

# *Lo que queda del día,* de Kazuo Ishiguro

Un análisis narratológico  
de la novela y de  
su transposición fílmica

Andrea Coghi

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
y Tecnológico de Monterrey, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1398-0725>

***Kazuo Ishiguro's The Remains Of The Day***  
***A Narratological Analysis of the Novel and its Film Transposition***

Recepción: 28 de septiembre de 2021

Aceptación: 15 de febrero de 2022

## Resumen

La novela *Lo que queda del día* del Premio Nobel de Literatura 2017 Kazuo Ishiguro representa un significativo ejemplo del poder de la literatura al construir narraciones articuladas alrededor de sentimientos y visiones del pasado contrastantes, las cuales dan vida a reflexiones basadas en la experiencia y permiten una representación compleja de las emociones en las que conviven la melancolía y la auto-ironía. Al mismo tiempo, la película de James Ivory, basada en la novela de Ishiguro, ofrece un notable ejemplo de adaptación transmedial y, con sus modificaciones, omisiones y énfasis diseñados, a través de la trama, un retrato del mismo personaje principal fuertemente modificado, en un sentido más marcado por la nostalgia y el arrepentimiento. En el presente estudio, el análisis de los dos productos narrativos y de la operación transpositiva gracias a las herramientas provistas por la narratología, permite identificar la manera en la que se desarrolla un cambio de tono entre las dos obras; estas observaciones serán posibles en la medida en la que se subrayen las técnicas utilizadas en cada medio, las cuales exaltan los rasgos de originalidad o aquellos aspectos que parecen referirse a géneros específicos y proporcionarán así una muestra de la distancia expresiva que frecuentemente marca la transición entre los dos medios, el literario y el cinematográfico.

## Palabras clave

Transposición, literatura, cine, Ishiguro, Ivory, narratología

### **Abstract**

*The Remains of the Day*, a novel by the 2017 Nobel Prize in Literature Kazuo Ishiguro, represents a meaningful example of the power of literature to build articulate narratives around contrasting feelings and views of the past: these give life to reflections based on experience and allow a complex representation of emotions where melancholy and self-irony coexist. At the same time James Ivory's film based on Ishiguro's novel offers a remarkable example of a transmedia adaptation and, in its modifications, omissions, and emphasizing designs, through the plot, a portrait of the same main character that is strongly modified, in a sense more marked by nostalgia and regret. In the present study the analysis of the two narrative products and of the transposed operation, thanks to the tools provided by narratology, enable us to identify the way in which a change in mood is developed between the two works; these observations are possible as far as they underline the techniques employed for each medium, which magnify traits of originality or those aspects that seem to refer to specific genres, and will give a sample of the expressive distance that often characterizes the transition between the literary and the cinematographical media.

### **Keywords**

Transposition, literature, film, Ishiguro, Ivory, narratology

*Everything in nature is lyrical in its ideal  
essence, tragic in its fate, and comic in its  
existence*

George Santayana<sup>1</sup>

*Hanging on in quiet desperation is the  
English way*

Pink Floyd<sup>2</sup>

## Introducción, método y objetivos

LA RELACIÓN ENTRE UNA OBRA LITERARIA Y SU TRANSPOSICIÓN FÍLMICA ES UNA fuente constante de interrogantes sobre los retos y las oportunidades expresivas ofrecidos por estos dos medios. En algunos casos el estudio de los rasgos peculiares de la narración novelesca, con los aspectos más significativos que se encuentran en la trama en la versión escrita y el análisis de las elecciones operadas en la correspondiente versión cinematográfica pueden brindarnos elementos para hacer observaciones de cierta relevancia sobre las diferencias entre los dos medios, en sus elementos estructurales imprescindibles —como lo son los canales verbales de la literatura o los canales audiovisuales del cine— o en el uso que normalmente se suele hacer de los dos modos expresivos. Gracias a estas observaciones es posible subrayar la exaltación en el producto fílmico de aspectos importantes presentes en la obra original, como, por ejemplo, su melancólico remordimiento, o la omisión de otros elementos, como las frecuentes revisiones de la realidad en la voz interior del personaje de la novela: también pudieran identificarse operaciones adaptativas que sustituyen un tono o un mensaje general por otros, incluso de naturaleza contradictoria con respecto de los originales.

<sup>1</sup> George Santayana, *Animal Faith and Spiritual Life*.

<sup>2</sup> Pink Floyd, "Time", pieza perteneciente al álbum *The Dark Side of the Moon* (1973).

En el caso de la novela *Lo que queda del día* (1989)<sup>3</sup> de Kazuo Ishiguro, la impresión general a partir de la lectura implica un evidente contacto con una compleja mezcla de elementos nostálgicos, grotescos, irónicos, mediativos y de una contraposición dinámica entre varios sentimientos que involucran las esferas histórico-políticas, personales y profesionales de la trama y de los personajes. Esto se materializa en el hecho de que, en el libro, el material narrativo se encuentra inicialmente centrado en las memorias del protagonista, pero éstas son representativas de manera creciente con el paso de las páginas y de los capítulos por intromisiones de su reelaboración, tanto de la realidad como de su valor íntimo, en la forma de un doble eje de arrepentimiento y de aceptación con tintes de ironía. En cambio, en la configuración de la misma historia en el filme de James Ivory (1993) basado en la novela, la selección de elementos de la trama original y una serie de elecciones de estilo apuntan hacia una imagen fuertemente reducida: sobre todo desde el punto de vista emotivo; los recursos audiovisuales condicionan la representación de las elaboraciones existenciales del protagonista, caracterizando así la historia con unos tintes de nostalgia y de decepción que omiten diversas e importantes paradojas y ambigüedades respecto del texto original.

Para llevar a cabo un análisis sistemático de los elementos estructurales de las dos obras, que en los dos extremos de la operación transpositiva marcan estas considerables diferencias de estilo, es fundamental proceder a partir de la elección de un referente teórico que funcione de guía para las reflexiones transmediales. El análisis de los elementos de las transposiciones cinematográficas construido por Peter Verstraten en su texto *Film narratology* muestra una interesante serie de aspectos que nos invitan a adoptar su método para entender mejor obras literarias significativas y aspectos relevantes en sus versiones fílmicas. Este método es, por admisión del autor, el desarrollo de la narratología introducida por la obra postestruc-

<sup>3</sup> También conocida como *Los restos del día*, Editorial Anagrama la publicó por primera vez en español hacia el año 1990, apenas un año después de su versión original en inglés, y fue debido al éxito comercial de la versión fílmica (1993) que el nombre *Lo que queda del día* impera desde entonces.

turalista de Mieke Bal, *Narratology*. Este último libro, nos dice Verstraten, aunque surgido de una adaptación sucesiva de un estudio de 1978 que se ocupaba de la literatura desde un punto de vista estructuralista, es “el resultado de sus intentos en los años siguientes por superar una simple oposición binaria entre palabra e imagen”. El nuevo modelo se encuentra en la propuesta de *Film Narratology*, en la doble modalidad explicativa y aplicada de los elementos del análisis: los varios capítulos se concentran en aspectos narratológicos clasificados en puntos específicos y explicados a través de ejemplos de varias obras (en particular, películas) en paralelo con una muestra de análisis exhaustivo en el caso de la novela *The Comfort of Strangers* (1981) y de la versión de esta historia en la homónima película de Paul Schrader (1990). A partir del ejemplo de Verstraten y de las indicaciones metodológicas que se pueden identificar en su obra, se intentará, en este ensayo, hacer un doble análisis comparativo de la novela y del filme *Lo que queda del día* con la finalidad de entender algunas de las técnicas narrativas de la versión literaria, como la copresencia de tramas diferentes, el uso de la perspectiva y de la focalización diegéticas, el ritmo, la frecuencia de los episodios y la organización temática, para compararlas con los mismos elementos en la construcción fílmica junto con aquellos propios del medio cinematográfico, como lo son, por ejemplo, la focalización audiovisual, la interpretación actoral, la música o la reducción de la trama original. A través de este estudio será sucesivamente posible observar y argumentar las elecciones compositivas y relacionarlas con algunos elementos específicos de la literatura en contraste con aquellos de los géneros dramáticos que encuentran aplicación en la reconfiguración visual de los productos cinematográficos. Se observará de esta manera cómo es que los medios expresivos característicos de los dos géneros narrativos tienden a la construcción de representaciones de la realidad ficcional en tonos diferentes, a pesar de ser una obra la transposición de la otra. De hecho, la hipótesis detrás de este análisis es que, por la naturaleza, sea ésta técnica, comercial y tradicional de los dos medios, la novela tiene, por lo general, una mayor propensión hacia la diversidad, la ambigüedad de tonos y la copresencia de más elementos de varios subgéneros en su tratamiento de un tema, mientras que la representación fílmica se inclina más fácilmente hacia tematizaciones marcadas por emociones específicas.

