

Adaptación audiovisual e hibridación discursiva. Las series *Wallander* como paradigma

Susana Díaz
Universidad Carlos III, Madrid
susana.diaz@uc3m.es

Resumen: *En el panorama audiovisual de los últimos 25 años uno de los recursos más frecuentes es el remake de productos de éxito masivo en cualquier lugar del mundo por parte de cinematografías y/o televisiones muy diferentes a aquellas a las que pertenece el modelo original. Pocas veces la crítica se ha detenido en analizar las implicaciones del cambio de modo de representación que ello comporta, tanto en el terreno discursivo como en el de la construcción de nuevos sujetos espectatoriales. Este trabajo aborda la cuestión a partir de la doble adaptación (para público sueco-alemán en formato cine y para público británico en formato TV) de una misma novela de Henning Mankell, La 5ª mujer.*

Palabras clave: *Modos de representación, adaptación filmica, adaptación televisiva, hibridación discursiva, traducción intersemiótica.*

Abstract: *In the last twenty-five years, within the audiovisual industry, it has been recurrent the remake, adaptation (or recycling) of some products that have obtained a huge success in other countries for audiences that have little or nothing to do with those addressed originally. The topic has been studied from the sociological and/or economic point of view. Nevertheless, it does not have received too much attention in terms of discursive analysis. What is the role of this operations in relation to the Mode of Representation and to the creation of new spectatorial subjetivities is the goal of this article, using the double adaptation of a Henning Mankell's novel, The Fifth Woman : a Swedish-german film and a British Tv movie.*

Key words: *Modes of Representation, Filmic adaptation, TV adaptation, Discursive Hibridation, Intersemiotic Translation.*

Uno de los efectos de la globalización discursiva en el campo del cine y la televisión durante los últimos 25 años es el recurso cada vez más frecuente a la adaptación/recuperación/*remake*/reciclaje (de todas estas formas podría definirse) de productos de éxito masivo en cualquier parte del mundo a cinematografías y/o programaciones de TV de nacionalidad y lengua diferentes a aquellas a las que sirvieron de modelo original. La revisitación de filmes europeos por la industria norteamericana o las múltiples apropiaciones de determinados formatos audiovisuales por comunidades que poco o nada tienen que ver entre sí es, en los últimos años, moneda común. Ello plantea multitud de problemas, apenas abordados por la crítica del universo audiovisual, que suele basarse, fundamentalmente, en cuestiones que tienen que ver con líneas argumentales o contenidos temáticos y pocas veces se detiene en el análisis de los *modos de representación* donde, a mi entender, debería centrarse el debate. Pensemos, por ejemplo, en el caso del modelo *Gran Hermano* o similares, cuyo traslado desde comunidades de cultura protestante a televisiones cuyo espectador modelo se mueve dentro del marco de un horizonte de expectativas de tradición católica, debería asumir que lo que en la primera propuesta trata de potenciar el imaginario puritano del «no tenemos nada que ocultar», en el segundo caso se convierte en una morbosa búsqueda de propuestas *voyeuristas*, sin que en ningún caso se analice el hecho de que los sujetos mirados saben que lo son y, en consecuencia, no se limitan a *estar*, sino que *representan* un papel. Son, en este sentido, personajes, actores, sin que por regla general se les estudie como tales.

El tema implica, cuando menos, dos niveles de traducción: el primero tiene que ver con el territorio discursivo (de la novela al cine o a la serie televisiva y viceversa); el segundo con el universo cultural, en sentido amplio. El asunto no es, desde luego, nuevo (las versiones brechtianas del teatro chino o la transformación del Londres victoriano del *Dracula* de Stoker en una ciudad de la joven Alemania de principios del siglo XIX en el *Nosferatu* de Murnau son un ejemplo paradigmático de ello). Sin embargo, en estos momentos, la apariencia de universalidad de las tipologías de discurso y de las tipologías espectatoriales parecen dar por sentado que los trasvases son tan sencillos como «transparentes». El caso de la serie inglesa *Wallander*, basado en las nueve novelas que protagoniza el personaje del novelista sueco Henning Mankell, permite, sin embargo, mostrar cómo, por oposición a las versiones anteriores (la serie cinematográfica sueca protagonizada por Rolf Lassgård y la sueco-alemana para TV protagonizada por Krister Henriksson), la adaptación británica convierte el producto (seis capítulos independientes de hora y media de duración, más 3 cuyo estreno está previsto para la primavera de 2012) en algo totalmente diferente, donde la acción, el desarrollo anecdótico y el ritmo de lo que sucede son menos importantes que la mera mostración, como personaje invisible, del paisaje en el que se desarrollan. Esa superioridad otorgada a los elementos de catálisis sobre los nucleares fuerza a reelaborar los argumentos originales para potenciar no tanto lo que sucede como la percepción del mundo interior del personaje protagonista, verdadero eje ahora de toda la narración.

