. Los elegí antes y por el mismo orden de la acción, pero cuando pedí los derechos de lo que iba a utilizar no tenía las medidas exactas ni sabía lo que iban a durar las secuencias [...] al ir montando la música simultáneamente con las imágenes previstas, coincidían en medida con sorprendente exactitud”¹⁶.

Hemos podido comprobar que, dentro de los estudios enfocados al abordaje del potencial estético, el rol de la música como (hipo) texto dentro de la construcción del diseño de un film como hipertexto resulta un tema que no ha sido suficientemente abordado y discutido. Consideramos por ello interesante el emprender en este trabajo un análisis del film que lo incluya en profundidad.

2.- El Werther de Massenet

Werther fue un proyecto en el que Massenet trabajó durante muchos años. Los primeros esbozos comienzan en el año 1880. La obra completa fue plasmada entre 1885 y 1887. Los libretistas, Édouard Blau y Paul Milliet adaptaron la novela de Goethe y desarrollaron el papel de Charlotte para lograr construir un personaje equiparable al rol de Werther.

La ópera está dividida en cuatro actos. En el primer acto el viudo alguacil enseña a sus hijos menores una canción navideña en su casa de la playa con Ada y Celia. Charlotte se viste para un baile. Como su prometido, Albert, está de viaje, la escolta el melancólico Werther. Werther llega y ve a Charlotte preparando la cena de sus hermanos pequeños, justo como su madre había hecho antes de morir. Werther saluda a Charlotte y se marchan al baile. Albert regresa inesperadamente después de un viaje de seis meses, pero no encuentra a Charlotte en casa. No está seguro de las intenciones de Charlotte y se siente disgustado por no encontrarla en casa, pero Sophie lo reconforta y le da seguridad. Se marcha después de prometer que volverá por la mañana. Werther y Charlotte vuelven muy tarde, él ya está enamorado de ella. Su declaración de amor se ve interrumpida por el anuncio del regreso de Albert. Charlotte recuerda que prometió a su madre moribunda casarse con Albert. Werther se desespera.

El segundo acto está ubicado tres meses más tarde, momento en el cual Charlotte y Albert se casan. Entran felices a la iglesia, seguidos por el melancólico Werther. Sophie intenta animarlo. Cuando Charlotte sale de la iglesia, Werther le recuerda su primer encuentro. Charlotte le ruega que no intente volver a verla hasta Navidad. Werther sopesa la idea del suicidio. Albert se da cuenta de que Werther ama a Charlotte.

Los actos 3 y 4 se interpretan sin interrupción. En el acto tercero, Charlotte está en su casa en Nochebuena. Pasa el tiempo relejendo las cartas de Werther y se pregunta cómo estará el joven poeta y duda sobre su anterior decisión de alejarlo. Werther la visita y mientras él lee su poesía, se da cuenta de que ella corresponde a su amor. Se abrazan un momento, pero ella le despide. Él se marcha decidido a suicidarse. Albert regresa a casa y encuentra a su mujer inquieta. Werther ha enviado un mensaje a Albert pidiéndole prestadas sus pistolas, explicando que se va a ir a un largo viaje. Albert envía a un sirviente con las pistolas. Charlotte siente una terrible premonición y sale en busca de Werther.

¹⁶ Reportaje a Pilar Miró en: PEREZ MILLÁN, Juan Antonio. *Pilar Miró. Directora de cine*. Calamar Ediciones, Madrid, 2007, p. 182.

El acto cuarto transcurre en la casa de Werther. Charlotte ha llegado demasiado tarde. Werther está muriendo. Ella le consuela declarándole su amor. Él le pide perdón. Cuando Werther muere, Charlotte se desmaya. Afuera, los niños cantan un villancico: "Jesús ha nacido".

Existen otros antecedentes operísticos de la novela de Goethe, en 1792 (Rodolphe Kreutzer, París) y en 1802 (Pucitta, Venecia). Massenet decidió dedicarse a este libreto casi un siglo más tarde. Algunos estudiosos de la obra del compositor afirman que la decisión pudo haber partido de la necesidad de darle un acompañamiento a su ópera *Manon* (un drama amoroso ambientado en el siglo XVIII). Otros afirman que la idea de la composición era en muchos años anterior a la creación de *Manon*.

El libreto es adecuado. Está centrado en los dos protagonistas y modifica a los personajes de la novela de Goethe. En la ópera de Massenet, Albert es presentado con rasgos más sombríos y se convierte en el personaje malo de la obra. Por necesidades del libreto operístico, el personaje de Charlotte cobra un rol más importante dentro de la obra de Massenet. En la novela de Goethe son preponderantes los sentimientos, percepciones y reflexiones del joven... y los sentimientos de Charlotte nos llegan a través de los ojos de Werther. La ópera, en cambio, está construida en torno a la pareja de Charlotte y Werther, de tal forma que puede concebirse como una sucesión de cuatro dúos de estos protagonistas. En estas arias puede comprobarse la evolución de Charlotte, desde un primer momento de candidez al gran heroísmo de reconocer su amor frente a un Werther agonizante.

Para la ópera era necesario un dúo final en lugar de la muerte solitaria que se da en el texto original. Hay otras diferencias. El personaje de Sophie se expande mucho en la ópera, al encarnar el rol de la desafortunada víctima -herida como consecuencia de la relación central.

Sin embargo, el personaje de Werther, en la obra de Massenet, es el exacto reflejo del héroe romántico de la novela de Goethe. En un entorno muy sencillo marcado por sentimientos burgueses y simples, Werther aparece como particularmente explosivo en sus primeras arias, en medio de escenas cotidianas y simples, como la repetición del villancico, la fiesta en la posada o el baile. No puede encontrar la felicidad en una vida simple y virtuosa, lejos de Charlotte, figura inalcanzable.

La ópera respeta al hombre que aparece en las cartas de la obra de Goethe, y cumple con las características del movimiento romántico: fuerte presencia de la naturaleza, melancolía e insatisfacción perpetua.

“Es cosa fatal Guillermo. Mi actividad se consume en una inquieta indolencia; no puedo estar ocioso y sin embargo, no puedo hacer nada. Mi imaginación y mi sensibilidad no se conmueven ante la naturaleza, y los libros me causan tedio. Cuando un hombre no se encuentra a sí mismo, no encuentra nada”¹⁷.

El rol de Werther, encarnado en la ópera de Massenet por un tenor, es uno de los papeles capitales para esta tesitura y uno de los más difíciles, por ello se lo llama "el Tristán francés", en comparación con las dificultades vocales presentadas en *Tristán e Isolda* de Richard Wagner.

¹⁷ Werther, *Goethe*, Libro I, carta del 22 de agosto de 1771.

3.- El hipertexto. Análisis del film Werther de Pilar Miró. Análisis por secciones: símbolos, citas y rol del hipotexto.

Durante el panel se analizará en detalle cada cuadro del film y su interrelación con la banda sonora no diegética.

3.1 - Ficha técnica.

Signos gráficos

WETHER

La película fue rodada íntegramente en Cantabria, en Pilar Miró Producciones cinematográficas.

Laboratorios: Madrid Film.

Actores: Eusebio Poncela, Mercedes Sampietro, Feodor Atkine, Emilio Gutierrez Caba, Victoria Peña, Mayrata O'wisiedo, Luis Hostalot, Ignacio del Amo, J. J. Valverde, Eduardo Macgregor, René Koldehoff, Miguel Arribas, Juana Ginzo, Toni Canal, Daniel Lence, Pedro Parola, Fernando Colomo, Luis Araujo, Lola Cordón, Marcelo Flores.

Música: Utiliza la versión de Werther de Massenet. Dirección: Colin Davis, Orquesta de la Royal Opera House, Convent Garden, con las voces de José Carreras y Federica von Stadel en los roles de Werther y Charlotte. (Es la única música del film; el resto son bandas sonoras de ambientación, las cuales se describirán en el análisis por Cuadros).

Sonido: Bernardo Mentz.

Vestuario: María Luisa Zabala.

Cámaras: Julio Madurga, Ramiro Sabell.

Producción: Cesar Benítez.

Decorados: Gil Parrondo, Fernando Sáenz.

Montaje: José Luis Matesanz.

Fotografía: Hans Burmann.

Guión: Mario Camus - Pilar Miró.

Dirección: Pilar Miró

3.2.- Paratextos del inicio

Sección 1. Títulos (paratexto 1). Duración 3'23.

BANDA SONORA PRELUDIO COMPLETO DEL WERTHER DE MASSENET

Extradiegética

<p>Análisis de la Sección 1 - Secuencia temporal en la que el agua está presente hasta la llegada a tierra. Este enlace lleva al destino final de Werther. El agua, el mar y las gaviotas, la tierra, la bicicleta y los árboles constituyen una isotopía que se presenta en el film desde el inicio.</p>

3.3.- Análisis por secciones

Sección 2. Duración 3'20.