## La novela

### *La trama y los planos diegéticos*

La novela *Lo que queda del día* del Premio Nobel de Literatura 2017, Kazuo Ishiguro, constituye un precioso ejemplo de narración cargada de paradójicos elementos emotivos en contraste con la represión de las reacciones más espontáneamente humanas del personaje principal, un anciano mayordomo, quien expresa sus conflictos interiores a través de un relato en primera persona sobre una serie de hechos estrictamente personales y de los que ha sido testigo directo: la voz de sus pensamientos y la reconstrucción de su historia como un diálogo entre pasado y presente son espejo de las actitudes, constantemente condicionadas por la compostura general y la contención de acciones, pulsiones, palabras y emociones en nombre de una defensa de la dignidad que, si por un lado es justificada por su profesión y encuentra respaldo en el prestigio alcanzado en ella, por el otro se ha convertido en la jaula de su dimensión más genuinamente afectiva y de las oportunidades para que ésta encuentre expresión en su vida. El tema del vínculo causal entre el decoro y la limitación emocional, autoimpuesto por el protagonista, guía la obra y domina lo que es generalmente, según el análisis de Verstraten, una de las técnicas narrativas de mayor interés; es decir, la interacción entre la perspectiva diegética y la focalización,<sup>4</sup> que en la novela se expresa en sus modalidades interna y homodiegética, a través del flujo de crónicas, observaciones y recuerdos del protagonista.

La narración de la novela está estructurada en tres tramas contadas por el inglés Mr. Stevens, a la cabeza de la servidumbre de Darlington Hall, una mansión en Oxfordshire pertenecida por generaciones a los nobles Darlington, la cual, al fallecer el último de dicha dinastía a mediados de los años cincuenta, pasa a subasta pública y es adquirida por un magnate estadounidense de apellido Farraday.

<sup>4</sup> Paul Verstraten, *Film Narratology*, 40.

Las tramas se dividen en dos ejes temporales: el tiempo cero de la narración es un tiempo presente, con su relación especial con las expectativas futuras del protagonista; destaca, además, la importancia de los relatos del pasado, en los que se cuentan momentos medulares de su propia vida, junto con una serie de episodios sobre el ilustre antiguo dueño de la casa. La primera historia, constituida por el relato de hechos ocurridos pocas horas o pocos días antes, sirve también de contenedor para otros dos niveles diegéticos y se encuentra introducida por las palabras iniciales del capítulo de apertura: "Parece cada vez más probable que realmente emprenderé la expedición que ha estado preocupando mi imaginación por algunos días".<sup>5</sup> El nuevo amo, en vista de un breve periodo en el que tendrá que ausentarse, pide a Stevens que tome su viejo y lujoso auto Ford y que haga un viaje con la finalidad de buscar una persona más para completar el personal de servicio de la mansión: al empleador, cuenta el mayordomo, le complace la idea de saberlo disfrutando del gusto de viajar, de ver nuevos lugares y de vivir nuevas experiencias fuera de la casona, en la que ha permanecido muchos años casi sin salir.

El viaje que Stevens acepta emprender atraviesa buena parte del sur de Inglaterra, hacia Cornualles, donde, según los planes descritos ya en las primeras páginas, y después de una serie de aventuras, está destinado a encontrar a la exseñorita Kenton. Ella le habría confiado por correspondencia cómo más de una vez había considerado la posibilidad de abandonar al marido con quien no ha encontrado la felicidad esperada, para así regresar a su antigua actividad como ama de llaves en Darlington.

A pesar de las premisas iniciales de Stevens, no encontramos en este nivel diegético una verdadera narración en forma de prolepsis (o *flash-forward*) que realmente adelanta escenas de su viaje en sus expectativas. La imaginación del narrador, cuidadosamente más atenta a los eventos reales, se limita a anticipar pocas proyecciones hacia eventos futuros en

<sup>5</sup> Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day*, 3. En éste y todos los casos siguientes, se cita la versión de Vintage de 1993.



forma de imágenes y eventos esperados, aunque éstos están cargados de gran importancia: por ejemplo, se concede soñar que la antigua amiga acepte su invitación, y de su nuevo amo, para que ella regrese a trabajar en la mansión; o también se encuentran proyecciones sobre partes de su viaje, las cuales se forman en su mente al consultar ciertos volúmenes sobre *Las maravillas de Inglaterra*,<sup>6</sup> encontrados en la biblioteca de Darlington Hall, anticipando así algunos elementos paisajísticos que lo esperan a lo largo del camino.

Esta historia, con su ordenada construcción lineal de los eventos de la fábula, está organizada en los ocho capítulos que cuentan los seis días del viaje —con un capítulo de prólogo y los otros correspondientes a las ocasiones casi cotidianas de redacción del diario del protagonista— los cuales funcionan además como marco para las otras dos tramas narradas a través de frecuentes analepsis (o *flashbacks* verbales) de varias extensiones.

Por un lado, podemos entonces seguir la narración en primera persona de una serie de episodios y momentos de la vida profesional y personal de Stevens a lo largo de más de treinta años de servicio en la casa, en su difícil equilibrio entre las actitudes requeridas por su profesión y su reprimida dimensión afectiva, en la relación con su anciano padre, y con un afecto especial que no supo expresar, con la que podía llamar, antes de su matrimonio, Miss Kenton.

Por el otro lado, se puede identificar la historia de la figura privada y, sobre todo, político-diplomática del señor de la casa, el último Lord Darlington, a través de sus importantes amistades internas y externas, sus ideas de relaciones internacionales en el complicado escenario europeo de los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, sus simpatías ideológicas —entre las cuales encuentran espacio el antisemitismo y el fascismo que, desde el continente, también tenían cabida en Gran Bretaña— y su delicado papel de posible mediador entre las naciones que en los años siguientes se

<sup>6</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 11.

juntarán con el nombre de Alianza y la Alemania nazi del periodo de entre-guerras, papel que lo llevará a ser un importante mitigador de la intransigencia del Tratado de Versalles, antes, y un incómodo simpatizante del gobierno de Hitler, después. El paralelo entre las identidades de Stevens y de su amo y la identidad nacional de Inglaterra, tanto en la reconstrucción histórica como en la importancia de sus maravillas paisajísticas, se encuentra sintéticamente, aunque con precisión, analizado en un texto de Adam Parkes (2001), que resume muchos de los aspectos significativos de la novela.<sup>7</sup> Vale la pena recordar brevemente aquí cómo es que existe cierta confluencia entre la revisión del rol del país en las dos fases históricas representadas por el periodo de preguerra y la fase postbélica y el proceso de reflexión sobre sus propias prioridades, éxitos y fracasos, en la vida del mayordomo, entre los mismos dos periodos.

Regresando a las indicaciones teóricas de Verstraten,<sup>8</sup> la mayor parte del segundo capítulo de su texto, dedicado al formato de la novela, analiza la obra *The Comfort of Strangers* de Ian McEwan, con atención en el tema del “punto de vista” como un elemento de particular interés en la presentación de una doble focalización ambigua presente en el texto literario que se convierte en un elemento explícitamente doble, y analiza en comparación con la obra cinematográfica de los capítulos siguientes. Al observar los mismos aspectos literarios de la voz narrante y de la focalización en la novela de Ishiguro se puede notar que el empleo de la perspectiva homodiegética de las dos tramas en las que Stevens es protagonista (e igualmente de tipo homodiegético pero extradiegético con Lord Darlington, protagonista en la tercera trama) abre el espacio para que se exprese uno de los artificios retóricos de ficción más característicos de la obra que tanto marca su tono y la modalidad expresiva de los temas contenidos: se trata de la técnica del “narrador no confiable”, la cual consiste en la presencia de frecuentes rectificaciones, revisiones y admisiones de lagunas sobre la historia que se está contando.