La estructura narratológica de las dos primeras series citadas, aunque europeas de producción, asumen el modo de representación institucional hollywoodense, potenciando la posición pasiva del espectador y la necesidad de explicitar todo cuanto ocurre, incluida la lógica que subyace a las acciones. En la serie británica, por el contrario, los huecos no explicados fuerzan a una necesaria intervención del espectador, que debe rellenar lo que falta e interpretar por sí mismo lo que en pantalla sólo se sugiere y se muestra, pero nunca se «explica». Es ese aspecto teórico-práctico de una forma específica de adaptación narratológica de la palabra a la imagen, lo que estas páginas pretenden, siquiera sea someramente, analizar.

Para ello, empezaré por clarificar qué entiendo por «modo de representación institucional» (en adelante MRI), concepto, como se sabe, originariamente elaborado por Noël Burch en *El tragaluz del infinito* (1987) y que aquí aplicaré siguiendo la ampliación de su contenido propuesta por Jenaro Talens. Según éste último, se trataría de entender tal noción no sólo como «la suma de elementos que cubren una manera de hacer un film, sino, al mismo tiempo, como la que define una manera de ver y comprender» (Talens, 2010: 95)¹.

Desde esta perspectiva, lo que me interesa es plantear de qué manera ese modo de representación –que la televisión, aunque hija de la radio y no del cine, heredó de éste último, en su modelo norteamericano de los primeros tiempos, fijado e institucionalizado con la llegada del sonoro–, es hoy hegemónico en la articulación de una tipología global de espectador pasivo, colonizando incluso cinematografías cuya tradición ha sido mayoritariamente ajena a dicho modelo, caso de buena parte de las cinematografías europeas. Paralelamente, quisiera subrayar también cómo desde el interior del dispositivo televisivo es posible invertir y transgredir ese modelo de base que articula el MRI. Para ello, aunque el espacio de que dispongo sólo me permitirá ofrecer unas pocas pinceladas de un trabajo que requeriría un mayor desarrollo, voy a centrarme en el caso de las adaptaciones del personaje de Henning Mankell a la gran y pequeña pantalla.

Como antes avancé, el universo novelístico del autor sueco ha dado lugar a: 1) una serie de 9 películas de producción sueco-alemana, dirigidas, entre 1994 y 2007, por Leif Magnusson, Birger Larsen, Per Berglund, Leif Lindblom y Stephan Apelgren e interpretadas por Rolf Lassgård. Eran películas destinadas a las salas de cine, independientemente de que luego hayan acabado siendo distribuidas en canales televisivos y en el mercado del dvd; 2) una serie hecha específicamente para la televisión sueca, en dos tandas de 13 capítulos cada una, e interpretada en los 13 primeros (entre 2005 y 2008) por Krister Henriksson como Kurt Wallander, Johanna Sällström como Linda Wallander y Ola Rapace como Stefan Lindman, con dirección de Kjell-Ake Andersson; y en su segunda etapa (2008-2010), tras la muerte del personaje de Rapace y el suicidio de Johanna Sällström, por el mismo Krister Henriksson, con dirección de Mikael Marcimain; y, por último, 3) otra serie para televisión, esta vez la BBC (2008-2012), interpretada por Kenneth Branagh y dirigida por Philip Martin.

De estas tres propuestas, la primera y la tercera se componen de 9 episodios, basados todos ellos en las 9 novelas originales de Henning Mankell. La segunda lo hace, salvo en un único caso, en argumentos originales de Mankell, compuestos expresamente para la serie. Para mi análisis me basaré, pues, en dos episodios del primer y tercer grupo, de argumento similar, *Den 5e kvinnan/Die Fünfte Frau* (2002) y *The Fifth Woman* (2010).

