

ito:
ero
ca.
le Escena
nte
no.
Voz
en
nos.



CI NE /

**Nuevas aproximaciones
a viejas polémicas**

LI TE RA TU RA

Giovanna Pollarolo, editora



NUEVAS APROXIMACIONES A VIEJAS POLÉMICAS:
CINE/LITERATURA

Giovanna Pollarolo

Editora

NUEVAS APROXIMACIONES A VIEJAS POLÉMICAS:
CINE/LITERATURA



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 N Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo, editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas -- Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica del Perú.

BNP: 2019-106

Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Introducción	11
PRIMERA PARTE. APROXIMACIONES TEÓRICAS	
Literatura y cine: lo inconmensurable <i>David Oubiña</i>	33
De la fidelidad al original a las narrativas transmedia: desarrollo y evolución de las teorías de adaptación <i>María Elena Rodríguez Martín</i>	39
La adaptación cinematográfica como interacción dialógica con el texto literario <i>Gastón Lillo</i>	63
El guion publicado: un nuevo género narrativo <i>Alessandro Rocco</i>	83
Menos literatura. Sobre una franja del «cine de autor» contemporáneo <i>Ricardo Bedoya</i>	95
SEGUNDA PARTE. CINE Y VANGUARDIAS LITERARIAS HISTÓRICAS	
Experiencias cinemáticas de la modernidad: una aproximación a la estética cinematográfica en la narrativa peruana de vanguardia (1927-1934) <i>Juan Cuya Nina</i>	109
Corporalidad y surrealismo en <i>Un perro andaluz</i> , de Luis Buñuel, y <i>La tortuga ecuestre</i> , de César Moro <i>José Carlos Cabrejo</i>	125
Juan Bustillo Oro y Carlos Noriega Hope: ¡Qué tan lejos queda Hollywood! <i>Betina Keizman</i>	147
La herencia de la literatura fantástica en el cine de Jan Švankmajer: adaptación y reescritura <i>Aimée Mendoza Sánchez</i>	163

TERCERA PARTE. CINE/LITERATURA: ESTUDIO DE CASOS

<i>Los libros y la noche</i> de Tristán Bauer (1999), o la representación fílmica del destino literario de Jorge Luis Borges <i>Mario Boido</i>	173
Transmedialidad y alternativas representacionales en la obra de Martín Rejtman <i>Mariela Herrero</i>	187
Avatares de la rareza. «Cornelia frente al espejo», entre la literatura y el cine <i>Natalia Biancotto</i>	207
<i>Pantilandia</i> : de la imaginación literaria a la imagen cinematográfica o las distintas versiones de un prostíbulo novelesco <i>Félix Terrones</i>	219
De desadaptaciones y reiteradas violencias: la distancia entre la película <i>Magallanes</i> y la novela <i>La pasajera</i> <i>Cynthia Vich</i>	231
Inventando una nueva Bolivia en la adaptación cinematográfica de <i>Jonás y la ballena rosada</i> <i>Carolina Sitnisky</i>	249
Bordeando las fronteras de la adaptación: el caso de <i>Alsino y el cóndor</i> (1982) y <i>La intimidación de los parques</i> (1965) <i>Julio Gutiérrez G-H</i>	257
Narrador, focalización y transtextualidad en la adaptación cinematográfica de <i>La virgen de los sicarios</i> de Fernando Vallejo <i>Emilio Bustamante</i>	277
Intertextualidad, pertenencia genérica y alegoría política en <i>La parte del león</i> , de Adolfo Aristarain <i>Román Setton</i>	297
Un ahogado (homosexual) frente a los lineamientos de lo real maravilloso y el amor en <i>Contracorriente</i> , de Javier Fuentes León <i>Enrique Bruce-Marticorena</i>	313
Intermediación y diálogo cultural entre las reinas del sur <i>Luis Molina</i>	327
Del guion a la novela: la construcción de la mirada de los hijos en <i>Kamchatka</i> <i>María Soledad Paz-Mackay</i> y <i>Diana Pifano</i>	335
La leyenda del beso: Manuel Puig y el guion de <i>El lugar sin límites</i> <i>Mariana Rodríguez Barreno</i>	355
Hollywood en <i>Muestras gratis de Hollywood Cosméticos</i> <i>Giovanna Pollarolo</i>	367
Sobre los autores	401

AGRADECIMIENTOS

Este libro no hubiera sido posible sin los colaboradores cuyos trabajos conforman este volumen. A ellos agradezco tanto su confianza en el proyecto como su paciencia.

Le debo también un agradecimiento muy especial al Vicerrectorado de Investigación de la PUCP, en la persona de Pepi Patrón. Gracias a la beca de investigación que se me otorgó, pude dedicar tiempo a la compilación y edición de los textos. A Miguel Giusti, a Carlos Garatea y a Francisco Hernández, sucesivos jefes del Departamento de Humanidades durante los años de trabajo que ha tomado la elaboración de este volumen, les agradezco su apoyo y estímulo a la investigación académica. Asimismo, gracias a José Antonio Rodríguez y a Susana Reisz, coordinador y decana de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la PUCP mientras llevaba a cabo este libro, quienes me proporcionaron fondos para los trabajos de edición y corrección.

A Mariana Rodríguez Barreno, quien fue mi estudiante en el curso de Cine y Literatura, le agradezco su empeño, constancia y entusiasmo para sacar adelante este proyecto. Lo mismo a Lucía Patsías, estudiante del Taller de Investigación, quien nos apoyó en el tramo final.

INTRODUCCIÓN

Seguramente conocerá usted la historia de las dos cabras que se están comiendo los rollos de una película basada en un bestseller, y una cabra le dice a la otra «Yo prefiero el libro»

Hitchcock a Truffaut en *El cine según Hitchcock*

I

No me costó ningún trabajo elegir el tema de mi investigación para optar por el grado de bachiller en Literatura a finales de la década de 1980. Por entonces, estaba muy interesada en la relación entre el cine y la literatura, más precisamente en el problema de las adaptaciones que, por cierto, creía que era el único vínculo entre ambos. Como algunos años atrás se había estrenado *La ciudad y los perros* (1985), estudiar el nexo entre la novela de Mario Vargas Llosa, la película de Francisco Lombardi y el guion escrito por el poeta José Watanabe aparecía como una propuesta sólida y coherente.

Pronto constaté que críticos y estudiosos del cine y de la literatura, así como lectores y espectadores en general, repetían un conjunto de afirmaciones con tanta certeza que, al no admitir discusión alguna, aparecían como «soluciones» a «problemas» definitivamente resueltos. Pero en realidad no resolvían nada. Linda Hutcheon las llama «teorías» en el sentido en que se trata de ciertas ideas que maneja quien sea que haya visto una película adaptada de una novela que conocía: «Cualquiera que alguna vez haya experimentado con la adaptación (¿y quién no?) tiene una teoría de la adaptación, sea consciente o no. Y yo no soy una excepción» (2006, p. XI, mi traducción). Sin pretender presentar un panorama completo del «estado de la cuestión», en lo que sigue daré cuenta de algunas de estas «teorías», afirmaciones y posturas frente al tema por parte de espectadores como de directores de cine, escritores o críticos, ya sea desde el ámbito del cine como de la literatura.

En la década de 1980 aún predominaba entre cinéfilos y críticos de cine el viejo rechazo a las adaptaciones que provenía de los tiempos de la creación del llamado *film d'art*, cuando en la transición del siglo XIX al XX, los sectores ilustrados de la sociedad francesa trataron de sacar al nuevo arte del *ghetto* de los barracones donde había nacido como «espectáculo de feria» para colocarlo bajo los auspicios

de las consideradas «artes nobles» de la época: el teatro y la novela. Para ello convocaron tanto a actores de la *Comédie* francesa como a académicos y dramaturgos consagrados en la época.

La propuesta del *film d'art* fue calificada por Roman Gubern años más tarde, en su *Historia del cine* (1971, vol. 1), como un acto de «pedantería» de los «cultos académicos». Nada bueno resultó de ese «desenfreno literario» en el que, prosigue Gubern:

Todo el mundo rivaliza en la tarea de dignificar el cine con sus versos alejandrinos, barbas postizas, túnicas y gesticulación desbordada. ¿Será posible? Apenas el cine ha aprendido a narrar, a balbucear una historia sencilla y ya se pretende de él que exponga los conflictos de la tragedia griega o la complejidad de los dramas shakespearinos. Ante una cámara sorda y paralítica los actores recitan su texto literario y para traspasar su sordera apoyan su expresividad en el gesto que resulta enfático y declamatorio (1971, p. 85).

Los artistas del movimiento denominado *avant-garde* solían exhibir el primer *film d'art* con el acompañamiento de una banda sonora que ridiculizaba la vana transposición lineal de los contenidos de una novela o de una obra de teatro. Pero no solo se trataba del rechazo a los pobres resultados. En tanto que pensaban el cine como un arte independiente y autónomo provisto de un lenguaje y recursos propios que nada tenía que ver con el teatro ni con la literatura, lo que estaba en juego era la concepción de un cine «puro», no contaminado por la palabra ni por los argumentos o historias. La reacción de la *avant-garde* fue, como señala Kracauer, «un esfuerzo concertado para eliminar las cadenas del argumento en favor de un cine ‘purificado’» (1989, p. 229); es decir, un movimiento contra los filmes que contaban una historia como lo hacían el teatro y la novela; en última instancia, un movimiento contra la narratividad. Brunius, artista de la *avant-garde*, reclamó el «derecho que tiene el cine, así como la poesía o la pintura a romper tanto con el realismo como con el didacticismo, con el documental y la ficción para negarse a contar una historia» (citado en Kracauer, 1989, p. 230). En 1921, Jean Epstein denominó «mentira» al argumento y declaró: «No existen argumentos. Los argumentos no han existido nunca. Solo hay situaciones sin pies ni cabeza; sin comienzo ni mitad ni final» (citado en Kracauer, 1989, p. 229).

Sintiéndose obligado a justificar su objeto de estudio, y también enfrentando al cine con lo que llama «contenido literario», es decir, con los «argumentos» o «historias», el crítico de cine Robin Wood, en su ya clásico *El cine de Hitchcock* (1965), se pregunta: «¿Por qué debemos tomar en serio a Hitchcock?». La pregunta sería innecesaria, explica, «si el cine fuera considerado verdaderamente como un arte autónomo, no como un simple apéndice de la novela o el drama —si todavía fuéramos capaces

de *ver* películas en lugar de reducirlas mentalmente a literatura—» (1965, p. 7). Un buen número de críticos y estudiosos del cine, sostiene Wood, están interesados única y exclusivamente en el argumento, en los «contenidos literarios», razón por la cual ignoran a un director como Hitchcock empeñado en «la realización del tema en términos de ‘cine puro’ que hace que el público no solo vea, sino *viva en la experiencia* [...] la manifestación de ese tema en ese momento particular» (1965, p. 9, énfasis mío). Para Robin Wood la diferencia es radical e inconciliable: «El novelista puede analizar y explicar; Hitchcock puede hacernos vivir una experiencia directamente» (1965, p. 9), gracias a su trabajo con la imagen, los movimientos de cámara, la planificación, etcétera.

En esta línea, dos grandes amantes de las historias como fueron Alfred Hitchcock y François Truffaut cuestionan a los críticos que tendían a valorar «más la calidad literaria de una película que su calidad cinematográfica» y coinciden en oponer el «cine» a la «palabra», reino de la novela y del teatro. Cuando se cuenta una historia en el cine, dictamina Hitchcock, «solo se debería recurrir al diálogo cuando es imposible hacerlo de otra forma. Yo me esfuerzo siempre en buscar primero la manera cinematográfica de contar una historia por la sucesión de los planos y de los fragmentos de película entre sí» (citado en Truffaut, 1974, p. 52). Por su parte, Truffaut señaló que, con el advenimiento del sonoro, «el cine se estancó bruscamente en una forma teatral» (1974, p. 52). Y es que, a juicio de ambos, las películas mudas, cuya técnica nunca se debió abandonar, son «la forma más pura del cine» (1974, p. 51). Si los vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX entendían por «cine puro» uno que rechazaba el argumento y las historias, para cineastas como Hitchcock y Truffaut, lo era en relación con el uso de la palabra, de un modo similar a como lo habían percibido los cineastas de la transición del cine mudo al sonoro quienes, como Eisenstein, pensaban que «los filmes dialogados o bien reproducen obras teatrales o narran historias a la manera del teatro» (Kracauer, 1989, p. 141).

Cuando ambos directores se refieren al tema de las adaptaciones, dan cuenta de una «teoría» ampliamente aceptada y repetida por muchísimos críticos, cinéfilos y estudiosos. De acuerdo con esta «teoría», existen dos clases de novelas: las «obras maestras», y las novelas «populares» pertenecientes al ámbito de la «literatura estrictamente recreativa». Las primeras, justamente por ser «obras maestras», «han encontrado su forma perfecta, su forma definitiva» (Truffaut, 1974, p. 58) y, por lo tanto, no solo no pueden contarse «de una manera cinematográfica» pues hacerlo, precisa Hitchcock, «sería apropiarse de la obra de otro». En cambio, adaptar las que pertenecen al ámbito de las segundas, las populares, no supone ningún problema: «Cuando leo una novela y la idea de base me sirve, la adopto, olvido por completo el libro y fabrico cine. Sería incapaz de contarle *Los pájaros*, de Daphne du Maurier.

Solo la he leído una vez y rápidamente», sentencia, y muestra así su menosprecio por la novela. Truffaut confirma que se trata de «novelas populares que usted reelabora a su manera hasta que se convierten en películas de Hitchcock». En cambio, dice, «jamás adaptaría *Crimen y castigo*, obra maestra de la literatura». Con esa explicación, Truffaut entiende la «repugnancia» del maestro a adaptar las obras maestras de la literatura (1974, p. 57). En 1987, Gubern corrobora la «teoría» de las «buenas novelas = malas películas» frente a las «malas novelas = buenas películas»:

Las buenas novelas suelen generar filmes irrelevantes que no pueden traducir las calidades literarias del original, mientras que de novelas mediocres (que a veces son buenos guiones de cine en potencia) pueden surgir grandes filmes como han demostrado Orson Welles y Alfred Hitchcock (1987, p. 54).

En *Cine y literatura* (1985), uno de los primeros ensayos contemporáneos en español¹ dedicados a discutir las relaciones entre ambos medios, el poeta y ensayista Pere Gimferrer, además de corroborar la «teoría» ya expuesta y constatar que:

Ninguna persona dotada de un mínimo gusto literario soporta la lectura de las novelas en las que se basaron películas como *Lo que el viento se llevó* (1939), de Victor Fleming, *Confidencias de mujer* (1962), de George Cukor, *Un extraño en mi vida* (1960), de Richard Quine, *Con él llegó el escándalo* (1960), de Fritz Lang, *El manantial* (1949) de King Vidor, a las que ningún cinéfilo regateará méritos; inversamente, cualquier cinéfilo, por cultivado que sea en el terreno literario [...] huirá ante la adaptación de *El ruido y la furia* (1958), de Faulkner, firmada por Martin Ritt (2012, pp. 63-64).

prácticamente descartaba el estudio de la relación entre una película y la novela de origen partiendo de una premisa o hipótesis que parecía irrefutable:

La sustancia de una novela no es su asunto o su soporte social, sino su carácter de organización verbal de la realidad en secuencias narrativas. Exactamente del mismo modo que la novela organiza la realidad verbal, el cine organiza la realidad visual [...] Pero tanto como el hecho de relatar [...] cuentan la palabra, para la novela, la imagen, para el cine: ese es el único elemento constitutivamente imprescindible para la existencia de la obra (2012, pp. 52-53).

«¿Hay adaptación posible y verdadera de unas obras literarias cuya existencia consiste, no en el argumento, sino en la escritura?» (2012, p. 52) se preguntaba Gimferrer en 1985. Su respuesta de entonces no ha variado casi treinta años después

¹ George Bluestone había publicado en 1957 *Novels into Film*, estudio que corroboraba la diferencia: la novela emplea el lenguaje verbal; la película es visual, trabaja con imágenes.

en la edición «revisada y ampliada» de 2012: no parece posible hablar de «verdadera» adaptación, porque los elementos «que pertenecen exclusivamente a la palabra, al lenguaje literario, a la escritura», son «elementos no trasvasables», de manera que «no pueden ser sustituidos sin que desaparezca, no ya la razón de la obra sino incluso la obra misma» (2012, p. 67). Pero curiosamente, tras reiterar que «es en el terreno de estos elementos, —lo más propio del cine, es decir la imagen; lo más propio de la novela, es decir, la palabra— donde se plantea el verdadero problema de la adaptación de una novela al cine», señala que «una adaptación genuina» será aquella que «por los medios que le son propios —la imagen—, el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal —la palabra— produce la novela en el lector» (2012, p. 67). No reproducir o mimetizar, insiste, los recursos literarios «sino alcanzar, mediante recursos fílmicos, un resultado análogo —ya que no siempre idéntico—, al obtenido precisamente en el libro por aquellos» (2012, p. 67).

¿Cómo determinar ese efecto?, me pregunto hoy y me preguntaba entonces, cuando me proponía estudiar la adaptación de *La ciudad y los perros*. ¿Una novela produce el mismo efecto en todos los lectores de todos los tiempos? ¿Por ser «obras maestras» su efecto era «universal»? Sin duda, Gimferrer reservaba el problema de la «adaptación genuina» para las obras literarias consagradas porque «el efecto» que producían en los lectores «las otras», las populares, no interesaba ni merecía ser preservado a un punto tal que el director podía intervenir modificándolas, recortándolas, e incluso olvidándolas, con libertad total. Como lo hizo Hitchcock con las novelas «menores» que había adaptado. Desde esta consideración, mi estudio debería consistir en comprobar cuán «genuina» era la adaptación de la novela de Mario Vargas Llosa, cuya ubicación en el canon literario nadie discutía; e investigar si sus efectos en el espectador eran análogos a los que había causado en los lectores.

También en el ámbito literario de los años ochenta predominaba aún el viejo menosprecio a las adaptaciones, acusadas con frecuencia de «banalizar» las grandes obras de la «literatura universal»; «vulgarizarlas», hasta «saquearlas» siempre en nombre de intereses económicos. En esta línea, es emblemático el artículo «El cine y la realidad», escrito por Virginia Woolf en 1926, por sus lapidarias expresiones contra aquel cine que se empeñó en buscar ayuda en la literatura. Expresiones que confirman el viejo rechazo al argumento y la certeza de su incapacidad para expresar conceptos, ideas, mundos interiores.

La cinematografía cayó sobre su presa con extraordinaria rapacidad y hasta el momento subsiste en gran medida sobre el cuerpo de su desgraciada víctima. Pero los resultados son desastrosos para ambos. Esta alianza no es natural. Ojo y cerebro son cruelmente desgarrados cuando tratan en vano de trabajar en pareja.

El ojo dice: «He aquí a Anna Karenina». Una voluptuosa dama vestida de terciopelo negro y adornada con perlas se presenta ante nosotros. Pero el cerebro dice «Esta no tiene más de Anna Karenina que de la reina Victoria». Porque el cerebro conoce a Anna casi exclusivamente por su vida interior: su encanto, su pasión, su desolación. El cine carga todo el acento en sus dientes, sus perlas y su terciopelo (1997, p. 104).

Pocos años después se alzaría solitaria la voz del estudioso del cine y amante de la literatura André Bazin cuando en «A favor de un cine impuro» presentó un punto de vista nuevo y a contracorriente de las posturas usuales:

Es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. Porque, por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el film, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura (2000 [1958], p. 113).

Bazin mostró así su desacuerdo con quienes deploraban que el cine adaptara novelas canónicas, porque perdía su autonomía y sus propios y específicos recursos expresivos. Pero también con aquellos que consideraban que el cine no tenía capacidad para contar lo mismo, y de la misma manera que la novela. Las adaptaciones, en su opinión, no solo no eran inofensivas, sino que contribuían a la difusión de la literatura: «las estadísticas editoriales acusan una subida vertiginosa en la venta de las obras literarias tras su adaptación al cine» (2000 [1958], p. 113). Dada la popularidad del cine, había que ser tolerante y aceptar, señalaría Peña-Ardid años después: «la inferioridad divulgadora y reduccionista de los filmes creados a partir de textos literarios; inferioridad que se atribuye bien a las carencias expresivas del lenguaje cinematográfico, bien a sus condiciones de producción y de recepción (el heterogéneo, si no ínfimo nivel cultural de un público de masas)» (1992, p. 23).

Una «teoría» bastante aceptada y repetida con fruición era aquella que consideraba que el cine no tiene capacidad para la reflexión y por lo tanto no puede expresar pensamientos complejos. Así, se concluía en que existen novelas adaptables, las que desarrollan acciones; y otras que no lo son. Siguiendo esta idea, Gimferrer relata la famosa anécdota sobre Buñuel cuando le ofrecieron dirigir *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry. Ante esta propuesta, el cineasta exclamó, «Es imposible adaptar esa novela. ¡Todo ocurre en la cabeza del protagonista!» (2012, p. 86). Del mismo modo, cuando se hablaba de adaptar, nunca se dejaba de mencionar el malestar de los escritores que habían vendido los derechos de sus novelas al cine por razones económicas

y lamentaban los resultados. El cine aparecía como un depredador, una suerte de máquina que destruía las novelas; excepto cuando estas eran malas o «populares». Ya lo vimos con Hitchcock cuando se refería a la novela de Daphne du Maurier.

También resulta muy ilustrativo el caso de la adaptación que hizo Howard Hawks de *To Have and Have Not* (*Tener y no tener*) o, mejor, la manera como se relacionó con la novela de Hemingway, que explica en una entrevista con Joseph Mc Bride, quien comenta que «*Tener y no tener* no tiene mucho que ver con la novela de Hemingway». A lo que Hawks responde:

No había nada en la película que apareciera en el libro. Hemingway y yo estábamos pescando en el Cabo Oeste y yo trataba de convencerle de que escribiera para películas. Él decía: «No, estoy bien donde estoy. No quiero ir a Hollywood. No me gusta y no sabría qué hacer». Le dije, «No tienes que venir a Hollywood. Podemos ir a pescar o a cazar. Podemos encontrarnos aquí en Sun Valley, en África, donde prefieras. Y escribir una historia». «Oh, dijo, preferiría no hacerlo». Le dije: «Mira, estás siempre sin un duro. ¿Por qué demonios no ganas algo de dinero? Cualquier cosa que escribas la puedo transformar en una película. Puedo hacer una película con lo peor que hayas escrito». Dijo: «¿Qué es lo peor que he escrito?». «Esa basura titulada *Tener y no tener*». «Necesitaba dinero», dijo. Yo le dije, «Bueno, ya lo sabía. Al menos, lo suponía». Me dijo: «No puedes hacer una película con eso» (citado en Mc Bride, 1988, pp. 110-111).

Hawks se ufana de que hizo la película porque le interesaba contar la «relación maravillosa» entre los dos personajes principales. Para eso, claro, había que olvidarse de la novela y contar cómo esos personajes se conocieron. «Así que solo por diversión, durante dos semanas que estuvimos cazando palomas, codornices y patos, trabajamos en ello e intentamos imaginarnos qué tipo de película podíamos hacer» (citado en Mc Bride, 1988, p. 111). La ecuación «novelas malas = buenas películas», y al revés, se confirmaba una vez más. Además, según Hawks, la película fue un éxito pues ganó mucho dinero.

Se precisa plantear el estudio y la discusión desde otros enfoques, pensaba entonces cuando iba constatando las «teorías» vigentes sobre el tema. Si nos conformamos con esos juicios valorativos, con ideas surgidas en otros contextos que ignoran los cambios a la luz de lo acontecido en los casi cien años de existencia del cine, seguiremos repitiendo lo mismo una y otra vez, y eliminaremos la posibilidad de otras aproximaciones. Era preciso encontrar otras respuestas, otras maneras de pensar y de discutir qué ocurre, cómo ocurre, cómo interpretamos una película luego de la desazón que suele producir «ver» nuestra novela convertida en película. Consciente de que no se trataba de hacer una lista de semejanzas y diferencias, un catálogo de las «traiciones» de la película a la novela, estaba convencida de que el estudio

de una adaptación no podía limitarse a determinar si la película era buena o mala según el grado de fidelidad a la novela en caso en que esta fuera canónica.

Pero todo conducía a aceptar la propuesta que estaba implícita en las reflexiones de Gimferrer después de su intento de relacionar ambos lenguajes, y que ponía punto final a la conflictiva relación entre el cine y la literatura a partir de la obvia constatación de que son dos lenguajes y, por lo tanto, dos estéticas diferentes: la novela se escribe con palabras; el cine se hace con imágenes. Extremando esta «teoría», había quienes afirmaban que comparar una novela con una película para determinar cuál es mejor era tan absurdo como sostener que una escultura es inferior, o superior, a una pieza musical. Si bien tras casi dos décadas de transcurrido el siglo XXI, afirmaciones de este tipo pueden despertar discretas o amplias sonrisas, en los años ochenta aún tenían cierta vigencia y se prefería, en ciertos ambientes académicos, mantener las fronteras claramente trazadas no solo entre las disciplinas sino también entre las artes. La hibridez, las fusiones, las confusiones, las reelaboraciones y demás procedimientos «posmodernos» que ensayaban algunos creadores no eran aún objeto de estudio. Tampoco se habían difundido el dialogismo bajtiniano, la intertextualidad y menos aún, las nociones de interdisciplinaridad e intermedialidad.