<sup>7</sup> Adam Parkes, *Kazuo Ishiguro's The Remains of the Day: A Reader's Guide*, 57-63.

<sup>8</sup> Verstraten, *Film Narratology*, 31.

Lodge, en su *The Art of Fiction* expande el análisis de esta técnica e identifica que su nivel óptimo se verifica en el caso en que el texto produzca un efecto de no confianza en el narrador —generalmente un narrador-personaje— aunque, al mismo tiempo, se necesita percibir cierta credibilidad mínima en sus palabras, la cual tiene que permitir a la ficción literaria no resultar totalmente falsa. Por lo que tiene que ver con las posibilidades de significación del narrador no confiable, Lodge da el mejor ejemplo exactamente utilizando la novela objeto de este estudio:

El punto de utilizar un narrador no confiable es de hecho para revelar de una forma interesante la distancia entre la apariencia y la realidad, y para exhibir cómo los seres humanos distorsionan o esconden ésta. No es necesario que ésta sea una intención consciente o malévolas por parte de ellos. El narrador de la novela de Kazuo Ishiguro no es un hombre malvado, pero su vida se ha basado en la supresión y evasión de la verdad, sobre sí mismo y sobre los demás. Su narración es una especie de confesión, pero está mistificada con autojustificaciones desviantes y defensas especiales, y sólo en el final llega a una comprensión de sí mismo demasiado tarde para obtener provecho de ésta.<sup>9</sup>

Gracias a las observaciones de Lodge emerge a la vista un trabajo sinérgico, en el conjunto conformado por la construcción diegética, el tema y la focalización interna del narrador no confiable. La manera en la que se concretiza de la voz narrativa comprueba lo que la historia explica y parcialmente justifica, para luego contar, una vez que se conoce la totalidad de la obra, la soledad que Stevens ha construido a su alrededor, entretenido en su apego a la misión y la búsqueda de una identidad de perfecto mayordomo. La focalización interna, en cuanto insegura de lo que su memoria le reporta, suena como un diálogo entre sus varias personalidades, sobre sí mismo y sobre Lord Darlington. El protagonista, en sus demostraciones de buena amistad con la señorita Kenton, dialoga con su personalidad más

<sup>9</sup> David Lodge, *The Art of Fiction*, 155. Todas las citas en español son traducciones propias.

inflexible, que no se avergüenza de poner en riesgo los sentimientos de los otros para preservarla de posibles errores o para invitarla a una profesionalidad más inhumana, casi cínica, como la suya. Igualmente la figura profesional, que se nutre también del prestigio del padre, lleva a Stevens a la extrema defensa de las actitudes del viejo hombre, que resiste en el servicio a pesar de su decadencia física, y constituye una forma de conflicto entre la negación de las fallas en su actividad frente al dueño y la necesidad de una conducta profesional ejemplar, en el momento en el que le niega una preferencia familiar para excluirlo de parte de sus encargos y, aún más, en el momento en que el protagonista otorga mayor prioridad a los prestigiosos invitados mientras que el anciano está consumiendo en la cama los últimos momentos de su vida.<sup>10</sup>

No tan disímil, a pesar de su intento de revisión de una realidad que nos llega a través de las mallas de su construcción revisionista, son sus esfuerzos para dar un retrato del Lord de la casa como una persona de buen corazón, víctima de malentendidos y dotado de las mejores intenciones: la historia parece escapar de sus buenos propósitos y nos deja el retrato de un hombre que se dejó llevar por la fascinación autoritaria hitleriana, con unas discriminaciones raciales y un manejo de la política internacional sobre bases de simpatías personales. Además de varias apariciones de representantes de Alemania en Darlington Hall<sup>11</sup> y de un episodio de clara discriminación racial en la propiedad, con la despedida de dos sirvientas judías,<sup>12</sup> es exactamente intentando negar las simpatías de su amo por las ideas de extrema derecha que Stevens se encuentra reafirmando aún más: “Hay que decir también qué indecente sinsentido es afirmar que Lord Darlington fuera antisemítico, o que tuvo estrecha asociación con organizaciones como la Unión de los Fascistas Británicos”.<sup>13</sup> Asimismo, Stevens sigue intentando su apología recordando que hubo un solo episodio “menor” de antisemitismo en la vida de su señor, agrandado fuera de las correctas proporciones, así como

<sup>10</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 106-110.

<sup>11</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 136 y 221.

<sup>12</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 147-148.

<sup>13</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 13.

las visitas del líder del movimiento fascista a la propiedad fueron, a lo máximo, tres, y el Lord tuvo el mérito de alejarse de ellos, antes de que traicionaron su verdadera naturaleza y revelaron lo abyecto del movimiento.

### *Secuencialidad, ritmo, frecuencia*

Otros aspectos estudiados por Verstraten en su explicación-análisis están agrupados en el apartado dedicado al ordenamiento.<sup>14</sup> El primero de éstos es la secuencialidad: en *Lo que queda del día* los planos distributivos de las tres historias se encuentran ordenados de formas diferentes. El viaje contenedor de la narración, que tiene lugar en julio de 1956, sigue la sucesión de los hechos y la ruptura de esta linealidad es mínima. Sólo se encuentran pequeños desfases entre el tiempo y el lugar en que Stevens se pone a escribir y los hechos que han ocurrido pocas horas o días antes. El protagonista-narrador está intentando darnos la imagen más objetiva posible de los hechos, se resiste a una subjetividad que, no sin esfuerzos, está acostumbrado a reprimir. Y la proyección futura —con rasgos y momentos de prolepsis— de las últimas páginas,<sup>15</sup> en las que se concede la posibilidad de imaginar cómo sería su relación con su nuevo empleador si aceptara ser un poco más irónico, nos recuerda cómo es que el personaje ha reconsiderado su rigidez y se está abriendo, para lo que queda de su vida, a un nuevo balance entre su perfil profesional y sus emociones.

Por el contrario, las secuencias de memoria que nos describen las dos fábulas del pasado, con Stevens y el último Lord Darlington protagonistas de la historia que se desarrolla casi totalmente en la mansión, nos piden operar una atenta reconstrucción porque aparecen en una secuencia sólo vagamente ordenada. Las imágenes del pasado surgen casi fuera del control de Stevens, quien puede apenas limitar los efectos melancólicos de los recuerdos cuando justifica la respetabilidad de las acciones propias y

<sup>14</sup> Verstraten, *Film Narratology*, 33-37.

<sup>15</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 244-24.

de su señor, aunque no logra esconder del todo su ser íntimamente consciente de los muchos errores que manchan el pasado de los dos.

El contraste control-emociones marca también la división del ritmo narrativo. La estabilidad que podemos percibir reside en el hecho de que el viaje hacia Cornwallles seguirá de alguna manera y que el capítulo siguiente marcará una nueva etapa y un nuevo día. Si la extensión de los elementos narrativos de esta trama más contemporánea no ocupa espacios muy variados, no podemos decir lo mismo sobre los momentos de narración del pasado: no encontramos ejemplos del inicio de la vida profesional del protagonista y su ascenso al grado de mayordomo; pocas son las anécdotas sobre la vida del padre de Stevens<sup>16</sup> —como la del día en el que se defendió de las bromas de los amigos ebrios de su amo—, a pesar de la importancia que éstas podrían tener en la definición del carácter y el rol de la familia. En cambio otros temas se encuentran frecuentemente expuestos y ocupan extensiones mayores, como por ejemplo las muchas discusiones con Miss Kenton sobre la eficiencia del ama de llaves o sobre las intromisiones de ésta en los espacios íntimos de Stevens.<sup>17</sup> El descontrol en el ritmo se expresa según normas emotivas, que surgen en el protagonista en forma de defensa-confesión sobre su pasado, con rasgos de inestabilidad entre la paradoja y una ironía involuntaria o incluso inconsciente.