(Banda sonora espacial diagética. Sonidos fónicos. Pájaros, animales del campo, ladridos del perro. Silencio filtrado de otros ruidos)

Análisis de la Sección 2 - Secuencia en la que se da importancia a las raíces familiares y a la ubicación del escenario en el que se producirá la muerte. Es la primera asociación entre agua- tierra- nacimiento y muerte. Enlaza el pasado y el presente con el tópico de la muerte presente en el diálogo. Asimismo, aparece en esta secuencia el árbol que aparecerá en la escena final de la película. (Este símbolo es explicado en la Sección N° 16). Esta imagen remite al constante paratexto de la ópera de Massenet y a la asociación del árbol con la muerte. Cabe recordar que en el libreto Werther dice:

Là-bas au fond du cimetière,
il est deux grands tilleuls! c'est là que pour
toujours je voudrais reposer!

Sección 3. Duración 2'20.

Se funde desde la escena desde la anterior.

(Banda sonora espacial diegética. Sonidos fónicos. Pájaros, animales del campo, ladridos del perro. Silencio armado a través del filtrado de otros ruidos).

Análisis de la Sección 3 - Secuencia en la que se presentan los personajes secundarios que dispararán el drama del amor imposible y de la muerte (asesinato y suicidio). Se reitera la figura de la bicicleta afianzando la fragilidad de Werther.

Sección 4. Duración 3'.

(Banda diegética, silencio y sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 4 - En esta larga secuencia, de tomas pausadas, sin cortes, el libreto nos ubica en el tema de la fragilidad del pensamiento y en la imposibilidad de mantener una sola mirada sobre una situación. Las preguntas sobre la enfermedad y la muerte nos focalizan en acontecimientos que luego van a desarrollarse durante la acción. Asimismo, nos dan un primer indicio sobre textos literarios e interpretaciones, construyendo el contexto socio-cultural del personaje principal de la historia.

Sección 5. Duración 3'03.

(Banda diegética; silencio y sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 5 - En esta secuencia, donde la morosidad del transcurrir del tiempo está dada por el lenguaje pausado del diálogo de los protagonistas, conocemos a Alberto y comprobamos el distanciamiento con el hijo, la ausencia de mención de su esposa (lo cual indica indiferencia o desentendimiento sobre su persona), el tratamiento impersonal y frío y el deliberado manejo de los otros a través del dinero. Werther se

involucra en el caso afectivamente. La imagen de Alberto, constantemente sobre encuadrada, nos da una sub-lectura de su peso como figura poderosa y adinerada.

Sección 6. Duración 1'40.

(Banda diegética, voces de niños).

Análisis de la Sección 6 - En esta secuencia, en donde la morosidad del transcurrir del tiempo está dada, esta vez, por el detenimiento en las imágenes fijas -fuertemente contrastadas por el movimiento de los niños a su alrededor- , se presenta al personaje del niño aislado. Como veremos más adelante, se establece aquí un enlace entre Werther y Carlota a través de la figura un niño. No hay diálogo, pero las imágenes nos permiten contextualizar el aislamiento e indiferencia del niño y la comprensión e identificación inmediata de Werther con su sufrimiento.

Sección 7. Duración: 3'.

(Banda sonora diegética. Silencio. Sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 7 - En esta secuencia, se presenta el personaje de Carlota y vuelve a surgir el tema de la muerte, el suicidio y el aislamiento, esta vez centrado solamente en la figura del niño. Se establece un primer acercamiento entre ambos.

Sección 8. Duración: 2'.

(Banda sonora diegética, ruidos ambientales. Sonidos fónicos)

Análisis de la Sección 8 - En esta secuencia se marca el comienzo de la relación entre ambos.

Sección 9. Duración 3'05

(Banda sonora diegética, ruidos ambientales hasta que comienza el aria, hipotexto)

Comienza al aria del tenor que se va a mantener hasta el Cuadro 109 al final de la sección. (Aria de Werther. Acto 1. Escena 1, cuando Werther conoce a Carlota)

O nature, pleine de grâce,
Reine du temps et de l'espace
Daigne accueillir celui qui passe
et ta salue, humble mortel!
Mystérieux silence! O calme solennel!
Tout m'attire et me plaît! Ce mur,
et ce coin sombre... Cette source limpide
et la fraîcheur de l'ombre;
il n'est pas une haie,
il n'est pas un buisson
où n'écluse une fleur,
où ne passe un frisson!
O nature!
Mère éternellement jeune, adorable et pure

enivre-moi de parfums, et toi, soleil,
viens m'inonder de tes rayons!

Análisis de la Sección 9 - Es la primera secuencia afectiva, por eso está sostenida en su totalidad por la música. Se inicia con el orden de la naturaleza, la paz y la armonía (a través del texto musical) y se cierra con la presencia del arma y de las cartas que son un símbolo de un amor no realizado, del amor asociado a la muerte (amor legítimo e ilegítimo, y la muerte de su padre) visualizado en las cartas de la madre y de la amante de su padre.

Después de la utilización de la obertura de la ópera durante la presentación del personaje en el inicio del film, ésta es la primera aparición del aria del personaje principal en la que afirma su equilibrio con la naturaleza y la vida. El placer del trabajo intelectual, la armonía de sus orígenes, al estar en la casa de sus ancestros, que es expresada con el subtexto que oímos: “¡Oh, naturaleza, llena de gracia, reina del tiempo y del espacio, dignate a acoger a éste que pasa y te saluda, humilde mortal! ¡Misterioso silencio! ¡Solemne calma! ¡Todo me atrae y me complace! ...”.

Pero este instante de placidez es interrumpido por dos imágenes que nos adelantan el destino y la muerte.

Sección 10. Duración: 5’.

(Banda sonora diegética; sonidos ambientales y música de piano acompañando la danza. Sonidos fónicos.)

Análisis de la Sección 10 - Larguísima secuencia (la más larga, hasta ahora), en donde se establece el clima afectivo entre los dos. El niño es solo un intermediario en la comunicación y el afecto que se está construyendo entre ambos.

Sección 11. Duración: 1’.

(Banda sonora diegética; mar y gaviotas, sonidos fónicos voz en off).

Análisis de la Sección 11 - En esta secuencia, se establece una relación entre Werther y el niño, en la que está presente como encuadre constante el símbolo del mar. El barrilete es el hilo de conexión que los une con la tierra y el cuento de la abuela, que remite al naufragio-muerte es la constante afectiva de la escena.

Sección 12. Duración: 2’10.

(Banda sonora diegética; sonidos ambientales y fónicos)

Análisis de la Sección 12 - En esta secuencia se anticipa la relación de Werther con el primer drama de amor interrumpido, el del peón y la viuda, que se desencadenará más tarde al ocurrir el asesinato del hermano en manos de Jerusalén.

Sección 13. Duración: 2’.

(Banda sonora fónica)

Análisis de la Sección 13 - Esta secuencia aborda la exclusión, la incomunicación entre pares, el destierro de los diferentes por la sociedad que no los comprende. La figura de la docente regresará más adelante y condicionará una posición de Werther frente al problema.

Sección 14. Duración: 4'.

(Banda sonora fónica y sonidos diegéticos ambientales. Música instrumental del *Claire de Lune* de la ópera *Werther* de Massenet; extra-diegética).

Análisis de la Sección 14 - Secuencia de fuerte impronta comunicacional y afectiva. Nuevamente, la música hace su aparición como texto de sostenimiento del amor que surge entre Carlota y Werther. La música corresponde a la sección instrumental de inicio del aria *Claire de Lune* del primer acto de la ópera. Si nos remitimos al contenido del texto literario al que remite la música nos ubicamos en la escena en la que Werther y Carlota llegan a la casa, después del baile, y el amor entre ellos está naciendo:

CHARLOTTE

(simplement)

Il faut nous séparer.
Voici notre maison,
c'est l'heure du sommeil.

WERTHER

(plus accentué)

Ah! pourvu que je voie ces
yeux toujours ouverts, ces yeux
mon horizon, ces doux yeux: mon espoir
et mon unique joie...
Que m'importe à moi le sommeil?
Les étoiles et le soleil
peuvent bien dans le ciel tour à tour
reparaître,
j'ignore s'il est jour... j'ignore s'il est nuit!
Mon être demeure indifférent à ce qui n'est
pas toi!

CHARLOTTE

(souriant)

Mais, vous ne savez rien de moi.

WERTHER

(pénétré)

Mon âme a reconnu votre âme, Charlotte,
et je vous ai vue assez
pour savoir quelle femme vous êtes!

CHARLOTTE

(souriant)

Vous me connaissez?

WERTHER

(grave et tendre)

Vous êtes la meilleure ainsi que la plus
belle des créatures!

Werther la conoce porque la presiente. En este caso, la figura de los niños es la que desata la ternura en Werther.

En el film de Miró, el niño es el primero en establecer el vínculo con Werther y lo lleva a la madre, Carlota. Ella, a su vez, es cirujana de niños y su alma se enternece con el sufrimiento de ellos (más adelante, nos va a contar cómo cuidó a sus hermanos y el sentido de la vocación elegida). Esta imagen de Carlota se asocia con la ternura que manifiesta por sus hermanos la Carlota de Goethe y de Massenet. En el aria de referencia, Werther le dice a Carlota que es la mejor y la más bella de las criaturas.