Así las cosas, ¿cómo y con qué herramientas teóricas estudiar las adaptaciones? Por entonces aún estaban en boga las teorías estructuralistas y podía pensarse el tema desde una perspectiva lingüística. ¿Se puede hablar de un lenguaje cinematográfico, y estudiarlo, del mismo modo como hablamos del lenguaje verbal? ¿Un plano equivale a un fonema? ¿Una secuencia, a una oración? Pronto comprendí que había un error en el intento de trasladar mecánicamente al cine términos de la lingüística, la ciencia más desarrollada por la semiología. Pero emplear términos como «gramática del cine», «sintaxis cinematográfica», «semántica del plano secuencia» implicaba, en realidad, hablar en términos metafóricos. La discusión en torno a si el cine era «lengua» o «lenguaje» había sido resuelta por el teórico francés Christian Metz, quien en sus *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* determinó que, gracias a sus mecanismos semiológicos, el cine contaba historias, y que «ir al cine» era ir a ver esa historia. En ese sentido, «no es porque sea un lenguaje que el cine puede contarnos historias tan hermosas, sino que por habernos contado historias tan bellas pudo convertirse en lenguaje» (2002, p. 73), entendiendo, por lenguaje, claro está, el «lenguaje artístico».

Los estudios narratológicos desarrollados por diversos teóricos —Bremond, de 1964 y 1966; Greimas, de 1966; Barthes, de 1966 y 1970; Genette, de 1982, entre otros— establecieron, más allá de sus diferencias, que una novela y una película tienen en común su condición de textos narrativos, de manera que era posible aplicar las categorías y nociones narratológicas al estudio del filme: diferenciar entre

historia, relato y discurso; considerar aspectos propios de cualquier narración tales como tiempo, voz, modo; así como plantear asuntos relacionados con la focalización y el punto de vista tal como lo proponía el riguroso modelo de Gérard Genette aun cuando el estudioso lo aplicara a los textos literarios. La orientación narratológica fue, y sigue siendo, muy productiva y proviene tanto de los estudios literarios —Benveniste, de 1966 y Genette, de 1982—, como de los fílmicos —Chatman, de 1990 y Jost y Gaudreault, de 1990—. Asimismo, los estudios narratológicos desplazaron la preocupación por la «fidelidad» y los juicios valorativos hacia aspectos vinculados con la estructura del relato, las condiciones de enunciación, las equivalencias y diferencias del lenguaje fílmico y el verbal, entre otros.

Pensé entonces que había encontrado un camino para emprender el estudio de la adaptación de *La ciudad y los perros* desde la narratología. Pero ocurrió que abandoné el proyecto de investigación que tan fácil y alegremente había elegido. Hubo, ciertamente, razones extraacadémicas que me impidieron culminarlo; aunque pasados los años, a la luz de los nuevos estudios y enfoques, creo que la causa de mi deserción fue la estrechez del panorama teórico al que tenía acceso en los años ochenta y que he presentado de manera sucinta.

A partir de la década de 1990 y las siguientes ocurrió algo así como una explosión de enfoques que rompieron con la rigidez metodológica de los estudios pasados. A continuación, citaré solo algunos de aquellos publicados en el ámbito de la lengua española.

Carmen Peña-Ardid, en *Literatura y cine* (1992), presentó una suerte de «estado de la cuestión» del debate en torno a las relaciones entre el cine y la literatura, pasando revista a la diversidad de teorías, enfoques y polémicas a lo largo del siglo XX. Señalaba que la crítica, la historia literaria e incluso la literatura comparada habían mostrado escasa disposición «a incorporar a sus estudios problemas que bien podrían considerarse de su competencia, como el de los vínculos de algunos escritores con el cine, el tratamiento que las obras literarias han recibido en la pantalla y, por supuesto, el controvertido dilema de la influencia del cine sobre la literatura» (1992, p. 44). Por el contrario, Sergio Wolf (2001) sugería que el problema radicaba en que las relaciones entre el cine y la literatura se pensaban única y exclusivamente «a partir de la literatura» por cuanto el estudio de las adaptaciones solo parecía tener sentido «si existe un valor literario primero» y proponía «repensar el problema», discutiendo «la tiranía de las letras como abanderada indiscutible» del análisis de las adaptaciones, a las que prefiere llamar «transposiciones» (2001, p. 18). Desde su punto de vista, considerando «que después de un siglo la transposición perviva como método casi infalible para narrar historias en el cine» (2001, p. 18) había que concluir que esta «es un desafío más del cine que de la literatura; es más una cuestión de usos y prácticas,

de apropiaciones y molicies, de las maneras con que se piensa el cine más que de las maneras con que se piensa la literatura» (2001, p. 19). Así, planteaba estudiar las adaptaciones pensándolas «más como un abanico de problemas por resolver que como un puñado de resultados por examinar» (2001, p. 19); esta propuesta abría un camino productivo para el estudio en la medida en que se podía analizar la manera como la película contaba la novela y cómo había resuelto determinados episodios. Juan Miguel Company, en *El trazo de la letra en la imagen* (1987), aborda de forma directa la relación entre el texto literario y el fílmico, y explora la forma en que el cine se ha apoyado en diversas prácticas artísticas (melodrama teatral, novela, *vodevil*, la pintura, el folletín, etcétera) para edificar su sistema de representación. El viejo problema de la «fidelidad» pasaba así a ser ignorado. Años atrás, Jorge Urrutia había propuesto en *Imago Litterae* (1984) investigar las relaciones entre el cine y la literatura a partir de una semiótica comparada antes que en torno a las adaptaciones.

Ya iniciado el siglo XXI, un texto iluminador para mí, y para muchos de los autores que participan en este volumen, fue el de Robert Stam, quien partía constataando el desaliento, la molestia que nos produce ver una película hecha con la novela que amamos:

Leemos una novela a través de nuestros deseos más introyectados, esperanzas y utopías, y mientras leemos, fabricamos nuestra propia e imaginaria *mise-en-scène* de la novela, en los escenarios privados de nuestras mentes. Cuando somos confrontados con la fantasía de otro, como Christian Metz señaló tiempo atrás, sentimos la pérdida de nuestra propia relación fantasmática con la novela, con el resultado de que la adaptación en sí misma se convierte en una especie de «mal proyecto» (2000, p. 55, mi traducción).

De allí, explica, surge la exigencia de «fidelidad» y el término «traición» para juzgar a la película por no ser como la habíamos imaginado. Y se trata, sin duda, de un sentimiento respetable y comprensible —pero como principio metodológico exclusivo para el estudio de las adaptaciones—, insuficiente además de altamente cuestionable. ¿Una película debe ser fiel a qué?, se pregunta: ¿al argumento?, ¿a la «esencia» de la novela? En realidad, una novela genera infinidad de lecturas. ¿Por qué asumir que todo está dicho de una vez y para siempre? John Huston hizo su versión de *Moby Dick*, pero ello no significa que dijo todo lo que necesita ser dicho sobre la novela de Melville. Stam cita a Welles, quien solía afirmar: «Si uno no tiene nada nuevo que decir sobre una novela, ¿por qué adaptarla en lo absoluto?» (2000, p. 63), con lo cual destruye definitivamente la vieja teoría de la fidelidad.

Y así, tras cuestionar el lenguaje «moralista» que se ha empleado para hablar de las adaptaciones («fidelidad», «traición», «vulgarización», «violación») y demostrar

cómo este criterio ha sido nefasto para su estudio dando lugar a «teorías» tales como «la novela es mejor», «el cine no puede expresar reflexiones, solo acciones», entre otros lugares comunes ya señalados, Stam apela al «dialogismo intertextual», a los estudios interdisciplinarios y a los estudios culturales, sin ignorar los aportes de la narratología. Asimismo, el análisis de las adaptaciones que interpreta los cambios, supresiones, divergencias, y demás elecciones que realizan el director, el guionista y otros responsables del filme como expresiones de la ideología, los sistemas de producción, las circunstancias históricas, etcétera, permitía abordar productiva y creativamente el estudio de las adaptaciones.

II

En estas líneas en las que en cierto modo he relatado la historia de un proyecto inconcluso, creo que se visibiliza un hilo conductor, que es el de la tensión a la que alude el título de libro y de la que da cuenta de manera explícita el artículo «Literatura y cine: lo inconmensurable», de David Oubiña, en este volumen. En él, el autor reflexiona sobre el diálogo entre el discurso literario y el discurso cinematográfico, el cual, «sin embargo, no se sostiene sobre aquello que poseen en común sino sobre las mutuas diferencias». Mencionando los distintos caminos por los que el cine ha transitado, desde Griffith hasta las vanguardias que «exploraron el camino inverso: el choque entre el discurso de las palabras y el discurso de las imágenes», Oubiña presta atención a proyectos «tan desmesurados como admirables, proyectos imposibles porque, en lugar de insistir sobre la posibilidad de un acuerdo, una concordancia, una continuidad entre los discursos, hacen de la incompatibilidad su punto de partida».

La edición de este volumen parte de la sencilla constatación de que si bien en el mundo anglosajón han surgido nuevas teorías sobre las adaptaciones que permiten diversidad de aproximaciones y enfoques para estudiar la relación entre ambas disciplinas, las perspectivas de estudio recién empiezan a desarrollarse en el mundo hispano. De un lado, las viejas «teorías» fundadas en las nociones de «fidelidad» y «esencialismo» aún persisten en ciertos ámbitos críticos y entre los espectadores y lectores; y de otro, aun cuando el cine continúa adaptando novelas, son escasos los estudios académicos que se ocupan del tránsito o pasaje de un medio a otro y, más escasos aún, aquellos que abordan la relación entre el cine y la literatura desde otros enfoques.

Frente a esta precariedad y al interés que despierta el tema entre profesores, estudiantes, lectores y espectadores del cine latinoamericano en particular, para la elaboración de este volumen fueron convocados académicos y estudiosos interesados en abordarlo cuyas colaboraciones se inscriben en tres ejes temáticos: (1) aproximaciones teóricas; (2) cine y vanguardia, que incluye a la relación de las corrientes

literarias vanguardistas con el cine; y (3) de la novela al cine: estudio de casos, la sección más amplia. El objetivo ha sido presentar un conjunto articulado de reflexiones y propuestas en torno a los diversos aspectos implicados en la vieja, aunque siempre actual, polémica relación entre cine y literatura.

El artículo de María Elena Rodríguez Martín, «De la fidelidad al original a las narrativas transmedia: desarrollo y evolución de las teorías de adaptación», da cuenta de la diversidad de adaptaciones en la historia del cine y de la vigencia de esta práctica hoy en día. Esta no se limita solo a novelas, relatos y obras de teatro, sino que abarca a cómics, novelas gráficas, biografías, videojuegos, etcétera. La investigadora nos brinda un panorama muy completo de los estudios y teorías que ofrecen interesantes ideas y planteamientos para afrontar el análisis de las adaptaciones cinematográficas surgidas a lo largo de la primera década y parte de la segunda del siglo XXI. Estas propuestas, afirma:

comienzan a proporcionar modelos adecuados para incluir en los estudios de adaptación no solo la adaptación de novelas al cine sino todo tipo de material utilizado por el adaptador (relatos, obras de teatro, novelas gráficas, cómics, biografías, videojuegos, etc.), sin olvidar el material proporcionado por las nuevas formas narrativas como las transmedia ni las adaptaciones a otros medios distintos al cine.

En su texto, la idea de «adaptación» ha sido ampliamente rebasada para dar paso a la interdisciplinaridad, la intermedialidad, la intertextualidad.

Por su parte, Gastón Lillo en «La adaptación cinematográfica como interacción dialógica con el texto literario» se acerca a las adaptaciones desde una perspectiva inspirada por la sociocrítica de los discursos y los textos culturales. Esta perspectiva, explica, se inscribe en la senda abierta por la sociología tradicional de la literatura (Lukács, Goldmann), en la medida en que, al igual que ella, aborda las relaciones entre producción textual y contexto sociohistórico. Lillo recoge y dialoga con varios de sus conceptos (conciencia posible, sujeto transindividual, estructura signifiicante, etc.), pero toma distancia de algunas de sus operaciones mecánicas surgidas de la tendencia a establecer «reflejos» o «analogías» entre texto y contexto, y de los análisis de la ideología basados principalmente en la noción de clase. Considerando, entonces, la adaptación cinematográfica «como un proceso de ajuste o reorganización del sentido, en función, por una parte, de las ‘condiciones de posibilidad’ de los textos»; y, por otra, «de las restricciones relativas a las materias de expresión impuestas por el paso del sistema semiótico literario al sistema semiótico fílmico», propone tres posibilidades de adaptaciones: la adaptación como «lectura crítica o subversiva del texto literario»; la adaptación como «apropiación y convergencia ideológica» y la adaptación como «reapropiación y recuperación ideológica». El autor ejemplifica

estas posibilidades analizando películas que se inscriben en las características asignadas a cada una, lo cual resulta bastante productivo como método de trabajo.

Alessandro Rocco, en «El guion publicado: un nuevo género narrativo», estudia el guion cinematográfico entendido como texto literario, y aborda, de este modo, una relación escasamente trabajada y discutida tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico. Para ello, presenta un breve recorrido de las argumentaciones de críticos y escritores que en el siglo XX han defendido la idea del guion cinematográfico como género literario y desarrolla un conjunto de argumentos que buscan demostrar que los guiones pueden leerse fuera del contexto productivo del cine. Si bien no se niega la función del guion como herramienta de trabajo, Rocco busca demostrar que la posibilidad de su publicación como texto escrito se funda y se justifica por su naturaleza de texto «escrito» y de texto «narrativo»; es decir, es un «filme escrito». La atención del discurso se concentra en el significado del guion cinematográfico, como la «fase literaria» de la realización del filme, en la historia cultural contemporánea.

A contracorriente del argumento de Rocco a favor del guion cinematográfico, y en general de la propuesta del presente volumen, el estudioso y crítico de cine Ricardo Bedoya, en «Menos literatura. Sobre una franja del “cine de autor” contemporáneo» identifica literatura con narración y drama para sostener que «la irrupción de las tecnologías digitales ha modificado la relación de los realizadores cinematográficos [...] con el guion y la concepción dramática de las historias». De acuerdo con Bedoya, el cine más interesante que se produce hoy en día, y que llama «cine de autor», se aleja de las dramaturgias habituales y de los textos literarios. Se pregunta por qué el cine de autor de hoy se aleja de las historias redondas y de las formas del relato clásico, y a la exigencia de Fiant (2014, p. 12): «Menos historia, menos guion, menos relato, menos palabras, menos música, menos decorados, menos definición de los personajes, menos ritmos descontrolados, menos planos...», agrega: «menos literatura»; es decir, «menos dramaturgia, menos diálogos, menos recreaciones, menos personajes estructurados».

El segundo eje del volumen desarrolla la relación de los escritores y el cine desde diversos enfoques. Juan Cuya Nina y José Carlos Cabrejo estudian los vínculos de los escritores peruanos vanguardistas con el cine, un tema bastante descuidado por la academia. En «Experiencias cinemáticas de la modernidad: una aproximación a la estética cinematográfica en la narrativa peruana de vanguardia (1927-1934)» Cuya busca analizar la influencia del lenguaje cinematográfico en la obra de algunos escritores vanguardistas a fines de los años veinte y comienzos de la década de 1930. Le interesa rastrear su afán por renovar su prosa buscando la fusión de los recursos narrativos con los discursos visuales para postular una imagen dual cinematográfica (caleidoscópica y documental) que refleja la dialéctica entre la experimentación

y el compromiso social a partir de la búsqueda de nuevas formas para representar su época. Por otra parte, en «Corporalidad y surrealismo en *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel, y *La tortuga ecuestre*, de César Moro», Cabrejo explora desde las semióticas generativa y tensiva, la representación del cuerpo en el mencionado poemario de César Moro y en el cortometraje de Luis Buñuel, a partir del lenguaje surrealista que recorre tanto los versos como las imágenes de dichas obras.

En «Juan Bustillo Oro y Carlos Noriega Hope: ¡Qué tan lejos queda Hollywood!», Betina Keizman rescata a ambos escritores mexicanos, cuya vinculación con el cine de Hollywood en los años del desarrollo de las vanguardias resulta más que relevante en su producción literaria. La de Noriega Hope se relaciona con las estrellas, la tecnología y el mundo de las apariencias. De Juan Bustillo Oro, primero escritor y luego uno de los directores más destacados del cine mexicano, la estudiosa destaca *La penumbra inquieta (cuentos de cine)*, publicado en *La novela semanal de El universal Ilustrado* en 1925, en el que el espectador es el principal protagonista. Noriega Hope y Juan Bustillo Oro exploran, señala Keizman, las posibilidades creativas de la literatura en relación con el cine en una irradiación doblemente periférica que se hace eco de las dificultades del desarrollo del cine en el México de la época. Simultáneamente, ensayan dislocar en la literatura elementos del desarrollo cinematográfico: desde sus condiciones de producción y de exhibición a sus alcances como gestor de nuevas expresividades y condiciones de vínculo social y sexual, de revividas indagaciones sobre las prácticas artísticas y sus fundamentos tecnológicos. Los alcances iniciales de estas dos prácticas se pueden interpretar desde la falta y el deseo: «quisiéramos hacer cine pero no podemos» es la proposición inaugural que la escritura complejiza ampliamente.

Aun cuando no pertenezca al ámbito hispano ni al latinoamericano, el estudio de la obra fílmica del cineasta checo Jan Švankmajer que presenta Aimée Mendoza Sánchez, en «La herencia literaria en el cine de Jan Švankmajer: adaptación y reescritura», nos instala en el contexto de la renovación cinematográfica de la República Checa y sus vínculos con el surrealismo, así como con la literatura fantástica. Jan Švankmajer se ha consolidado, postula Mendoza, como un artista indispensable que permite conocer y comprender tanto «el *background* cultural de la República Checa como también el complejo sincretismo artístico sobre el cual se construye su obra fílmica».

Además de analizar la presencia de textos y autores de la literatura fantástica en la obra del cineasta checo, Mendoza describe y clasifica los tipos de adaptaciones que supone cada corto y largometraje analizando los recursos, tópicos, motivos y referencias transtextuales presentes en el grueso de su producción; y simultáneamente, se refiere a la poética y a los procedimientos empleados en las diversas adaptaciones

con el fin de contextualizar y reconocer el valor artístico, literario, técnico y cultural de la filmografía de Švankmajer en el cine contemporáneo.

El tercer eje del libro se enfoca en el «estudio de casos»; es decir, en el análisis específico de películas que han sido adaptadas de relatos, canónicos o no. Los autores de estos ensayos emplean diferentes herramientas teóricas que permiten comprobar la enorme gama de posibilidades, enfoques, métodos y lecturas que pueden ser aplicadas en el estudio de las adaptaciones.

Abren esta sección el artículo «*Los libros y la noche*, de Tristán Bauer (1999), o la representación fílmica del destino literario de Jorge Luis Borges», de Mario Boido quien explora la forma en que el filme de Bauer adapta al cine la obra literaria del escritor argentino Jorge Luis Borges; y el de Mariela Herrero, «Transmedialidad y alternativas representacionales de la obra de Martín Rejtman» sobre la obra de este escritor y director de sus propios textos. Boido destaca que Bauer ya había realizado el documental *Cortázar* (1994) y que, a diferencia de otros directores que han trabajado con adaptaciones literarias, no adapta un texto particular, «sino que busca representar toda la obra de un autor». La película de Bauer da cuenta así de otro modo de plantear el diálogo entre el cine y la literatura. Por su parte, Mariela Herrero analiza de qué manera incide la representación cinematográfica en la literatura de Rejtman; es decir, «en qué medida el cruce y la contaminación de estos lenguajes y medios puede leerse como alterando los paradigmas tradicionales de representación». Revisa, asimismo, el conjunto de la obra de Rejtman y amplía los análisis que se limitan a estudiar la imbricación o determinación del lenguaje literario y cinematográfico.

El trabajo de Natalia Biancotto, «Avatares de la rareza. *Cornelia frente al espejo*, entre la literatura y el cine» en torno a dicho filme argentino; el de Félix Terrones, «Pantilandia: de la imaginación literaria a la imagen cinematográfica o las distintas versiones de un prostíbulo novelesco», sobre *Pantaleón y las visitadoras*; y el de Cynthia Vich, «De desadaptaciones y reiteradas violencias: la distancia entre el filme *Magallanes* y la novela *La pasajera*», elaboran de manera explícita la relación con el relato o novela de origen, dejando de lado la noción de «fidelidad». Biancotto se interroga sobre las posibilidades de transponer la extrañeza del relato de Silvina Ocampo al lenguaje fílmico en la película de Daniel Rosenfeld, *Cornelia frente al espejo* (2012), y propone que esta compone, a partir del cuento de Ocampo, otro relato en el que se ponen de manifiesto relecturas y desvíos de la rareza ocampiana. «Mientras que en Ocampo las formas del *nonsense* organizan el relato, la reinterpretación que el filme pone en escena se enmarca en el horizonte de lecturas que vinculan esta narrativa con el absurdo», señala. Por su parte, Terrones también desarrolla un paralelo entre la novela y la película. Interesados ambos relatos en contar la «tensión y dialéctica progresiva entre el sexo y la racionalidad», la novela y su adaptación,

afirma Terores, «proponen versiones complementarias y distintas que es necesario analizar». Entretanto, Cynthia Vich estudia las relaciones entre la película *Magallanes* y la novela *La pasajera* con énfasis «en la función performativa del *film* como objeto cultural, y en los contenidos ideológicos que lo distancian de la novela». Le interesa examinar «la elaboración simbólica de los vínculos entre los sujetos y el espacio urbano a través de un retrato crítico de las dinámicas sociales de la Lima actual» que, ausentes en la novela, desarrolla el filme de Salvador del Solar para revelar las violencias cotidianas que reproducen en el presente: «lógicas de jerarquización y abuso que supuestamente habían quedado en el pasado».

En «Inventando una nueva Bolivia en la adaptación cinematográfica de *Jonás y la ballena rosada*», Carolina Sitnisky considera que tanto la novela *Jonás y la ballena rosada* (1986), de José Wolfango Montes Vanucci, como su adaptación realizada en 1995 por Juan Carlos Valdivia con título homónimo, rompieron, a su manera, el canon establecido. La novela se alejó de los patrones tradicionalmente establecidos «al incorporar una crítica humorística y sarcástica a la vez que permeada de erotismo de la burguesía cruceña». Por su parte, la película reivindicó las historias individuales y particulares y la existencia de una geografía boliviana ampliada. Sitnisky se apoya en Stam y las teorías del dialogismo intertextual para examinar la película de Valdivia y la novela de Montes «como dos textos que dialogan no solamente entre sí, sino también con los textos de la cambiante sociedad boliviana de 1984 y 1995 desde los que se enuncian y a los que pretenden también representar».

Julio Gutiérrez G-H, en «Bordeando las fronteras de la adaptación: el caso de *Alsino y el cóndor* (1982) y *La intimidad de los parques* (1965)», entiende que «la transposición reviste más complejidades que la mera relación intertextual», pues nos coloca ante un segundo texto que por un lado señala y tributa de la fuente, y por el otro se distancia de ella. Sobre la base de los estudios de Linda Hutcheon y del análisis genettiano, explora qué factores intervienen en la variación del modo de transponer el discurso. Mediante la identificación y comparación de determinados puntos de tensión en el proceso y producto de la adaptación, Gutiérrez G-H situará las obras transpuestas más o menos cerca de la fuente o bien en la frontera de la apropiación. Y a la luz de las teorías en torno a los *media affordances*, estudiará de qué modo la película nicaragüense *Alsino y el cóndor* (1982), de Miguel Littín, y la película argentina *La intimidad de los parques* (1965), de Manuel Antin, dialogan con sus respectivos hipotextos: la novela *Alsino*, de Pedro Prado; y los cuentos «Continuidad de los parques» y «El ídolo de las cicladas», de Julio Cortázar.

Partiendo del concepto de «transtextualidad» de Genette, en «Narrador, focalización y transtextualidad en la adaptación cinematográfica de *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo», Emilio Bustamante estudia los cambios de narrador

y focalización en la película de Barbet Schroeder, de 2000, respecto de la novela del mismo título y publicada en 1994. Su autor, el colombiano Fernando Vallejo, es también autor del guion. Bustamante explora los efectos que tales cambios tienen en la representación del protagonista, el tiempo y el espacio en el filme tras analizar y definir dichas nociones que Genette empleó para el análisis de textos literarios. La aplicación al texto cinematográfico de categorías como «narrador» y «focalización» permite detectar la razón de más de una diferencia entre texto literario y texto fílmico que demuestra las limitaciones del viejo e imposible deseo de la «fidelidad».

En «Intertextualidad, pertenencia genérica y alegoría política en *La parte del león*, de Adolfo Aristarain», Román Setton plantea el diálogo que establecen con el género negro de la novela y el cine los filmes *La parte del león* (1978), *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982), del argentino Adolfo Aristarain, todos realizados durante la última dictadura argentina. Centrándose en *La parte del león*, Setton muestra cómo Aristarain se sirve «de la ambigüedad propia del cine negro y de recursos propios de la tradición literaria para producir un lenguaje ambiguo, polisémico», lo cual dio lugar a lecturas contrapuestas: mientras que el gobierno interpretaba los filmes como alegorías de la violencia revolucionaria, los perseguidos veían alegorías de la violencia del Estado. A contraste con el modo en que fueron interpretadas en su momento, el estudio de Setton ve en este lenguaje ambiguo un cierto oportunismo y, diríamos, conciliación con la dictadura antes que una crítica, y lo demuestra mediante el análisis de las metáforas y alegorías que propone el filme.