La primera, aunque destinada a la gran pantalla, se estructura en cuatro grandes bloques de entre 54 y 56 minutos de duración, siguiendo la distribución por días del desarrollo de la trama y, al mismo tiempo, susceptibles de ser divididos en cuatro episodios diferenciados. De hecho, el final de cada bloque, aunque guarda continuidad con el inicio del siguiente, permite ser entendido como momento de suspensión, dejando al espectador –caso de que finalmente el film se explotase en un doble mercado, cinematográfico y televisivo– a la espera del *continuará*. La larga duración (220 minutos, es decir, casi cuatro horas) permite, por una parte, seguir muy de cerca el desarrollo de las tramas y subtramas de la novela original, pero ello no se traduce en una profundización, ni de los personajes, ni de los diferentes contenidos que se entrelazan en la línea argumental: las difíciles relaciones familiares del comisario

¹ [(...) si par «modes de représentation» nous comprenons non seulement la somme des éléments qui couvrent une manière de «faire des films», mais en même temps, celle qui définit une manière de voir et de comprendre (...)].

Wallander con su padre y con su hija, el racismo –tanto generalizado como particular (aunque inconsciente) del protagonista, sorprendido cuando su hija le presenta a su novio, de origen no europeo–, el tema de la violencia de género, la creciente tensión social ante «el otro» y el nacimiento de milicias parapoliciales y de mercenarios dentro de una supuesta sociedad del bienestar, la inoperancia de la justicia, las relaciones laborales y sentimentales en el microcosmos de la comisaría, etc. Es como si la doble función de a) larga duración y b) estructura en bloques, propia del discurso serial televisivo, permitiera una mayor flexibilidad para no tener que ceñirse a la lógica de condensación que impone el discurso fílmico estándar.

Los espacios donde se desarrolla la acción están siempre relacionados con el avance de la línea argumental. De ese modo, los paisajes, los desplazamientos por carretera de los personajes –si son mostrados– sólo funcionan como engarces de continuidad, sin ningún significado específico. Los fenómenos atmosféricos (nevadas, lluvias intensas, etc.) sólo funcionan como parte del decorado. Todo se desarrolla en Suecia y es lógico que se vean casas de madera, grandes territorios deshabitados, árboles, animales sueltos en el bosque, lagos helados, pero también nieblas y cielos cubiertos sin solución de continuidad. Sin embargo, el decorado nunca trasciende su mera función de *atrezzo*. Hay más: a menudo, el director juega con falsas expectativas, como montajes paralelos que, por contigüidad, simulan pertenecer a una misma secuencia para, en su desenlace, mostrar su carácter de *trompe l'œil*, un recurso muy típico del cine de suspense hollywoodense y de las más tópicas series de televisión. Véase, por ejemplo, la secuencia fotográfica que muestro a continuación, donde el grupo policial se acerca a una casa en el bosque mientras, por montaje alternado, vemos cómo una mujer –la que ya sabemos es la asesina– percibe que alguien se acerca. Cuando finalmente la puerta de abre, descubriremos que se trata de dos puertas distintas: la de la casa de la asesina, a la que llega una mujer maltratada y la del supuesto sospechoso, un antiguo mercenario que vive con su hermana (fotogramas 1-20).



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20

La adaptación del episodio equivalente de la misma novela, si nos centramos en la versión de la BBC, sigue otros parámetros radicalmente distintos, por lo que las cosas funcionan, como veremos, de modo muy diferente. Las grandes líneas argumentales son más o menos idénticas, aunque su desarrollo y finalidad alteran casi por completo el sentido y alcance de la película.

Algunos de los cambios introducidos por los guionistas (Richard Cottan y Richard McBrien) en *The Fifth Woman* obedecen a razones coyunturales. Por ejemplo, la afición de Wallander por la ópera desaparece en esta versión para evitar que el público británico asociase su personaje con otro muy popular en la televisión del país durante la última década, el inspector Morse, protagonista de la serie que lleva su nombre, basada en las novelas de Colin Dexter. Otros cambios encuentran su razón de ser en la necesidad de reconducir la trama a una extensión muy inferior a la versión sueco-alemana (89 minutos para la BBC frente a 220 de la película) sin que se perdiese con ello la coherencia del relato.