Podemos suponer que la esquila no explicitada en el film transmite estas palabras a través de la cita musical. Más adelante, Werther expresa en el contexto de esta aria:

WERTHER

Rêve! Extase! Bonheur! Je donnerais ma vie
pour garder à jamais ces yeux,
ce front charmant,
cette bouche adorable, étonnée et ravie...
Sans que nul à son tour
les contemple un moment!
Le céleste sourire! oh! Charlotte!
je vous aime... et je vous admire!

El éxtasis es interrumpido en la ópera por la indecisión de Carlota y por su percepción de la llegada de Alberto a la casa. Ella le recuerda que le ha jurado a su madre casarse con él, situación que, por un momento, ha olvidado... Veremos, más adelante, la irrupción de la figura del Alberto en la relación de ambos, asociada a la percepción de Carlota sobre la seguridad del niño y motivadora del desenlace final.

En el film, el juramento no es hacia la madre sino hacia el niño y la sociedad. Una vez más el mandato ético sobre el sentimiento. En la ópera, Werther anticipaba: “¡A ese juramento, permaneced fiel! ¡Y yo moriré, Charlotte!”.

Sección 15. Duración: 7’.

(Banda sonora fónica y sonidos diegéticos ambientales). Primer plano de Werther y el niño, enfrentados en la mesa de estudio del cuarto del pequeño. Cámara fija.

Análisis de la Sección 15 - En esta secuencia se da la primera aproximación física. Werther la protege frente a su fragilidad y está presente el niño, la fuerte conexión de él con Werther y la sensibilidad de ella hacia los pequeños. Se instala este lazo con fuerza y de esta manera nos acercamos al clímax de la relación. El símbolo de la bicicleta representa la fragilidad de la personalidad de Werther. En esta escena, la deja por ella y asume el rol de fuerza al manejar el auto para protegerla. Sólo va abandonar la bicicleta al final del film, en el momento en que asume la fuerza de la decisión final en el suicidio. La última sección del diálogo demuestra la exaltación de Werther en esta relación y también cierra la promesa de nunca abandonarla. Sólo lo hará cuando ella le diga que no desea verlo más.

Sección 16. Duración: 1’.

(Banda sonora sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 16 - En esta secuencia -de una sola toma continua- aparece nuevamente el símbolo de los árboles. Cada árbol representa a un ser humano -tal como lo expresa Werther-, con sus propias luchas y miserias, y construyéndose a sí mismo en busca de la luz que es el amor, lo que da sentido a la vida en este relato. Se debe destacar aquí que esta secuencia es original del film y que se asocia a la puesta circular de las imágenes. Recordemos que la película se detiene en la primera secuencia en la copa del árbol del cementerio de la casa de Werther. Ese mismo árbol, esa misma copa, será la que elige Pilar Miró para el cierre del film. Asociado con el final trágico, los disparos de los cazadores en el bosque presagian el suicidio.

Sección 17. Duración: 3'40.

(Banda sonora de sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 17 - Esta secuencia está centrada en la figura de Alberto como hacedor de la muerte. Las armas, la caza, el dominio de los otros. El jabalí adelanta la muerte de Werther en manos de la decisión de Alberto sobre su familia.

Sección 18. Duración: 4'20.

(Banda sonora sonidos ambientales diegéticos, sonidos fónicos. Sonido hipertrofiado).

Análisis de la Sección 18 - En esta secuencia, se llega a la mayor intensidad de deseo en la pasión física de ambos. El lentísimo y pausado diálogo está cargado de avidez - desde el inicio de la secuencia-, avidez que se profundiza con la lectura morosa de Werther, los acercamientos físicos y la abierta declaración de deseo de Carlota.

Sección 19. Duración: 1'10.

(Banda sonora de sonidos ambientales, diegéticos; sonidos fónicos y música instrumental del inicio de *Claire de Lune* de la ópera *Werther* de Massenet, extra-diegética).

Análisis de la Sección 19 - Nueva secuencia amorosa. Esta vez no pasional sino afectuosa, en la cual se utiliza el *leit motiv* musical, que según ya hemos adelantado -sin diálogo entre ellos- sostiene toda la escena.

Sección 20. Duración: 1' 10.

(Banda sonora de sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 20 - Esta secuencia vuelve a presentar al tío de Werther (el pasado) y nos explica el origen de las cartas de amor encontradas. Aparece el personaje de la amante de su padre y la imagen del amor no consumado plenamente. No es casual que la escena se abra con el peón y la referencia a otro amor no realizado al que luego se volverá.

Sección 21. Duración: 3'45.

(Banda sonora de sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 21 - En esta secuencia se presenta el carácter ético de Beatriz y es una referencia que servirá más adelante cuando ella le manifieste su decisión con respecto a un tema amoroso personal. También nos trae el tema de la defensa de los excluidos en este mundo, de aquellos que no se adaptan a la sociedad, de los “diferentes”.

Sección 22. Duración: 4'36.

(Banda sonora de sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos; música extra-diegética).

Análisis de la Sección 22 - En esta sección, ella relata su compromiso hacia su madre. Es la secuencia que la asocia con el personaje de Goethe, en lo referido a la promesa realizada a su madre sobre cuidado de sus hermanos. En este caso, la promesa se extiende a la voluntad de servir a los otros. Aquí debemos plantearnos el sentido de la fragilidad e inocencia de Werther dentro de la relación que entabla con Carlota. Desde su alma y sensibilidad, él es un niño que necesita cuidado. En este sentido, se equipara a la figura del hijo que cobra aquí otra dimensión como réplica o par de su persona. Durante toda la secuencia, subyace la sombra de la separación en la frase que Werther reitera. Separación por la promesa de ella, manifestada en la dedicación al hijo. Separación por causa de la muerte, en la escena del cementerio. Este presagio es confirmado por el recitado adelantado del poema de Ossian, y cierra con los dichos de Werther: “¿Por qué tenemos que volver?” y la respuesta de Carlota “¡Cristo! ¡Dios!”. La música, *leit motiv* del amor de la pareja, construye el soporte afectivo del receptor, desde la toma 253.

Sección 23 – 3'10

(Banda sonora sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos. Se reitera la sección instrumental de inicio del *Clair de Lune*, al final de la sección, para fundirse con la primera toma se la sección 21; sonido extra-diegético).

Análisis de la Sección 23 - En esta secuencia, podemos observar a Carlota en su proyección afectiva y en su cariño hacia los niños. Werther es sólo un espectador. Es una sección intermedia que da respuesta al “¿por qué debemos separarnos?”. El sentido del prelude del aria *Claire de Lune*, dentro de esta secuencia, está explicado por el hecho de que esta sección prologa la concreción del encuentro físico de ambos. El aria completa (no sólo la sección instrumental) será la música conductora del encuentro pasional y amoroso.

Sección 24. Duración: 2'57.

(Banda sonora vocal e instrumental del Aria *Clair de Lune* del *Werther* de Massenet).

Análisis de la Sección 24 - En esta secuencia de la consumación del amor de ambos no hay otro sonido que la banda sonora del aria de *Claire de Lune* del *Werther* de Massenet. El texto inicial del aria -en las palabras de Werther- es explícitamente recortado a esta sección: “Ah! Siempre que vea esos ojos tan abiertos, esos ojos, que son mi horizonte; esos dulces ojos, mi esperanza y mi única alegría, ¿qué me importa dormir? Las estrellas y el sol pueden aparecer y reaparecer en el cielo... Ignoro si es de día o de noche... mi ser permanece indiferente a todo..., excepto a ti...”. Las imágenes muestran este contenido textual.

En la ópera, el aria continúa y preanuncia la separación; aquí, Miró la recorta para cerrar la escena de amor sin la promesa del suicidio de Werther.

Sección 25. Duración: 1'40.

(Banda sonora de sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 25 - En esta sección, el niño registra de manera negativa la ausencia de Carlota y de Werther, y se vuelca al abuelo. Es la primera referencia visual del trabajo de Alberto como “armador”, rol en el que Pilar Miró ubica al padre del niño. Es la primera desestabilización que dará pie al nuevo avance de Alberto hacia Carlota.

Sección 26. Duración: 3'40.

(Banda sonora de sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 26 - En esta secuencia se refuerza la idea del amor no realizado. La espera, el engaño, el trío amoroso y, finalmente, el abandono y la muerte. Primera escena de muerte.

Sección 27. Duración: 2'50.

(Banda sonora de sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 27- En esta secuencia vuelve a aparecer la muerte relacionada a un tema de amor no realizado. Esta secuencia se enlaza con la siguiente, en la que queda claro el paralelismo entre Jerusalén y Werther.

Sección 28. Duración: 13.51.