Con «Un ahogado (homosexual) frente a los lineamientos del realismo maravilloso y el amor en *Contracorriente*, de Javier Fuentes León», Enrique Bruce Marticorena también propone un diálogo entre dicha película y dos tradiciones literarias: la literatura romántica y lo real maravilloso. La inscripción del filme en estas tradiciones le permite al director contrarrestar, en cierto modo, la versión del «castigo» al amor homosexual en tanto que una de las partes muere casi como requisito inquebrantable en muchas historias. En *Contracorriente*, propone Bruce, la motivación ideológica de la muerte del personaje gay dialoga con los lineamientos de la literatura romántica, lo real maravilloso y la problemática planteada por una poética del cuerpo y los estudios *queer* y de masculinidades. Y si bien uno de los protagonistas muere, como ocurre en prácticamente todas las ficciones de temática homosexual, en *Contracorriente* este es retratado, destaca Bruce, con una dignidad y respeto ausentes en la narrativa y el cine peruanos.

Para el estudio de textos independientes que pertenecen a registros mediales diversos, pero con cercanía temática, uno literario —la novela *La reina del sur* (2002), del escritor español Arturo Pérez-Reverte— y el otro audiovisual —el video musical del grupo musical del norte de México, Los tigres del norte (2002)—, Luis Molina

propone, en su artículo «Intermediación y diálogo cultural entre las reinas del sur», la noción de «intermedialidad». Su texto considera la propuesta de cada texto en relación con sus antecedentes históricos y culturales y a partir de una lectura comparativa de ambas obras con el fin de detectar las fuentes, el impacto y sus diálogos interculturales transatlánticos.

El caso que estudian María Soledad Paz y Diana Pifano, en su artículo «Del guion a la novela: la construcción de la mirada de los hijos en *Kamchatka*», propone una ruta distinta de la usual, que es la del tránsito de la novela a la película. El filme *Kamchatka* (Piñeyro, 2002), sin embargo, presenta un interesante caso de análisis pues la novela del mismo título fue escrita por Figueras, en 2003, a partir del guion y cuando la película ya se había filmado. La diferencia esencial entre ambas es el punto de vista de la narración. Mientras que el filme representa el recuerdo de un niño que acompañó a su familia en el paso a la clandestinidad, la novela introduce uno de los primeros ejemplos del hijo de desaparecidos, como figura literaria, al ser narrada por el mismo personaje, quien ya adulto se refiere a los eventos de su infancia después de treinta años. De modo que, por operar en dos medios, las autoras proponen que *Kamchatka* se presta a una reflexión sobre el proceso de escritura, en especial dentro de su entorno de producción, y como obra que marca la evolución del diálogo sobre la dictadura militar y la figura del personaje del hijo de desaparecidos.

También desde el protagonismo del guion, Mariana Rodríguez, en «La leyenda del beso: Manuel Puig y el guion de *El lugar sin límites*», explora la relación tridimensional respecto a la adaptación cinematográfica de la novela *El lugar sin límites* (1966) del escritor chileno José Donoso. El guion, escrito originalmente por Manuel Puig durante los años setenta, propone cambios sustanciales en relación con el argumento novelístico, especialmente la inclusión de la escena denominada «La leyenda del beso», en los marcos de la identidad de género y la *performance*. En esta línea, el estudio de Rodríguez indaga en el vínculo de los personajes que abre paso a la discusión del género y a la manera como Puig asimila y representa a los personajes, atrapados en los márgenes de los estereotipos a los que se han adherido en el lejano pueblo de El Olivo.

Ya en el artículo final de este libro, «Hollywood en *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*», me centro en Manuel Puig y en cómo nos permite abordar otro caso particular de adaptación considerando los vínculos entre el texto literario y el guion y las operaciones que el autor realizó para convertir un segmento de su novela en un texto para el cine. Se trata del «Diálogo entre Choli y Mita» que corresponde al capítulo IV de la Parte de *La traición de Rita Hayworth* (1968) y la adaptación que escribió el propio Puig con el título *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*. Ambos textos se constituyen como narrativas que dan cuenta del modo en que Hollywood

se inscribe en la pampa argentina (o el desierto mexicano en el caso del guion) a través de su *glamour*, las estrellas de cine y la publicidad, al mostrar de manera oblicua e indirecta las ambivalencias y contradicciones de un cine cuya percepción, análisis o crítica no se pueden reducir a los calificativos usualmente empleados: «mero entretenimiento», «alienante», «evasivo».

A contracorriente de la rigidez de las «teorías» a las que he pasado revista en la primera parte de este texto de presentación, los artículos reunidos en este libro ofrecen, empleando una gran variedad de herramientas teóricas y desde los intereses específicos de sus autores, acercamientos que rompen los estrechos y viejos límites comparativos y valorativos señalados. Asimismo, considero que más allá de los aportes y enfoques novedosos de cada artículo, este volumen en su conjunto cumple con el objetivo inicial, aquel que me animó a concebir el proyecto de reunir artículos que reflexionaran en torno a un tema sobre el que, como dice Hutcheon, todos tenemos algo que decir. Y ese objetivo no era otro que ofrecer a estudiantes, profesores, lectores y espectadores en general un abanico de acercamientos posibles y productivos a un tema que parecía agotado por fórmulas y prejuicios. Es cierto que hay muchos vacíos aún y que se precisan más estudios teóricos, así como de casos provenientes tanto de novelas como de otros medios. *Zama* (2017), la reciente película de Lucrecia Martel basada en la consagrada novela del mismo nombre de Antonio Di Benedetto (1956), es una deuda pendiente, como lo es la relación del cine con el teatro y la novela. Pienso, limitándome a la producción peruana, en la adaptación al teatro de *Los hermanos Karamazov*, de la dramaturga Mariana de Althaus; o en *Memorias del subsuelo* que el cineasta Josué Méndez llevó también al teatro.

Ojalá, es un deseo, los artículos aquí publicados inviten a estudiosos e interesados en el tema a continuar proponiendo «nuevas aproximaciones» a esta «vieja» pero siempre renovada polémica. Que la enriquezcan, la discutan, y que, en un segundo volumen que estoy segura abrirá nuevas puertas y ampliará los temas a otros medios y textos, puedan agregarse nuevas ideas a las apuntadas aquí. La proyección de esta «película» apenas acaba de comenzar.

BIBLIOGRAFÍA

- Bazin, André (2000 [1958]). «A favor de un cine impuro». En *¿Qué es el cine?* (pp. 101-127). Madrid: Rialp.
- Company, Juan Miguel (1987). *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Fiant, Antony (2014). *Pour un cinéma contemporain soustractif*. París: Presses Universitaires de Vincennes.

- Gimferrer, Pere (2012). *Cine y literatura* (1985). Barcelona: Seix Barral.
- Gubern, Román (1971). *Historia del cine*. Volúmenes 1 y 2. Barcelona: Lumen.
- Gubern, Román (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge.
- Kracauer, Siegfried (1989). *Teoría del cine. La rendición de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Mc Bride, Joseph (1988). *Hawks según Hawks*. Madrid: Akal.
- Metz, Christian (2002). El cine ¿lengua o lenguaje? En *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* (pp. 57-114). Barcelona: Paidós.
- Peña-Ardid, Carmen (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- Stam, Robert (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. En James Naremore (ed.), *Film Adaptation*. (pp. 54-76). Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Truffaut, François (1974). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.
- Urrutia, Jorge (1984). *Imago litterae: cine, literatura*. Sevilla: Alfar.
- Wolf, Sergio (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Wood, Robin (1965). *El cine de Hitchcock*. Ciudad de México: Era.
- Woolf, Virginia (1997). El cine y la realidad. En Harry M. Geduld (ed.), *Los escritores frente al cine* (pp. 102-107). Madrid: Fundamentos.

PRIMERA PARTE
APROXIMACIONES TEÓRICAS

LITERATURA Y CINE: LO INCONMENSURABLE¹

David Oubiña

Universidad de Buenos Aires, Argentina-CONICET

I

El 20 de diciembre de 1909, se inauguró el Cinematógrafo Volta, el primer cine de Irlanda, en la ciudad de Dublín. Aunque el proyecto tuvo una corta vida, no deja de poseer un interés oblicuo en la historia de las relaciones entre el arte y la industria del espectáculo: porque el audaz empresario era un joven James Joyce, que nunca tuvo suerte en los negocios pero pronto haría carrera en el mundo de las letras.

Joyce, que aún no era Joyce (solo tenía en su haber el libro de poemas *Música de cámara*, 1907), vivía desde 1905 en Trieste y se ganaba malamente la vida enseñando inglés. Entusiasmado con la idea del cine, hizo sus cuentas, convenció a unos incautos hombres de negocios sobre los beneficios del proyecto y viajó a Dublín para ponerlo en marcha. Sin embargo, por diversas razones familiares, profesionales y literarias, el viaje del escritor fue sumamente conflictivo y, poco después, Joyce dejó la sala cinematográfica a cargo de un administrador y emprendió el regreso a Trieste, dejando atrás su ciudad natal, a la cual ya nunca volvería. Poco después, olvidado su fugaz romance con el cine, publicó el libro de cuentos *Dublineses* (1914), que dio inicio a una obra narrativa que alcanzaría su culminación en las novelas *Ulises* (1922) y *Finnegans Wake* (1939) y que se convertiría en una de las cumbres literarias del siglo XX.

Podría decirse que Joyce hace el camino inverso al de Rimbaud: en lugar de abandonar la poesía por el comercio (el lucrativo comercio de armas), se volcó a la literatura luego del escaso éxito en los negocios (el negocio del cine: casi tan peligroso y tan sucio como el tráfico de armas). Más allá de eso, lo que me interesa de la anécdota es la fascinación que ejerce el cine sobre uno de los escritores emblemáticos

¹ La versión original de este texto fue leída en el 8º Congreso Argentino de Literatura, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 5 al 7 de junio de 2012.

de la modernidad literaria. Y, sobre todo, me interesa porque deja en evidencia la relación tensa que mantuvieron, desde el comienzo, la literatura y el cine.

Para empezar, entonces, dos axiomas que —solo en apariencia— resultan contradictorios. Por un lado, no tiene mucho sentido buscar continuidades exentas de tensión entre el discurso literario y el discurso cinematográfico; por otro, no tiene mucho sentido pensar en la literatura y el cine como si fueran discursos incontaminados.

Hay un vínculo, un diálogo, un intercambio ineludible. Pero no se sostiene sobre aquello que poseen en común sino sobre las mutuas diferencias.

II

Mientras que la literatura se inscribe, el cine registra. El conflicto que enfrentan los escritores, se dice, es la página en blanco; el problema de los cineastas es que el plano siempre está atiborrado. La literatura debe inventar un mundo y tiene que dotar a ese mundo de una convicción referencial; el cine, en cambio, debe emanciparse del referente para erigirse como un medio compositivo. Barthes habla del «efecto de realidad» en literatura; Lev Manovich sostiene que la ventaja y la desventaja del cine consiste en hacer arte con las huellas dejadas por un pie.

El cine es, por naturaleza, eso que las artes tradicionales se esforzaban por alcanzar. Todo el trabajo de Flaubert radica en construir un narrador de mirada impasible sobre las cosas. Al contrario, el problema de la cámara en tanto instrumento de composición estética surge, justamente, *porque* proyecta una mirada impasible. Jacques Rancière sostiene:

En los encuadres flaubertianos el trabajo de la escritura contradecía, por la ensoñadora inmovilidad del cuadro, las esperas y verosimilitudes narrativas. El pintor o el novelista construían los instrumentos de su devenir-pasivo. En cambio, el dispositivo mecánico suprime el trabajo activo de ese devenir-pasivo. La cámara no puede volverse pasiva. Lo es en cualquier caso (2005, pp. 18-19).

Por eso Rancière se refiere al cine como una «fábula contrariada». Advierte esa tensión que está en la base del dispositivo.

Por lo general, cuando se hace mención a aquello que la literatura y el cine tienen en común, se piensa en la capacidad compartida de las imágenes y de las palabras para construir relatos. Pero es posible fechar ese encuentro entre el cine y la literatura. En el cine primitivo, el relato era exterior a las imágenes (las imágenes eran ilustraciones de una narración que circulaba en los intertítulos o en la voz de un relator). Los filmes primitivos recurren a la literatura porque les ofrece un modelo

de legitimación estética y una estructura autosuficiente para producir sentidos. Si una película como *El nacimiento de una nación* (de David Griffith, 1915) representa un momento clave en la historia del cine es porque sistematiza, de manera impecable, una cierta articulación de los recursos del montaje y de la puesta en escena para construir una narración visual a la manera novelesca.

Los historiadores se han encargado de mostrar cuán impensables resultaban los primeros experimentos narrativos de Griffith para los espectadores de su época. El cineasta respondía: «Yo hago lo mismo que Dickens. Hago novelas, pero con imágenes». No es que encuentre una esencia del lenguaje cinematográfico, su estructura profunda, sino que construye laboriosamente una gramática posible. Una gramática posible que, en seguida, fue contestada por las vanguardias. Para Fernand Léger, por ejemplo, «la narración es la muerte del cine». De modo que esa tensión entre, digamos, un cine literario (como continuación de las novelas realistas del siglo XIX) y un cine que necesita rechazar la sobredeterminación literaria (para constituirse como lenguaje estético autónomo), está instalada desde el comienzo.

El modelo propuesto por Griffith fue indudablemente muy exitoso. Desde hace cien años, el cine dominante ha seguido ese camino: dentro del sistema de relevo de las artes, el relato realista del siglo XIX ha encontrado su continuación (su continuidad) en el cine. Las vanguardias, en cambio, se dedicaron a explorar el camino inverso: el choque entre el discurso de las palabras y el discurso de las imágenes. No su identidad sino, precisamente, el conflicto que surge detrás de la aparente coincidencia.

III

En 1948, Alexandre Astruc publicó un texto breve pero que resultaría muy influyente para los cineastas modernos: «El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-estilográfica». La era de la cámara estilográfica se asienta sobre el reconocimiento de que el cine de posguerra es ya un medio de escritura tan dúctil y tan rico como el lenguaje literario. Ninguna realidad es ajena al cine, que ya no está condenado a ilustrar la superficie de las cosas y puede convertirse en expresión del pensamiento. Los grandes directores poseen un estilo inconfundible y por eso advertimos su sello personal en cualquiera de sus imágenes, de la misma manera que se reconoce el estilo de un gran escritor con solo leer unos párrafos. Como explica Astruc:

La puesta en escena —afirma el crítico— ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica. ¿Cabe imaginar una novela de Faulkner escrita por otra persona que Faulkner? Y *El ciudadano Kane*, ¿tendría algún sentido en otra forma que la que le dio Orson Welles? (1989, p. 224).

El proyecto de *Historia(s) del cine*², que Godard realiza muchos años después, entre 1988 y 1998, no es otra cosa que una puesta en práctica radicalizada de los postulados de Astruc. Godard trabaja en la búsqueda de un filme capaz de meditar sobre aquello que muestra. O mejor: la voluntad de abrir (como quien abre un surco sobre el terreno) una dimensión reflexiva en la superficie de la imagen. Afirma de manera provocativa: «Es evidente que las películas son capaces de pensar de mejor manera que la escritura o la filosofía, pero esto fue rápidamente olvidado». El cine ha sido tradicionalmente un medio inhabilitado para pensar; como si esa impresionante capacidad analógica que le permite reproducir los hechos bajo la apariencia de que no han sido procesados por ningún lenguaje, a su vez lo condenase al territorio de una pura materialidad. Para el cineasta, sin embargo, lo que importa no son tanto los objetos sino las relaciones entre ellos: «El cine —ha dicho— es lo que está entre las cosas». Godard insiste, por supuesto, en el vínculo del cine con la literatura y con la filosofía, así como tampoco desestima las relaciones con la pintura o la música. Pero si desarrolla esas conexiones no es porque encuentre allí una coincidencia de base sino porque entiende que se trata de realidades distantes, incompatibles, incomparables.

La historia del cine registra algunos proyectos, tan desmesurados como admirables, que han intentado poner en contacto la materialidad brutal de las imágenes en movimiento con aquella dimensión para la que parecían menos adecuadas: no ya la narración literaria sino, incluso, yendo más lejos, la abstracción universal de los conceptos filosóficos. Esa historia un poco desquiciada de las relaciones entre cine y filosofía debería incluir, por supuesto, al propio Godard; pero también a Rossellini, que quería filmar *El discurso del método*; a Derek Jarman, que realizó un filme sobre Wittgenstein; a Eisenstein, que imaginó una película sobre *El capital*; o a Alexander Kluge, que hizo una película a partir de ese proyecto inconcluso de Eisenstein sobre Marx.

Me gustan esos proyectos imposibles, más allá de los logros concretos que puedan alcanzar. Me gustan porque, en lugar de insistir sobre la posibilidad de un acuerdo, una concordancia, una continuidad entre los discursos, hacen de la incompatibilidad su punto de partida. Como si supieran que eso no puede (no debe) hacerse y, sin embargo, se empeñaran en forzar los límites para ver hasta dónde pueden llegar. Me gustan esos proyectos imposibles —insisto— porque de una manera extrema ponen de manifiesto que toda posibilidad de intercambio entre las palabras y las imágenes debería sostenerse sobre la diferencia y la fricción, y no sobre una supuesta (aparente, superficial, amable) coincidencia.

² *Histoire(s) du cinema*. Guion de Jean-Luc Godard. Dir. Jean-Luc Godard. 1988-1998, película documental.

IV

Frente a la proliferación de los medios audiovisuales, ¿la literatura contemporánea se hace resistente o se adapta?, ¿se vuelve cinematográfica o, justamente, produce textos imposibles de filmar? Pienso en dos casos opuestos dentro de la literatura argentina: Juan José Saer y Manuel Puig.

Las novelas de Saer, que tienden a la abstracción (puros textos de lenguaje, infilmables), parecen darle la espalda al cine. Y, sin embargo, desde el mínimo gesto de llevarse una galleta a la boca hasta las célebres tormentas en la pampa, hay en estos libros una trabajada visualidad negativa. Eso no las convierte naturalmente en novelas filmables; pero hay una imaginación cinematográfica que es utilizada como violencia para desmontar el discurso realista (entendido como ideología novelesca). Las novelas de Puig, por el contrario, casi parecen guiones cinematográficos. Pero, en realidad, esa elaborada coloquialidad de Puig es una trampa para cineastas (como lo han comprobado todos los intentos de adaptación). Si es un gran escritor es porque —como todo gran escritor— su estilo habita en las palabras. Lo cinematográfico es su modo de ser literatura. Y en ese sentido resulta tan intraducible o inadaptable como los textos de Saer. Lo que me interesa rescatar es que, en ambos casos, la pregunta nunca consiste en qué puede hacer el cine *por* la literatura sino qué puede hacer la literatura *con* el cine.

Qué hacer con la literatura en el cine (Godard, Rossellini) o qué hacer con el cine en la literatura (Saer, Puig). Se trata de cineastas y escritores que entienden que solo sirve aprovecharse de un discurso otro en la medida en que permita poner en cuestión el propio discurso. Como quería Proust (y también Deleuze que citaba a Proust): una violencia que convierte a la propia lengua en una especie de lengua extranjera.

BIBLIOGRAFÍA

- Astruc, Alexandre (1989). El nacimiento de una nueva vanguardia: la *Caméra-stylo*. En Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 220-224). Madrid: Cátedra.
- Rancière, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.

DE LA FIDELIDAD AL ORIGINAL A LAS NARRATIVAS TRANSMEDIA: DESARROLLO Y EVOLUCIÓN DE LAS TEORÍAS DE ADAPTACIÓN

María Elena Rodríguez Martín
Universidad de Granada, España

Resumen: partiendo de una revisión anterior de las teorías sobre adaptación cinematográfica (Rodríguez Martín, 2005), mi intención en este texto es analizar el desarrollo y evolución de estas con énfasis en las contribuciones académicas al estudio de la adaptación publicadas en los últimos quince años. Estas propuestas superan la noción de fidelidad al original y comienzan a proporcionar modelos adecuados para incluir en los estudios de adaptación no solo la adaptación de novelas al cine sino todo tipo de material utilizado por el adaptador, sin olvidar el material brindado por las nuevas formas narrativas como las narrativas transmedia y sin dejar de lado las adaptaciones a otros medios distintos al cine.

Palabras clave: adaptación, teorías, fidelidad, intertextualidad, narrativas transmedia

INTRODUCCIÓN

Partiendo de una revisión anterior de las teorías y estudios sobre adaptación cinematográfica (véase Rodríguez Martín, 2005), mi intención en este texto es analizar el desarrollo y evolución de estas con énfasis en las contribuciones académicas al estudio de la adaptación publicadas en los últimos quince años, la mayoría de las cuales no fueron analizadas en dicha revisión¹.

La importancia de las adaptaciones en la historia del cine es indudable. Hand y Krebs (2008, p. 83) hacen referencia a los premios Óscar de 2008 (los Premios de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood) como claro

¹ En mi artículo de 2005 ofrezco una revisión de las teorías y estudios sobre adaptación a lo largo del siglo XX y solo hago referencia a dos estudios publicados a principios del siglo XXI: el volumen *Film adaptation* editado por Naremore y publicado en el año 2000 y el capítulo de Stam publicado en el mismo volumen.

ejemplo de la influencia de las adaptaciones. De las películas ganadoras, ocho eran adaptaciones: *No Country for Old Men* (dirigida por Ethan y Joel Coen, adaptación de la novela de Cormac McCarthy), *There Will Be Blood* (dirigida por Paul Thomas Anderson, adaptación de la novela de Upton Sinclair), *Atonement* (dirigida por Joe Wright, adaptación de la novela de Ian McEwan), *The Golden Compass* (dirigida por Chris Weitz, adaptación de la novela de Philip Pullman), *Sweeney Todd* (dirigida por Tim Burton, adaptación del musical de Stephen Sondheim, que a su vez se basa en una obra de teatro de Christopher Bond), *Peter and the Wolf* (dirigida por Suzie Templeton, adaptación de la composición de música y texto de Serguéi Prokófiev); y las adaptaciones de la vida de dos mujeres famosas (*biopics*), *La Vie en Rose* (dirigida por Oliver Dahan, basada en la vida de la cantante Édith Piaf) y *Elizabeth: The Golden Age* (dirigida por Shekhar Kapur, basada en la vida de la reina de Inglaterra, Elizabeth I).

Además de su importante presencia en los Premios de la Academia, como Desmond y Hawkes (2006, p. 2) estiman, las adaptaciones fílmicas suponen una tercera parte de la producción anual de Hollywood y la mayoría de los éxitos de taquilla son adaptaciones. Me gustaría añadir aquí que esta significativa presencia no solo se da en la producción cinematográfica y televisiva norteamericana sino en las industrias cinematográficas del resto del mundo, como es el caso de España y Latinoamérica.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta al analizar el fenómeno de la adaptación es la gran variedad de material disponible para el adaptador: no solo novelas, relatos y obras de teatro, sino también cómics, novelas gráficas, biografías, videojuegos, etc. Como señala Hutcheon (2006, p. XI), si pensamos que la adaptación puede entenderse estudiando solo novelas y películas, nos equivocamos. En 2008 la Asociación de Literatura en la Pantalla (Association of Literature on Screen) cambió su nombre a Asociación de Estudios de Adaptación (Association of Adaptation Studies). Por lo tanto, parece que este campo de estudio empieza a situarse bajo un estandarte que contiene multitudes y comienza a negar la primacía tanto de la literatura como del cine (Cartmell & Whelehan, 1999, p. 1).

La relevancia de las adaptaciones en la historia del cine las ha convertido en objeto de interés de numerosos estudiosos y académicos. Desde las primeras manifestaciones (no podemos olvidar las palabras de Virginia Woolf en su ensayo «The Cinema», publicado en 1926), no han cesado los estudios sobre adaptación. En la última década, nuevos estudios y teorías ofrecen interesantes ideas y planteamientos para afrontar el análisis de las adaptaciones cinematográficas. A pesar de que las teorías sobre la fidelidad al original parecen no haber sido olvidadas en algunas contribuciones recientes (Kranz & Mellerski, 2008; MacCabe, Murray & Warner, 2011),

teorías y propuestas como las de McFarlane (2000), Naremore (2000), Stam (2000, 2005), Elliott (2003), Gutleben y Onega (2004), Stam y Raengo (2005), Sanders (2005), Hutcheon (2006), Desmond y Hawkes (2006), Pennacchia Punzi (2007), Leitch (2007, 2008a, 2008b, 2008c), Zavala (2009), Hurst (2008), Mezt (2008), Carroll (2009), Cartmell y Whelehan (2007, 2010), y las más recientes aproximaciones a la adaptación y las narrativas transmedia (Voigts & Nicklas, 2013), ofrecen nuevas herramientas con las que enfrentarse al estudio y análisis de las adaptaciones. Estas propuestas se alejan y superan la noción de fidelidad al original y comienzan a proporcionar modelos adecuados para incluir en los estudios de adaptación no solo la adaptación de novelas al cine sino todo tipo de material utilizado por el adaptador (relatos, obras de teatro, novelas gráficas, cómics, biografías, videojuegos, etc.), sin olvidar el material brindado por las nuevas formas narrativas como las narrativas transmedia, y sin dejar de lado las adaptaciones a otros medios distintos al cine.