También la frecuencia, el último de los elementos de la organización propuestos por el análisis de Verstraten, una vez aplicada a la observación de la novela de Ishiguro devuelve una doble actitud de la narración: la trama que describe el viaje es fundamentalmente lineal, con los elementos que se encuentran descritos según su importancia, pero siempre limitados a la descripción de pocos minutos de cada día, en los varios encuentros y aventuras. Por otro lado, el tiempo de la memoria puede ocuparse, aunque en poco espacio, de semanas de su experiencia, como en el recuento del noviazgo de Miss Kenton y de su salida de la casa; también puede

<sup>16</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 38-40.

<sup>17</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 52-55, 79-80, 152-154, 165.

detenerse largamente en algunos días de marzo del 1923, jornadas densamente pobladas de eventos, en las que, al tiempo que el padre de Stevens iba rápidamente acercándose a su última hora, en la delicada conferencia diplomática que se estaba llevando a cabo en la mansión se hacía clara la lejanía del Lord con las ideas de Estados Unidos,<sup>18</sup> y se abría un espacio para la actitud, propuesta por la diplomacia de Francia, más permisiva en cuanto a las posibles relaciones con Alemania.

Sólo hacia el final de la obra el tiempo presente alcanza dos momentos dramáticos dignos del tiempo de la memoria y de mayor extensión: el narrador permite entrar con mayores detalles en la conversación que entreteje con algunas personas de un pueblo que se ha cruzado en su camino, en los momentos en los que se encuentra simulando ser él mismo el Lord al que había prestado servicio durante años,<sup>19</sup> así como en la conversación en la que se resumen los sentimientos de la que fue Miss Kenton, ahora Mrs. Benn, hacia el esposo que terminó por amar lentamente, a pesar del delicado afecto que siempre ha tenido y mantiene por el amigo mayordomo.<sup>20</sup>

#### *El espacio y el tono de la novela*

Los espacios de la narración, así como están tratados en *Film Narratology*,<sup>21</sup> nos llevan a observar en *Lo que queda del día* dos dimensiones de la realidad y de los sentimientos que reiteran los conflictos del narrador: la intimidad de Darlington Hall, lugar en el que ocurren las historias de la vida de Stevens que se entrelazan con su amo, su padre y su amiga-amada Miss Kenton, contiene los afectos que nunca alcanzaron la claridad esperada pero sí exaltaron la coherencia de la conducta del mayordomo. Es aquí donde se construye la carrera profesional de la que está tan orgulloso, inspirada en los valores encarnados por los grandes nombres de la mayordomía de las

<sup>18</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 91-110.

<sup>19</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 181-193.

<sup>20</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 235-240.

<sup>21</sup> Verstraten, *Film Narratology*, 36.

décadas pasadas, reconocidos por la Hayes Society. Al igual que en su caso personal, los grandes mayordomos de sus propios tiempos, Mr. Marshall y Mr. Lane, llegaron a su estatus gracias a la dignidad en el mantenimiento de su posición (laboral y física) y a su vinculación con las grandes residencias donde prestaron servicio por tantos años, Charleville House y Bridewood.<sup>22</sup> Entonces, si un señor se identifica con su casa, el respeto de su mayordomo por el amo y por su figura pública se muestran con la constancia en el cuidado de toda la propiedad, y por su compromiso en la misión del servicio a la nobleza, considerado por muchos personajes de la novela como un valor superior a su propia vida. Así es como Stevens habla de sí mismo, recordando con orgullo que nunca ha trabajado al servicio de otra mansión: de esta manera Darlington Hall se convierte, de una forma total, en el espacio de la memoria mantenida bajo estricto orden y control, lo cual, a lo largo de la narración, constituye, primero, la base racional del personaje y, sucesivamente, el contexto en el que ocurre el despertar de su conciencia más sentimental.

En contraste con el espacio de la mansión, la experiencia de viaje, el uso privado del auto que Mr. Farraday presta a Stevens y las intensas experiencias con algunos de los mejores paisajes de Inglaterra,<sup>23</sup> acompañados por la emoción anticipada, la esperanza, de volver a ver la amiga alejada desde hace mucho tiempo,<sup>24</sup> abren en el mayordomo espacios hacia su dimensión más íntima que parecen salir a la luz y conectarse con los espacios físicos.

La memoria racional, en la novela, pierde gradualmente su control sobre una percepción del pasado que se vuelve cada vez más un recuerdo emotivo; Stevens no solamente recuerda sino que se pierde en los recuerdos<sup>25</sup> los cuales crean un flujo de conciencia que se desarrolla en una incontrolable revisión, en una especie de recuerdo-confesión sobre lo que fue su conducta y sus sentimientos ocultados, como por ejemplo en el episodio de la intrusión de Miss Kenton en su oficina y en la insistencia con la que ella

<sup>22</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 34.

<sup>23</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 26, 29, 68, 121.

<sup>24</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 48.

<sup>25</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 159.



descubrió que el mayordomo estaba leyendo un libro de amor<sup>26</sup> o la noche en la que escuchó a la ama de llaves llorando en su cuarto.<sup>27</sup> Lo único que le queda al protagonista ahora es enfrentar las consecuencias de tantos años de enclaustramiento emocional y observar el destino de las últimas posibilidades de cambio en una vida que, al entrar en su última parte, se encuentra fuertemente condicionada por la frecuente pérdida de ocasiones para ponerse en contacto consigo mismo y con las personas con las que habría podido intercambiar afecto. A pesar de la determinación de no perder el ánimo, en la percepción de esta ausencia surge un inconfesable arrepentimiento que destaca en particular en las palabras de circunstancias en la última conversación con Mrs. Benn y en la cuidadosa elusión de cualquier comentario íntimo en la narración del encuentro.<sup>28</sup> Ahora que el viaje lo ha puesto en contacto con otra realidad —lo que habría podido ser y lo que aún podría ser— quedan sólo débiles propósitos,<sup>29</sup> junto con una sutil, aunque palpable, melancolía. El espacio de esta segunda parte de la novela es el de los panoramas de la campaña inglesa con una serie de encuentros, como forma de interacción con el mundo, que ocurre cada vez más lejos del espacio seguro Darlington Hall.

La historia se desarrolla de esta manera en dos contextos topográficos que representan los dos planos de la actitud del protagonista: uno de ellos es la casa que guarda la memoria en nombre de la justificación de su correcto actuar a lo largo de los años; el otro es la campaña inglesa, que consiste en una apertura hacia los espacios amplios que permite márgenes de reflexión y un inicio de revisión crítica de sus conductas. Los placeres visuales y experienciales del viaje constituyen así uno de los elementos que, si bien descubren las heridas emotivas, contemporáneamente esconden y mitigan la amargura del protagonista frente a la realización de que su dimensión relacional ha sido severamente reprimida durante tantos años.

<sup>26</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 164, 165.

<sup>27</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 212.

<sup>28</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 240.

<sup>29</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 244.

Otro elemento que revela y suaviza la posible desesperación y que aparece en varias partes de la novela es una serie de demostraciones de cierto nivel de ironía, consciente e inconsciente, con la que Stevens narra los hechos y sus propias opiniones. Esta ironía, exaltada por el contraste con la compostura del personaje, marca varios episodios en los que el mayordomo intenta entender las bromas de su nuevo amo,<sup>30</sup> ensaya construir juegos de palabras para divertirlo<sup>31</sup> o, en la página final del libro,<sup>32</sup> representa el centro de un propósito; es decir, su promesa hecha a sí mismo de entrenar y mejorar su capacidad de hacer juegos, para poder disfrutar de una relación más amena con el empleador norteamericano.