(Banda sonora de sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 28 - En esta secuencia se reafirma el tema de la muerte y del suicidio por amor. En la frase de Werther: “El amor, la pasión y la necesidad de una persona no son una invención poética” se delinea su propia historia, también puede adelantarse el final en los comentarios: “La vida lejos de esa mujer no tenía sentido” y “Todo se ha acabado para él”.

Sección 29. Duración: 3'30.

(Banda sonora de sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 29 - En esta secuencia se puede apreciar que Alberto se ha percatado del interés de Werther por Carlota y por el niño. Es el inicio de un nuevo interés por recuperar a su familia. Al mismo tiempo, queda clara la postura de Werther quien anuncia: “La naturaleza humana tiene sus límites, puede soportar alegría, felicidad, sufrimiento, dolor pero sucumbe en cuanto se sobrepasa. No se trata de si uno es débil o fuerte sino si puede sobrellevar la medida de su sufrimiento”. Él está a punto de probar ese límite.

Sección 30. Duración: 2'.

(Banda sonora de sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos; sonido diegético de un clave).

Análisis de la Sección 30 - En esta secuencia, resulta evidente el quiebre de la relación entre Werther y Carlota. Es este el momento en el que Alberto vuelve a estar presente en la vida de su ex esposa y de su hijo. La seducción, la reconquista amorosa a través de la música, la intimidad entre la nueva pareja, la exclusión de la figura de Werther.

Sección 31. Duración: 2'.

(Banda sonora de sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 31 - No existe otra explicación, para aclarar argumentalmente el sentido de esta secuencia, que el afán de destacar la reiteración del sentido de un símbolo. Recordemos que la bicicleta representa en esta película la fragilidad de Werther. El niño le señala a Werther su debilidad, el enflaquecimiento de sus fuerzas. Las escenas anteriores, con su fuerte impacto, han desequilibrado a Werther. Esta situación va a agravarse en las secciones siguientes.

Sección 32. Duración: 3'30.

(Banda sonora de sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos y música extra-diegética del aria de *Werther*, del segundo acto).

Análisis de la Sección 32 - La fragilidad de Werther llega a su extremo. Toma conciencia de que debe separarse de Carlota. Ella va a pertenecerle nuevamente a Alberto. El aria que se desarrolla en el final de esta secuencia, y que anida como lenguaje conductor de los cuadros siguientes -entre el 383 al 393- es:

Ah! qu'il est loin ce jour plein
d'intime douceur...
Où mon regard a rencontré le vôtre
pour la première fois!
Où nous sommes tous deux
demeurés si longtemps,
tout près...sans nous rien dire...

Cependant que tombait des cieux
un suprême rayon qui semblait un sourire...
sur notre émoi silencieux!

Corresponde a un fragmento del aria del acto segundo del *Werther* de Massenet. Es el aria en que, luego del casamiento de Carlota con Alberto, Werther se plantea su relación con ella. Antes del fragmento citado, Werther expresa: “¿He sido sincero? El amor que le tengo, ¿no es el más puro y el más sagrado? En mi corazón... ¿jamás ha habido un culpable deseo? ¡Oh! ¡He mentido! ¡Oh, Dios...! ¡Sufrir sin cesar... o mentir siempre! ¡Es demasiada vergüenza y demasiada debilidad! ¡Debo irme! ¡Quiero irme!”. Frente a la duda, se plantea “¡Partir!... ¡No! ¡No quiero separarme de ella!”. Y luego, dirigiéndose a Charlotte: “¿Para qué? ¿Para veros siempre junto a otro?”. A continuación, se plantea: “¡Ah! ¡Qué lejos ha quedado ese día, lleno de íntima dulzura, en que mi mirada encontró la vuestra, por primera vez!... Cuando estuvimos juntos tanto tiempo, los dos, tan juntos..., sin decir nada... ¡Mientras caía del cielo una luz, que parecía una sonrisa, sobre nuestro silencio emocionado!”.

Vemos en la fotografía del niño la fragilidad de Werther. Emerge la infancia como símbolo y la fuerte identificación con ese niño. Se advierte también en la música y en las imágenes la soledad y el abandono del trabajo, que antes emprendía con amor, y el abandono de ese niño desde la decisión de Carlota.

La escena final del hall, con la puerta abierta, muestra -de manera premonitoria- el lugar en el que el perro cerrará, con su imagen lánguida, el suicidio de Werther.

Sección 33. Duración: 3’.

(Banda sonora de sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 33 - En esta secuencia comprobamos el afianzamiento de la amistad de Beatriz por Werther. Asimismo, la admiración que siente ella por la entrega de su compañero. Beatriz le agradece que él se haya consustanciado con su posición frente a la injusticia en el ámbito escolar.

En esta secuencia se pone también en discusión la ética de las relaciones triangulares, situación similar a la que sufre Werther. La afirmación de Beatriz -respecto de la situación del triángulo amoroso en la sociedad- nos permite coincidir con Adriana Cid, cuando estudia la inmersión de la película en la sociedad postfranquista. El triángulo de la relación entre Alberto, Carlota y Werther se presenta expresamente desdibujado en el inicio del film. Carlota está separada de Alberto desde hace años. No obstante, esta situación no es blanqueada y, en el momento en que ella inicia una nueva relación, este hecho se vuelve relevante. La reanudación de su matrimonio vuelve a ser una situación “bien vista” por la sociedad (tanto desde lo externo como desde la óptica interna de Carlota). En el guión del film, los personajes no están en una situación abierta, como en el texto de Goethe o en el de Massenet, en donde la única atadura previa al posible vínculo de amor es la promesa de Carlota hacia su madre (juramento que la obliga a casarse con Alberto). Tanto en la novela de Goethe como en la ópera de Massenet, el triángulo se produce por una indecisión de Carlota ante la promesa hecha a su madre y el verdadero amor que trata de negar en su corazón. En ambas versiones, Carlota opta por el deber, para luego rendirse ante la realidad del amor, que ya es pecado. La heroína de Goethe no se compromete con este sentimiento, aunque esconda su amor en el corazón. La heroína de Massenet va a definirse por el amor de Werther en la última

escena, en la que decide reunirse con su amado moribundo y jura ante él su eterna adoración.

La Carlota de Miró es libre en el momento en que inicia la relación con Werther, lo único que la ata es su obligación frente al futuro del niño y su libre interpretación de lo que le impone la sociedad. En este sentido, veremos más adelante, que su amor no es abiertamente declarado, sino sólo esbozado en el final abierto que Pilar Miró nos presenta: la cámara enfoca el coche de Carlota, después de la escena en la que ella decide no reestablecer su matrimonio. La relación que ha entablado con Werther es - desde una óptica pasional- más de cuidado hacia el otro que de entrega. Esta indecisión final es sólo una más de las muchas que se repiten a lo largo del film.

Sección 34. Duración: 2'.

(Banda sonora de sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 34 - En esta secuencia Carlota decide alejarse de él. El alejamiento está teñido de sus propias dudas. Pretende dejarlo, pero sus acciones delatan lo contrario. La confusión invade el espíritu de Werther. Él aún confía en que ella recapacite y lo elija.

Sección 35. Duración: 1' 20.

(Banda sonora de sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 35 - En esta secuencia Werther adelanta su muerte. La cita de las frases de Sócrates nos permite proyectar en el protagonista la pretensión de llevar con dignidad lo que el destino y la vida le han impuesto. Es la despedida. Él parte para morir. Los otros vivirán... No obstante, tal como Sócrates ha dicho: “Sólo los dioses saben quién de nosotros se encamina hacia un destino mejor”. Esta secuencia trae a colación el paratexto del libreto de la ópera de Massenet:

Pourquoi trembler devant la mort?
devant la nôtre?
On lève le rideau...
puis on passe de l'autre côté,
Voilà ce qu'on nomme mourir!
Offensons-nous le ciel
en cessant de souffrir?

Sección 36. Duración: 1'.

(Banda sonora de sonidos ambientales diegéticos; sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 36 - Esta secuencia marca la separación entre Werther y el niño. Sólo resta el recuerdo de este instante en el que los nombres unidos viajan a la deriva por el mar. Sólo sus nombres, que nosotros desconocemos como espectadores, instancia que se evidencia en todo el film; pues, recordemos que ambos personajes no tienen nombre en esta película: son “el profesor” y “el niño”.

Sección 37. Duración: 3'.

(Banda sonora de sonidos ambientales, diegéticos; sonidos fónicos. Sonido extra-diegético: aria del tercer acto del *Werther* de Massenet).

Análisis de la Sección 37 - Carlota trunca la última esperanza que sostenía a Werther y lo impulsa hacia la muerte. El aria que acompaña toda la secuencia corresponde al tercer acto de la ópera *Werther* de Massenet; es la escena anterior al suicidio. El subtexto nos habla de la lucha que ella entabla para no ceder a su amor. Esta secuencia musical es consecuencia del dicho de Werther: “¡Ambos mentimos al decir haber vencido al inmortal amor que palpita en nuestros corazones!”. En la ópera la sección concluye con la afirmación de Werther: “¡Ponte de luto, oh Naturaleza! ¡Tu hijo bien amado, tu amante hijo va a morir llevándose con él la tortura eterna! ¡Que se abra mi tumba!”. La escena concluye con el abandono del símbolo. En esta secuencia, todo aquello que lo ataba a la vida, incluso su fragilidad, es abandonado. Este abandono implica una fortaleza que lo llevará a ejecutar el acto del suicidio.