DESARROLLO Y EVOLUCIÓN DE LAS TEORÍAS DE ADAPTACIÓN

Teorías y estudios sobre adaptación en el siglo XX

Aunque en un artículo anterior (Rodríguez Martín, 2005) ofrezco una revisión de las principales teorías sobre adaptación cinematográfica publicadas en el mundo anglosajón hasta el año 2000, en este apartado resumiré brevemente las principales ideas aportadas por esas aproximaciones al fenómeno de la adaptación. Este breve resumen servirá de base para analizar en detalle en el siguiente acápite las propuestas y teorías que han surgido en el siglo XXI y que han contribuido a enriquecer esta área de estudio.

Una de las opiniones más tempranas sobre las adaptaciones de obras literarias al cine se debe a la escritora inglesa Virginia Woolf en un ensayo titulado «The Cinema» (1926). Woolf hace referencia a la adaptación de la novela *Anna Karenina*, del escritor ruso Leo Tolstoy. Su opinión sobre la adaptación es muy negativa y recomienda en su ensayo que el cine deje de ser un parásito de la literatura. Sin embargo, Woolf añade que si dejamos de conectar las imágenes con el libro es posible descubrir en alguna escena de la película lo que el cine podría llegar a conseguir explotando sus propios recursos. La escritora inglesa incluso señala que por medio de las imágenes podrían llegar a transmitirse pensamientos y emociones mejor que a través de las palabras (Woolf, 1950 [1926], pp. 168-171).

Es importante recordar que Woolf está haciendo referencia a una película de los años veinte, del cine mudo, en blanco y negro. El cine está dando todavía sus primeros pasos. Sin embargo, ya entreveía lo que el cine iba a ser capaz de conseguir a lo largo del siglo XX con la llegada del cine sonoro, el color y el desarrollo de la tecnología.

De hecho, muchas veces me he preguntado qué opinaría ella de la película *The Hours* (2002), adaptación de la novela de Michael Cunningham del mismo nombre (publicada en 1998), ganadora del Premio Pulitzer en 1999 y basada en la vida y obra de Virginia Woolf. Los primeros minutos de la película sirven para demostrar que Woolf tenía razón cuando mencionaba que a través de las imágenes el cine podría llegar a expresar pensamientos y emociones mejor que por medio de las palabras. Woolf mencionaba en su ensayo que el cine debía buscar nuevos símbolos para expresar sentimientos de forma diferente al lenguaje verbal. Las primeras escenas de *The Hours* son un claro ejemplo de que el cine ha conseguido lo que Woolf ya anunciaba en su ensayo: a través de las imágenes, un inteligente montaje y una poderosa música, estas primeras escenas entrelazan y conectan las vidas de las tres mujeres protagonistas en unos instantes y transmiten una intensa emoción. Sin embargo, el lector de la novela de Cunningham tiene que leer capítulo tras capítulo para entender una conexión que la película revela de manera magistral en solo unos minutos.

En 1957 George Bluestone publicó en Estados Unidos el primer estudio académico sobre la adaptación fílmica: *Novels into Film*. Para este autor la diferencia fundamental entre la novela y el cine es que la primera es un medio lingüístico mientras que el segundo es esencialmente visual. Por otro lado, estos dos medios también difieren en sus orígenes, públicos y modos de producción. La obra de Bluestone es considerada pionera en los estudios de adaptación y ya señala lo que iba a ser una tendencia dominante en este ámbito. Me refiero al hecho de que su estudio se centra en la adaptación de novelas al cine, dejando de lado la adaptación de otros géneros literarios.

Sin embargo, a pesar de presentar limitaciones, la obra de Bluestone incluye una de las primeras críticas a una aproximación al análisis de las adaptaciones que durante mucho tiempo ha limitado y condicionado de manera negativa su estudio. Se trata del conocido como «*fidelity criticism*» o análisis de la fidelidad a la obra original. Bluestone (1957, p. 5) hace referencia a las opiniones típicas que suelen oírse en el cine entre los espectadores que han asistido a la proyección de una adaptación: «La película es fiel al espíritu del original»; «Es increíble la forma en la que ha destrozado la novela»; «Elimina pasajes clave, pero es una buena película»; «Gracias a Dios cambiaron el final». Bluestone señala que las afirmaciones de este tipo dan por hecho que el contenido es separable de la forma y que puede ser reproducido fielmente. Por lo tanto, olvidan que los cambios son inevitables cuando pasamos de un medio lingüístico a uno visual².

Muchas de las teorías y propuestas para el estudio de las adaptaciones que surgen después de la publicación de la obra de Bluestone y a lo largo del siglo XX intentan

² Para más detalles al respecto, véase Rodríguez Martín, 2003 y 2005.

superar las limitaciones del análisis de la fidelidad. Este es el caso de los modelos narratológicos. Estos ofrecen una propuesta alternativa que pretende rebatir algunas de las ideas del análisis de la fidelidad que, a pesar de las críticas, seguirá ejerciendo influencia en los estudios de adaptación en el siglo XX e incluso en el siglo XXI. Por ejemplo, en 1974 Iser ofrece una opinión sobre las adaptaciones de novelas que sirve para ilustrar un tipo de actitud mantenida por los que siguen el análisis de la fidelidad al original. Para este autor, las adaptaciones rellenan demasiados elementos que quedaban sin determinar en las novelas. En opinión de Iser, cuando leemos un texto literario tenemos la oportunidad de imaginar lo que no aparece en este de manera explícita. Sin esos elementos de indeterminación, el lector no podría usar su imaginación. En palabras de Iser, la experiencia que muchos espectadores tienen cuando ven la película basada en una novela sirve para demostrarlo. Este autor pone como ejemplo *Tom Jones*. Los lectores quizás no tienen una concepción clara de la imagen del protagonista mientras leen la novela, pero al ver una adaptación algunos podrían decir que ellos no lo imaginaban así. El lector de *Tom Jones* es capaz de visualizar al héroe utilizando su imaginación, pero en el momento en que la película le ofrece una imagen completa de este, su imaginación deja de funcionar (Iser, 1974, p. 283).

Este tipo de afirmaciones comenzaron a ser rebatidas por modelos narratológicos como el de Chatman (1978, 1986, 1990). Este autor afirma que, a pesar de ser visualmente explícitas, las películas también presentan indeterminaciones en cuanto a la historia como a lo estilístico (Chatman, 1990, pp. 162-163). Su propuesta de análisis no se basa en criterios como los mantenidos por Iser y los académicos que siguen el análisis de la fidelidad al original, sino en criterios narratológicos: novela y cine son dos medios diferentes que presentan una misma historia a través de diferentes procedimientos de narración. Por lo tanto, las adaptaciones tienen que buscar soluciones para los aspectos propios de la narración literaria que son difíciles de transferir al medio cinematográfico.

Chatman no es el único autor que sustenta su análisis de las adaptaciones en criterios de interés narrativo. Otra obra que analiza cómo los aspectos propios de la narración escrita son adaptados al cine es la de Rifkin (1994), quien se centra en mostrar la forma en la que se transfiere y transforma el discurso del narrador escrito en su adaptación al cine. Dentro de los modelos narratológicos, también encontramos la propuesta de McFarlane (1996). Este autor ofrece un método sistemático para analizar las adaptaciones basado en la distinción entre aquellos aspectos comunes a ambos medios (los elementos transferibles, es decir, aquellos que pertenecen a la historia o narrativa), y los elementos enunciativos que pertenecen a cada medio (aquellos que requieren adaptación). Los elementos transferibles pueden ser

eliminados o reordenados, y la película puede incluir elementos narrativos que no aparecen en la obra original. Sin embargo, incluso siendo fiel a los aspectos narrativos fundamentales, la película puede provocar una experiencia afectivo-intelectual diferente a la lectura de la novela, debido a que se trata de dos sistemas semióticos diferentes. La novela es un sistema de signos verbales y el cine es un sistema que contiene signos visuales, auditivos y verbales. Por lo tanto, se trata de dos enunciaciones diferentes de una misma historia (McFarlane, 1996, pp. 23-26)³.

Los modelos narratológicos de Chatman, Rifkin y McFarlane ofrecen una metodología sistemática y aplicable al análisis de adaptaciones concretas que resulta muy útil en los estudios comparativos de novela y cine. Sin embargo, a finales del siglo XX, varios autores comienzan a sugerir nuevas líneas para el análisis de las adaptaciones, aunque destacan la utilidad de los modelos narratológicos. Este es el caso de Whelehan (1999). Esta autora parte de la crítica a los intentos de juzgar la fidelidad textual de una adaptación y señala que el análisis de la fidelidad es una ciencia inexacta que suele ir acompañada de juicios de valor acerca del relativo mérito artístico de la literatura y el cine. Por el contrario, Whelehan opina que las propuestas narratológicas basadas en la comparación de las estrategias narrativas de ambos medios ofrecen resultados bastante reconfortantes. En sus palabras, este tipo de modelos permiten superar la cuestión de la fidelidad al original ya que son conscientes de las condiciones diferentes en las que se sitúa la narrativa fílmica, las que dependen de la necesidad de «violar» el texto original (Whelehan, 1999, pp. 9-11). Sin embargo, afirma que enfoques narratológicos como el ofrecido por McFarlane presentan algunos problemas. En concreto, para Whelehan algunos de los códigos que para McFarlane forman parte de los aspectos extracinematográficos del cine, como por ejemplo el «código cultural», son muy interesantes pero problemáticos en su interpretación y aplicación y hacen que su modelo se complique (1999, p. 11).

La elección de un análisis narratológico para el análisis de las adaptaciones es también apoyada por Berghahn (1996). Pero, como Whelehan, esta autora también destaca la importancia de tener en cuenta otro tipo de factores, como los de tipo ideológico (que estarían cercanos a algunos de los códigos que McFarlane incluye en los factores extracinematográficos). En opinión de Berghahn, los modelos narratológicos ofrecen un análisis mucho más adecuado y preciso que el de la fidelidad al original⁴

³ Para más detalles de los modelos de Rifkin y McFarlane, véase Rodríguez Martín, 2003 y 2005.

⁴ Como podemos observar, las opiniones de Whelehan y Berghahn parten de una crítica o rechazo al análisis de la fidelidad. Por lo tanto, a pesar de que las críticas a este tipo de análisis comenzaran ya con la obra de Bluestone en los años cincuenta, el hecho de que a finales del siglo XX los autores sigan teniendo la necesidad de manifestar su oposición a este pone de manifiesto que el análisis de la fidelidad no ha desaparecido y que sigue siendo una constante en artículos y opiniones académicas sobre

puesto que permiten comparar las diferentes posibilidades de codificación en dos medios distintos (texto literario y adaptación fílmica) de una narrativa determinada. Sin embargo, añade que el análisis narratológico puede complementarse con una perspectiva ideológica siguiendo la opinión de Christopher Orr (1984), según la cual una adaptación fílmica es (un) producto de la cultura que la crea y por lo tanto (una) expresión de las fuerzas ideológicas operativas en esa cultura en un momento histórico determinado. Por lo tanto, las divergencias deliberadas son de especial interés puesto que ofrecen pistas acerca de la ideología implícita en el texto fílmico. Estas divergencias o faltas de fidelidad van a ser consideradas señales acerca de la posición artística e ideológica que el cineasta ha adoptado en su lectura y reinterpretación del texto original (Berghahn, 1996, p. 74).

En la siguiente sección ofrezco una revisión de las propuestas y teorías sobre adaptación que surgen a partir del año 2000 y que parecen recoger las sugerencias de autores como Berghahn y Whelehan puesto que enriquecen el análisis de las adaptaciones con otro tipo de consideraciones que van más allá de las estrictamente narratológicas. La mayoría de estas propuestas siguen orientaciones teóricas y metodológicas que pueden resultar complementarias o alternativas a los modelos narratológicos y se alejan del análisis a la fidelidad al original.

adaptación fílmica (en el siguiente apartado veremos que seguirá estando presente incluso en algunos estudios publicados en el siglo XXI). Berghahn (1996) resume y critica los presupuestos sobre los que se basa el análisis de la fidelidad. En primer lugar, Berghahn destaca que este tipo de análisis considera que la relación más adecuada entre un texto literario y su adaptación fílmica es una relación de transformación fiel. Sin embargo, la transformación fiel no siempre se produce en el proceso de adaptación puesto que, como Berghahn señala siguiendo las ideas de Morris Beja (1979, p. 82), una adaptación no siempre pretende preservar la integridad de la obra original sino que puede ser el resultado de adaptar el original de forma libre para crear en el medio fílmico una nueva obra de arte con integridad propia (Berghahn, 1996, p. 72). Por otro lado, Berghahn considera que el análisis de la fidelidad al original presenta otro problema puesto que no reconoce la falta de base objetiva para comprobar que una adaptación traduce fielmente a la pantalla su fuente literaria. Esta falta de objetividad se debe a que la comparación se basa en dos construcciones mentales subjetivas: la lectura que el cineasta hace del texto literario y la que hace el crítico, que generalmente no suelen coincidir. Por último, un tercer factor implícito en el discurso de la fidelidad o, como también ha sido llamado, el enfoque de la adaptación como traición, es su sesgo proliterario, algo que se observa especialmente en el análisis de la adaptación de clásicos literarios que este enfoque suele llevar a cabo (Berghahn, 1996, p. 73). En la misma línea de crítica al análisis de la fidelidad, Helman y Osadnik (1996, p. 648) afirman que, como aficionados al cine, disfrutamos películas de directores que utilizan el material literario de formas diferentes, como por ejemplo *Throne of Blood*, de Kurosawa, o *Death in Venice*, de Visconti. Estos autores añaden que las disfrutamos no porque sus directores sigan ciertas reglas aceptadas sobre adaptación ni porque las violen. Las películas son exitosas o no por su calidad o valor como obras independientes. Los directores pueden abandonar cualquier intento de ser fieles a la obra original o distorsionar el original creando obras de arte fílmico sorprendentes e interesantes que hacen al espectador olvidar la exigencia de que se mantenga la fidelidad al original (1996, p. 650).

Teorías y estudios sobre adaptación en el siglo XXI

Como mencioné en la introducción, a pesar de que las teorías sobre la fidelidad al original parecen no haber sido olvidadas en algunas contribuciones recientes, la mayoría de las teorías y propuestas para el análisis de la adaptación que surgen en el siglo XXI parecen superar definitivamente la noción de fidelidad. Propuestas como las de McFarlane (2000), Naremore (2000), Stam (2000, 2005), Elliott (2003), Gutleben y Onega (2004), Stam y Raengo (2005), Sanders (2005), Hutcheon (2006), Desmond y Hawkes (2006), Pennacchia Punzi (2007), Leitch (2007, 2008a, 2008b, 2008c), Zavala (2008), Hurst (2008), Mezt (2008), Carroll (2009), Cartmell y Whelehan (2007, 2010), y las más recientes aproximaciones a la adaptación y las narrativas transmedia (Voigts & Nicklas, 2013), ofrecen nuevas herramientas con las que enfrentarse al análisis de las adaptaciones. Estas propuestas superan la noción de fidelidad al original y comienzan a proporcionar modelos adecuados para incluir en los estudios de adaptación no solo la adaptación de novelas al cine sino todo tipo de material utilizado por el adaptador (relatos, obras de teatro, novelas gráficas, cómics, biografías, videojuegos, etc.), sin olvidar el material proporcionado por las nuevas formas narrativas como las narrativas transmedia y sin dejar de lado las adaptaciones a otros medios distintos al cine⁵.

No es de extrañar que sea McFarlane⁶, cuyo modelo narratológico he mencionado en la sección anterior, quien en un artículo publicado en el año 2000 abogó por

⁵ La inclusión en muchos de los estudios de adaptación que surgen en el siglo XXI de todo tipo de material utilizado por el adaptador sin limitarse a la adaptación de novelas u obras literarias de otros géneros y teniendo en cuenta nuevas formas narrativas, parece ir unida al desarrollo de las teorías sobre las narrativas multimodales. Page analiza la naturaleza multimodal de la narración de historias y la aparición de nuevas formas de narrar unidas al desarrollo de las nuevas tecnologías. Como señala esta autora, las historias pueden ser contadas oralmente o escritas, y el que las cuenta puede emplear gestos, movimientos, expresiones faciales y elementos prosódicos. Además, añade que existen otros recursos narrativos como la música, la imagen, el tipo de letra y los hiperenlaces que están presentes en narraciones de todo tipo disponibles al comienzo del siglo XXI. Page destaca que la expansión interdisciplinar de la narratología significa que los tipos de historias que se analizan van más allá de los textos literarios analizados por la narratología clásica. De este modo, las narraciones audiovisuales de diversos tipos se han convertido en objeto de interés por su potencial narrativo. Esta autora añade que las historias contadas a través de las nuevas tecnologías forman parte de esta expansión semiótica y se caracterizan por el uso de múltiples recursos que integran las palabras, la imagen, el sonido, los hiperenlaces y la animación, como puede verse por ejemplo en las páginas web o en la ficción digital. Por lo tanto, una narratología que se centra exclusivamente en el análisis de los recursos verbales no es adecuada para el estudio de la narración de historias en su sentido más amplio (2010, pp. 1-2).

⁶ En la sección anterior he mencionado el modelo narratológico de McFarlane y su propuesta final de tener en cuenta en el análisis de las adaptaciones lo que él llama factores extracinematográficos. Aunque en su modelo no explique de manera sistemática cómo llevar a cabo el análisis de estos factores, su simple mención apunta ya a la necesidad de enriquecer los modelos narratológicos con otro tipo de análisis.

la necesidad de superar definitivamente la crítica de la fidelidad al original y señale la necesidad de utilizar conceptos como la intertextualidad en el análisis de las adaptaciones. En opinión de este autor, la fidelidad es algo deseable en el matrimonio, pero en las adaptaciones fílmicas la infidelidad puede resultar más efectiva (2000, p. 165). Afirma también que cuando salimos del cine después de ver una película basada en una obra literaria solemos tener una opinión sobre esta que no está relacionada con un análisis de las técnicas fílmicas utilizadas, sino que hacemos siempre el mismo tipo de comentarios: «¿Por qué han cambiado el final?», «Ella era rubia en el libro», «Creo que me gustó más el libro». Es un tema sobre el que todo el mundo parece tener una opinión, y la mayoría de las opiniones, desde las conversaciones entre amigos hasta los análisis que aparecen en las revistas más académicas, todavía ponen en primer plano el criterio de la fidelidad tanto de forma explícita como implícita (2000, p. 163). En la conclusión a su artículo, McFarlane ofrece una serie de afirmaciones interesantes que nos dan pistas sobre el posterior desarrollo de los estudios y teorías sobre adaptación. En su opinión, es importante que los académicos que se dedican al estudio del cine y la literatura dejen a un lado la dicotomía cultura de élite/cultura popular y abandonen el enfoque de la fidelidad al original y lo sustituyan por un análisis de la intertextualidad, y se centren, además, en cualidades tales como la sutileza y complejidad del cine en lugar de quejarse de la pérdida de los aspectos propios de la literatura (2000, p. 169).

En el año 2000 también se publica el influyente volumen *Film Adaptation*, editado por James Naremore. En su introducción, Naremore (p. 2) hace referencia a la presencia constante del análisis de la fidelidad y señala que la mayoría de las discusiones sobre adaptación al cine pueden resumirse por medio de una tira cómica que apareció en el *New Yorker* y que Alfred Hitchcock describió en una ocasión a François Truffaut: dos cabras están comiendo varios rollos de película y una de las cabras le dice la otra «Personalmente, me gustó más el libro». Naremore afirma que incluso cuando el estudio académico no esté directamente preocupado por la adecuación artística o fidelidad de una película a su fuente literaria, este estudio suele ser implícitamente respetuoso con el texto precursor.

A continuación, Naremore menciona que a partir de los años sesenta el estudio académico sobre adaptación comenzó a ganar sofisticación al incorporar las ideas de influyentes escritos teóricos sobre literatura y cine como las poéticas estructuralistas y posestructuralistas de Roland Barthes, la narratología de Gérard Genette, y el neoformalismo de Bordwell y Thompson. Sin embargo, en opinión de este autor, los análisis sobre adaptación deberían proporcionar un discurso más flexible y ofrecer una definición más amplia de adaptación. Por este motivo, los artículos elegidos por Naremore para su colección prestan más atención a aspectos económicos, culturales

y políticos que a los aspectos formales (2000, pp. 8-10). Por otro lado, señala la necesidad de extender el tipo de textos que se analizan en los estudios de adaptación, sin limitarse solo a las adaptaciones basadas en textos del canon literario, y de utilizar la metáfora de la intertextualidad, o lo que Bajtín llamó «dialogica», en los estudios de adaptación.

En este sentido, cabe destacar el capítulo de Stam, «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», incluido en el volumen editado por Naremore puesto que elabora la noción específicamente bajtiniana de dialogica. Stam comienza haciéndonos ver que el lenguaje de la crítica sobre la adaptación fílmica de novelas ha sido con frecuencia profundamente moralista, algo que se observa en los términos utilizados para describir lo que las adaptaciones suponen respecto al original: infidelidad, traición, deformación, violación, vulgarización y profanación. Stam reconoce que la noción de fidelidad de una adaptación tiene su parte de verdad, ya que cuando decimos que una adaptación no ha sido fiel al original expresamos nuestra decepción. Por lo tanto, términos como «infidelidad» o «traición» sirven para traducir el sentimiento de los espectadores ante una adaptación que no ha sido merecedora del amor que profesan a la novela (Stam, 2000, pp. 54-55). Sin embargo, esto no debe llevarnos a considerar la «fidelidad» como principio metodológico exclusivo, puesto que, en opinión de Stam, la noción de fidelidad es problemática por varias razones⁷. Por lo tanto, si la fidelidad es un tropo inadecuado para el estudio de una adaptación, es necesario buscar otros tropos más adecuados. Stam propone considerar la adaptación como un ejemplo de «dialogismo intertextual».

Para este autor, las adaptaciones son textos que entablan un diálogo con textos anteriores y utiliza los términos «dialogismo» de Bajtín y «transtextualidad»⁸ de Genette

⁷ En opinión de Stam, en primer lugar, hay que cuestionar la posibilidad de la fidelidad estricta al original ya que se puede argumentar que una adaptación es automáticamente diferente debido al cambio de medio. Por otro lado, la demanda de fidelidad ignora los procesos que tienen lugar durante la producción de una película (una película se diferencia de una novela en el coste y su producción suele verse afectada por cuestiones de presupuesto, es decir, por contingencias materiales y financieras) (2000, pp. 55-56). Por último, considera que la noción de fidelidad es «esencialista» puesto que asume que la novela contiene una esencia escondida que se puede extraer y que puede ser transmitida en la adaptación. Sin embargo, como afirma, no existe esa esencia transferible, sino que un texto novelístico está formado por una serie de signos verbales que pueden generar multitud de lecturas. El texto literario es una estructura abierta que puede verse afectada por el cambio de lugar y el paso del tiempo, ya que cuanto mayor sea el lapso, menor será la reverencia hacia el texto fuente y mayor será la posibilidad de que este sea reinterpretado a través de los valores del presente (2000, p. 57) (para más detalles véase Rodríguez Martín, 2005).

⁸ Stam recuerda que en su obra *Palimpsestes*, Genette (1997 [1982]) ofrece varios conceptos que pueden ser útiles en la discusión sobre la adaptación cinematográfica. Con el término «transtextualidad» Genette hace referencia a todo lo que pone a un texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos.

como base para el concepto «dialogismo intertextual». En este sentido, Stam considera que una adaptación no es un intento de resucitar una obra original anterior, sino que constituye una vuelta en un continuo proceso dialógico. El término «dialogismo intertextual» sugiere que cada texto forma una intersección de superficies textuales: todos los textos son tejidos de fórmulas anónimas, variaciones de esas fórmulas, citas conscientes e inconscientes, y refundiciones e inversiones de otros textos (2000, p. 64).

El enfoque de Stam no implica que olvidemos el texto original, sino que enriquece el análisis al tener en cuenta todos los textos de los que se alimenta una adaptación y todos los elementos que actúan como filtros en el proceso de recreación de la obra original: es estilo del estudio, la moda ideológica, las limitaciones políticas, las predilecciones del autor, las estrellas carismáticas, la ventaja o desventaja económica y el desarrollo tecnológico (2000, pp. 68-69). La novela fuente es un texto producido en un medio y en un contexto histórico, y es transformada posteriormente en un texto filmico que se produce en un contexto diferente y en un medio diferente. El texto original es un denso complejo de información que la película que lo adapta puede seguir, ampliar, ignorar, subvertir o transformar. La adaptación fílmica de una novela lleva a cabo estas transformaciones siguiendo las normas de un medio diferente (2000, pp. 68-69). Por último, Stam señala que el estudio sobre adaptación debería dejar de preocuparse por la noción de fidelidad al original y debería prestar más atención a la respuesta dialógica, es decir, a las lecturas, críticas y reescrituras de material previo⁹. Con esto se conseguiría un análisis crítico de las adaptaciones

A continuación, Genette distingue cinco tipos de relaciones transtextuales, algunas de las cuales se relacionan con la adaptación: «intertextualidad», «paratextualidad», «transtextualidad» (o «metatextualidad»), «architextualidad» e «hipertextualidad» (Stam, 2000, pp. 65-66).