Lo importante, sin embargo, no es que esos cambios –hasta cierto punto normales en toda producción que busque distanciarse lo más posible de otros productos competitivos en el mercado– se produjesen, sino el desplazamiento radical de todo el conjunto de los hechos narrados hacia la figura de su protagonista, Wallander, que esta vez es abordado no tanto en su función de policía como de hombre sumido en una crisis existencial frente a una realidad que no entiende y que debe, pese a todo, salvaguardar.

En la película de Birger Larssen, como en la novela de Mankell, el personaje de Wallander es ya un hombre que ha pasado de la cincuentena y que se encuentra, por tanto, en el tramo final de su carrera, solitario y desengañado ante todo y ante todos, con una relación tempestuosa con su padre –que desprecia la profesión de su hijo y no pierde ocasión de ridiculizar sus cualidades ni de poner en duda su competencia– y una no menos conflictiva relación con su hija Linda.

Cuando se inicia el relato, ambos acaban de regresar de un corto viaje a Italia, en lo que se supone era un intento de acercamiento entre ambos, no del todo logrado. La falta de sintonía entre padre e hijo, explícita desde las primeras imágenes del film, sin embargo, no interfiere para nada con el desarrollo de la acción, salvo en la medida en que entorpece la concentración del inspector en su intento de aclarar el caso del asesino en serie.

Si recordamos que uno de los elementos clave del MRI, en el que se inserta el film, consiste en mantener, en la medida de lo posible, la lógica del relato, explicitando cuantas zonas oscuras existan en su desarrollo y no permitiendo que el espectador se pierda por vericuetos secundarios, lo importante en un *thriller* es resolver el caso, objetivo al que se supedita todo lo demás. En ese sentido, los conflictos entre Wallander y su padre –como en otros títulos de la serie, lo serán los existentes con su hija– no deben influir en el desarrollo de la trama, salvo para incluir un momento de relax para el espectador. De hecho, la posible influencia de este problema paterno-filial no resuelto en el comportamiento de Wallander no está desarrollado ni utilizado de ninguna manera.

Desde esa perspectiva, lo fundamental es la existencia de dos líneas temáticas paralelas que se superponen sin relacionarse jamás. El de la vida personal de Wallander y el que remite a la violencia de género. Este último tema, que sirve de trasfondo a la historia, plantea en su resolución un dilema moral excesivamente obvio y no siempre bien explicado. Puesto que la asesina lo que hace es asumir el papel de verdugo para dar a los maltratadores el castigo que la justicia no les inflige, ¿es más o menos injusta que un policía que no protege a las víctimas?. Cuando, tras descubrir que uno de sus supuestos culpables no lo era del delito que ella creía, la asesina rompe a llorar y, antes de suicidarse cortándose el cuello con un cristal en la propia comisaría, escribirá a Wallander una nota planteándole que, si de verdad es justo, persiga a quien mató a su madre. Casi parece el final de un tópico telefilme.

La quinta mujer que da título al episodio de la serie remite a la madre de la asesina, una mujer maltratada en el pasado que en su vejez decide viajar en busca de una paz que cree encontrar en una especie de convento africano. Una vez allí, muere asesinada junto a otras cuatro mujeres, todas ellas monjas, a manos de, se supone, rebeldes islámicos que sólo buscaban acabar con las religiosas pero que también acabarán con la vida de la madre para evitar dejar testigos. En el informe oficial se borrará el nombre de esta quinta víctima para evitar problemas diplomáticos y es ese hecho el que desencadena en la asesina la pulsión de tomarse la venganza por su propia mano contra aquellos hombres que de una u otra manera considere maltratadores.

Otros elementos, menos psicológicos y previsibles, enmarcan el desarrollo del relato, a la vez que permiten adornar sus márgenes y contextualizar histórica y socialmente lo que ocurre. Las dificultades de la policía para avanzar en la investigación dan pábulo, por ejemplo, a los rumores de incompetencia de las fuerzas del orden; con ello se da origen al nacimiento de grupos parapoliciales organizados, para quienes el racismo y el miedo al otro, elementos propios de las sociedades avanzadas en estado de descomposición –como son las actuales democracias occidentales tras la caída del muro de Berlín–, son excusa suficiente para erigirse en salvaguardas de la ciudadanía.