Sección 38. Duración: 1'.

(Banda sonora, sonidos fónicos).

Análisis de la Sección 38 - Esta secuencia es la antesala del suicidio. Sólo Carlota da sentido a su vida. Aquí se cierra la secuencia anticipada: “¡A ese juramento, permaneced fiel! ¡Y yo moriré, Charlotte!”, como expresa la ópera.

Sección 39. Duración: 6'50.

(Banda sonora, sonidos fónicos. En el último cuadro, se inicia el aria del segundo acto de la ópera de Massenet como enlace con la secuencia del suicidio).

Análisis de la Sección 39 - En el inicio de esta secuencia percibimos que el niño ha regresado a su aislamiento. La nota es el claro ejemplo de que una vez más no puede expresarse.

Al mismo tiempo, Carlota toma conciencia de la decisión errada que ha tomado. En el final abierto del auto que arranca, podemos interpretar que ella va en busca de Werther. El comienzo del aria de Ossian, encadenado con la partida del auto y la escena del suicidio, nos da la pista del hipotexto de Massenet que Pilar Miró expresamente deja de lado. En esta sección del libreto, Carlota dice: “Ah! l'horrible présage!” Dieu! Tu ne voudras pas que j'arrive trop tard!”.

Deliberadamente, unimos esta secuencia con la sección del suicidio de Werther, ya que Pilar Miró la unió a través de la música. En esta sección, la música y la voz en off de los dos protagonistas recitan en canon el mismo fragmento, resaltando la futilidad de la vida y la proximidad de la muerte.

El cementerio cierra la secuencia final en una clarísima puesta circular que imita el recorrido de cámara, reiterando la misma secuencia de la escena 2. Aquí cabe citar lo que, desde el hipotexto musical, la directora nos restringe explícitamente, pero a lo que nos remite como receptores habituales de este texto escondido.

En la escena final del *Werther* de Massenet la última voluntad del moribundo, expresada a Carlota es:

Là-bas au fond du cimetière,
il est deux grands tilleuls! c'est là que pour
toujours je voudrais reposer!

Las voces cambiadas en el texto (en relación a la primera exposición de ambos de esta poesía) nos permitirían concluir con la cita de Sócrates: “Pero sólo los dioses saben quién de nosotros se encamina hacia un destino mejor”.

4.- La ópera *Werther* de Massenet, como hipotexto del film de Pilar Miró

Acudimos, una vez más, al artículo citado en el inicio de este trabajo. En él, Adriana Cid nos remite a la relación entre el hipotexto original y el hipertexto fílmico de Miró:

“[El film] subraya en la caracterización de Werther y en la del resto de los personajes, las dificultades de comunicación y de relación con los otros, en ocasiones hasta el extremo de la imposibilidad. Desaparece asimismo [...] el pathos trágico del eterno insatisfecho con ansias de absoluto, para ser reemplazado por una cámara que opera con frialdad distante y acompaña a un docente idealista y solitario, que no halla cabida en la sociedad española del postfranquismo¹⁸. También aquí, como en la novela del escritor alemán, se desarrolla el tópico romántico de una historia de amor imposible que acaba trágicamente, pero tanto la estética como el tono y las líneas de fuerza que configuran ambos textos son divergentes. [...] El *Werther* de Miro [...] se articula sobre una red isotópica propia en la que se destacan -en mi opinión- tres líneas de fuerza: la relación maestro discípulo, el motivo de la niñez y la problemática de la incomunicación. [...] La realizadora madrileña reformula el relato goetheano desde su propio contexto y logra un Werther que -como el primigenio- refleja, a la vez que cuestiona, una sociedad en crisis en la que sucumbe”¹⁹.

Hemos podido comprobar desde el análisis de las secuencias del film que, desde la localización del espacio en el que transcurre la acción, tanto el *Werther* de Goethe como el de Miró muestran a un individuo en viaje, llegado a un lugar ajeno desde su instancia de vida anterior. Ambos se instalan en un espacio abierto, sensible a la reflexión sobre la naturaleza y la vida.

Ya hemos señalado que este espacio es diferente. El propósito inicial de Miró fue el hacer una adaptación fiel a Goethe, en función de la reflexión sobre el individuo y sobre las relaciones humanas. En la película, los verdes bosques alemanes que admiraba el Werther de Goethe, se convierten en los verdes y grises de la Cantabria de 1986. Al respecto, Pilar Miró ha comentado, en una entrevista realizada para el diario *El País*: “Cuando trabajo, necesito sentirme cerca de aquello que otro ha contado, cuando y como sea, para poder a mi vez traducirlo y ser mediadora”²⁰.

Esta decisión, tomada en un momento crítico de su vida, fue repensada por la directora. Se debe tomar en cuenta, además, que Pilar Miró debía ajustarse a tiempo y

¹⁸ La problemática del postfranquismo, de la transición y de sus fechas resulta un tema controvertido en la crítica.

¹⁹ CID, Adriana C. “El *Werther*, de Pilar Miró, un nuevo tejido textual para la novela de Goethe”. En: Daniel Altamiranda / Diana Salem (eds.). *Miradas epocales a los discursos narrativos*. Buenos Aires: Dunker, 2011, p. 96.

²⁰ *El País* (03-05-1997).

presupuestos muy acotados. En un reportaje realizado con posterioridad a la realización, Miró expresa:

“Sigo pensando que esta película fue un error. Nunca debí renunciar a ambientar Werther en su época”²¹.

Esta apreciación se puede ver con claridad en la fuerte impronta del hipotexto que hemos analizado, teñido de una fuerza romántica tan potente que hace desaparecer el contexto social y político en el que Miró coloca a sus personajes.

Siguiendo con los escenarios elegidos, podemos recorrer cómo aparecen en ellos los símbolos y las citas que funcionan como guías interpretativas en el film.

En el texto de Goethe, el personaje nos describe el paisaje al que ha llegado en su primera carta:

“Estoy aquí en la gloria. La soledad en este país encantador es el bálsamo perfecto para mi corazón, tan dado a las emociones fuertes; y la estación del momento, en la que todo se renueva y rejuvenece, derrama sobre él un suave calor. Cada árbol, cada seto, es un ramillete de flores; le dan a uno ganas de volverse abejorro o mariposa para sumergirse en el mar de perfume y respirar el aromático alimento”²².

En el film de Miró nos introducimos en el arribo del personaje a través de un viaje inicial. No es casual que la directora nos presente el paisaje solitario de la costa y las gaviotas, y realce de manera protagónica la figura del barco. Es este barco el que conducirá a Werther a su destino final.

Para Juan Antonio Pérez Millán²³, en la película merece especial atención el uso de la fotografía. Al respecto cita una frase de la directora.

“La fotografía, la atmósfera, era fundamental para mí y me obligué a perder horas y horas de rodaje hasta conseguir exactamente la fotografía precisa”²⁴.

También nos presenta, desde el inicio, el paisaje musical de referencia que será muchas veces el único hilo conductor de las imágenes. En el inicio del film, el viaje en la lancha y el paisaje de la casa paterna está acompañado por la obertura de la ópera de Massenet. Hemos visto en el análisis de esta secuencia inicial cómo funcionan los paratextos dentro de esta presentación. Sabemos que el protagonista tendrá un nombre (referencia importante ya que no se lo nombrará durante la acción), conocemos el hipotexto original (cuando la directora nos habla de su versión libre basada en los personajes de la novela de Goethe) y el segundo hipotexto nos es presentado al enunciarnos la ópera de Massenet (referencia imprescindible de una cita musical constante en el film).

El amor, la muerte, el agua, el mar y las gaviotas, la tierra, la bicicleta y los árboles constituyen isotopías que se presenta en el film desde el inicio. Todas ellas están siempre subrayadas por la música.

Ya desde la primera escena vemos a Werther descender de la lancha con su bicicleta. En la sección 14, hemos visto cómo el primer contacto físico de los protagonistas se efectúa desde el cruce de las manos de ambos, ella desde el auto y él desde la bicicleta. Este encuentro está subrayado por la parte instrumental de *Claire de Lune* de la ópera

²¹ Angulo, 1988, 24.

²² GOETHE, *Werther*. Carta del 4 de mayo de 1771. Libro primero.

²³ PEREZ MILLÁN, Juan Antonio, 2007. *Pilar Miró. Directora de cine*. Calamar Ediciones, Madrid.

²⁴ *Ibid* 24.

Werther de Massenet, que sube su intensidad haciendo coincidir el movimiento de la bicicleta con el *tempo* de la obra. El símbolo de la bicicleta representa la fragilidad de la personalidad de Werther. En esta escena, abandona su fragilidad ante ella y asume el rol de fuerza al manejar el auto para protegerla.