⁹ Las ideas de Stam nos llevan de nuevo a Naremore, quien afirma que vivimos en un mundo saturado por los medios de comunicación, un mundo lleno de referencias y de préstamos de películas, de libros y de cualquier forma de representación: los libros se convierten en películas, pero a la vez las películas se convierten en novelas, en guiones publicados, musicales de Broadway, espectáculos de televisión, *remakes*, etc. Naremore hace referencia a un ensayo escrito por Bazin en 1948 («Adaptation, or the Cinema as Digest») y afirma que Bazin suena como un posestructuralista o posmodernista cuando señala que la defensa feroz de las obras literarias, aunque estéticamente justificada, se basa en una concepción individualista del autor y de la obra. Bazin destaca que es posible imaginar que nos dirigimos hacia un reino de la adaptación en el que la unidad de la obra de arte, y la unidad del autor, serán destruidas. Y añade que muchos dirían que ya hemos llegado a esa situación (Naremore, 2000, p. 15). Siguiendo las ideas de Bazin, Naremore opina que el estudio de la adaptación necesita unirse al del reciclaje, de las nuevas versiones y de cualquier otra forma de volver a contar algo en la época de la reproducción mecánica y la comunicación electrónica. De esta forma la adaptación formaría parte de una teoría general de la repetición, y el estudio de la adaptación dejaría de estar en los márgenes para pasar a estar en el centro de los estudios contemporáneos de los medios de comunicación (2000, p. 15). Las ideas de Bazin y Naremore pueden unirse a la parte final de esta sección en la que analizaremos la influencia de las narrativas transmedia en los más recientes estudios sobre adaptación.

que no solo tuviese en cuenta, sino que también apreciase las diferencias entre los medios de representación (2000, pp. 75-76).

Stam desarrollará y volverá a destacar estas ideas en dos volúmenes publicados en 2005, uno de ellos es una colección de ensayos editada por Stam y Raengo (2005). En la introducción a esta colección, Stam explica que las nociones de dialogismo e intertextualidad nos ayudan a trascender las aporías de la fidelidad y de un modelo diádico fuente/adaptación que ignora no solo todo tipo de textos complementarios sino también la respuesta dialógica del lector/espectador (Stam & Raengo, 2005, p. 27). En el otro libro que publica en 2005, *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Stam ofrece más ideas que apoyan su propuesta de analizar las adaptaciones como ejemplo de dialogismo intertextual. En su opinión, la dicotomía «adaptación exitosa/no exitosa» debería ser analizada desde una perspectiva diferente a la tradicional representada por la crítica de la fidelidad. En este sentido, podríamos seguir hablando de adaptaciones exitosas y no exitosas pero esta vez sin basarnos en la noción de fidelidad sino prestando atención a las respuestas dialógicas, a las lecturas, críticas, interpretaciones y reescrituras de las novelas originales. Este tipo de análisis tendría siempre en cuenta las transformaciones inevitables entre dos medios y materiales de expresión muy diferentes (Stam, 2005b, p. 5).

La obra de Stam no es la única que en el siglo XXI ofrece una propuesta para el análisis de las adaptaciones. En 2000, el mismo año en el que publica su influyente artículo en el volumen editado por Naremore, sale a la luz otra colección de artículos sobre adaptación que no debemos olvidar puesto que incluye interesantes análisis de casos concretos de adaptación. Me refiero a la obra editada por Giddings y Sheen, *The Classic Novel: From Page to Screen*. Como Cardwell (2002, p. 70) señala, esta colección junto con otras dos publicadas en 1996 y 1999 (*Pulping Fictions: Consuming Culture Across the Literature/Media Divide* editada por Cartmell, Hunter, Kaye y Whelehan; y *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* editada por Cartmell y Whelehan¹⁰) ejemplifican lo que ella llama el enfoque pluralista. Este reconoce que la relación de una adaptación con la novela original no es necesariamente más importante que su relación con otras fuentes tales como otras adaptaciones, las convenciones del cine y la televisión, su contexto institucional como un texto comercial contemporáneo, dirigido a un público concreto, y su contexto histórico, social y cultural (Cardwell, 2002, p. 72).

Este enfoque pluralista intentaba superar las limitaciones de los enfoques narratológicos o comparativos que, al limitarse al análisis de la relación novela fuente

¹⁰ En la sección anterior hice referencia a las ideas de Whelehan en la introducción a esta segunda colección.

y adaptación, dejaban de lado aspectos como los contextos sociales e institucionales, la intertextualidad y el género (Cardwell, 2002, p. 73).

En 2003 se publica otra relevante obra sobre adaptación. Me refiero al libro *Rethinking the novel/film debate* de Kamilla Elliott. En la introducción, la autora menciona el principal problema de muchos de los estudios anteriores sobre adaptación. En su opinión, en el centro del debate novela-cine encontramos una paradoja especialmente desconcertante: por un lado, las novelas y las películas se encuentran diametralmente opuestas al ser «palabras» e «imágenes», enfrentadas tanto formal como culturalmente. Por otro lado, las novelas y las películas son artes hermanas que comparten técnicas formales, públicos, valores, fuentes, arquetipos, estrategias narrativas y contextos (2003, p. 1).

Elliott explica que los críticos que participan en el debate novela/cine afirman que los enfoques formales (es decir, los enfoques narratológicos o comparativos) se han utilizado en exceso y no necesitan utilizarse más y requieren ser sustituidos por ideas de los estudios culturales y la crítica posestructuralista. Sin embargo, considera que estos nuevos enfoques han hecho muy poco para tender puentes entre la división palabra e imagen o para resolver los problemas de contenido de la adaptación (2003, p. 5). Por lo tanto, aunque su estudio está influenciado por la teoría posmoderna y los estudios culturales y aplica algunas de sus metodologías, no los utiliza como estructura general puesto que presentan limitaciones para resolver los principales problemas de los estudios de adaptación. La metodología que Elliott ofrece en su libro evalúa la teoría estética con la práctica estética y muestra cómo la teoría ha dificultado la comprensión de la práctica estética y de las dinámicas intra e interdisciplinarias (2003, pp. 5-6).

En palabras de Aragay, en la introducción al volumen que ella edita, *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship* (2005), modelos como el de Stam y el de Elliott enriquecen los anteriores modelos narratológicos que, aunque constituyen una herramienta útil para analizar aspectos formales de las adaptaciones filmicas, dejaban de lado los factores contextuales e intertextuales cruciales de los que habla Stam y no reconocían las naturaleza híbrida de la adaptación como un arte que sirve de puente a la división verbal/visual o palabra/imagen que analiza Elliott (2003, p. 24). Aragay también se refiere a la relación entre adaptación y traducción utilizando las ideas del teórico de la traducción Lawrence Venuti, quien, desde principios de los años noventa, ha insistido en que conceptos como fidelidad, equivalencia o transparencia necesitan ser sustituidos por los de la visibilidad o presencia palpable del traductor en una traducción. De este modo recordaremos que ningún acto de interpretación —la traducción es al fin y al cabo una interpretación— es definitivo (Venuti, 1995, pp. 1-42). Aragay opina que esta visión de la traducción está

muy cercana a los debates en los estudios de adaptación sobre autoría, originalidad, fidelidad e intertextualidad y a los análisis de las adaptaciones como recreaciones o reescrituras más que como reproducción. En este sentido, los estudios de adaptación pasarían a ser centrales en la historia de la cultura y en cualquier discusión de la transformación y transmisión de los textos y significados dentro de una misma cultura y entre distintas culturas (2005, p. 30)¹¹.

Un año después de la publicación de la obra de Elliott, se publica un volumen editado por Gutleben y Onega (2004). Aunque este no se dedica exclusivamente al estudio de la adaptación, sí incluye análisis de adaptaciones. Por otro lado, lo que más interesa de este volumen es el concepto de «refracción» y su aplicación al estudio de la literatura y el cine contemporáneos (incluyendo las adaptaciones). En la introducción al volumen Gutleben y Onega explican que su intención (y la de los ensayos que se incluyen en el libro) es analizar un fenómeno sorprendente y complejo de la ficción contemporánea y que ellos llaman «refracción» (*refraction*). Estos autores utilizan la metáfora visual de la refracción para designar un proceso doble que hace referencia a la forma en la que un texto explota e integra tanto la reflexión de un texto anterior como la nueva luz que se refleja en la obra original al reescribirla. En el proceso de refracción los dos textos objeto de análisis revelan nuevos e interesantes significados que no eran evidentes en análisis anteriores (2004, p. 7). Por lo tanto, la refracción se centra en el diálogo textual entre dos obras en el que ninguna de las dos es considerada como la fuente, sino que cada una arroja luz en la interpretación de la otra (2004, p. 9). Además, el proceso de refracción modifica el proceso descodificador: la lectura del texto que refracta conduce automáticamente a una nueva lectura del texto refractado (2004, p. 10).

El concepto de refracción de Gutleben y Onega presenta similitudes con el dialogismo intertextual introducido por Stam al que ya hemos hecho referencia en párrafos anteriores, puesto que los dos se centran en la relación dialógica o

¹¹ En relación con la conexión entre los estudios de adaptación y los de traducción, me gustaría mencionar varias contribuciones. En primer lugar, cabe destacar el artículo de Zavala, «La traducción intersemiótica en el cine de ficción» (2009). Aquí Zavala ofrece un modelo teórico para el análisis de la traducción intersemiótica, «especialmente útil en el estudio de los sistemas semióticos que son traducidos al cine (literatura, teatro, arquitectura, música, filosofía, historieta, etc.). Este modelo se apoya en la glosemática de Louis Hjelmslev, a partir de la distinción entre cuatro planos semióticos: sustancia y forma de la expresión, y forma y sustancia del contenido» (2009, p. 47). Para este autor el caso más conocido de traducción intersemiótica es el paso de la literatura al cine, un campo de estudio que se ha visto limitado por el concepto de fidelidad al texto original, dejando de lado la especificidad del lenguaje cinematográfico (2009, p. 47). Las relaciones entre adaptación y traducción son analizadas en detalle en un volumen reciente editado por Krebs (*Translation and Adaptation in Theatre and Film*, 2014). Por último, no podemos olvidar la revista académica *Journal of Adaptation in Film and Performance*, editada por Hand y Krebs desde 2008.

diálogo entre dos textos (véase Rodríguez Martín, 2013a y 2013b)¹². Otra obra que explota el concepto de intertextualidad en las adaptaciones es la de Sanders (2006). Sin embargo, en lugar de hablar de relación dialógica o dialogismo, ella se centra en la distinción entre adaptación y apropiación. En su opinión, las adaptaciones y las apropiaciones pueden variar en la forma más o menos explícita en la que presentan su intertextualidad. Muchas adaptaciones para el cine, televisión o teatro que incluye en su volumen declaran abiertamente que son una interpretación o relectura de un texto anterior. En ocasiones, esta nueva interpretación ofrecerá la visión personal del director y puede, o no, suponer un cambio cultural o una modernización. En otros casos, añade Sanders, este acto de reinterpretación puede suponer el movimiento a un nuevo género o contexto. Por otro lado, señala que en las apropiaciones la relación intertextual puede ser menos explícita, pero lo que es con frecuencia ineludible es el hecho de que un compromiso político o ético influye en la decisión de un escritor o director de reinterpretar un texto fuente (2006, p. 2).

Siguiendo con la revisión de los estudios sobre adaptación en los últimos quince años, cabe destacar la publicación en 2006 del libro de Hutcheon *A Theory of Adaptation*. La autora llama la atención sobre la necesidad de tener en cuenta la gran variedad de materiales de los que dispone el adaptador en los que incluye no solo las novelas, los relatos y las obras de teatro sino también los cómics, las novelas gráficas, las biografías, los videojuegos, etc. Tal como señala Hutcheon, si pensamos que la adaptación puede entenderse solo utilizando novelas y películas, estamos equivocados. Recuerda, además, que los victorianos tenían la costumbre de adaptar casi todo y en cualquier dirección. Las historias de los poemas, novelas, obras de teatro, óperas, cuadros, canciones y bailes se adaptaban constantemente de un medio a otro. Añade que los posmodernistas hemos heredado la misma costumbre, pero tenemos más materiales a nuestra disposición: no solo el cine, la televisión, la radio y los diversos medios electrónicos, sino también parques temáticos, recreaciones de hechos históricos y experimentos de realidad virtual. Por lo tanto, no podemos

¹² En una publicación reciente (Rodríguez Martín, 2013a) me baso en las ideas de Stam sobre dialogismo intertextual (2000, 2005a, 2005b) y Gutleben y Onega sobre refracción (2004) para analizar las adaptaciones de textos literarios. Partiendo de la idea de que la adaptación de un texto literario suele ser considerada un «texto fracasado», mi intención en esta contribución al estudio de las adaptaciones es demostrar precisamente lo contrario, superando de esta forma la dicotomía adaptaciones de éxito/ adaptaciones fracasadas. Para conseguir mi objetivo, ilustro el capítulo con referencias a numerosas adaptaciones para terminar con un análisis de la novela de Jane Austen *Mansfield Park*. Para un análisis detallado de los conceptos de dialogismo intertextual y refracción y su aplicación al análisis de las adaptaciones filmicas, los *remakes* y el legado de un director (Hitchcock) y una de sus películas (*Psycho*), véase también Rodríguez Martín, 2013b.

entender el atractivo y la naturaleza de las adaptaciones si solo tenemos en cuenta las novelas y las películas (2006, p. XI).

Hutcheon apunta que su obra no es un análisis de ejemplos específicos ni un estudio de un medio específico porque considera que cambiar el foco de interés de los medios concretos al contexto más amplio de las tres maneras principales con las que nos involucramos con las historias (contándolas, mostrándolas e interactuando con ellas) permite que otros temas de interés salgan a la luz: algunos medios y géneros se utilizan para contar historias (por ejemplo, las novelas y los cuentos); otros las muestran (por ejemplo, todos los medios de representación); y otros nos permiten interactuar físicamente con ellas (como los videojuegos o los parques temáticos). Explica que estas tres formas diferentes de involucrarse con las historias proporcionan la estructura de análisis en su intento de teorizar el qué, quién, por qué, cómo, cuándo y dónde de la adaptación (2006, p. XIV).

El mismo año de la publicación de la obra de Hutcheon, ve la luz el libro de Desmond y Hawkes *Adaptation: Studying Film and Literature* (2006), una obra de gran utilidad para estudiantes y académicos interesados en el análisis de adaptaciones. Estos autores ofrecen interesantes análisis de obras de muy diversos géneros. Ya en 2007 aparecen tres nuevas contribuciones a los estudios de adaptación. Por un lado, encontramos dos colecciones de ensayos, una de ellas editada por Pennacchia Punzi (*Literary Intermediality. The Transit of Literature through the Media Circuit*) y otra editada por Cartmell y Whelehan (*The Cambridge Companion to Literature on Screen*). En la introducción a la segunda colección, Cartmell y Whelehan destacan que estudios recientes de adaptación han superado el enfoque de la fidelidad al original por lo que consideran los textos literarios no como fuentes primarias sino como intertextos. De este modo, los estudios de adaptación se liberarán de un tipo de análisis y comparación poco rentable («unprofitable ‘eye for eye’ comparison») (2007, pp. 3-4).

Ese mismo año, Leitch publica su libro *Film Adaptation and its Discontents*, en el que afirma que la fidelidad es la excepción a la norma. Por lo tanto, en lugar de buscar constantemente respuestas a la pregunta «¿Por qué hay tantas adaptaciones que no son fieles a las obras originales?», señala que los estudios de adaptación deberían hacer otra: «¿Por qué esta adaptación en concreto intenta ser fiel?» (2007, p. 127). Este libro es seguido por tres interesantes artículos publicados en 2008. Dos de estos artículos se publicaron en la revista *Adaptation*¹³ (Leitch 2008a, 2008b).

¹³ La revista *Adaptation* (Oxford Journals), editada por Cartmell y Whelehan, inició su andadura en 2008 y, desde entonces, se ha convertido en referencia obligada para todos los interesados en el estudio de la adaptación.

En el primero de estos artículos, Leitch presenta una lista de las preguntas que con más frecuencia aparecen en estudios de adaptación recientes y las ordena desde la menos a la más interesante. No sorprende que la primera pregunta, y por ende la menos interesante para Leitch, sea la relacionada con la fidelidad al original: «¿Traiciona la película su fuente literaria?» (2008a, pp. 65-68). Al comienzo de este artículo, Leitch también recuerda otro de los problemas de los estudios de adaptación: la creencia de que el contexto principal dentro del que las adaptaciones deben ser estudiadas es la literatura. En sus palabras, a pesar de que muchas de las películas nominadas en los premios Óscar de Hollywood a Mejor Guion Basado en Material de Otro Medio se basan en material de la prensa escrita, personajes franquicia, series de televisión, cómics, juguetes y videojuegos, los estudios académicos sobre adaptación permanecen atados de manera obstinada a la literatura como el progenitor natural del cine (2008a, p. 64).

El tercer artículo que Leitch publica en este año (2008c) es una contribución a la colección editada por Kranz y Mellerski (*In/Fidelity: Essays on Film Adaptation*). Aunque la necesidad de fidelidad al original parecía haber sido rebatida y superada en las publicaciones de años anteriores que hemos revisado a lo largo de esta sección, Kranz y Mellerski vuelven a encender el debate. Estos autores señalan que el discurso de la fidelidad tiene una influencia constante en los estudios de adaptación porque está muy relacionado con la respuesta de los espectadores. En su opinión, la mayoría de los espectadores comparan una adaptación con su texto fuente, si saben que es una adaptación, y consideran que no es una buena adaptación si no es fiel al original. Por lo tanto, la opinión «Me gustó más el libro» se escucha con frecuencia después de la proyección de una adaptación en el cine. También indican que el mismo tipo de decepción suele encontrarse en las reseñas que encontramos en periódicos y revistas. Sin embargo, también destacan que en el mundo académico este tipo de opinión ya no es tan importante (2008, p. 2). Entre las contribuciones a esta colección que apoyan la «infidelidad», es decir, que rebaten el discurso de la fidelidad al original, encontramos la ya mencionada de Leitch (2008c), la de Hurst (2008) y la de Metz (2008).

En 2009 se publica *Adaptation in Contemporary Culture. Textual Infidelities*, un volumen editado por Carroll que apuesta por la «infidelidad» al original. Como explica la autora en la introducción, todas las adaptaciones expresan un deseo de volver a un encuentro textual original. Y, como señala también, estos reencuentros con el texto original inevitablemente lo transforman: una adaptación al cine o a la televisión de un texto cultural anterior, no importa lo fiel que sea en intención o estética, es inevitablemente una interpretación de ese texto. Por lo tanto, toda adaptación es un ejemplo de infidelidad textual (2009, p. 1).

El volumen editado por Carroll va seguido por la publicación, en 2010, del libro de Cartmell y Whelehan *Screen Adaptation: Impure Cinema*, en el que inciden en otro de los aspectos que ya hemos mencionado anteriormente: el hecho de que la literatura ya no es considerada la única fuente de los estudios de adaptación. Como recuerdan estas autoras, en 2008 la Asociación de la Literatura en la Pantalla (Association of Literature on Screen) cambió su nombre a Asociación de Estudios de Adaptación (Association of Adaptation Studies). Por lo tanto, parece que este campo de estudio empieza a establecerse bajo un estandarte que puede contener multitudes y niega la primacía tanto de la literatura como del cine (2010, p. 1).

Cuando ya parecía que el debate de la fidelidad parecía estar superado, surgió una nueva publicación que supuso una vuelta al discurso de la fidelidad. Me refiero al volumen editado por MacCabe, Murray y Warner en 2011. En la introducción, los editores afirman que la inevitable lógica del posestructuralismo, que de manera adecuada desafió las limitaciones de los enfoques de la fidelidad al original, amenaza con negar las ventajas del método comparativo en el análisis de las adaptaciones y con disolver este campo de estudio en estudios fílmicos que no se diferencian entre sí (Kranz & Mellerski, 2008, p. 5).

Aunque en este volumen no se descarte la idea de la fidelidad («*true to the spirit*») a la obra original, en mi opinión es necesario superar esta noción para enfrentarse al análisis de las adaptaciones. Como muestro en dos publicaciones recientes (2013a y 2013b), los enfoques al estudio de la adaptación que superan la noción de fidelidad (como el de Stam y Gutleben y Onega) no se olvidan del texto en el que se basa la adaptación como parecen temer MacCabe, Murray y Warner, sino que ayudan a analizar la relación entre adaptación y fuente y el diálogo que estas entablan. Por otro lado, la comprensión del proceso dialógico implica un análisis de fuente y adaptación que revela la nueva luz que la última refleja sobre la primera. Finalmente, el estudio de las adaptaciones se ve enriquecido porque estos enfoques nos permiten tener en cuenta otros posibles textos de los que se alimenta la adaptación y que son parte de la red de intertextos disponibles para el adaptador (Rodríguez Martín, 2013a, p. 170).

De hecho, la fidelidad al original parece haber sido totalmente superada en las más recientes contribuciones a los estudios de adaptación que se enmarcan en el ámbito de las narrativas transmedia. Scolari (2013, 2014) analiza el impacto de las narrativas transmedia y explica los orígenes del término:

El concepto de narrativa transmedia (*transmedia storytelling*) fue introducido por el investigador estadounidense Henry Jenkins en un artículo publicado en enero de 2003. ¿Qué es una narrativa transmedia? Dos son sus rasgos pertinentes. Por una parte, se trata de un relato que se cuenta a través de múltiples medios y plataformas. La narrativa comienza en un cómic, continúa en una serie televisiva

de dibujos animados, se expande en forma de largometraje y termina (¿termina?) incorporando nuevas aventuras interactivas en los videojuegos. ¿Un ejemplo? Superman, un relato que nació en el cómic, pasó a la radio y la televisión en los años 1940 y terminó volando por la gran pantalla por primera vez en los 1970[...] Pero las narrativas transmedia también se caracterizan por otro componente: una parte de los receptores no se limita a consumir el producto cultural, sino que se embarca en la tarea de ampliar el mundo narrativo con nuevas piezas textuales. Un breve recorrido por YouTube o Fanfiction.net nos permitirá descubrir todo tipo de historias del superhéroe americano creadas por sus fans, desde parodias hasta *crossovers* con otros personajes como Tintín o Sherlock Holmes. Si debemos resumir las narrativas transmedia en una fórmula, sería la siguiente:

IM + CPU = NT

IM: industria de los medios

CPU: cultura participativa de los usuarios

NT: narrativas transmedia (2014, p. 72).

La revista *Adaptation* dedica un número especial (2013, 6[2]) al análisis de la relación entre adaptación y narrativas transmedia. En la introducción, Voigts y Nicklas (2013) analizan la relación entre adaptación y narrativas transmedia. También hacen referencia a Henry Jenkins, en concreto a su obra *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide* (2006), en la que destaca la velocidad y distribución sin precedentes de los contenidos de distintos medios a través de una gran diversidad de plataformas. Este autor define la convergencia (*convergence*) como la circulación de contenido a través de múltiples plataformas de comunicación. Por otro lado, también hace referencia a la cultura participativa (*participatory culture*), a la inteligencia colectiva (*collective intelligence*) y a su importancia en el estudio de las prácticas culturales contemporáneas, que con frecuencia implican los procesos de adaptación y apropiación (Voigts & Nicklas, 2013, p. 140).

Voigts y Nicklas apuntan que las narrativas transmedia suponen nuevos retos para los estudios de adaptación: las narrativas transmedia promueven nuevos compromisos intertextuales. Por este motivo, esperan que el número especial que editan ilumine el potencial de las investigaciones transmedia para mostrar cómo la participación y la convergencia cambian de manera muy rápida el campo de los estudios de adaptación. Por último, expresan su deseo acerca de los estudios futuros en este ámbito: los estudios de adaptación no se plegarán hacia el interior, sino que continuarán poniendo de relieve los procesos abiertos de adaptación y no reforzarán las barreras artificiales entre los que de manera profesional o voluntaria se dedican a las tareas de adaptación (2013, pp. 141-142).

CONCLUSIÓN

En este artículo he ofrecido una revisión de las teorías más relevantes sobre adaptación cinematográfica, partiendo de un análisis anterior (Rodríguez Martín, 2005) que se centraba en los estudios publicados hasta el año 2000, desde las primeras manifestaciones realizadas por Virginia Woolf en los años veinte hasta los primeros estudios que, a principios del siglo XXI, introducían nuevos conceptos a este campo de estudio como el de intertextualidad. En este texto mi intención ha sido analizar el desarrollo y evolución de las teorías y estudios sobre adaptación, con énfasis en las contribuciones académicas publicadas en los últimos quince años (desde el año 2000). Estas propuestas enriquecen un campo de estudio limitado durante mucho tiempo por el discurso de la fidelidad al original y comienzan a proporcionar modelos adecuados para incluir en los estudios de adaptación no solo la adaptación de novelas al cine sino todo tipo de material utilizado por el adaptador, como el proporcionado por las narrativas transmedia, y sin dejar de lado las adaptaciones a otros medios distintos al cine. En este sentido, comparto la esperanza de Voigts y Nicklas de que los futuros estudios de adaptación continúen analizando los procesos abiertos de adaptación como los ejemplificados por las narrativas transmedia.