El racismo y la violencia parapolicial son, en efecto, mostrados en una de las subtramas de la película, pero lo son en la medida en que funcionan como un telón de fondo explicativo del mundo convulso en el que a Wallander –y a los espectadores– les ha tocado vivir en una época de globalización. No hay nada que vincule su presencia con lo que, verdaderamente, el film parece estar intentando contar.

Uno de los primeros asesinatos es el del dueño de una floristería, dedicado al cultivo de orquídeas. La dependienta encargada del establecimiento, que ha avisado de su desaparición al descubrir que su previsto viaje no se ha realizado porque aquel ni siquiera llegó a subir al avión, resulta ser una mujer de raza negra que –Wallander lo descubrirá poco después– llegó a Suecia «regalada» por su padre al dueño de la floristería cuando ella tenía 12 años. Desde entonces y hasta el momento en que se desarrolla la historia ha trabajado en régimen –oculto– de esclavitud sólo por la comida y, se sobreentiende, por servidumbre también sexual.

El resto de los personajes que van añadiéndose a la lista de asesinados no parecen tener un pasado mejor. Sin embargo, descubrirlo no implica para Wallander más que un dato nuevo que añadir a la lista de informaciones que le conducirán a la resolución del caso.

En la versión inglesa de la BBC las cosas funcionan de manera distinta. También se abre la narración con la relación de Wallander y su padre. El hijo está en una casa de campo, donde su progenitor, con principio de alzheimer –y aquí casado en segundas nupcias frente a la soledad de viudo del film anterior–, pasa sus horas y sus días pintando obsesivamente, una y otra vez, el mismo cuadro: un paisaje, con la única variante de integrar en él una perdiz o de no hacerlo. No se habla para nada de un viaje conjunto a ninguna parte y parecería que se trata de un inicio intrascendente. Sin embargo, como veremos enseguida, esa relación marcará desde el primer momento todo el desarrollo de la trama. No son los crímenes en serie los que organizarán el conjunto, aunque sirvan como hilo conductor del guión (a la manera de un *mcguffin* hitchcockiano), sino el viaje iniciático de Wallander hacia la aceptación de su propia vida y su relación con un mundo, público y privado, que no comprende ni quisiera tener que asumir pero con el que está condenado a convivir en adelante.

En ese sentido, los cambios introducidos en la anécdota argumental que servía de base estricta al film de Larssen no son gratuitos. Para empezar, el título ya no alude a la madre de la asesina –la quinta mujer, muerta en Africa y borrada del informe policial para ocultar la barbarie– sino a la propia asesina, que solía reunirse con mujeres maltratadas, en grupos normalmente de cuatro, para ayudarlas a superar sus traumas. Es ella la 5ª mujer, cuya existencia no es desvelada, como en la película sueco-alemana, por la propia asesina al contar su historia personal al inspector, sino por la dependienta de la floristería, una de las muchas mujeres que asistieron, en su momento, a las reuniones. Dicha dependienta –recordemos que presentada como negra-esclava en el film anterior– pasa a ser una mujer sueca, sola y con un hijo pequeño a su cargo –nada se sabe de si es viuda o madre soltera– que tuvo una relación con el dueño tiempo atrás y que, una vez terminada ésta, sigue trabajando con él por necesidades financieras, y sólo por ellas.

El hecho de que la dependienta Vanja Andersson sea nativa y esté sola, permitirá introducir en la película una más que previsible historia de amor con Wallander, algo que acabará sucediendo en los momentos finales del episodio.

El cambio de raza y de estatuto no es, pues, debido a necesidades de la trama policial, sino a las que se derivan del desarrollo de la figura del personaje. Este no ha aceptado nunca el divorcio de su mujer, de la que sigue casi neuróticamente enamorado y cuyo regreso espera de modo inconsciente. Cuando, con motivo de la muerte del padre, su ex-mujer acuda al entierro y se sorprenda de ver que Wallander aún lleva el anillo de casado, ésta le dirá, antes de marcharse, que es absurdo que siga esperando; que ella nunca volverá con él (fotogramas 21-24).