Es también señal del tono irónico de la novela la ambivalencia de ciertas definiciones que mal ocultan pensamientos y proyecciones del protagonista e inevitablemente suscitan en el lector efectos cómicos: el más descarado de éstos se encuentra en la definición del matrimonio de Miss Kenton/ Mrs. Benn, que parece haber “tristemente fracasado”,<sup>33</sup> mientras que todas sus expectativas se concentran en las posibilidades que se abren como consecuencia de este fracaso; o también en sus opiniones sobre la prestigiosa Hayes Society, institución que nunca lo ha aceptado entre sus agregados, y por tanto merece ser descrita como un círculo que se demuestra fastidiosamente “sigiloso, a veces algo místico”,<sup>34</sup> lo que nos muestra entre las líneas que Stevens se considera meritorio para encontrarse entre estos famosos mayordomos, o, también, en la manera en la que el protagonista habla del colega tan inmerecidamente celebrado, Mr. Neighbour, a quien tuvo que escuchar, con creciente frustración, contar anécdotas en una ocasión especial. Incluso la delicada conversación con Mrs. Benn, que ocupa buena parte del capítulo final, a pesar del hecho que destaca en ella una fuerte amargura, está llena de momentos en que

<sup>30</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 14-15.

<sup>31</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 17.

<sup>32</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 241.

<sup>33</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 48.

<sup>34</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 32.

los dos se ríen al recuerdo de absurdos episodios del pasado.<sup>35</sup> También se puede reconocer en muchos pasajes un uso excesivamente cuidadoso y apropiado de las palabras en su autorrelato, el cual, a lo largo de toda la novela, nos describe un personaje cargado de rasgos grotescos, pese a sus meditaciones melancólicas.

### La película

Los elementos temáticos básicos de la novela se muestran con tintes diferentes en la transposición cinematográfica: la mayor relevancia aportada sobre algunos elementos en comparación con otros, la ausencia de algunos efectos narrativos y la reconfiguración de las voces, los tiempos y los personajes junto con los recursos propios del medio cinematográfico evidencian una voluntad de un tratamiento detallado, incluso exhaustivo, de los temas de la novela. Sin embargo, presentan también una serie de tendencias hacia formas que alejan la narración de algunos importantes rasgos estilísticos del original literario.

En su reflexión sobre los caracteres de una transposición de la literatura al cine encontramos en el texto de Verstraten algunas palabras que podrían representar una atractiva premisa para cualquier análisis comparativo:

De todas formas, la fidelidad es un criterio dudoso, porque privilegia automáticamente el original sobre la versión adaptada: el juicio estándar es que “el libro era mejor que la película”. Un punto más interesante es si los cambios entre la novela y el filme tienen algo que ver con la naturaleza de los dos medios.<sup>36</sup>

Y es exactamente subrayando los caracteres propios del filme que el autor nos recuerda cómo es que “una característica determinante del cine es

<sup>35</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 235-240.

<sup>36</sup> Verstraten, *Film Narratology*, 93.

que muestra mucho, pero la función narrativa de esta mostración superespecífica tiende a permanecer implícita”.<sup>37</sup>

### *La focalización y la trama*

En el caso de la adaptación de la novela de Ishiguro para el cine,<sup>38</sup> el doble tema de la mostración y de la función narrativa encuentra un primer argumento de análisis en la modificación de la focalización, a partir de la modalidad interna de la obra original, hacia un modo aparentemente externo en la adaptación.

El narrador homodiegético de la obra original no aparece directamente en ninguna parte de la película. La que habría podido ser una narración con una voz superpuesta (*voice over*), incluso esporádica, de los pensamientos, las sensaciones y los recuerdos de Stevens, no se encuentra, en realidad, en ninguna parte de la obra audiovisual. Esta técnica de superposición es utilizada de una forma especial, en parte alejada de la diégesis de las escenas mostradas por la pista visual, en los tres momentos en los que las voces de Mrs. Benn y Mr. Stevens nos informan del intercambio epistolar entre los personajes, y de los temas tratados en sus cartas: el pasado y la intención de encontrarse al final del viaje del mayordomo. La primera impresión es que en la película de Ivory, Stevens no es más el narrador de la historia, sino que se muestra como un protagonista extradiegético de la historia principal, expuesta esta vez a través de una focalización externa.

Para reforzar esta impresión podrían incluirse también escenas que el narrador Stevens nunca habría podido contarnos, como el cortejo de Mr. Benn a Miss Kenton y el diálogo, hacia el final de la película, entre estos dos personajes, con la intención de volver a componer su vida matrimonial. A pesar de la presencia de estos dos momentos narrativos sobre los que Stevens no puede conocer el mínimo detalle, elementos de focalización

<sup>37</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 55.

<sup>38</sup> James Ivory, *The Remains of the Day* (1993).

interna sobre el mayordomo se encuentran en efectos fílmicos menos evidentes aunque frecuentes en la película. Por ejemplo, en dos momentos—en una de las primeras escenas y a la mitad de la película— Miss Kenton es vista caminar en el pasillo de servicio a través de los ojos de un observador que, como nos dice la contratoma sobre su cara, se revela ser Stevens, y en el primero de los dos ejemplos la disolvenca nos indica cuanto la visión es un recuerdo del pasado, o tal vez una esperanza de volver a verla por esos lugares en breve tiempo.

También otros momentos importantes son visibles para el espectador tal y como los vio el protagonista: así es para los complicados momentos de la conferencia de 1923, entre el servicio prestado a los invitados y la enfermedad que lleva rápidamente al padre de Stevens a la muerte; o también es el caso de muchos de los paisajes que el mayordomo protagonista observa a lo largo de su viaje hacia Cornualles, que nos dan la impresión de ser compartidos entre el protagonista y el espectador. Al final del viaje, además, podemos ver finalmente a Mrs. Benn no más en los recuerdos del pasado sino en el tiempo “cero” de la narración, en 1956, el punto de referencia para las prolepsis y analepsis. La podemos ver preparándose para el encuentro frente a un tocador sin nadie más en la escena: si bien Stevens no está en el cuarto—entonces no puede ser focalizador— es significativo que ahora se encuentra a pocos kilómetros del lugar de esa escena, a punto de encontrarse con ella, así que se puede reconocer que la amiga se encuentra visualizada en la escena en el tiempo del ahora, no más en un *flashback* o en el *voice over* de una carta.

Lo que Verstraten afirma sobre la mediación de los ojos de un protagonista como narrador está en este caso mediado, a partir de la idea original de focalización interna de la novela, por una mayor ambigüedad en la película: “El recurso de un personaje cuya mirada es mediadora de la nuestra adhiere a las convenciones fílmicas. Esta mediación interna es conocida en la literatura, pero no es un elemento tradicional en todas las novelas”.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Verstraten, *Film Narratology*, 95.

En *Lo que queda del día* el punto de vista del filme corresponde muy poco al del protagonista, a diferencia de lo que ocurre en el original literario, en el que narrador y focalizador corresponden: sin embargo, la gran cantidad de escenas visualizadas a un nivel de detalle como si las estuviera narrando el protagonista, justifican, para la película, el uso del término “focalización ambigua”. No obstante esta focalización en la forma cinematográfica puede parecerse, a primera vista, a la perspectiva subjetiva de la novela, la separación entre un impreciso punto de vista y la focalización alrededor del personaje deja la impresión de que el efecto global de las dos obras sea en buena parte divergente, aunque para argumentar la hipótesis de una representación temática diferente hay que considerar más elementos de la puesta en escena.

#### *Secuencia, ritmo*

Entre los puntos de discontinuidad que emergen en el estudio de la construcción de la trama destaca también la manera en la que el ritmo narrativo y la secuencia se encuentran organizados en la película de una manera diferente de como pueden observarse en la novela. El *establishing shot* de toda la película es el camino que lleva a la casa y, siguiendo algunos carros que lo recorren, dirige la vista del espectador a una carpa en la que se descubre, después de poco, que está llevándose a cabo una subasta de los bienes de la propiedad. La voz de Mrs. Benn en *voice over* nos cuenta el contenido de una de las cartas de Mr. Stevens, en la que se recuerda la muerte de Lord Darlington y la llegada del emprendedor estadounidense que, tras comprar la casa (y sus obras de arte, como podemos ver en la segunda parte de la primera escena) ha rescatado la mansión de la demolición. Siguen a breve distancia durante pocas escenas de interacción entre Stevens y el nuevo dueño, y, escasos minutos después, se aprecia al mayordomo, que, a bordo del lujoso auto anexo a la propiedad, sale de su edificio principal para empezar el viaje: es aquí donde inicia una breve exposición en *voice over*, con la voz del protagonista que lee la carta de respuesta a Mrs. Benn. Aquí se citan más frecuentemente hechos del pasado, y la voz funciona de puente entre las diferentes imágenes que inician una larga serie de analepsis que se extiende durante más de la mitad de la película.