BIBLIOGRAFÍA

- Aragay, Mireia (ed.) (2005). *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Series: Contemporary Cinema. Ámsterdam-Nueva York: Rodopi.
- Bajtín, Mijaíl (1981). *The Dialogic Imagination*. En Caryl Emerson y Michael Holquist (eds.), Austin: University of Texas Press.
- Beja, Morris (1979). *Film and Literature. An Introduction*. Nueva York y Londres: Longman.
- Berghahn, Daniela (1996). Fiction into Film and the Fidelity Discourse: A Case Study of Volker Schlöndorff's Re-interpretation of *Homo Faber*. *German Life and Letters*, 49(1), 72-87.
- Bluestone, George (1957). *Novels into Film*. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, 1957.
- Cardwell, Sarah (2002). *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester: Manchester University Press.
- Carroll, Rachel (ed.) (2009). *Adaptation in Contemporary Culture. Textual Infidelities*. Londres y Nueva York: Continuum.
- Cartmell, Deborah & Imelda Whelehan (eds.) (1999). *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Cartmell, Deborah & Imelda Whelehan (eds.) (2007). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge UP.

- Cartmell, Deborah & Imelda Whelehan (eds.) (2010). *Screen Adaptation: Impure Cinema*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Cartmell, Deborah, I.Q Hunter, Heidi Kaye & Imelda Whelehan (eds.) (1996). *Pulping Fictions: Consuming Culture Across the Literature-Media Divide*. Londres: Pluto Press.
- Cartmell, Deborah, I.Q Hunter, Heidi Kaye & Imelda Whelehan (eds.) (2000). *Classics in Film and Fiction*. Londres: Pluto Press.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Nueva York: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1986). Characters and Narrators: Filter, Center, Slant and Interest-Focus. *Poetics Today*, 7, 189-204.
- Chatman, Seymour (1990). *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- Desmond, John M. & Peter Hawkes (2006). *Adaptation: Studying Film and Literature*. Nueva York: McGraw-Hill.
- Elliott, Kamilla (2003). *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge UP.
- Genette, Gérard (1997 [1982]). *Palimpsestes*. Traducido por Channa Newman y Claude Doubinsky. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Giddings, Robert & Erica Sheen (eds.). *The Classic Novel: From Page to Screen*. Mánchester: Manchester University Press.
- Gutleben, Christian & Susana Onega (eds.) (2004). *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*. Ámsterdam y Nueva York: Rodopi.
- Hand, Richard J. & Katja Krebs (2008). Editorial. *Journal of Adaptation in Film & Performance*, 1(2), 83-85.
- Helman, Alicja & Waclaw M. Osadnik (1996). Film and Literature: Historical Models of Film Adaptation and a Proposal for a (Poly) System Approach. *Canadian Review of Comparative Literature*, 23(3), 645-658.
- Hurst, Rochelle (2008). Adaptation as Undecidable: Fidelity and Binaridad from Bluestone to Derrida. En David Kranz y Nancy Mellerski (eds.), *In/Fidelity: Essays on Film Adaptation* (pp. 172-196). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Jenkins, Henry (2006). *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. Nueva York y Londres: New York University Press.
- Iser, Wolfgang (1974). *The Implied Reader*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Kranz, David L. & Nancy Mellerski (eds.) (2008). *In/Fidelity: Essays on Film Adaptation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Krebs, Katja (2014). *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. Nueva York: Routledge.

- Leitch, Thomas (2007). *Film Adaptation and its Discontents. From Gone with the Wind to the Passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Leitch, Thomas (2008a). Adaptation Studies at a Crossroads. *Adaptation*, 1(1), 63-77.
- Leitch, Thomas (2008b). Adaptation, the Genre. *Adaptation*, 1(2), 106-120.
- Leitch, Thomas (2008c). Fidelity Discourse: Its Cause and Cure. En David L. Kranz y Nancy Mellerski (eds.), *In/Fidelity: Essays on Film Adaptation* (pp. 205-208). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- MacCabe, Colin, Kathleen Murray & Rick Warner (eds.) (2011). *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*. Oxford: Oxford University Press.
- McFarlane, Brian (1996). *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- McFarlane, Brian (2000). It wasn't like That in the Book. *Literature/Film Quarterly*, 28(3), 163-169.
- Mezt, Walter (2008). A Tale of Two Potters. En David L. Kranz y Nancy Mellerski (eds.), *In/Fidelity: Essays on Film Adaptation* (pp. 209-212). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Naremore, James (ed.) (2000). *Film Adaptation*. Londres: The Athlone Press.
- Orr, Christopher (1984). The Discourse on Adaptation: A Review. *Wide Angle*, 6(2), 73-74.
- Page, Ruth (2010). *New Perspectives on Narrative and Multimodality*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Pennacchia Punzi, Maddalena (ed.) (2007). *Literary Intermediality. The Transit of Literature through the Media Circuit*. Bern: Peter Lang.
- Rifkin, Benjamin (1994). *Semiotics of Narration in Film and Prose Fiction*. Nueva York: Peter Lang.
- Rodríguez Martín, María Elena (2003). *Novela y Cine. Adaptación y comprensión narrativa de las obras de Jane Austen*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Rodríguez Martín, María Elena (2005). Teorías sobre adaptación cinematográfica. *El Cuento en Red. Revista Electrónica de Teoría de la Ficción Breve*, 12, 11-26. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> [Reimpresión del artículo en *Revista Casa del Tiempo*, 11(100), 82-91. México, Universidad Autónoma Metropolitana http://www.uam.mx/difusion/casa-deltiempo/100_jul_sep_2007/casa_del_tiempo_num100_82_91.pdf
- Rodríguez Martín, María Elena (2013a). Film adaptations as failed texts or why «the adapter, it seems, can never win». En José Luis Martínez-Dueñas Espejo y Rocío G. Sumillera (eds.), *The Failed Text. Literature and Failure* (pp. 161-173). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Rodríguez Martín, María Elena (2013b). *Psycho* Revisited: Intertextuality and Refraction. En Eugenio Olivares Merino y Julio Olivares Merino (eds.), *Peeping through the Holes: Twenty-First Century Essays on Psycho* (pp. 167-189). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

- Sanders, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*. Londres: Routledge.
- Scolari, Carlos Alberto (2013). *Qué son las narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- Scolari, Carlos Alberto (2014). Narrativas transmedia. Nuevas formas de comunicar en la era digital. *Anuario AC/E de Cultura Digital. Hacia dónde vamos tendencias digitales en el mundo de la cultura*, 6, 71-81. http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2014/Adj/Anuario_ACE_2014/6Transmedia_CScolari.pdf
- Stam, Robert (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. En James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (pp. 54-76). Londres: The Athlone Press.
- Stam, Robert (2005a). Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. En Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. (pp. 1-52). Oxford: Blackwell.
- Stam, Robert (2005b). *Literature through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. Massachusetts: Blackwell Publishing.
- Stam, Robert & Alessandra Raengo (eds.) (2005). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Voigts, Eckart & Pascal Nicklas (2013). Introduction: Adaptation, Transmedia Storytelling and Participatory Culture. *Adaptation*, 6(2), 139-142.
- Whelehan, Imelda (1999). Adaptations: The contemporary dilemmas. En Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (eds.), *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text* (pp. 3-19). Londres y Nueva York: Routledge.
- Woolf, Virginia (1950 [1926]). The Cinema. En *The Captain's Death Bed and Other Essays* (pp. 166-171). Londres: The Hogarth Press.
- Zavala, Lauro (2009). La traducción intersemiótica en el cine de ficción. *Ciencia ergo sum*, 16(1), 47-54.

LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA COMO INTERACCIÓN DIALÓGICA CON EL TEXTO LITERARIO

Gastón Lillo

Universidad de Ottawa, Canadá

Resumen: en este texto se busca un acercamiento al problema de la adaptación desde una perspectiva inspirada por la sociocrítica de los discursos y los textos culturales. La sociocrítica se instala en la estela abierta por los trabajos de Mijaíl Bajtín en torno al «dialogismo», y a la corriente del «análisis del discurso» (a partir de las propuestas de Michel Foucault); se interesa en la «interdiscursividad», la «intertextualidad», y el «discurso social», entre otros muchos otros conceptos forjados, entre otros, por Marc Angenot, Claude Duchet, Regine Robin, Edmond Cros y Antonio Gómez Moriana. Esta perspectiva propone estudiar el problema de la adaptación más allá de su exclusiva relación con la obra inicial, y se hará a través del análisis de las adaptaciones al filme de *Nazarín*, escrita por Benito Pérez-Galdós y adaptada por Luis Buñuel; *Cabeza de Vaca*, adaptación de Nicolás Echevarría del texto *Naufraños* de Cabeza de Vaca; *El lugar sin límites*, adaptación de Arturo Ripstein de la novela de José Donoso; *Il Postino*, adaptación de Michael Redford de la novela *Ardiente paciencia*, de Antonio Skármeta; y de *Subterra*, adaptación de Marcelo Ferrari de los cuentos de Baldomero Lillo. Las adaptaciones cinematográficas, al mismo tiempo que dialogan con los textos literarios que les sirven de fuente, interactúan con los contextos sociodiscursivos donde se producen, así como los textos de origen dialogan con los suyos.

Palabras clave: adaptación, sociocrítica de los discursos, contexto sociodiscursivo, texto literario, intertextualidad, discurso social, interdiscursividad

Desde hace varias décadas, las relaciones entre cine y literatura son materia de amplia reflexión en diversos campos y disciplinas. Mi contribución a este volumen se centrará en el problema de las adaptaciones cinematográficas de textos literarios. Si descartamos las evaluaciones tradicionales de la adaptación en términos de «fidelidad» o «traición» de las obras de origen, y hacemos una síntesis rápida de los acercamientos

teóricos al problema desarrollados hasta ahora, se deben mencionar en primer lugar los trabajos que, desde la semiología de Christian Metz, se llevaron a cabo a partir de lo que el teórico llamó «interferencias semiológicas entre lenguajes»; es decir, la posibilidad que tienen unos códigos¹ de manifestarse en sistemas semióticos que se cristalizan en materias de expresión diferentes como son el texto literario y el filme.

En segundo lugar, una corriente de trabajos desarrollados desde la perspectiva del análisis estructural analiza de qué manera la escritura literaria y la escritura fílmica *actualizan* el relato y se pliegan a sus necesidades; qué estrategias, recursos, procedimientos narrativos utilizan filme y novela para dar cuenta de los distintos elementos constitutivos del relato: estructura de las unidades narrativas, de los actantes, del espacio y del tiempo, y de la enunciación y sus dispositivos. Este último aspecto lo estudia la narratología, que arranca de los trabajos de Gérard Genette y se propone responder a la pregunta sobre la manera en que la narración por imágenes puede substituir los elementos que en la narración verbal permiten significar una actitud, una posición narrativa (Jost, 1987, p. 16). Una tercera perspectiva se agrupa en torno a las posibilidades de conservación, modificación, inclusión o abandono de elementos de la diégesis en el proceso de la adaptación. Esto dependerá, entre otras cosas, de las limitaciones de orden material surgidas en la realización (por ejemplo: restricciones de decorados, duración del rodaje, disponibilidad de actores, etc.) pero también de la interpretación particular que se quiera dar a la obra (Baby, 1983, pp. 43-44). Más recientemente, con el desarrollo de los estudios culturales, los estudios poscoloniales y subalternos, las teorías gays, lesbianas y *queer*, entre otros, se ha producido una eclosión de análisis comparativos entre textos literarios y filmes, que privilegian una problemática particular o un sesgo temático específico. En estas investigaciones el interés se desplaza desde las especificidades de los lenguajes y de las tipologías narrativas hacia interrogaciones políticas y de representación. Por otra parte, el avance de las tecnologías digitales y la estrategia de marketing de vender novelas acompañadas de su correspondiente DVD de la película ha dado un nuevo impulso a los «estudios intermediales».

Todas estas perspectivas han sido y son útiles a la hora de abordar los análisis concretos de adaptaciones cinematográficas de relatos literarios. Por mi parte, ya desde mis trabajos sobre el cine mexicano de Buñuel (Lillo, 1994)², me he interesado

¹ «[...] sistemas convencionalizados que se mantienen constantes a lo largo de numerosos y variados mensajes particulares» (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine* 50).

² Aunque no fue la relación cine/literatura la que guiaba mi trabajo sobre la producción mexicana de Buñuel, rápidamente me di cuenta de que la totalidad de sus filmes hechos en México, con excepción de *Los Olvidados* (1950) y *El bruto* (1952), se inspiraba de relatos literarios y piezas teatrales. *El ángel exterminador* (1962), por ejemplo, es una pieza inédita de José Bergamín; *Ensayo de un crimen* (1955)

en una perspectiva inspirada por la sociocrítica de los discursos y los textos culturales desde los cuales me acerco al problema de la adaptación. Esta perspectiva se inscribe en la senda abierta por la sociología tradicional de la literatura (Lukacs, Goldmann) en la medida en que, al igual que ella, aborda las relaciones entre producción textual y contexto sociohistórico. Recoge y dialoga con varios de sus conceptos (conciencia posible, sujeto transindividual, estructura significativa, etc.), pero toma distancia de algunas de sus operaciones mecánicas surgidas de la tendencia a establecer «reflejos» o «analogías» entre texto y contexto, y de los análisis de la ideología basados principalmente en la noción de clase.

Lo que le interesa a la sociocrítica es «la inscripción de lo social *en* el texto» (Duchet, Robin) sin perder de vista la centralidad del estudio de las formas y estructuras artísticas que considera inseparables de las estructuras sociales e ideológicas (con lo cual también recupera los avances del formalismo y el estructuralismo pero desligándolos de su credo inmanentista). La sociocrítica se instala en la estela abierta por los trabajos de Mijaíl Bajtín en torno al «dialogismo», y a la corriente del «análisis del discurso» (a partir de las propuestas de Michel Foucault); se interesa en la «interdiscursividad», la «intertextualidad», y el «discurso social», entre otros muchos otros conceptos forjados, entre otros, por Marc Angenot, Claude Duchet, Regine Robin, Edmond Cros y Antonio Gómez Moriana.

Espero que al abordar situaciones de adaptación concretas en este texto quede claro en qué consiste esta práctica analítica.

I

Más allá de la tradicional evaluación de la adaptación cinematográfica en términos de fidelidad o traición al espíritu de la obra literaria o de su autor, opto por abordar las relaciones entre ambos textos (literario y filmico) desde una interrogante central: de qué manera los desvíos, modificaciones, silencios, adiciones, que invariablemente se introducen en el proceso de la adaptación cinematográfica, inciden en la producción de sentido y repercuten en el sistema ideológico de la obra original. Con este fin analizo comparativamente los mecanismos de la semiosis literaria y la semiosis

es una adaptación de la novela de Rodolfo Usigli. *El gran calavera* (1949) se inspira de una pieza teatral de Alfonso Torrado; *La hija del engaño* (1951), de una zarzuela de Carlos Arniches; *Nazarín* (1958) es la adaptación de la novela de Galdós; *El río y la muerte* (1954) se inspira de la novela *Muro blanco en roca negra* de Miguel Álvarez Acosta; *Subida al cielo* (1954), de un relato de Manuel Altolaguirre; *La ilusión viaja en tranvía* (1954), de una historia de Mauricio de la Serna; *Una mujer sin amor* (1952), del cuento de Guy de Maupassant «Pierre et Jean», etc. Es interesante notar que la lista incluye no solo obras de la tradición culta sino también obras consideradas menores y de la tradición folletinesca y de consumo (Lillo, 1994, p. 137).

fílmica a partir de una perspectiva atenta a los procesos de codificación y descodificación de los signos en sus respectivos contextos discursivo-culturales.

La adaptación cinematográfica es considerada entonces como un proceso de ajuste o reorganización del sentido en función, por una parte, de las «condiciones de posibilidad» de los textos; es decir, lo que los hace enunciables e inteligibles en un determinado contexto (condiciones históricas, estéticas, culturales, ideológicas, políticas, generacionales, etc.) y, por otra parte, de las restricciones relativas a las materias de expresión impuestas por el paso del sistema semiótico literario al sistema semiótico fílmico.

En este marco de nociones e interrogantes nos podemos encontrar con diferentes posibilidades, que se verán a continuación en los apartados.

La adaptación como lectura crítica o subversiva del texto literario

Generalmente toma la forma de un distanciamiento irónico que resulta en una puesta al desnudo de las convenciones retóricas y contradicciones ideológicas del texto que le sirve de soporte a través de una serie de mecanismos de transgresión favorecidos por la escritura fílmica, como por ejemplo el desacoplamiento de los significantes verbales de los significantes visuales que tradicionalmente funcionan de manera unidireccional en la construcción de un sentido unívoco o monológico. Es el caso, por ejemplo, de *Nazarín*³, de Luis Buñuel, adaptación de la novela de Benito Pérez-Galdós de 1895. En este filme, el principio monológico de unidireccionalidad de los significados desaparece para dar lugar a un relato polifónico y dialógico donde las dudas y vacilaciones del personaje principal, Nazarín, a propósito de la fe y la espiritualidad (campo semántico central de la producción discursiva de fines de siglo XIX en España y Europa), son potenciadas hasta llevar la historia hacia una proliferación de los sentidos de la novela. Tal proliferación, dicho sea de paso, pone en cuestionamiento el mito según el cual cada vez que el cine adapta una obra literaria opera irremediamente una reducción semántica del texto original.

En la novela, tanto el programa narrativo como el nombre del héroe, así como una serie de íconos que intervienen en su descripción, evocan el texto de los evangelios y por antonomasia el personaje de Jesús (Nazarín/El Nazareno). El filme de Buñuel se construye sobre las bases de esta primera relación intertextual en una especie de intertextualidad de segundo grado. La adaptación respeta básicamente el nivel de la historia pero modifica profundamente su sentido al instaurar una distancia crítica

³ *Nazarín*. Guion de Julio Alejandro, Luis Buñuel, Emilio Carballido y Benito Pérez Galdós. Dir. Luis Buñuel. Act. Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo, Jesús Fernández e Ignacio López Tarso. Película, 1958.

entre la perspectiva del personaje central (Nazarín) y la de la instancia enunciativa del filme (o meganarrador), incluyendo otros referentes intertextuales que van a hacer saltar la fidelidad ideológica del texto de Galdós a los evangelios. La relación que establece el Nazarín de Buñuel con el Nazarín de Galdós no es pues la de la simple adaptación o la de la filiación amistosa sino la de una verdadera subversión. Un episodio que ilustra lo dicho es aquel en el que Nazarín, acompañado de sus dos discípulas, atraviesan un pueblo devastado por la epidemia de peste en el cual una mujer moribunda no solo rechaza la extremaunción que le ofrece Nazarín, sino que afirma el deseo de estar estos últimos minutos de su vida con el hombre que ama. Cito el guion técnico:

«Nazarío: Piensa que esta vida solo es camino: soporta tus sufrimientos aquí abajo y prepara tu alma al gozo que te espera de verte en la presencia de Dios.

Lucía: (con débil sollozo) Yo solo quiero ver a Juan ... quiero verlo.

Don Nazarío: Olvida ya las pasiones este mundo, hija. El señor te da tiempo para hacer examen de conciencia ... piensa en el cielo que te espera.

Lucía: No, No ...solo quiero a Juan.

Este rechazo de Dios y afirmación del deseo y pasión humanas se encuentra en el centro del universo temático de Buñuel. Contrariamente a la novela de Galdós, el filme plantea la impotencia de la religión y de la acción del cura, y recurre, en este caso, al intertexto del Marqués de Sade «Diálogo de un moribundo con un sacerdote»⁴.

⁴ «El Sacerdote: Llegado el instante fatal en que el velo de la ilusión solo se desgarrará para dejar al hombre reducido al cuadro cruel de sus errores y sus vicios, ¿no te arrepientes, hijo mío, de los múltiples desórdenes a los que te condujo la humana debilidad y fragilidad?

El Moribundo: Sí, amigo mío, me arrepiento.

El Sacerdote: Pues bien, aprovecha estos remordimientos felices para obtener del cielo, en este corto intervalo, la absolución general de tus faltas, y piensa que es por la mediación del santísimo sacramento de la penitencia que te será posible obtenerla del Eterno.

El Moribundo: No nos comprendemos.

El Sacerdote: ¡Cómo!

El Moribundo: Te he dicho que me arrepentía.

El Sacerdote: Así lo oí.

El Moribundo: Sí, pero sin comprenderlo.

El Sacerdote: ¿Qué interpretación? ...

El Moribundo: Esta... Creado por la naturaleza con inclinaciones ardorosas, con pasiones fortísimas, únicamente colocado en este mundo para entregarme a ellas y para satisfacerlas, y estos efectos de mi creación no siendo más que necesidades relativas a las primeras vistas de la naturaleza, o, si lo prefieres, solo derivaciones esenciales de sus proyectos sobre mí, todos en razón de sus leyes, solo me arrepiento de no haber reconocido bastante su omnipotencia, y mis únicos remordimientos solo se refieren al mediocre uso que hice de las facultades (criminales según tú, según yo muy simples) que ella me había

Otro ejemplo de esta yuxtaposición de referentes intertextuales que hacen estallar el sentido de la novela es la visión espeluznante que tiene el personaje de la prostituta Andara de un Cristo riéndose a carcajadas.

La imagen de Cristo riéndose a carcajadas se encuentra en el proyecto de objeto surrealista del propio Buñuel: «Una Jirafa», publicado mucho antes en la revista *Le surréalisme au service de la révolution*, 6, de 1933. Esta jirafa de madera de algunos centímetros de espesor debía esconder, debajo de cada mancha que se levantaba como una tapa, los más disparatados objetos. En el texto correspondiente a la duodécima mancha se puede leer: «Una hermosísima foto de la cabeza de Cristo coronado de espinas, pero riéndose a carcajadas». Sin embargo, la preocupación sobre la risa en Cristo tiene otras manifestaciones que Buñuel seguramente conocía; por ejemplo, el cuadro del pintor surrealista Clovis Truille, *Le grand poème de Amiens*.

Con esta imagen, Buñuel hace saltar a pedazos tanto la iconografía crística convencional, como aquella llena de pureza y de humanidad idealizada de la novela de Galdós que, como lo ha señalado Sánchez-Vidal, «sigue una tendencia que puede observarse en la pintura alemana y francesa de la época en la que suele presentarse a Cristo como un pobre del siglo XIX entre mendigos decimonónicos» (1984, p. 221). En su película, Buñuel no solo presenta la imagen de un Cristo más terrenal, sino que les atribuye rasgos completamente opuestos a los divinos; es decir, satánicos. Respecto a la risa, por ejemplo, Octavio Paz afirma que:

La conciencia cristiana expulsa a la risa del paraíso y la transforma en atributo satánico. Desde entonces es signo del mundo subterráneo y de sus poderes. Hace apenas unos cuantos siglos ocupó un lugar central en los procesos de hechicería, como síntoma de posesión demoníaca; confiscada hoy por la ciencia, es histeria, desarreglo psíquico, anomalía (1971, p. 29).

La condena a la risa aparece atestada también en una larga tradición de la Iglesia, como se puede ver en las reglas monacales medievales como la *Regla de San Benito* (480-547), en la *Regula Magistri*, del siglo IX, o en los escritos de San Juan de Crisóstomo para quien Cristo jamás rio. Por otra parte, Umberto Eco, en su novela policíaca medieval *El nombre de la rosa* (1980), nos recuerda esta tradición que condensa en el personaje de Jorge de Burgos, el intransigente monje ciego que odiaba la risa⁵.

dado para servirla. La he resistido algunas veces, de eso me arrepiento. Cegado por tus sistemas absurdos, con ellos combatí toda la violencia de los deseos que había recibido de una inspiración más que divina, de eso me arrepiento. Coseché solo flores cuando pude hacer una amplia cosecha de frutos... Estos son los justos motivos de mi pesar. Estímame en algo para no atribuirme otros».

⁵ Sobre la persecución de la carcajada por parte de la Iglesia en la Edad Media, véase Jacques Le Goff, 1999, pp. 41-54.

La condena a la risa como cosa demoníaca permite situar la secuencia dentro de una constante del universo poético de Buñuel: la ambigüedad que el realizador establece entre los valores del Bien y el Mal, esta especie de trasvase continuo del bien en el mal y del mal en el bien de sus personajes de sus películas y que Edmond Cros y Christine Dongan ponen de relieve en su análisis de *Los olvidados* (1987, pp. 121-133).

Convergen, en la imagen de Cristo riéndose, semas que remiten a la tradición cristiana como los atributos de la Pasión: cuerda de la flagelación, corona de espinas; y un sema que remite a Satán: la carcajada. Mircea Eliade ha estudiado el concepto de consanguinidad del Bien y del Mal, de la fraternidad de Cristo y de Satán en varias religiones del sudeste europeo de donde supone ha podido circular hacia la cultura judeocristiana (1959, citado en Cros & Dongan, 1987, p. 129). Una serie de mitos examinados por Eliade en el contexto de la *coincidentia oppositorum*, (1962, pp. 104-105, citado en Cros & Dongan, 1987, p. 129) informa desde una perspectiva transcultural y transhistórica de la convergencia Cristo-Satán que se da en la obra de Buñuel.