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



Fotograma 24

De forma simétrica, y en el mismo escenario —el cementerio de Ystad—, al final del episodio, ya resuelto el caso policial, Wallander acude a la tumba del padre, esta vez acompañado por Vanja Andersson. Cuando ambos abandonen juntos el lugar, un primer plano mostrará el anillo de casado encima de una lápida y, mediante un travelling vertical descendente, la siguiente inscripción

Povel Wallander 1934-2009,

Es la tumba de su padre —con cuya figura, una vez superado el viaje iniciático en que consiste el film, parece haberse reconciliado—, sugiriéndose así que aceptó su consejo de buscar a alguien con quien «ver» un mundo que nadie puede ver solo sin derrumbarse (fotogramas 25-28).



Fotograma 25



Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28

En efecto, lo que he llamado viaje iniciático empieza con el propio episodio. Su padre, que se sabe próximo a morir, pide a su hijo que lo lleve a casa: no quiere morir en una residencia. El hijo, que no parece comprender muy bien la petición del padre, accede, sin embargo. El padre, sentado a su lado en el coche, mira, como si se despidiera, el paisaje por el que cruzan. Cuando llegan a la casa, Wallander le dice que se siente en el banco, al ver que se dirige a la orilla del lago. El padre se vuelve y le recrimina que nunca ve nada, que se limita a conducir y a cruzar el mundo sin verlo. «Parate y mira», le dice, «y busca quien lo haga contigo. No eres lo bastante fuerte para hacerlo solo. Nadie lo es» (fotogramas 29-32).



Fotograma 29



Fotograma 30



Fotograma 31



Fotograma 32

A partir de ese momento, y durante toda la investigación, el desarrollo del episodio se articulará en torno a un doble recorrido: uno que busca aclarar el sentido de los crímenes en serie y otro que persigue entender cuál es el problema de fondo en relación con su padre. Ambos se unirán en el punto culminante, cuando una y otra búsqueda coincidan en la aceptación de la irreversibilidad del tiempo y de la imposibilidad de rehacer el pasado.

En la secuencia en la que habla con el hijo del primer asesinado, el dueño de la floristería, descubre que para el hijo la muerte de su padre no representa dolor alguno, puesto que lo consideraba responsable del suicidio de su madre. «Pero, era su padre; ¿no siente nada?», dice Wallander, hablando simultáneamente a su interlocutor y a sí mismo. Y cuando, en la secuencia previa al final del episodio, consiga impedir el último asesinato, intentará convencer a la asesina para que se entregue con las frases siguientes: «Esto no hará que sea diferente. Nunca lo hace. No van a regresar. Tu madre, Krista, Povel... se han ido».

En medio de ese transcurso, a lo que asistiremos es a la progresiva asunción por parte de Wallander de la necesidad de «ver» el mundo y no limitarse a pasar por él, como Povel le había aconsejado al inicio del episodio. Los paisajes pasan así a convertirse en elemento esencial del relato. No se trata de que cumplan o no una función de localizaciones para la acción, sino que expresan, mediante su conversión en *correlato objetivo*, los estados de ánimo del protagonista y asumen, de esa manera, un papel central en la construcción de ese viaje iniciático en que consiste el episodio.

Una noche, tras el interrogatorio a Vanja Andersson, la dependiente de la floristería, Wallander está en casa de su padre, delante de uno de sus cuadros, intentando pintar sobre él. Mientras lo hace, dice a su madrastra que piensa en comprarse un perro. «Tu padre no se refería a ese tipo de compañía», dice ella. Acto seguido llama por teléfono a la Vanja y le responde el contestador automático. El plano final muestra un paisaje crepuscular, con un sol que se oculta en el horizonte (fotogramas 33-36).



Fotograma 33



Fotograma 34



Fotograma 35



Fotograma 36

Al igual que en la célebre escena de *Casablanca* (Michel Curtiz, 1942), donde las lágrimas que debería derramar el duro Rick (Humphrey Bogart) al ver que su amada Elsa (Ingrid

Bergmann) no acude a la cita en la estación de París, se desplazan oportunamente al papel de la misiva en que le comunica su adiós en forma de gotas de lluvia que emborronan la tinta. Aquí, la desolación e impotencia de Wallander se trasmutan en un desolado atardecer sólo poblado por postes de energía eólica.