A diferencia de la novela, construida sobre una alternancia mucho más dinámica entre planos temporales y con interposiciones de consideraciones generales sobre el rol del buen mayordomo (fuera de específicas referencias temporales), en la transposición fílmica el *flashback* ocupa la gran mayoría de la primera parte de la narración y domina también la segunda parte, aunque en ésta se puede apreciar un mayor equilibrio entre los ejes del recuerdo y la crónica del presente. Emerge así un papel diferente del pasado: mientras que en la obra literaria de Ishiguro el presente de 1956 se configura como uno de los tiempos de la narración, en la versión fílmica de Ivory este eje se impone como tema principal, casi único de la primera mitad y más.

La narración compacta de los hechos en los años de servicio de Stevens y Kenton al tiempo de Lord Darlington permite, además, seguir de forma más lineal la secuencia de las escenas. Mientras que los momentos de la memoria del narrador homodiegético Stevens en la novela surgen con una espontaneidad que invita a no considerar la secuencia de la historia como una exposición coherente, sino como una ocurrencia entre lo temático y lo aleatorio, por el contrario en todo el filme destaca el hecho de que la trama sigue un orden cronológico en las varias escenas sobre el pasado de Stevens y de su servicio. El efecto de estas dos técnicas organizativas permite que la película compacte las dos tramas pasadas —respectivamente, la de la vida profesional de Stevens y la vida diplomática del último Lord Darlington— y se forme la impresión de que el tema político es notoriamente secundario con respecto a las experiencias del mayordomo, en su constante conflicto humano y personal entre el surgimiento de sus emociones y su sentido del deber y de la dignidad de la profesión.

#### *Interpretación, guion y música*

El conjunto formado por la interpretación actoral y el guion conduce el análisis de este ensayo hacia un paso más rumbo a sus conclusiones finales, en favor de una significación especial para la divergencia entre los aspectos subrayados en las dos obras, y presenta una serie de temas y oportunidades abandonadas en la construcción de la transposición fílmica.

La película está fuertemente marcada por la compostura y la seriedad del personaje de Stevens debido a la interpretación altamente dramática de Anthony Hopkins y por el frecuente empleo de la técnica de la alternancia entre toma y contra toma<sup>40</sup> que enfoca en un rostro casi siempre caracterizado por expresiones muy melancólicas, sobre todo en ocasión de miradas intensas hacia cosas y personas, como, por ejemplo en los muchos intercambios visuales con Miss Kenton. Esta unión entre los rasgos actoriales y el papel de las tomas logra eficazmente cargar la película de grandes dosis de un dramatismo explícito ausente en la novela. Las sonrisas son raras, de circunstancia, y no recuerdan en ningún momento la ironía de los pensamientos del mayordomo en su versión literaria. En los movimientos de su personaje en las escenas de 1956 su postura típica es recta, aunque con una frecuente tendencia a bajar la cabeza, mientras que en el primer largo *flashback* la misma tendencia es mucho menos reconocible. En la narración de los eventos sucesivos a la muerte de su padre, con una creciente distancia entre el protagonista y Miss Kenton, y a medida en que se acerca el momento de la decisión de la mujer de alejarse con su futuro esposo rumbo el oeste, las ocasiones en las que el protagonista contiene su dolor se hacen más frecuentes y la mirada del hombre está cada vez más hacia abajo, anticipando lo que se convertirá en un hábito del anciano mayordomo, ostensible en las escenas ambientadas en 1956, antecedentes y correspondientes al viaje a Cornualles. En particular la versión filmica de la escena en la que Kenton y Stevens pelean por la curiosidad de ella por descubrir el libro de amor que él está leyendo, es marcada, junto con un intenso juego de luces y sombras, por una serie de miradas hacia abajo que acompañan la retirada del mayordomo hacia un rincón del cuarto, miradas que regresarán más intensas también en las escenas de discusión siguientes.

El tono dramáticamente melancólico de la interpretación de Hopkins encuentra plena coherencia con el guion, escrito por Ruth Praver Jhabvala sobre una primera versión de Harold Pinter (quien no figura en los

<sup>40</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 78-90.



créditos).<sup>41</sup> Para citar momentos en los que el efecto de la adaptación hace referencias más claras hacia el tormento de Stevens, se puede observar, en dos escenas, que aún con una fuerte correspondencia entre las palabras de la novela y las del guion cinematográfico, el efecto dramático que este último produce en el filme es más evidente que el producido en la novela, gracias también a la interpretación y a las tomas que hacen claras alusiones a los sentimientos y a los pensamientos del protagonista. Cuando Mr. Cardinal, hablando con Stevens de sus fuertes críticas a la actividad diplomática de Lord Darlington, hace alusión a los sentimientos que tiene hacia este último, le dice: “Lo quiero profundamente y sé que Usted también, ¿no es así?”, la respuesta del mayordomo, “así es, de hecho”, cobra un significado especial gracias a su mirada ausente y presenta una focalización interna en el momento en el que la pregunta suena como la voz en *off* de Cardinal: su fuerte expresividad nos dice que su respuesta se refiere más probablemente a la pasión que siente por Miss Kenton, quien hace pocos minutos le ha confesado su inminente salida de la casa y su plan de casamiento. Si bien en la novela la referencia es posible en la interpretación del lector, ésta no se encuentra igualmente reforzada por ningún elemento de la escena<sup>42</sup> de la manera en la que lo está en la película. El efecto en el último encuentro con Mrs. Benn es similar: las palabras del guion se encuentran adaptadas a partir del pequeño intercambio que, en la novela, Stevens entretiene con un anciano señor, ausente en el filme. Esto cambia claramente el sentido de las palabras del protagonista: en la novela, al recordar la frase de su interlocutor “el atardecer es la mejor parte del día”<sup>43</sup> Stevens intenta filosofar y recomponerse después del

<sup>41</sup> “En noviembre de 1994 Pinter escribió: ‘Acabo de escuchar que me sustituirán con otro escritor para la película *Lolita*. No me sorprende.’ [...] El contrato de Pinter contenía una cláusula que reservaba a la compañía cinematográfica el derecho de reemplazarlo con otro escritor, pero, de suceder esto, él podía retirar su nombre de así quererlo (exactamente lo que ocurrió en *Lo que queda del día*)—él había insistido en aplicar la cláusula entonces, luego de la mala experiencia con las revisiones hechas en su guion de *El precio de la fertilidad*)—; nunca fue informado de las razones por las que fue intercambiado por otro escritor.” Steven H. Gale, *Sharp Cut: Harold Pinter’s Screenplays and the Artistic Process*, 352.

<sup>42</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 221.

<sup>43</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 244.

definitivo rechazo a Mrs. Benn y contesta “Estoy seguro que es correcto”. Por el contrario, en el filme, cuando las palabras son pronunciadas por Mrs. Benn, con la que está sentado en el muelle de Weymouth, su triste mirada se pierde una vez más en el vacío y su respuesta “¿es así?” nos habla de una amargura irrefrenable, así como de la incapacidad de encontrar consuelo en frases de sabiduría popular. Muy similar es el cambio de sentido que se observa en la misma página, cuando Stevens reflexiona por cuenta propia sobre “la felicidad con que la gente le da la bienvenida al evento de las luces que se encienden sobre el muelle”, mientras que en la película el análogo “la gente se alegra cuando prenden las luces el atardecer”, una vez más pronunciado por Mrs. Benn, encuentra como respuesta de un afligido Stevens: “Me pregunto por qué”.