Sin embargo, este discurso transcultural y transhistórico que late bajo la superficie textual de *Nazarín* tiene asimismo un anclaje en el conjunto plural y conflictivo de la producción discursiva mexicana de los años cincuenta, que corresponde al contexto de producción del filme. La actualización, por ejemplo, que propone la diégesis de los conflictos ideológicos en el México de 1900 bajo la dictadura de Porfirio Díaz debe ser considerada en la perspectiva de una lectura sociocrítica, que descodifica dicha actualización en función del proceso de reempoderamiento de la Iglesia y de los sectores más conservadores que vive el país en la década de 1950. El discurso oficial, sobre los pilares ideológicos del nacionalismo y el catolicismo, es usado para contrarrestar el todavía no extinguido discurso de los cristeros que será visto como contrario al verdadero mensaje evangélico luego de la aventura del sinarquismo⁶. De igual manera, hay que subrayar que la modelización fílmica del relato no solo está en ruptura con la modelización literaria sino también con el registro fílmico dominante del cine industrial mexicano que, como es sabido, fue complemento del discurso estatal. En una de sus lecturas históricas posibles, *Nazarín* —campo complejo de discursos en diálogo— aparece reactivando una serie de antagonismos propios de la formación discursiva de su contexto de producción.

⁶ Una lectura más desarrollada al respecto se encuentra en Lillo, 1994.

La adaptación como apropiación y convergencia ideológica

En estos casos, el filme busca establecer con el texto literario una «reciprocidad de perspectivas»⁷ frente al mundo narrado. Presenta una afinidad ideológica con el texto de origen, y la mayor de las veces acentúa o radicaliza su propuesta estética o política. Esto ocurre, por ejemplo, con la adaptación fílmica de *Naufragios* (1542), de Cabeza de Vaca, realizada por el mexicano Nicolás Echevarría en 1991, con el título *Cabeza de Vaca. La Relación*⁸, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, sobre su viaje de conquista frustrada a La Florida, como sabemos, ha pasado a la historia como uno de los primeros textos de la Conquista de América que dieron cuenta de una efectiva y auténtica comunicación entre españoles e indígenas luego de que los primeros abandonan su objetivo de conquista y toma de posesión de tierras y gentes cuando en su situación de náufragos solo importa salvar la vida⁹. En el texto, la voz narrativa manifiesta el deseo de conocimiento, comprensión y de apertura de los españoles hacia la alteridad indígena en distintos aspectos del contacto intercultural (como prácticas de subsistencia, intercambio de bienes y costumbres domésticas) pero el narrador se vuelve bastante cauteloso cuando tiene que narrar las experiencias chamánicas. Y es que estas cuestionan, en la conciencia española, principios fundamentales de la religión cristiana y de la racionalidad europea de la época. El filme —producido en plena ola posmoderna, desde sus «condiciones de posibilidad» epistemológicas de cuestionamiento del poder de la Razón occidental y de las creencias cristianas, donde la tolerancia y respeto de la diferencia es «pensable y enunciable»— plantea abiertamente la aceptación de una serie de prácticas mágico-míticas que actualizan otra lectura de *Naufragios*, de Cabeza de Vaca. Así, *Cabeza de Vaca* radicaliza la perspectiva ideológica del texto literario, y lleva la apertura hacia la alteridad indígena a una posición desde la cual se cuestionan los paradigmas mentales que rigen el mundo occidental al que pertenecen los españoles. Si Cabeza de Vaca atribuye a la ayuda de Dios o a la fortuna el éxito de las prácticas chamánicas que se ve forzado a efectuar para curar a los indígenas enfermos, el personaje en el filme adopta y asimila estas prácticas mágico-médicas como prácticas alternativas eficaces. Según Gustavo Verdesio, autor de un interesante artículo sobre la adaptación de *Naufragios*, con el que coincido, afirma que el filme viene a «parodiar el discurso dominante de la

⁷ Exploto la capacidad heurística de este término a partir del trabajo de Antonio Gómez Moriana, 1998.

⁸ *Cabeza de Vaca*. Guion. Nicolás Echevarría y Guillermo Sheridan. Dir. Nicolás Echevarría. Act. Juan Diego Ruiz, Daniel Giménez Cacho, Julio Solórzano, Josefina Echánove, Roberto Sosa y Roberto Cobo. Película, 1991.

⁹ Véase al respecto el estudio de Beatriz Pastor, 1983, especialmente cap. III de la segunda parte, «Del fracaso a la desmitificación».

conquista (donde el yo europeo se asigna el control del sistema axiológico de diferencias en una situación de encuentro entre culturas)» y «toma partido claramente por la magia indígena» (1997, p. 198).

Un proceso similar ocurre con la adaptación del filme *El lugar sin límites*¹⁰ de Arturo Ripstein, adaptación de la novela de José Donoso, publicada en 1966. El libro contiene el potencial crítico que apunta al desenmascaramiento de la homosexualidad latente del macho homofóbico latinoamericano en un universo de dominación patriarcal poscolonial, perspectiva que la película lleva a una expresión más clara y tajante. En este caso, aparte de una modificación mayor de la estructura dramática de la novela gracias a la cual se elimina la ambigüedad de un final que dejaba dudas sobre el asesinato del homosexual y sugería una situación de impunidad, la adaptación fílmica trabaja particularmente la «corporalidad» propia de la expresión cinematográfica: hace estallar el color, la música, las imágenes y el lenguaje de un mundo popular de presencia más bien mitigada en la novela. Opta por una estética *camp* (sobre todo en las escenas de despliegue travesti), con lo cual hace más provocador, e irritante para el gusto dominante, pacato y heteronormativo, el ambiente prostibulario y, sobre todo, la corporalidad homosexual. Me refiero aquí particularmente a la escena de La Manuela en el río, al beso con Pancho y a la escena de la copulación de La Manuela con La Japonesa.

Al respecto, es pertinente traer a colación una reflexión de Robert Stam a propósito de la hostilidad que tradicionalmente ha mostrado la literatura frente al cine y a las adaptaciones. Una manifestación de esa hostilidad es lo que él llama «anticorporalidad». «Existe un desagrado por la ‘encarnación’ indecorosa que significa la existencia del texto cinematográfico. El cine ofende a través de su inevitable materialidad, sus personajes representados en carne y hueso, sus reales y palpables utilerías locales...» (Stam, 2009, p. 17). En el campo de la literatura, el lector se queda en el ámbito de la imaginación y controla él mismo, en el proceso de lectura, sus referencias y sus límites (a partir de los valores de su universo cultural o moral). El filme, en cambio, lo confronta con imágenes visuales que en muchos casos resultan ser insoportables¹¹.

Es justamente desde esta perspectiva hostil de la «anticorporalidad», creo yo, que José Donoso evalúa la adaptación de su novela con las siguientes palabras:

La verdad es que la novela trata de cómo somos nosotros los chilenos, un poco más grises, más sombríos, con menos colores, más matizados, más sutiles que los mexicanos [...] La transposición a México sacrificó nuestro lenguaje cotidiano hasta

¹⁰ *El lugar sin límites*. Guion de Arturo Ripstein, José Emilio Pacheco, José Donoso y Manuel Puig. Dir. Arturo Ripstein. Act. Roberto Cobo, Gonzalo Vega, Lucha Villa, Ana Martín. Película, 1977.

¹¹ *La naranja mecánica* (1971), de Kubrick, tematiza esta cuestión de lo «inaguantable visual».

convertirlo en otro idioma [...] El mío es un libro sombrío, otoñal, frío, lleno de corrientes de aire, de olor a orujo, con presencias de habitaciones vacías, cargadas de pobreza. La versión cinematográfica mexicana hizo que todo se llenara de cromatismo. Las prostitutas, por ejemplo, aparecen vestidas de todos los colores, cosa que en Chile no pasaría [...] Se ha interpretado bien la letra de mi novela, pero no se captó su poesía (citado en Grant, 2002, p. 258).

La adaptación como reapropiación y recuperación ideológica

Inversamente al grupo anterior que enfatiza o expande los aspectos potencialmente más contestatarios del texto original, la adaptación aquí debilita el potencial crítico de la obra literaria. El filme patentiza una aparente afinidad de perspectivas con la obra literaria, pero su inconsciente político la orienta hacia una dirección más conciliadora que oposicional, que visibiliza su capacidad acomodaticia y camaleónica respecto al orden discursivo dominante tanto en lo estético como en lo político. En este grupo incluiría al filme *Il postino*¹², de Michael Radford, adaptación de la novela de Antonio Skármeta *Ardiente paciencia* (1985). La película, centrada en la figura del poeta Pablo Neruda, borra o confunde los referentes espacio-temporales de la novela para proponer una imagen de Neruda que visiblemente aspira a una especie de simbolismo universal abstracto de tinte europeo que alimenta el mito del autor como poeta del amor y, al mismo tiempo, del compromiso. En la novela de Skármeta, la presencia de Neruda despliega una visión izquierdista del mundo popular chileno y el proceso político que lleva a Allende al gobierno —desde 1970 hasta el golpe de Estado de 1973— con la consecuente muerte del presidente y la subsiguiente de Neruda, junto con la posterior cadena de represión, desapariciones forzadas y exilio. Esta cronología centrada en los años del gobierno de la Unidad Popular y el golpe de Estado es descartada en el filme de Radford. Si *Ardiente paciencia* de Skármeta se basa en una referencialidad de tipo histórico documental, el filme de Radford no solo borra este tipo de referencialidad, sino que inventa unos referentes temporales confusos sobre la vida de Neruda, no verificables en la realidad histórica y fuera de los anclajes que pudieran activar una reflexión política. En este sentido, esta película podría formar parte de la corriente posmodernista que Fredric Jameson llama del «historicismo» típico de los «nostalgia films» (1991, pp. 46-52), cuya característica central es la fascinación puramente estilística por las imágenes del pasado histórico, contemplación admirativa de unas imágenes de otro tiempo pero exentas

¹² *Il postino*. Guion de Anna Pavignano, Michael Radford, Furio Scarpelli, Giacomo Scarpelli y Massimo Troisi. Dir. Michael Radford. Act. Philippe Noiret, Massimo Troisi y Maria Grazia Cucinotta. Película, 1994.

de sentido histórico. Características semejantes ofrece el filme realizado en 2003 por Marcelo Ferrari, *Subterra*¹³, adaptación de los cuentos de Baldomero Lillo y publicados con el mismo título por primera vez en 1904.

La historia de *Subterra* ocurre a fines del siglo XIX y principios del XX en la localidad sureña de Lota en Chile, donde se encuentra la mina de carbón considerada en esa época la más grande del mundo. Como es sabido, el tema de las minas del carbón fue objeto de representación literaria y artística desde la segunda mitad del siglo XIX en países que constituían «el ámbito clásico de la extracción y la industria del carbón»: Inglaterra, Gales, Escocia, Francia, Bélgica¹⁴. Las representaciones, en general, apuntaban hacia los efectos deshumanizadores de la modernidad y la industrialización. *Germinal* (1884-1885), de Émile Zola, es la novela emblemática de este universo minero. Chile debió esperar hasta los primeros años del siglo XX para incluir en el universo de la representación literaria el ámbito minero; y este es uno de los méritos de la obra de Baldomero Lillo que aborda por primera vez el tema de las condiciones de vida y de trabajo en el mundo obrero. Desde su publicación, gozó de un gran éxito y se convirtió rápidamente en una de las obras fundamentales del imaginario literario chileno. *Subterra* es un referente de identidad nacional (en tanto «comunidad imaginada») que aparece en un momento crucial de los procesos de modernización y del desarrollo del capitalismo industrial y de las primeras luchas sindicales.

Casi un siglo más tarde, en un momento en que en el país se consolidaba un nuevo modelo de desarrollo capitalista, el neoliberal, y las organizaciones obreras ya habían casi desaparecido, la adaptación fílmica del libro vuelve a plantear cuestiones identitarias y políticas en diferentes niveles que nos lleva a interrogarnos: ¿cómo «lee» el filme la obra literaria en relación a su presente? ¿Cómo se sitúa respecto al discurso de denuncia de las condiciones de trabajo degradantes en los inicios del capitalismo industrial, que se articula en los cuentos? ¿Qué figuras de identidad ofrece a los espectadores del siglo XXI? ¿Qué nos propone respecto a las primeras luchas obreras en los albores del sindicalismo en Chile ahora que todo eso parece diluido por el gran relato del consumo y del mercado?

El filme sitúa su historia en el mismo contexto de la obra literaria cuando las primeras reivindicaciones sindicales son duramente reprimidas. Pero si bien pone en escena este contexto tensional aludido en el libro, su tratamiento nos dice más sobre el contexto discursivo de su realización, principios del siglo XXI, que sobre el referente histórico de fines del siglo XIX y principios del XX. Su matriz ideológica

¹³ *Subterra*. Guion de José Manuel Fernández, Carlos Doria y Jaime Sepúlveda. Dir. Marcelo Ferrari. Act. Francisco Reyes, Berta Lasala, Paulina Gálvez, Gabriela Medina. Película, 2003.

¹⁴ Ver detalles de esta información en el trabajo de Jaime Concha «Lillo y los condenados de la tierra» (2011).

corresponde más bien al discurso dominante de la posdictadura del Chile actual, en tanto que ofrece una lectura conciliadora de los inicios del capitalismo en el país. Se trata de una versión corregida que subraya los valores del diálogo consensual en aras del progreso social, por encima de las formas más violentas que cobró la puesta en marcha de los procesos modernizadores que aparecen romantizados con la destreza y eficacia propias del relato narrativo representativo clásico del cine.

La adaptación que hace Ferrari incluye como personaje al propio autor del libro, lo que convierte al filme también en una especie de homenaje a la valentía del escritor que arriesga su seguridad y contribuye como letrado en la redacción del documento de constitución de una mancomunal minera y de su primer petitorio. En este sentido, la película podría estar reconociendo en Lillo la emergencia de «un nuevo intelectual de capas medias, gestor de un discurso crítico sobre el sistema de dominación que se convertirá en actor político relevante en el siglo XX» (Bocaz, 2008, p. 2). Sin embargo, a pesar de su marcada intención de adherir al tono de denuncia de las condiciones precarias de trabajo en la mina (aspecto central de los cuentos de Lillo), el filme revisa, y de alguna manera corrige, retrospectivamente, la perspectiva crítica sobre los orígenes de la modernidad capitalista en Chile. Activa pues, una operación de reapropiación discursiva y de domesticación ideológica.

Si la versión del discurso liberal progresista (del que forma parte el realismo social de los cuentos de Lillo), así como su manifestación más radicalizada en la izquierda chilena de los años sesenta, subrayan el carácter despiadado de la explotación minera por la emergente burguesía industrial chilena, la película toma distancia de esa perspectiva y suaviza la imagen de esta clase social para construir con ella la figura reconciliada de «la gran familia nacional» en la cual tanto los trabajadores organizados en sus sindicatos como los empresarios inspirados por los ideales de la educación y el progreso contribuyen, a pesar de sus intereses divergentes, a la construcción colectiva de la nación moderna. En esa perspectiva nacionalista y conciliatoria, es significativo que los aspectos más violentos y detestables de la explotación económica de los mineros de aquellos años aparezcan encarnados exclusivamente en el personaje extranjero de Mr. Davis o en las Fuerzas Armadas¹⁵.

¹⁵ En el recuento de las muchas represiones militares de esa época que hace el historiador Julio César Jobet, encontramos una información que remite al contexto de la película. «El 28 de enero de 1903 estalló una huelga general en la región carbonífera, dirigida por la Federación de Trabajadores de Lota y Coronel, que duró 43 días. Fuerzas militares y marinería del ‘Zenteno’ provocaron diversos muertos y heridos». Cita tomada del capítulo «Las primeras luchas obreras en Chile y la Comuna de Iquique» del libro de Jobet (1955), publicado en <http://anarkismo.net>, el 23 dic. 2007. (http://www.anarkismo.net/newswire.php?story_id=7142&print_page=true), consultado el 14 de enero 2015. La película parece inspirarse de la historia, pero la trama la corrige: evita la masacre y propone la imagen de la reconciliación social.

El filme incluye a dos personajes históricos, ausentes en el libro de Lillo, altamente necesarios en la construcción de la figura reconciliatoria: se trata de Luis Cousiño y su esposa Isidora Goyenechea, herederos ambos de familias de industriales millonarios, dueños de la mina de Lota, entre muchas otras propiedades. La película presenta al personaje de Luis Cousiño como un hombre simpático, algo distraído y más preocupado por el adelanto científico que por la marcha de sus negocios, que deja en manos de sus administradores. En una secuencia, le pide prudencia al brutal capataz Mr. Davis, cuando este le anuncia que va a reprimir a los anarquistas que organizan sindicatos. Don Luis es la representación del lado limpio de la modernización: conocedor de los últimos adelantos de la tecnología en Europa, opone, por ejemplo, al daguerrotipo que trae de España su ahijada, el cinematógrafo, invento de su amigo Edison, que permite, como dice marcando su admiración don Luis en el filme, «fotografiar el movimiento». Además, quiere instalar la electricidad en Lota y se muestra orgulloso de la calidad del vino que producen sus viñas de Santiago, guiño publicitario del filme para promover los actuales vinos Cousiño-Macul, de gran consumo internacional, con los cuales podemos identificar al propio filme, en tanto producto de consumo exportable en el contexto del discurso hegemónico que atiza el orgullo nacionalista por el éxito en el mercado global del vino chileno, y de las películas.

En cuanto a la esposa de Cousiño, doña Isidora, identificada como «la madrina» de Virginia, ella es propuesta indirectamente como una figura de «madre sustituta» de los mineros. Hacia la mitad de la película, los mineros pierden a la que aparece nombrada por ellos como «la madre de todos nosotros». Se trata de María de los Ángeles, la madre pobre y humillada del joven minero «Cabeza de cobre». Tras la muerte de su hijo en un accidente, María de los Ángeles se suicida lanzándose al socavón (episodio del cuento «El chiflón del Diablo»)¹⁶. El suicidio de esta madre sufrida y explotada deja simbólicamente en la orfandad a los mineros, tanto en los cuentos como en el filme. Pero en este, doña Isidora asume la figura de sustitución. Tras la muerte de su marido, doña Isidora Goyenechea decide hacerse cargo personalmente de la mina, detiene la represión militar de los mineros, despide al malvado capataz Davis, acepta el petitorio de los mineros, protege a los niños del trabajo infantil, reduce las horas de trabajo e inaugura la primera central hidroeléctrica del país, con lo cual

¹⁶ «El chiflón del diablo» es uno de los cuentos de *Subterra* de Baldomero Lillo. Cabe mencionar que en el proceso de adaptación, Ferrari no pone en escena cada cuento de la colección por separado (como lo hacen, por ejemplo, los hermanos Taviani con la colección de cuentos de Pirandello en el filme *Kaos*, cuentos sicilianos (1984) o Passolini con las diversas historias del libro de Boccaccio *El Decamerón* en el filme del mismo título (1971). Ferrari organiza una sola trama en la que toma elementos de distintos cuentos que componen *Subterra*.

le da al capitalismo una cara más humana. Significativamente, el progreso técnico implementado en la región por la familia Cousiño no aparece motivado por los deseos de aumentar utilidades. El filme se centra más bien en la construcción de una figura maternal-protectora, al mismo tiempo autoritaria, dinámica y ejecutiva, ante la cual la madre suicida María de los Ángeles aparece como signo de un tiempo anterior de oscuridad, crueldades y miserias en contraste con los nuevos tiempos que anuncia la nueva madre. Este cambio en la trama viene acompañado con el tratamiento de la luz en la película. Las tomas en claroscuro en el interior de la mina o en los ranchos de los mineros y los planos a dominante gris de los días nublados ceden a la iluminación frontal y uniforme, así como a los exteriores asoleados, como anuncio de la llegada de los nuevos tiempos del progreso y la electricidad.

En la secuencia de la inauguración de la central hidroeléctrica, doña Isidora se refiere al logro de un viejo sueño de «nuestra familia». Aunque se esté refiriendo al sueño de Luis Cousiño de llevar la luz eléctrica a la región, la polisemia de la expresión se aplica igualmente a la familia nacional. Cuando declara: «Adelante. Ha llegado el gran momento», haciendo activar la palanca de la electricidad, su discurso hace eco al «Adelante» que pronuncia Fernando para animar a los mineros (la otra parte de la familia nacional) en la escena inmediatamente anterior. La alternancia de escenas de 1) avance de los mineros, 2) llegada de los militares que obstaculizan su paso y 3) inauguración de la central introduce una situación de alto suspenso y produce un efecto típico del melodrama en el espectador: la expectación ansiosa del final. Cuando doña Isidora inaugura la luz en la central y todos quedan maravillados, en ese mismo momento llega la noticia de que los militares van a cargar contra los mineros. Cual heroína de melodrama sale al lugar de los hechos montada a caballo con su capa negra flotando al viento y mientras el capitán, que apunta su pistola contra Fernando, se apresta a disparar, doña Isidora grita: «¡no dispare!» y evita la masacre. El recurso al *deus ex machina* es evidente.

Aquí es cuando la película consolida, gracias a los recursos melodramáticos, la construcción discursiva e iconográfica de la gran familia nacional regida por el imaginario del diálogo y el consenso. La escena redistribuye posiciones y funciones a cada agente social (sindicatos, fuerzas represivas, burocracia) y reconfigura la posición de poder de los patrones. Para asegurar la carga didáctica, unidireccional de esta construcción, y una sola línea de lectura, las palabras de Fernando confirman su opinión, más negociadora que confrontacional, según la cual, para conseguir los objetivos no había que recurrir a la violencia, sino que bastaba con mostrarles a los patrones la violencia que los mineros podían usar.

Si don Luis Cousiño representaba cierto desinterés ante el funcionamiento de la mina, al dejar todo en manos del administrador Davis, doña Isidora es una figura

activa de la modernidad. Mientras su marido vivía, aceptaba las leyes de género que la confinaban a actividades de caridad como el desayuno para los hijos de los mineros o la promoción de la educación en la escuelita que atendía Virginia; pero cuando aquel muere, se enfrenta a Mr. Davis («el gringo») y a los militares presentados como figuras de un pasado que debe ser superado. En ese nuevo proyecto nacional, en el que «los gringos» ya no mandan, los militares se repliegan y las mujeres son más respetadas, tampoco hay lugar para los soplones. Me refiero al padre de Pablito, un informante infiltrado a quien los mineros le cortan una oreja y lo excluyen del grupo como castigo. Curiosamente la situación descrita corresponde, guardando todas las diferencias, a la que atraviesa Chile desde la consolidación de los gobiernos democráticos después de la dictadura¹⁷.

Si bien el personaje de doña Isidora parece experimentar una transformación en el desarrollo del filme desde el punto de vista del género, no cambia su perspectiva de clase sobre la importancia que han tenido las inversiones y el protagonismo de la familia Cousiño para el progreso en la región, tal como se puede apreciar en las palabras que dirige a su ahijada:

¿Sabías Virginia que cuando don Matías Cousiño llegó aquí no había nada? Solo unos pocos pescadores y campesinos muy pobres. La mina hizo que la gente viniera aquí y que se pudiera ganar la vida con su trabajo. Le hemos dado hospital, tienen un sacerdote. La pulpería para que la gente no tenga que ir al pueblo a comprar sus cosas. Fábricas de ladrillo y cerámica donde las mujeres puedan trabajar... y la gota de leche donde podemos atender a los niños más necesitados. Dime Virginia, si además les ofrecemos una escuela y los padres prefieren mandar a sus hijos a la mina ¿qué podemos hacer? Son libres.

Esta explicación que reproduce la versión más pura del liberalismo capitalista como fuente de desarrollo, de progreso social y de riqueza, es contradicha en buena parte por lo que muestra la película: el pago por el trabajo no alcanza para ganarse la vida (lo que obliga a las familias a mandar a los hijos a trabajar), la pulpería es una imposición injusta y no una comodidad, y en la práctica la gente no puede ejercer su libertad. Sin embargo, hacia el final, la película reconstruye lo que parece haber puesto en cuestionamiento. En el marco de la historia corregida del capitalismo, las palabras de doña Isidora recobran todo su valor y justifican el homenaje al emprendimiento privado que reconoce la película a través de sus últimos intertítulos después

¹⁷ Es decir, al contexto de producción del filme: la intervención estadounidense en la política interna del país es cosa del pasado, los militares que han perdido poder enfrentan una serie de juicios por violaciones a derechos humanos, la delación ha desaparecido y una mujer, Michelle Bachelet, es nombrada, en 2002, ministra de la Defensa Nacional, primera etapa en su carrera hacia la presidencia de la república.

del fin: «En 1897 Isidora Goyenechea fallece en Europa. Al regreso de sus restos el pueblo de Lota llenó las calles de silencio para despedirla».

En suma, en las personas de Luis Cousiño y su esposa, la película rinde homenaje a esta clase emprendedora y pareciera querer subrayar su importancia en el llamado éxito económico actual de Chile. Contribuye de esta manera a alejar el fantasma de la polarización de clases con el fin de no obstaculizar el avance del proyecto económico y propone que el progreso nacional resultó de un capitalismo «ilustrado» cuya ideología triunfó sobre la barbarie del analfabetismo, de la violencia y de la explotación.