Que los paisajes son correlatos objetivos y cumplen, por tanto, un papel crucial en la estructura del episodio es explicitado en la secuencia en que Wallander acude, en principio con prevención, a casa de Vanja Andersson. Ha recibido una llamada suya comunicándole que conoce a la chica que acaba de dar a luz y que es la persona que puede conducir a la detención de la asesina en serie, pero, al mismo tiempo, no acaba de saber si ella está implicada o no en los crímenes. Tras comprobar que no es así, al ir a abandonar el apartamento, descubre a la entrada del mismo, en uno de los muros, un cuadro de su padre. Ella le dice que ya estaba en el piso cuando lo alquiló y que cree que se trata de una lámina, no de un original. Wallander le dice lo siguiente:

No, no es una lámina. Hizo cientos de ellos. Miles, quizá. Siempre el mismo paisaje. Algunos con una perdiz, como el suyo, y otros sin ella.

Eso es lo que él dijo, que nuestras vidas eran ... (*balbucea y se interrumpe*).

Que cada uno tenemos nuestro propio paisaje. Eso es lo que teníamos que sobrellevar.

Vanja ve entonces la firma del cuadro –algo en lo que nunca había fijado su atención– y descubre el apellido. Wallander le explica que se trata de su padre, muerto dos días antes. Entonces ella le pregunta si fue él quien intentó localizarla el día anterior en su teléfono móvil, porque había creído reconocer su número en la llama perdida. Wallander confiesa que fue algo poco profesional, pero que se sentía mal. Vanja entonces le dice que puede volver a llamarla cuando quiera (fotogramas 37-40).



Fotograma 37



Fotograma 38



Fotograma 39



Fotograma 40

A estas alturas de nuestro análisis, resulta obvio que, aunque argumentalmente similares, el film de Birger Larssen y el telefilm de Philip Martin utilizan estrategias contrapuestas, pero no en el sentido de asumir la primera un carácter cinematográfico y la segunda un dispositivo apto para televisión, sino unos modos de representación que invierten las tipologías de espectadores a los que se dirigen.

El film de Larssen presupone la pasividad del espectador frente a la pantalla. La lógica con la que éste mira el mundo es muy similar a la que Pove Wallander describe para su hijo: la de alguien que sigue el desarrollo de lo que ve sólo si todas y cada una de las piezas están en su sitio y no se requiere demasiado esfuerzo para componer con ellas un puzzle coherente. Este tipo de discurso potencia lo que Roland Barthes (1964) denominaba elementos nucleares de la narración, dejando en segundo plano las catálisis. Por el contrario, el telefilm de Martin exige la colaboración activa del espectador. Tal y como suele ocurrir, por lo demás, con los mejores productos de la BBC, no en vano la Televisión con la que más suele relacionarse una concepción «artística» del medio –al menos en lo que a series y teatro filmado se refiere– y no meramente comercial de sus productos. Este tipo de discurso potencia las catálisis, aunque parezca engañar a primera vista con la pregnancia de los núcleos narrativos. Ello conlleva la necesidad de una tipología espectral capaz de intervenir de manera activa en la construcción del sentido de lo que ve y capaz, en consecuencia, de suplir los huecos y las elipsis, de todo lo que, en suma, no es dicho ni mostrado en la superficie blanca de la pantalla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Teóricas

BARTHES, Roland, (1964). “El análisis estructural de los relatos”. Trad. de Beatriz Dorriots, en Silvia Niccolini (ed.). Buenos Aires, Centro editor de América latina.

BURCH, Noël, (1987). El tragaluz del infinito. Trad. de Francisco Llinás. Madrid, Ediciones Cátedra.

TALENS, Jenaro (2010). «L'écran Babel: cinéma, modes de représentation et imaginaire culturel européen», en Silvio Guindani et Jenaro Talens (eds). Carrefour Europe. Bruxelles, Academia Bruylant, pp. 85-108.

Audiovisuales

Inspector Wallander: Die Funfte Frau (1997), dirigida por Birger Larsen.

Wallander: The Fifth Woman (2008), dirigida por Philip Martin.