Finalmente, pocas palabras pueden describir el sentido trágico de la música y de su fuerza narrativa en el filme. El tema principal está constituido por una sinfonía de violines —acompañados por metales y piano— densamente dramática que acompaña los *establishing shots* —la parte introductoria de la película—, algunos momentos de analepsis y la mayoría de las escenas que marcan el acercamiento de Stevens al último encuentro con su amiga y antigua ama de llaves de Darlington Hall. Aunque otros motivos musicales se insertan en la historia —como aquel que acompaña el frenesí de los preparativos para la conferencia de 1923 y algunas músicas diegéticas en la escena del evento—, la sinfonía principal es el único tema recurrente, y es usado mediante la técnica del *fade in* para marcar los momentos de un sentido de tensión a veces palpable, como aquellos presentes durante las discusiones con Miss Kenton, y otras veces exactamente sugeridos por la banda sonora, como en las partes que nos recuerdan que, entre memorias y pequeñas desventuras, el viaje sigue hacia su meta final, donde al protagonista le espera una dura hora de la verdad.

### *Otras diferencias en la adaptación*

Si bien los elementos principales del análisis narratológico aquí considerados ya contribuyen con una visión global sobre la distancia entre la obra original y la película basada en ella, otras elecciones transpositivas merecen ser observadas por su manera de participar en una diferente tematización entre las dos obras. Entre éstos encontramos cambios en los personajes, la genérica densidad expositiva de tramas y subtramas, y el contraste entre la abundancia y la escasez de elementos irónicos para el texto literario y la composición cinematográfica, respectivamente.

El cambio más significativo en los personajes de la película es la adaptación de los dos personajes estadounidenses de la novela: el senador Lewis, en la conferencia del 1923, y el nuevo dueño, Mr. Farraday, se fusionan en un único personaje con el nombre del primero e interpretado por el actor protagonista de las famosas películas de Superman de los años ochenta, Christopher Reeve. Al parecer la elección de hacer de los dos personajes originales uno, no solamente otorga a la historia de la película una mayor cohesión, sino que transmite, desde las primeras escenas, un sentido de coincidencia casi determinista: el propio senador estadounidense que en la conferencia de 1923 salió humillado y perdedor por su exceso de desconfianza hacia el nuevo gobierno alemán, regresa, después de veinte años y una guerra mundial, con una doble victoria, moral y material, en cuanto es ahora orgulloso por haber reconocido tempranamente la peligrosidad del régimen nazista y es también triunfante sobre el fallecido Lord Darlington en el momento en que se puede permitir adquirir su propiedad. Esta elección adaptativa se inserta en el marco de una típica simplificación de la película, que intenta limitar el número de personajes, pero también subraya un sentido de fracaso alrededor de la figura de Lord Darlington, póstumamente despojado de sus bienes por un adversario político. Esta vez es la trama diplomática aquella que se encuentra simplificada hacia una celebración más explícitamente antifascista, con respecto a las sutiles ambigüedades ideológicas de la novela.

Un elemento más de la reconstrucción fílmica es el cambio del auto anexo a la mansión que pasa a ser de propiedad de Darlington a la de Lewis y que servirá para el viaje del mayordomo, el cual no es más un coche americano, un Ford, como en la versión literaria, sino uno alemán, un Daimler: el enemigo vencido puede ahora ser representado como un objeto de uso y al mismo tiempo el ligamen entre las pertenencias del Lord y Alemania se refuerza visualmente por este cambio de marca.

Igualmente marcado por una voluntad de simplificación y unidad compositiva es el hecho de que Mr. Benn no es un verdadero personaje de la novela, sino una referencia externa a la diégesis, que aparece por primera vez cuando Miss Kenton revela al protagonista que recibió “de parte de un conocido” una propuesta de casamiento. En contraste, la versión fílmica presenta a este hombre en Darlington Hall al servicio de uno de los nobles que pasan de visita, incluso en un momento de la noche él cruza palabras con el mayordomo de la casa, quien aprovecha para reafirmar su lealtad a los valores exigidos por su profesión: Stevens entonces tiene ocasión para conocer y enfrentarse con el señor Benn, quien habrá de casarse con su ama de llaves mientras que el protagonista no logra confesarse a sí mismo un interés por ella hasta que la vea alejarse. En esta ocasión también el filme cierra aquellos espacios de indeterminación y aleatoriedad que caracterizan la evolución de la novela, a favor de una mayor circularidad de la nueva configuración de los eventos, como si el medio cinematográfico, o su espectador, tuvieran una mayor necesidad de sistematización de la realidad, comparados con el libro y su lector.

Operaciones compositivas como la recién mencionada, junto con los cambios previamente citados en la organización de la narración, construyen en el espectador de la película una taxonomía de prioridad entre la trama y las subtramas en favor de una simplificación de la compleja estructura de la novela. En la obra de Ishiguro se puede hipotetizar que el lector encuentra mayores espacios de libertad para decidir si el tema principal es la justificación-revisión histórica de las ideas políticas de Darlington, la vida de un mayordomo entre emociones y contención, el viaje de la esperanza

para recuperar su última posibilidad de encontrar abierta felicidad en lo que le queda de vida o el dinámico soliloquio que cubre los temas profesionales y existenciales de Stevens, representados por la dignidad,<sup>44</sup> la ironía<sup>45</sup> y —entre líneas— el calor humano.<sup>46</sup> En contraposición, la película de Ivory subraya en todos los elementos la primacía de la historia emotiva de Stevens, elimina cualquier rastro explícito de su ambivalente monólogo interior, guía nuestras consideraciones a través de la trágica expresividad de Anthony Hopkins y marca la subtrama del fracaso diplomático del Lord como una especie de metáfora del fracaso sentimental de su propio mayordomo. Esto junta las historias del pasado con las esperanzas del viaje en el tiempo de la narración, además de los elementos ya analizados, es también una escena más reconstruida con cierta originalidad en la película; es decir, en la respuesta a la provocación del doctor Carlyle que, con referencia a los errores políticos de Darlington y la aparente falta de postura personal de su mayordomo, le dice: “si había que cometer un error ¿no preferiría ser responsable de sus propios errores?”. Stevens, como en otros momentos de la película, transforma lo que es la reflexión sobre la vida pública de su Lord en una meditación sobre su vida privada y responde revelando la fuerza de sus expectativas: “En cierto modo, soy responsable de mi propio error, pero tal vez tenga la oportunidad de enmendarlo. En realidad, estoy en camino para intentar eso”.

A la luz de este pasaje cabe destacar una vez más, antes de considerar una interpretación significativa detrás de todas estas elecciones transpositivas, la casi total ausencia en el filme de la voz irónica que se puede percibir en Stevens a lo largo de la novela. Podríamos considerar este fenómeno como una consecuencia de la adaptación fílmica, es decir, el resultado más obvio de un cambio de perspectiva de una narración homodiegética con focalización interna a una puesta en escena heterodiegética, con una tímida sobrevivencia de los rasgos de ambigüedad de la obra

<sup>44</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 33.

<sup>45</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 1.

<sup>46</sup> Ishiguro, *The Remains of the Day*, 244.

original. A pesar de esto, la ausencia de intentos de la película de contar las actitudes bromistas, los propósitos de mejorar ese aspecto en la relación con su amo o la envidia mal ocultada del protagonista por mayordomos más reconocidos parece ser, más que un elección obligada por el medio y sus rasgos típicos, una ocasión más en la que los responsables de la transposición rediseñaron la intención comunicativa original de su versión de la historia.