Werther sólo va abandonar la bicicleta al final del film, en el momento en que asume la fuerza de la decisión final en el suicidio. La última sección del diálogo demuestra la exaltación de Werther en esta relación y también cierra la promesa de nunca abandonarla. Sólo lo hará cuando ella le diga que no desea verlo más.

La música realiza un pasaje de unión entre la imagen del agua y de la casa en donde se desarrollará el drama. El agua se introduce desde lo visual en la temática de la primera conversación de Werther con su tío. Allí nos informan que todos los niños nacidos del vientre de su abuela han visto la luz en el agua -no en la tierra- por expresa voluntad de ella. También el agua ha traído la muerte y se ha llevado al padre de Werther quien sólo está presente en una tumba vacía. Será Werther el que morirá en la tierra ya que en su caso el agua manifiesta la vida en la angustia de una pasión no realizada.

En el hipotexto de Goethe el agua es creadora de las relaciones amorosas. Podemos comprobarlo en el relato de la llegada de Werther quien nos cuenta:

“A la entrada de la ciudad hay una fuente... una fuente a la que me encuentro adherido, como por encanto, igual que Melusina y sus hermanas. A la falda de una pequeña colina, se puede ver una bóveda; se bajan 20 escalones y se ve saltar el agua más pura y transparente de los peñascos de mármol. La pequeña pared que forma su recinto, los árboles, que techan con su sombra la frescura del lugar, todo esto tiene un no sé qué atractivo y desconsolador al mismo tiempo; y no pasa un día que deje de descansar ahí una hora. [...] Cuando ahí estoy sentado recuerdo una vida patriarcal; rememoro que nuestros antepasados a la vera de la fuente creaban sus relaciones; que ahí era adonde iban a hablarles de amor; que alrededor de las claras fuentes revoloteaban y jugueteaban incesantes mil genios bienhechores”²⁵.

También la imagen del cementerio está presente en el final de la primera escena y es la misma imagen la que va a cerrar la película. Vimos antes, en esta recurrencia, la idea de una puesta circular, acompañada en ambos casos por la misma música. Si tomamos este hecho en consideración podemos comprobar que la música es utilizada aquí desde una puesta circular similar, ya que la temática musical de la obertura es material compositivo del epílogo. Asimismo veíamos antes que la imagen del cementerio, traída como cita literario-musical, nos trae la referencia al paratexto del libreto de la ópera de Massenet en la que Werther nos expresa su deseo:

Là-bas au fond du cimetière,
il est deux grands tilleuls! c'est là que pour
toujours je voudrais reposer!²⁶

La tierra que avistamos desde el inicio está presente a través de las imágenes del bosque y de los árboles, como representantes físicos de la construcción psicológica de la vida.

En el hipotexto de Goethe podemos leer sobre la permanencia de los árboles en la tierra, ajenos al ciclo de la vida humana:

²⁵ GOETHE, *Werther*. Carta del 12 de mayo de 1771, Libro primero.

²⁶ Aria del Tercer acto del *Werther* de Massenet.

“El buen anciano se mostraba alegre al extremo y no pude menos que expresar la admiración que me provocaban la hermosura y abundancia de los dos nogales en cuya sombra nos cubríamos. De inmediato, aunque de una manera un poco pesada, empezó a contarnos la historia de estos árboles. -El más viejo -dijo-, no se sabe quién lo plantó: tal pastor, dicen éstos; tal otro, dicen aquéllos; sobre el más joven (precisamente es de la edad de mi mujer, que cumplirá 50 años en octubre), su padre lo plantó en la madrugada del día en que nació por la tarde. Su padre fue mi antecesor y no puede decirse con justicia hasta qué punto quería él este árbol, aunque seguro no mucho más que yo. La primera vez que vine aquí, siendo entonces un pobre estudiante, mi mujer estaba sentada en un madero, haciendo media, al pie de este árbol, en este mismo patio. Hará de esto como... como... unos 37 años... Sí... 37 años”²⁷.

Hemos analizado antes en el film, en la sección N° 16, las palabras de Werther en el bosque cuando le cuenta al niño cómo se forman las hayas y le comenta que cada una sigue su propio esfuerzo por ver la luz, pero que su destino ya ha sido trazado de antemano al estar atada al lugar que ocupa en el bosque.

En Goethe, los árboles vuelven a aparecer relacionados con la otra historia de amor frustrada (la del joven obrero enamorado de la viuda que luego se suicida), que se entretiene con el destino de Werther.

“Al mismo tiempo que la naturaleza anuncia la cercanía del otoño, siento el otoño dentro de mí y a mi alrededor. Mis hojas amarillean y las de los árboles vecinos se han caído ya. ¿He vuelto a hablarte de aquel joven de la aldea que conocí cuando vine por primera vez a este lugar? He pedido, en Wahlheim, noticias tuyas, y me han dicho que después de echarle de la casa donde servía, nadie ha vuelto a saber de él. Ayer le encontré casualmente, camino a otra aldea; le hablé y me contó su historia, que me ha causado gran impresión, como comprenderás fácilmente cuando te la transmita. [...] Confesaba (sintiendo al hacer memoria de ello un tipo de alegría y placer) que su amor hacia su ama fue aumentando cada vez más, al grado de no saber lo que hacía ni, hablándote en su lenguaje, dónde tenía la cabeza. No podía beber, comer ni dormir; esto lo martirizaba y hacía lo que no debía hacer, y olvidaba lo que le habían ordenado; parecía que tuviera un demonio en el cuerpo [...] Esta pasión, que encarna tanto amor y fidelidad, no es una ficción de poeta; vive, centellea en toda su pureza en estos hombre que apellidamos incultos y groseros; nosotros, gente civilizada hasta el punto de no ser ya nada”²⁸.

Cuando el criado es apresado, la imagen del árbol reaparece:

“Los corpulentos árboles, sin follaje, se habían cubierto de escarcha; el seto vivo que rodeaba las tapias del cementerio había perdido su hermoso verde y dejaba ver, por los anchos agujeros, las piedras de los sepulcros llenas de nieve”.

Los árboles también están relacionados con este personaje en el film de Miró. Jerusalén es el criado que se ocupa de talar los árboles y trozar los troncos. Imagen que permite asociarlo a la posibilidad de quitar la vida, circunstancia que será su destino.

Desde otro ángulo, la copa del árbol del cementerio es una representación de la esencia del espíritu de Werther que inicia y finaliza la película de Miró.

²⁷ GOETHE, *Werther*. Carta del 1 de julio de 1771. Libro primero.

²⁸ GOETHE, *Werther*. Carta del 4 de septiembre de 1771. Libro primero.

Con respecto al rol de los niños, en el *Werther* de Goethe, además del joven protagonista, su amada Carlota y su esposo Alberto, se presentan las figuras -no definidas de manera particular- de los niños (hermanos de Carlota) que juegan un rol de fuerte impronta comunicacional con el protagonista. Con ellos, Werther puede establecer un nivel profundo de comunicación que no consigue instaurar con sus pares. El 29 de junio, Werther escribe:

“Anteayer vino el médico de la ciudad a visitar al mayordomo y me halló sentado en el suelo, en medio de los niños de Carlota. Unos saltaban alrededor de mí o se subían en mis rodillas; otros me hacían gestos; yo les hacía cosquillas y la algazara era grande y la alegría, muy ruidosa. [...] En cuanto volvió a la ciudad, lo primero que hizo fue contar a las personas que encontraba y querían oírle: “Los niños del magistrado estaban ya muy mal educados, pero ese Werther los acaba de echar a perder por completo”. Sí, querido Guillermo, los niños son lo que conmueve más mi corazón en la tierra. Cuando me detengo a mirarlos y veo en esos pequeños el germen de todas las facultades que necesitarán practicar algún día; cuando descubro en sus caprichos o terquedades la futura constancia y firmeza de carácter, o en sus travesuras y en su malicia el humor fácil y alegre que hace olvidar las penas y los contratiempos de la vida, y todo esto de una manera franca y total, no dejo de repetirme siempre estas palabras divinas del maestro. ¡Dios piadoso! Desde la inmensidad de tu gloria, ves a los niños grandes y a los pequeños, y nada más, y hace mucho tiempo que has declarado por boca de tu hijo, quiénes son con los que más te complaces. Los hombres creen en él, pero no lo escuchan, y nunca han obrado de otra manera. Forman a sus hijos semejantes a ellos y... Adiós; prefiero callar que seguir con este desvarío”.

En el paratexto del libreto de Massenet, la figura de los niños está presente desde el comienzo. En la primera escena Werther dice:

Ici-bas rien ne vaut les enfants!
Chers enfants! Autant notre vie
est amère...
autant leurs jours sont pleins de foi,
leur âmes pleine de lumière! ah!
comme ils sont meilleurs que moi!²⁹

Los niños vistos en plenitud de su destino, llenos de alegría, con sus corazones, plenos de luz.