Adam Parkes, en su estudio monográfico sobre la novela, analiza los rasgos generales de la transposición cinematográfica de *Ivory*, subrayando en particular las reducciones temáticas y algunos cambios significativos—como lo son la fusión de Farraday y Lewis en un sólo personaje o el cambio de automóvil de Ford a Daimler— y de forma menor los cambios en la focalización y la perspectiva diegética para llegar a una de las conclusiones principales de este estudio; es decir, que el filme subraya casi sólo el elemento nostálgico de la reflexión y de la vivencia de Stevens.<sup>47</sup> De esta manera, y como se ha evidenciado a lo largo del estudio narratológico de los dos productos, se excluye de la representación cinematográfica toda la intención del personaje principal de mirar hacia delante, con su fuerza irónica y con la conciencia de su crecimiento personal como hombre, capaz ahora de reconocer sus fracasos y saber convivir con ellos, para privilegiar una visión trágica de la historia del mayordomo que dedicó toda su vida a su profesión y que, ya anciano, lamenta no haber tomado en cuenta su esfera íntima en las decisiones importantes de su vida privada.

## Conclusiones

Como primer paso en el intento de comprender el significado de los cambios adaptativos hasta ahora analizados, habría que reconocer, en primer lugar, que su selección puede ser vista como un reconocimiento de la enorme riqueza de la obra original y de la necesidad de la película de

<sup>47</sup> Parkes, *Kazuo Ishiguro's...*, 78-80.

concentrarse en una sola de las líneas emocionales diseñadas por la vida, por el viaje y por los recuerdos de Stevens. La omisión en la película de los aspectos irónicos, de la filosofía práctica y de la crítica sutil hacia una visión totalmente nostálgica del pasado que tanto caracterizan la novela conforman un claro ejemplo de la imprescindible tarea interpretativa de los complejos rasgos de la construcción narrativa que se encuentra en la base de toda transposición. Igualmente podría ser considerada necesaria una simplificación, para la transición al medio cinematográfico, del carácter más peculiar de la obra original, su naturaleza de disolución de un cuento racional en una revisión personal cada vez más emotiva. La decisión de operar una reducción hacia los tonos más melancólicos del texto de Ishiguro podría ser también el resultado de una elección basada en cierto afianzamiento comercial: el público de las películas de Ivory de los años inmediatamente anteriores a *Lo que queda del día* era, supuestamente, apegado a los usos expresivos del director estadounidense marcados por la melancolía “eduardiana” de las novelas de E. M. Forster, la cual inspira varias de sus películas anteriores a la transposición aquí analizada.

Otra hipótesis que podría justificar los importantes cambios en la transposición sería posible tomando en consideración que se haya actuado una reducción de la obra fílmica a un género más específico, sobre todo en relación con los géneros teatrales. En tema de géneros vale la pena considerar aquí las palabras de Todorov: “no son los géneros los que han desaparecido, sino los géneros del pasado; y no es que han desaparecido sino que han sido reemplazados por otros”.<sup>48</sup> Esto bien aplicaría al libro de Ishiguro, que se encuentra marcado más por la libertad del género novelesco, con su caleidoscopio de emociones y actitudes, que por algún rígido esquema compositivo anterior. Para lo que tiene que ver con la película de Ivory, se puede registrar un producto cinematográfico que se presenta ante sus espectadores de una forma que no necesita de las elaboraciones lentas y articuladas permitidas por la lectura del libro, sino que se ofrece al público para su fácil digestión y comprensión sin muchas necesidades

<sup>48</sup> Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, 49.

ni posibilidades de elaboración. En esta obra de un cine de arte simplificado y centrado en los sentimientos que solicita los elementos de la tragedia doméstica, como está descrita por Benson,<sup>49</sup> y de la comedia lacrimosa,<sup>50</sup> según García Garrosa, han sido empleados para obtener un filme de una rara amargura, resultado de una trama poderosa, de unas interpretaciones intensas y de una reconstrucción que favorece la linealidad y la priorización de los temas omitiendo los elementos suavizadores de la novela, y que ofrece con ello una imagen sin consolación de un protagonista atrapado para siempre en su quieta desesperación inglesa.

No obstante estas hipótesis puedan parecer más o menos válidas según la perspectiva y la intuición personal, lo que subyace en la reflexión de este estudio y merece ser explicitado en estos párrafos finales es el hecho de que toda operación intertextual o intermedial, como lo es la transposición de la literatura al formato fílmico, implica un rediseño de la obra original basado en la interpretación de los elementos fundamentales, pertinentes y prescindibles para la transmisión a otro medio. En otras palabras, como recuerda Verstraten, una transposición tiene que ser observada en el contexto de su valor expresivo y por el uso del medio a través del que se expresa, no por la supuesta fidelidad hacia la obra original.<sup>51</sup>

Como se ha intentado demostrar en las páginas anteriores son muchos los elementos de la adaptación de la novela *Lo que queda del día*, en su versión dirigida por James Ivory, que nos invitan a considerar las diferentes ópticas del tema, con una mayor acentuación de la fuerza narrativa sobre su cuerda principal, lo que sacrifica la pluralidad de intenciones presente en la versión literaria. La soledad y la pérdida de esperanza de un hombre arrepentido por el mal manejo de sus relaciones, en la película, pierden toda la ambigüedad que disfrazaban en la novela los tintes trágicos de la narración y le agregaban matices auto-irónicos: el soliloquio, el dinamismo

<sup>49</sup> Sean Benson, *Shakespeare, Othello and Domestic Tragedy*.

<sup>50</sup> María Jesús García Garrosa, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española (1751-1802)*.

<sup>51</sup> Verstraten, *Film Narratology*, 93.



de las subtramas, la voz del protagonista que varía entre una apología de la dignidad de su profesión, la voluntad de descubrir el humor en sus formas salvíficas y sus intentos de dominar la memoria tanto en sus contenidos como en la carga emocional que ésta conlleva.

La película, con su mayor unidad compositiva y ciertos elementos de recurrencia y circularidad, evita a Stevens todas las indecisiones en la formación de un juicio de sí mismo; apunta directamente al dramatismo de la nostalgia inevitable y pone en escena la dimensión del tiempo perdido en la forma de la decadencia del protagonista, no sólo en la mostración filmica de su ancianidad sino también en las duras consideraciones de que lo que queda de su vida no es más que la amargura que estuvo narrando a lo largo de la historia. El tono funesto de la música, la creciente tristeza de sus palabras y la inevitabilidad que marca su destino parecen indicar una firme pertenencia del filme al género dramático, con rasgos de tragedia existencial, alejándose en buena medida de los intentos expresivos de la novela, la cual, a través de un complejo juego de cambios de perspectiva, diluye los tonos trágicos hacia una dimensión grotesco-irónica y hacia una esencia lírica de la vida misma, que merece ser vivida incluso ante la más crítica retrospectiva.

## Bibliografía

- Benson, Sean. *Shakespeare, Othello and Domestic Tragedy*. Londres: Continuum International Publishing, 2011.
- Gale, Steven H. *Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2003.
- García Garrosa, María Jesús. *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española (1751-1802)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.
- Ishiguro, Kazuo. *The Remains of the Day*. Nueva York: Knopf, 1989.
- Ishiguro, Kazuo. *The Remains of the Day*. Nueva York: Vintage, 1993.

- Ivory, James. *The Remains of the Day*. Reino Unido / Estados Unidos: Merchant Ivory Productions, 1993.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. Londres: Penguin, 1994.
- Parkes, Adam. *Kazuo Ishiguro's The Remains of the Day: A Reader's Guide*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2001.
- Santayana, George. *Animal Faith and Spiritual Life*. Nueva York: Appleton-Century-Crofts, 1967.
- Todorov, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Traducción de Jorge Romero León. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1991.
- Verstraten, Paul. *Film Narratology*. Traducción al inglés de Stefan van der Lecq. Toronto: University of Toronto Press, 2009.



### **Andrea Coghi**

Doctor en Ciencias del Lenguaje por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y licenciado y maestro en Lenguas y Literaturas Extranjeras por la Universidad de Estudios de Milán, cuenta con un posgrado en enseñanza del español otorgado por esta misma institución. En México es docente de italiano, inglés, análisis fílmico y literario, y literaturas anglófonas. Desde 2012 es docente en la Universidad de las Américas, Puebla y en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), campus Puebla, e investigador adscrito a grupos de estudio del ITESM y de la BUAP. Su área de estudio demarca la teoría literaria aplicada al aprendizaje, temas éticos y medioambientales, así como al análisis literario y de la transposición literatura-cine.