En el film de Miró, el niño es un par de Werther, un doble, un reflejo. Es el niño el que no puede comunicarse y es Werther el que establece el lazo con el mundo y la sociedad. Cuando el profesor se entrevista con la madre, ella le habla del aislamiento del niño y en ese momento introduce la figura del suicidio, al justificar la incomunicación de la criatura, entre otras causas, debido a la muerte de un amigo. También, los jóvenes alumnos del profesor en el film son interlocutores cercanos al protagonista y apreciados por él.

La relación de Werther con el niño y el sufrimiento final del pequeño, quien nos es mostrado en un nuevo aislamiento en la escena de la cena, en casa de su padre (no habla, escribe, vuelve a incomunicarse), nos muestra cómo el amor de Werther y de Carlota deja otras víctimas.

En el caso de la novela y de la ópera, el rol es equivalente a la figura de Sophie que, en el caso del film, está representada por el niño, hijo de Carlota y de Alberto.

²⁹ Aria del Primer acto del *Werther* de Massenet.

La plenitud amorosa está también acompañada por la música. Analizábamos más arriba el impacto temporal de permanencia del dúo de amor en la película de Miró.

La música y el baile también están asociados a la felicidad en el texto de Goethe. Así el personaje femenino nos dice:

“-¿Será un defecto esa pasión? -dijo Carlota-. He de decir que no conozco nada superior al baile. Cuando alguna pena me embarga y quiero mitigarla, me siento al clave, toco una contradanza y de inmediato todo se me pasa”³⁰.

Siguiendo con las referencias musicales, el clave -como instrumento conductor del lenguaje amoroso- también está presente en el *Werther* de Goethe:

“Hay una sonata que ella ejecuta en el clave con la expresión de un ángel: ¡tiene tal sencillez y tal encanto! Es su música favorita y le basta tocar su primera nota para alejar de mí zozobras, preocupaciones y aflicciones. No me parece inverosímil nada de lo que se cuenta sobre la antigua magia de la música. ¡Cómo me esclaviza este sencillo canto! ¡Y cómo sabe ella ejecutarlo en aquellos momentos en que yo colocaría contento una bala en mi cabeza! Entonces disipándose la turbación y las tinieblas de mi alma, respiro más libremente”³¹.

En el texto del libreto de Massenet, el clave es recordado en función de la tristeza ante el recuerdo de momentos perdidos en que el amor estaba presente:

WERTHER

(*va par la chambre*)

Voici le clavecin

qui chantait mes bonheurs

Ou qui tressaillait de ma peine.

Alors que votre voix

accompagnait la mienne!

CHARLOTTE

(*S'approchant à la table*)

Alors que votre voix accompagnait la mienne...³²

Hemos visto antes, en el análisis de la sección N° 30, el clave está presentado como el disparador del final de la relación entre Werther y Carlota. Es el instrumento que ejecuta Alberto cuando está reconquistando el amor de su ex esposa. Si tomamos en cuenta el paratexto de la ópera de Massenet que hemos citado antes, veremos que esta escena está construida recreando la comunión de la música, pero esta vez colocada en el rol del ex marido. El intento de reconquista amorosa que realiza Alberto en el film de Miró se explicita a través de la interpretación de una pieza en el clave. El acto es un acto de amor.

En el film, la protagonista también toma clases de ballet y las escenas que la muestran en este espacio son disímiles. En el primer encuentro en este escenario, los protagonistas inician la relación. La segunda aparición de este escenario nos presenta el momento en el que ella le manifiesta su deseo de no verlo nunca más. Por ello, el lugar donde se lleva a cabo el baile marca -como espacio- el comienzo del amor y el final, que ocasionará la muerte de Werther. Esta escena posee una alta carga afectiva.

³⁰ GOETHE, *Werther*. Carta del 16 de junio de 1771. Libro primero.

³¹ GOETHE, *Werther*. Carta del 16 de julio de 1771. Libro primero.

³² Aria del Segundo acto del *Werther* de Massenet.

Pilar Miró nos cuenta un detalle de la filmación, en la clase de ballet, durante la última secuencia de despedida:

“Esta secuencia se rodó una tarde y dije a Eusebio y Mercedes que tenían que llorar. No hubo manera. Repetimos una y otra vez y ellos estaban muy bien pero no lloraban. Y yo no quería lágrimas ficticias [...] era el último día que disponíamos de aquella localización [...]. A las tres de la mañana llamé por teléfono al ayudante, Roberto Bodegas -un lujo para mí- y antes de pronunciar una palabra, Roberto me dijo: “Repetimos, ¿no?” Y repetimos a la mañana siguiente. Puse la cámara en el mismo sitio y dije a los actores: “Hasta cuándo lloréis. Tomaos el tiempo necesario”. A la primera. El día anterior no entraban en situación de ninguna manera y entonces entraron de forma natural. Incluso entre toma y toma seguían llorando. El resultado final no tenía nada que ver con el anterior. Tenía que ser así”³³.

Otros personajes subrayan el tema del amor. Citábamos antes el caso del amor contrariado entre el criado y la viuda, pero también la figura de la docente -compañera de trabajo del protagonista- nos muestra el alejamiento voluntario de la pasión por una ética que le impide consumir la relación por el estado matrimonial del juez. Asimismo Alberto juega un rol cambiante que pasa de un alejamiento voluntario al surgiente nuevo interés por su ex esposa. También aparece el amor contrariado en la imagen de la amante del padre de Werther.

En el film de Miró los textos literarios citados no coinciden con los de la novela de Goethe. El primer paratexto literario que aparece en el film es la discusión sobre Homero y los sofistas -que Werther plantea en su clase- y, más adelante se nos presenta la traducción del Prometeo en la que trabaja Werther- esta vez introducido en la escena amorosa que comparte la pareja en la del protagonista.

El tema de la muerte es un tópico recurrente en la película que se instala desde el arribo del joven a la casa paterna en la escena del cementerio. También se reitera con una segunda referencia a las tumbas en la escena en la que ella le habla de la muerte de su madre. Toda la secuencia 22 transcurre en el cementerio y cierra con la explicitación del deseo de unión entre ambos:

“¿Por qué tenemos que volver?” y está sostenida por la música de declaración del amor de la parte instrumental de *Claire de Lune* de la ópera *Werther* de Massenet.

Pilar Miró nos dice:

“Me obsesiona más el tema de la muerte que el del suicidio. Es cierto que me he detenido muchas veces a preguntarme por qué en un momento determinado una persona decide quitarse la vida...pero no pienso que el suicidio sea el único acto de libertad posible. Hay muchos actos de libertad. El acto de vivir es también un acto de libertad. Lo que pasa es que la persona que se suicida elige su muerte [...] El suicidio es un acto de vanidad, un espectáculo. Nadie se suicida para pasar inadvertido. El suicidio por amor no deja de ser una llamada de atención”³⁴.

Este tema se afirma cuando a Werther le dice a su amada que sin ella prefiere morir y también está presente de manera constante a través de la profesión de ella y su cercanía con la muerte. Esta recurrencia hace que la muerte se instale en el film dentro de las vivencias de amor.

³³ PEREZ MILLÁN, Juan Antonio, 2007. *Pilar Miró. Directora de cine*. Calamar Ediciones, Madrid.

³⁴ Entrevistas con A. San Agustín, en *El Periódico*, 8 de octubre de 1986.

En la secuencia en la que Werther realiza su viaje final en la lancha (antes del suicidio) la música está absolutamente consustanciada con el sentimiento de pérdida y de muerte. Pilar Miró nos cuenta como rodó la escena:

“Cuando rodamos ese recorrido, le puse a Eusebio un magnetofón al lado. A todo volumen, con la música de la despedida y lloraba de modo incontenible. La angustia se transmitió incluso al equipo”³⁵.

Como veíamos antes, durante el análisis de la sección correspondiente, el texto del libreto nos dice:

Charlotte: ¡Werther!

Werther: (*Exaltado*) ¡Ah! Ese primer beso, mi sueño y mi ansiedad. Dicha tan esperada, que hoy entreveo, arde en mis labios aún insatisfechos ese beso... ¡ese beso que por primera vez pido!

Charlotte: (*cae desfallecida, sobre el canapé*) ¡Ah! ¡Mi razón se extravía!...

Werther: (*Arrojándose a sus pies*) ¡Tú me amas! ¡Me amas!

Charlotte: (*Rechazándolo*) ¡No!... Todo lo que nos separa, ¿puede olvidarse?

Werther: (*insistiendo*) ¡Tú me amas!”

Como vemos el aria reproduce la escena anterior en la que Carlota lucha entre el amor y el deber. Por ello en esta aria se concreta realmente la despedida final de los amantes y el camino hacia la muerte.

También se debe abordar dentro del texto la literatura que se lee y se comenta tanto en el hipotexto musical como en el hipertexto del film.

En el *Werther* de Goethe encontramos como texto sustancial del final-desencadenante del drama- la traducción de Ossian que el protagonista ofrece a Carlota.

“Ahí, en mi cómoda, tengo la traducción que hiciste de unos cuentos de Ossian. Aún no la he visto, pues esperaba que me la leyeras; pero hasta ahora no se había dado la oportunidad. Werther sonrió y fue por el manuscrito. Al tomarlo un estremecimiento involuntario lo abordó; al hojearlo se le llenaron los ojos de lágrimas. [...] Werther, cuyo corazón latía con la violencia de querer salir del pecho, temblaba como un azogado. Tomó el libro y leyó inseguro: ¿Porque me despiertas, brisa de la primavera?, tu aliento acariciador dice: "Traigo el rocío de los hielos... pero se aproxima el tiempo en que he de marchitarme, se acerca la tempestad que ha de despojarme de mis hojas.

Cuando pase mañana el caminante que me vio tan hermosa, su mirada errabunda me buscará por todas partes, me buscará en torno suyo pero no me encontrará”³⁶.

Goethe tradujo fragmentos que Werther le lee a Carlota durante su último encuentro³⁷.

Este fragmento presagia el suicidio del protagonista. En el libreto de Massenet, el texto de Ossian aparece en el segundo acto, en la escena inmediatamente anterior al suicidio. Es el momento en el que Charlotte se deja embriagar por el amor de Werther:

Charlotte: Y aquí los versos de Ossian que habíais comenzado a traducir...

³⁵ PEREZ MILLÁN, Juan Antonio, 2007. *Pilar Miró. Directora de cine*. Calamar Ediciones, Madrid.

³⁶ GOETHE, *Werther*. Del editor al lector, diciembre de 1772. Libro Segundo.

³⁷ El original inglés pertenece a *Ossian* del escocés James McPherson, narración en prosa poética que el autor pretendió, engañando al mundo, haber traducido de antiguos cantos épicos en escocés gaélico.

Werther: ¡Toda mi alma está ahí! (*Lee*) "¿Por qué me despiertas, oh viento de primavera? ¿Por qué me despiertas? En mi frente, siento tu caricia... y ¡muy pronto llegará el tiempo de las tormentas y tristezas! (*Con desesperación*) ¿Por qué me despiertas,

oh viento de primavera? / Mañana en el valle vendrá el viajero, recordando mi primera gloria. Y sus ojos en vano, buscarán mi esplendor: ¡no encontrarán sino luto y miseria! ¿Por qué me despiertas, oh viento de primavera?" (*Acercándose a Charlotte*) De qué sirve seguir engañándonos...

Charlotte: (*Suplicante*) ¡Os lo imploro!

Werther: (*Ardientemente*) ¡Ambos mentimos al decir haber vencido al inmortal amor que palpita en nuestros corazones!"

Este texto aparece en el film de Miró adelantado en la acción, unido al amor de los protagonistas, asociado al momento en el que viajan en auto después de ver a un niño recién operado. Vuelve a aparecer en el cierre de la película, cuando la imagen muestra el cementerio en un momento posterior a la muerte de Werther. Esta utilización adelantada del texto angustiante, en el que se anuncia el deterioro del cuerpo y el término de la vida, asienta la inserción de la muerte en el amor de la pareja.

Miró conocía muy bien la obra literaria de Goethe y en la transposición contempló también el texto (musical y literario) de Massenet. También conocía en profundidad la ópera de Massenet y la utiliza eligiendo los fragmentos que marcan con exactitud los pasajes seleccionados en el argumento.

El aria del final de la película -que acompaña el suicidio de Werther y el cierre circular musical, según ya dijimos- está entroncado en la temática musical de la obertura de Massenet y remite a un poema que ya ha aparecido en la trama textual, adelantado incluso antes del climax amoroso de los protagonistas. Estas últimas palabras del manuscrito de Ossian son luego repetidas por los protagonistas en la escena de cierre en el cementerio.

Pilar Miró nos dice:

“Werther es una reflexión sobre los sentimientos más primitivos y más actuales del ser humano, además de una historia de amor. Es la historia de amor de una persona que está en desacuerdo con aquello que le rodea y a quien una pasión no correspondida le hace tomar una decisión drástica. La historia de Werther me apasiona por su forma de ser y de llegar hasta el final, el suicidio, en un momento determinado”³⁸.

Como hemos podido comprobar en este trabajo, Pilar Miró realiza un sutil entretejido entre ambos hipotextos, llevando a delante un nuevo paso en el proceso de transposición creativa. El film es sin duda una creación original pero, al igual que las leyendas o los mitos que han sostenido desde la intertextualidad tramas literarias completas, está construido con virtuosismo desde sus antecedentes tanto literarios como musicales. Prueba de ello es el título, el nombre con el que la directora identifica su creación y que está destinado, en este caso, no al protagonista sino a su creación.

³⁸ Declaraciones recogidas en *La Vanguardia*, 3 de octubre de 1986.

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain y otros. *Estética del cine*. Barcelona, Buenos Aires, México; Paidós, 1985.

AUMONT, Jacques/MARIE, Michel. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca, 2006.

BETTETINI, Gianfranco. *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1989.

CARRIERE, Jean-Claude / BONITZER, Pascal. *Práctica del guión cinematográfico*. Madrid: Paidós, 1991.

CASSETTI, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1996.

CHION, Michel. *La audiovisión; introducción al análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1993.

CID, Adriana. “Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición filmica” *Letras*, 63-64, 2011.

CID, Adriana. “Búsqueda, fragmento y desconcierto; *El castillo*, de Kafka, desde la relectura filmica de Michael Haneke”, en *Anuario Argentino de Germanística*, VI, 2010, *Homenaje a Oscar E. Caeiro*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas, 2010, 211-223.

CID, Adriana. “*El lector*, de Bernhard Schlink, como *Antibildungsroman*, o un Ulises sin Itaca”, en Altamiranda, Daniel/Smith, Esther (eds.). *Creación y proyección de los discursos narrativos*. Buenos Aires: Dunken, 2008, 193-202.

CID, Adriana. “Lecturas de *El lector*, de la novela de Bernhard Schlink al film de Stephen Daldry”, Universidad Nacional de Córdoba, 2009.

CID, Adriana, “*El Werther*, de Pilar Miro, un nuevo tejido textual para la novela de Goethe”, en Altamiranda, Daniel/ Salem, Diana (eds.), *Miradas epocales a los discursos narrativos*. Buenos Aires, Dunken, 2011, 193-202.

EISENSTEIN, Sergei. *El sentido del cine*. México: Siglo XXI, 1974.

FARO FORTALEZA, Agustín. *Películas de libros*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.

GARCIA, Rolando. *Sistemas complejos; concepto, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2006.

GAUDREAUULT, André y JOST, Francois. *El relato cinematográfico; cine y narratología*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1995.

GIMFERRER, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta, 1985.

GNISCI, Armando. (ed.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002.

HERNANDEZ LES, Juan A. *Cine y literatura; una metáfora visual*. Madrid: Ediciones JC, 2005.

JOST, Francois. *El ojo-cámara; entre film y novela*. Buenos Aires: Catálogos, 2002.

METZ, Christian. *Lenguaje y cine*. Madrid: Planeta, 1973.

PANTINI, Emilia. "La literatura y las demás artes." En: Gnisci, Armando (ed.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002, 215-240.

PENA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine; una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1999.

PEREZ-ARDID, Guillermo. *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad del Cauca, 2003.

PEREZ MILLÁN, Juan Antonio. *Pilar Miró. Directora de cine*. Madrid: Calamar Ediciones, 2007.

RUSSO, Eduardo. *Diccionario de cine; estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 1998.

SANCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine; teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo; reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. 2a ed. Madrid: Rialp, 1996.

URRUTIA, Jorge (comp.). *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia: F. Torres, 1976.

URRUTIA, Jorge. *Imago Litterae; cine, literatura*. Sevilla: Alfar, 1984.

VEGA, Maria Jose y CARBONELL, Neus. *La literatura comparada; principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998.

WOLF, Sergio. *Cine/Literatura; ritos de pasaje*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2001.

Diana Fernández Calvo. Decana de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Coordinadora del Doctorado en Música de la UCA. Es DOCTORA por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, con la Tesis: “Constantes gráficas en la representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente. Hacia un marco teórico integrador” y DOCTORA en Historia por la Facultad de Ciencias Sociales, Políticas y de la Comunicación de la UCA, con la Tesis: “Los músicos y la música en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Análisis e interpretación del Corpus del reservorio musical: textos y contexto histórico.” (*summa cum laude*). Magister en Gestión de proyectos Educativos (UCAECE), (Especialista) en Educación virtual universitaria (UNQUI) y posee el posgrado en Educación a Distancia por la UCAECE-UNED España. Es Licenciada en Música especialidad MUSICOLOGIA Y CRITICA (FACM-UCA) y Licenciada en música especialidad EDUCACION MUSICAL (FACM-UCA) y Profesora Superior Universitaria en ambas especialidades, posee estudios superiores en Composición (FACM-UCA) y es Profesora Superior de Piano por el CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA CARLOS LOPEZ BUCHARDO.

Premio Konex 2009 en Musicología. Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Academia Argentina de la Historia y Miembro Correspondiente de la Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro.