Considerado desde el contexto actual de recepción chileno, en el cual la mayoría de los medios de comunicación de masas alimenta la tendencia hacia la apatía o la indiferencia ante toda forma de militancia o de activismo social, la referencia a las primeras luchas obreras de la historia del sindicalismo no parece promover la actualización del pasado histórico o sus repercusiones en el presente. Su propuesta estética, como sugerí líneas arriba, se acerca más al retrato reluciente y glamoroso del pasado de los llamados «nostalgia films» que describe Jameson al referirse al «historicismo», una especie de moda «retro» en la que se alude a la historia evacuando justamente la historicidad, como signo de la «pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo» (1991, p. 52). En este sentido, la opción por el melodrama quedaría justificada. En el filme, los personajes son movidos por pulsiones sociales, pero también por los deseos individuales básicos como el deseo de venganza o de castigo de los que causaron el sufrimiento personal. Es el caso, por ejemplo, de la confrontación del cruel capataz Mr. Davis y el sindicalista Fernando Gutiérrez hacia el fin del filme. En el cuento que le sirve de inspiración, el episodio, como en el filme, corresponde al momento del clímax: dentro de la mina luchan encarnizadamente Davis y el joven minero Viento Negro.

En el cuento, el joven hace explotar la mina, lo que causa la muerte del ingeniero inglés, la suya propia y la de otros cinco compañeros. Este acto de destrucción suicida tiene, en la narración de Lillo, visos de gesto libertario ante una vida de humillaciones. En el filme, la violencia del minero está despojada de este fondo de rebeldía liberadora y se inserta en una trama de índole privada al aparecer como motivada por una venganza personal o arreglo de cuentas marcadamente condenado por la instancia enunciativa.

Llevado el conflicto a este plano, ya no se argumenta en términos de lucha ideológica, de poder o de posiciones de clase, sino que se dejan aflorar los sentimientos en su forma más elemental y primaria. Lo que a fin de cuentas mueve a los personajes del filme es «la maldad», «la bondad» o «la virtud» como fuerzas abstractas, más allá del anclaje sociohistórico y político, lo cual contribuye a la operación de recuperación y domesticación de la potencialidad crítica contenida en la obra literaria que le sirve de punto de partida.

II

Como queda expuesto a través del análisis de las adaptaciones de *Nazarín*, *Cabeza de Vaca*, *El lugar sin límites*, *Il Postino*, y de *Subterra*, nuestra perspectiva propone estudiar el problema de la adaptación más allá de su exclusiva relación con la obra inicial. Las adaptaciones cinematográficas, al mismo tiempo que dialogan con los textos literarios que les sirven de fuente, interactúan con los contextos sociodiscursivos donde se producen, así como los textos de origen dialogan con los suyos. De esta manera, las operaciones de transposición códica, resemantización o redistribución de sentidos que efectúan los filmes sobre un texto del pasado nos hablan de la manera en que leen su propio presente. Al poner énfasis en ciertos aspectos del texto y silenciar otros, al modificar aspectos de la trama, del espacio, o de la temporalidad, activando a veces lo que los teóricos de la recepción llaman «concretización» de los «vacíos» textuales o «lugares de indeterminación» de la obra literaria¹⁸, el filme deja ver sus propias preocupaciones, intereses, ideales, deseos, respecto a su presente; deja ver la manera en que él mismo dialoga y se inserta en su propia circunstancia histórico-ideológica.

«El dialogismo bajtiniano —cito a Robert Stam— se refiere en un sentido amplio a las posibilidades infinitas y abiertas generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, la matriz de expresiones comunicativas que ‘llegan’ al texto no solo a través de citas reconocibles sino también mediante un sutil proceso de relevos textuales indirectos» (Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1999, p. 62). Evocaciones, sutiles guiños que remiten no solo a otros textos, sino a todo un entramado discursivo anterior al texto que forma lo que Cros llama «preconstruido textual» y que Angenot llama «discurso social», es decir, todo lo que se dice y se escribe en una sociedad dada en una época dada, y «sobre» el cual, «desde» el cual, y «con» el cual todo enunciado dialoga¹⁹.

¹⁸ Estas nociones fueron acuñadas por Roman Ingarden en 1930 en *Das literarische Kunstwerk* y fueron retomadas más tarde por Wolfgang Iser en *Der Akt des Lesens* (1976). Existen traducciones de estas obras al español, respectivamente bajo los títulos *La obra de arte literaria* (1998) y *El acto de leer: teoría del efecto estético* (1987).

«En un sentido [...] amplio, Ingarden emplea el término concretización para designar el resultado de actualizar las potencialidades, objetificando las unidades de significado y rellenando las indeterminaciones de un texto determinado» (Selden, 2010, p. 335).

¹⁹ El discurso social es definido por Marc Angenot como «todo ello que se dice escrito sobre un estado de sociedad; todo aquello que se imprime, todo de lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos. Todo lo que se narra y argumenta, si asumimos que narrar y argumentar son los dos grandes modos del habla». El discurso social es un rumor global no coherente a las incoherencias soldadas, conectadas, la voz del nosotros (*on*), el *doxique* que circula, lo ya hecho, lo ya dicho, aquello que funciona a la evidencia bajo la forma de presuposiciones, de preestructos, de lo cristalizado, lo fijo, lo informe de lo habitual, lo no dicho, lo no pensado, aquello que bloquea; una pluralidad fragmentaria, lo bruto del mundo que va a devenir materia textual (Robin, 1993, pp. 7-32).

En nuestra perspectiva resulta altamente útil reconstituir el horizonte sociohistórico de donde surge la obra literaria que se adapta para entender cómo produjo sentido en su contexto de producción, de qué tramas interdiscursivas e intertextuales se nutrió, cuáles fueron sus apuestas éticas políticas, sus estructuras valóricas, para entender cómo nos puede seguir *hablando* en el presente. En este sentido Bajtin afirmaba que cada época reacentúa a su manera las obras del pasado. De esta manera no solo estaremos poniendo en práctica la sintética fórmula con la que Kristeva definía, a partir de la noción de «dialogismo», la «intertextualidad» como un índice del modo por el cual un texto lee la historia y se inserta en ella (1967, p. 444, mi traducción), sino que podremos entender mejor las motivaciones que orientan lo que selecciona y lo que abandona el proceso de adaptación. En este sentido, concuerdo plenamente con el planteamiento de Monique Carcaud-Macaire y Jeanne Le Clerc cuando afirman que:

El texto adaptado es en sí mismo una «materia ya tratada». En él se entrecruzan la práctica individual de una escritura arraigada en los discursos preconstruidos de una sociedad, y cargada pesadamente de todos los paradiscursos periféricos que acompañaron y mediatizaron la recepción del público a lo largo de los años o de los siglos. La elección del texto adaptado por el adaptador está igualmente determinada por un contexto sociohistórico cultural y estético que influencia la lectura, privilegiando ciertos elementos que serán actualizados por la reescritura fílmica y rechazando otros que quedarán en estado de virtualidad en los márgenes del guion (1995, p. 37, mi traducción).

BIBLIOGRAFÍA

- Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baby, François (1983). Du roman au film: Une alchimie complexe. *Nuit blanche. Littérature et cinéma*, 10, 40-45.
- Bocaz, Luis (2008). Baldomero Lillo y la emergencia de una conciencia alternativa. En Ignacio Álvarez y Hugo Bello (eds.), *Baldomero Lillo. Obra completa* (pp. 665-694). Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- Cabeza de Vaca, Alvar Núñez (1983). *Naufragios y comentarios*. Madrid: Historia 16.
- Carcaud Macaire, Monique & Jeanne Le Clerc (1995). *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*. Montpellier: CERS.
- Concha, Jaime (2011). Lillo y los condenados de la tierra. En *Leer a contraluz. Estudios sobre narrativa chilena. De Blest Gana a Varas y Bolaño* (pp. 129-183). Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

- Cros, Edmond & Christine Dongan (1987). Formation discursive et déconstruction idéologique dans *Los Olvidados*. *Co-textes*, 12, 121-133.
- Donoso, José (1966). *El lugar sin límites*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Eliade, Mircea (1959). *Traité d'Histoire des religions*. París: Payot.
- Eliade, Mircea (1962). *Méhistophélés et Androgyne*. París: Gallimard.
- Gómez-Moriana, Antonio (1998). Pragmática del discurso y reciprocidad de perspectivas. Los juramentos de Juan Haldudo: Quijote I,4 y de Don Juan. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36(2), 1045-1067.
- Grant, Catherine (2002). La función de «los autores». La adaptación cinematográfica transnacional de *El lugar sin límites*. *Revista Iberoamericana*, 68(199), 253-268
- Jameson, Fredric (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jobet, Julio César (1955). *Luis Emilio Recabarren: los orígenes del movimiento obrero y el socialismo chilenos*. Santiago: Latinoamericana.
- Jost, François (1987). *L'œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Kristeva, Julia (1967). Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, 239, 438-465.
- Le Goff, Jacques (1999). La risa en la Edad Media. En Jan Bremmer y Herman Roodenburg (eds.), *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días* (pp. 41-54). Madrid: Sequitur.
- Lillo, Baldomero (1904). *Subterra. Cuentos mineros*. Santiago: Impr. Moderna.
- Lillo, Gastón (1994). *Género y transgresión. El cine mexicano de Luis Buñuel*. Montpellier: CERS.
- Lillo, Gastón (2013). Notes pour une lecture politique du film chilien *Subterra* de Marcelo Ferrari (2003). *Cinémas d'Amérique latine*, 21, 139-149.
- Pastor, Beatriz (1983). *Discurso narrativo de la Conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas.
- Paz, Octavio (1971). Risa y penitencia. En *Los signos en rotación*. Madrid: Alianza.
- Pérez Galdós, Benito (1967). *Nazarín*. En *Obras completas*. Tomo V (pp. 1677-1768). Novelas. Madrid: Aguilar.
- Robin, Régine (1993). Pour une poétique de l'imaginaire social. *Discours social/Social Discours*, 5(1-2), 7-32.
- Sade, Marqués de (2008). *Diálogo de un moribundo con un sacerdote y otras fábulas*. Madrid: Eneida.
- Sánchez-Vidal (1984). *Luis Buñuel, obra cinematográfica*. Madrid: J.C.
- Selden, Raman (ed) (2010). *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*. Madrid: Akal.
- Skármeta, Antonio (1985). *Ardiente paciencia*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Stam, Robert (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. Ciudad de México: UNAM.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis (1999). *Nuevos conceptos en teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- Verdesio, Gustavo (1997). Cabeza de Vaca: Una versión paródica de la épica colonial. *Nuevo texto crítico*, 19/20, 195-204.

EL GUION PUBLICADO: UN NUEVO GÉNERO NARRATIVO

Alessandro Rocco
Universidad de Bari, Italia

Resumen: este artículo se propone reflexionar acerca del guion cinematográfico entendido como texto literario. Para ello, presenta un breve recorrido de las argumentaciones de críticos y escritores que en el siglo XX han defendido la idea del guion cinematográfico como género literario y desarrolla un conjunto de argumentos que buscan demostrar que los guiones pueden leerse fuera del contexto productivo del cine. Si bien no se niega la función del guion como herramienta de trabajo, se pretende demostrar que la posibilidad de su publicación como texto escrito se funda y se justifica por su naturaleza de texto «escrito» y de texto «narrativo»; es decir, es un «filme escrito». La atención del discurso se concentra en el significado del guion cinematográfico, como la «fase literaria» de la realización del filme, en la historia cultural contemporánea.

Palabras clave: guion cinematográfico, texto literario, cine, literatura, publicación, filme escrito

El guion nace y se desarrolla a partir de la necesidad de conferirle forma narrativa a las posibilidades comunicativas del cinematógrafo¹ y, por lo tanto, se caracteriza por una función narrativa siempre en estrecha relación con las modalidades de la narración cinematográfica². En este sentido, siendo un texto escrito que relata una historia

¹ Como afirma Christian Metz, el hecho de que el cine se convirtiera en una «máquina para contar historias» no fue algo previsible en su momento. Según el teórico francés, el encuentro entre el cine y la «narratividad» respondió a factores sociales e históricos (1972, p. 141).

² Según Giuliana Muscio, «En el periodo de los orígenes el hambre de cine se convirtió pronto en hambre de relatos [...]. Así se empezaron a adquirir *argumentos* cinematográficos, inicialmente 'ideas' [...]. El primer escritor de cine, entonces, [...] fue el *argumentista*, al que se le pagaba por un producto que se consideraba terminado y autosuficiente, incluso indispensable: la idea para un film». Sin embargo, la estudiosa italiana recuerda que David Griffith, «todavía en 1916, rodó un film como *Intolerance* sin guion». (1981, pp. 17-18). Gianpiero Brunetta pone de relieve que fue a partir de la innovación del cine sonoro que se produjo un «inmediato aumento de la exigencia de colaboración directa de los literatos en la redacción no solo de argumentos, sino también de guiones y diálogos de las películas» (1976, p. 4).

como en un filme, el guion es utilizado como instrumento útil para la realización cinematográfica; y a menudo dicha función de guía para la realización de una película es vista como su única razón de ser. De esta concepción del guion suele derivar su definición como «prefiguración» o «proyecto» de un filme, y se pone de relieve su supuesta inestabilidad textual, ya que durante la realización el guion puede ser modificado; y casi siempre ocurre así. Además, se subraya con frecuencia que el guion normalmente se dirige solo al reducido grupo que interviene en la realización de la película, del productor al director, y todo el equipo involucrado en la producción. Por lo tanto, según esta óptica, se trata de un texto instrumental y especializado, no accesible para el público en general ni destinado para una lectura no utilitaria. Sin negar aquí la importancia del guion como «guía» para la realización de un filme, razón definitiva de su origen, es oportuno subrayar un aspecto que suele pasar desapercibido: para desempeñar esta función, el guion debe básicamente «narrar una historia». Su función principal es entonces «narrativa»; y tratándose de un texto escrito, dicha función se realiza a través de la «lectura».

El guion no prefigura ni proyecta una historia que requiere ser completada en el filme; en sentido estricto, relata una historia completa. Por lo tanto, bien puede afirmarse que no es un texto inestable ya que su inestabilidad depende únicamente de la decisión de los realizadores de un filme de modificarlo. Pero, una vez publicado, el texto de un guion no es más inestable que cualquier otro, que siempre puede ser modificado por su autor en sucesivas ediciones. En cuanto al texto que se publica y a su relación con los cambios que suelen hacerse durante la realización de un filme, se presentan variedad de casos: desde la publicación del texto de un guion del que nunca se ha realizado una película, hasta la edición de una versión que incorpore todos los cambios hechos durante el proceso de realización de la película³. Pero, más allá de la diversidad de posibilidades, queda el hecho de que el lector, al leer un guion (y aquí nos referimos siempre a guiones publicados), recibe la historia de un filme imaginándola como si la viera. La competencia necesaria para leer un guion no equivale a la que requieren los técnicos para rodar un filme: manejo de los equipos de sonido, iluminación, posibilidades de los movimientos de cámara, etcétera. Es suficiente tener capacidad para descodificar un filme; es decir, ser espectadores⁴.

³ También hay otros casos, por ejemplo, la publicación de versiones de guiones que no registran los cambios que se produjeron durante las realizaciones de las respectivas películas; o las ediciones de guiones que presentan la versión anterior a la realización y señalan además las variaciones hechas durante la realización. Asimismo, hay casos de guiones publicados que han sido filmados más de una vez.

⁴ Para leer un guion puede ser necesaria una competencia ligeramente superior a la que se requiere para ver un filme, sobre todo cuando se utilizan en el texto términos técnicos específicos; pero nunca es necesario el conocimiento práctico de la técnica cinematográfica. Además, cada vez más los guiones se escriben prescindiendo de las indicaciones técnicas explícitas.

Proponemos, por lo tanto, definir al lector de un guion como lector-espectador, ya que, a través de la lectura, es como si asistiera a un espectáculo imaginario.

Es preciso aclarar que, si bien somos conscientes de que los guiones de cine se escriben para realizar películas, esto no niega que pueden leerse igualmente fuera del contexto productivo del cine. En otras palabras, no se trata de separar el guion del cine sino de reconocer que la posibilidad de publicarlo para que sea leído por un público general se funda y se justifica por su naturaleza de texto «escrito» y de texto «narrativo»; es decir, es un «filme escrito». Esto significa que un buen guion puede ser publicado y leído con fruición, sin que ello tenga ninguna relación necesaria con su empleo en la realización de una película.

Desde una perspectiva histórica, sabemos que a partir del momento en que el medio cinematográfico empieza a adquirir una fisionomía propia, es decir, desde que desarrolla plenamente la capacidad de relatar historias confeccionando textos (las películas)⁵, empieza a sentirse la exigencia de integrar en la producción una fase literaria responsable de la ideación de relatos escritos estructurados como filmes, es decir, historias «filmables». Dicha «fase literaria» de la realización del filme tiene un doble significado en la historia cultural del siglo XX. Si entendemos el guion como «texto narrativo escrito», vemos que es precisamente a través de él que el «código narrativo» de la tradición literaria comienza a asumir la forma del «filme escrito»; o, dicho de otro modo, un tipo de texto narrativo nuevo, cuya forma depende de las características del lenguaje cinematográfico, que podría añadirse a los otros géneros que normalmente se incluyen en la historia de la literatura.

Por otro lado, si observamos la función específica del guion en el cine como instrumento de la realización de una película, podemos reconocer su papel fundamental para determinar que el «código narrativo literario» le imprima su forma al «lenguaje cinematográfico» y de lugar al «filme» (texto audiovisual) en su calidad de texto narrativo⁶. En esta dialéctica de códigos artísticos, entonces, se puede decir que el cine deviene, en cierto sentido, «literatura audiovisual»; mientras que en el ámbito literario se desarrolla un género «fílmico» conformado por guiones, aunque todavía muchos se resisten a considerarlos textos literarios propiamente dichos, sobre todo si son «de autor», y más aún, si se publican. Existen también algunas variantes

⁵ Metz definía el filme como una narración de cierta extensión basada en procedimientos que se consideran específicamente cinematográficos. Notaba además la prevalencia del «largometraje de ficción» sobre las demás posibilidades, que resumía bajo el término de «géneros no narrativos», incluyendo el documental, el filme técnico y otras formas (1972, pp. 142-144).

⁶ En teoría, un filme se puede rodar sin guion. Sin embargo, su utilidad es ampliamente reconocida y se le utiliza casi siempre como guía y soporte para la realización de la película, aunque existan muchas maneras distintas de utilizarla.

textuales que dependen totalmente del intento de integrar las peculiaridades de la narrativa audiovisual en la producción literaria, como son los textos de las vanguardias, cine-novelas, poemas cinéticos, dramas cinematográficos⁷. Pero, más allá del campo de las vanguardias, muchas innovaciones en los géneros literarios narrativos, novelas y cuentos, se pueden comprender a partir de la influencia del cine, la cual se percibe aún más en el guion cinematográfico donde la creación narrativa escrita se concibe expresamente como «relato de un filme»⁸.

Aunque no se trata de un punto de vista compartido y aceptado por todos los especialistas de cine y de literatura (ver Pollarolo, 2011), existe, sin embargo, una larga tradición crítica que sí reconoce las posibilidades literarias del guion. Entre los primeros y más importantes críticos y teóricos del cine que han reconocido que el guion es un producto artístico en sí mismo, capaz de «ofrecer una imagen comprensible de la realidad», tal como lo hacen los géneros literarios tradicionales, recordemos en primer lugar al húngaro Béla Balázs, quien entendía el filme, en términos esenciales, como visión audible e imagen en movimiento, y definía el guion como una forma artística literaria en la que se puede describir solo lo que puede ser visible y audible en un filme. Dicha limitación, según Balázs, constituye el fundamento de todas las características peculiares del guion, sin menoscabar sus posibilidades literarias (1975, pp. 286-292).

En el ámbito hispánico, y en años más recientes, es posible encontrar posiciones cada vez más contundentes respecto al reconocimiento de la naturaleza y del valor literario del guion⁹. El escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, por ejemplo, afirma que «un guion no es literatura para el cine, sino literatura que ya es cine» (1985, pp. 30-31). Por su parte, el escritor español Juan Madrid sostiene que el guion es una

⁷ Véase Verdone, que recoge textos de escritores y artistas de vanguardia, de 1903 a 1942, a partir de la siguiente premisa: «El cine —arte total— ha soldado, ha dicho Canudo, el círculo en movimiento de las artes. Y ha invadido, añadimos nosotros, la literatura, la pintura, el teatro, la música, el ballet. Es un hecho ya incontrovertible, histórico, que solo en nuestros días está entrando en la problemática cultural. Por lo tanto, adquiere fisionomía de *scenarío* cinematográfico también un poema breve o una síntesis teatral que no habían sido escritos —en las primeras décadas de nuestro siglo— pensando en la realización cinematográfica, pero cuyo carácter de vanguardia cinematográfica resulta, hoy más que nunca, predominante y evidente» (1975, pp. 11-12). Respecto a América Latina, puede verse Soltero Sánchez, 1997, pp. 431-446.

⁸ Esto en el sentido de que «la figuración del film, acto de la imaginación que acompaña la lectura del texto y es por ella generada, forma parte de la ficción literaria, y está en el origen de todas las características formales de este tipo de relatos» (Galeota, 1993, pp. 436-448).

⁹ Véase Vera Méndez, 2004, y Castro Ricalde, 1999. El escritor y guionista argentino Carlos Gamerro, en un seminario en la Universidad de Nápoles L'Orientale en 2008, subrayó que el aumento de las ediciones de guiones y de su circulación es un factor decisivo para la consideración del filme escrito como género literario. También véase Gamerro, 1983.

forma de relato incluso superior a los que lo precedieron, ya que se privilegia solo la acción y lo que les sucede a los personajes, con lo cual la narración se depura de elementos superfluos (2004, pp. 112-118). En México, en 1990, se publica el libro *¿Es el guion cinematográfico una disciplina literaria?*, en el que varios autores expresan una concepción clara de la importancia y del valor literario del guion. Para el escritor Juan Tovar, por ejemplo, el guion es «la película tal como existe en la dimensión literaria», es decir, un «análogo literario» del filme audiovisual (1990, p. 10). Asimismo, el escritor Luis Arturo Ramos defiende una posición similar y afirma que:

Si el guion cinematográfico rebasa su calidad de meramente guía, inventario de indicaciones y se convierte, gracias al uso de recursos y figuras del lenguaje, en un producto literario para ser consumido por sus propios méritos como organismo acabado, seguirá sirviendo a los fines a los que lo condena su oficio, mas abrirá espacios insospechados: otro género literario quizás (Tovar & Ramos, 1990, p. 44).

Finalmente, el mexicano Guillermo Arriaga es una de las voces que con mayor fuerza defienden el guion como literatura, pues incluso propone que se le denomine «obra de cine», por analogía con «obra de teatro». Arriaga distingue entre los que se asumen como «escritores de cine», por elaborar exigencias creativas y expresivas personales a través del filme escrito, y los que escriben —en cambio— por encargo, pues ejecutan lo que otros han ideado. De esta manera, la cuestión del guionista como autor no pasa por alto el nudo de su participación en la producción cinematográfica y del peso decisional que puede alcanzar en ella, pero propone una solución drástica: el guionista debe defender su labor y rechazar trabajos en los que no se le permita expresarse libremente, como debe hacerlo todo autor literario (2007, pp. 30-32).

¿CÓMO ESTÁ HECHO EL GUIÓN?

Convencionalmente el guion suele presentarse dividido en dos secciones, a veces distribuidas en dos columnas: una contiene la reproducción de los diálogos de los personajes; la otra, las indicaciones que describen la ambientación, las acciones y todo lo que se juzgue necesario en la esfera del lenguaje gestual y expresivo de los personajes, a menudo con acotaciones entre paréntesis en la sección de los diálogos. El texto del guion se presenta dividido en segmentos, normalmente llamados «secuencias», introducidos por un título que indica el lugar de la acción, y se especifica si es «día» o «noche», si la escena ocurre en un «interior» o un «exterior». De esta forma, el lector dispone de una indicación inmediata para situar la acción, y es introducido enseguida en el espacio escénico, y es capaz de reconocer cada secuencia gracias a la disposición tipográfica, que marca la división entre partes narradas y diálogos.

Los tiempos verbales, en las partes narradas, aparecen siempre en presente de indicativo, para reforzar la impresión de que lo que se narra es visto por el lector en el mismo momento en que acontece: una modalidad «indicativa» y «ostensiva» gracias a la cual el lector percibe los acontecimientos «ante sus propios ojos». Ya que dicha manera de narrar está codificada mediante las especificidades del lenguaje cinematográfico, a menudo el discurso hace referencia a la terminología técnica de la narración audiovisual indicando los tipos de encuadre, los movimientos de cámara, los procedimientos de enlace entre secuencias, etcétera. Los textos que presentan indicaciones técnicas de manera sistemática, y señalan cada toma o plano, se definen «guiones técnicos»¹⁰, y se distinguen de los «guiones literarios», que casi no presentan este tipo de indicaciones. Los manuales para guionistas suelen actualmente desaconsejar el uso de indicaciones técnicas pues estas constituyen una injerencia en el campo de los realizadores (del director, en primer lugar), y además porque dificultan la lectura y entorpecen el desarrollo del relato¹¹. Aconsejan, en cambio, la «dirección implícita»; es decir, la capacidad de escribir de manera que, sin términos técnicos, se perciban los encuadres, los planos, los detalles, las tomas, el montaje¹². En todo caso, la escritura del guion tiende a utilizar estrategias de representación figurativa mediante la configuración de modalidades discursivas capaces de estimular la percepción visual de la historia, la visualización de lo narrado¹³. Lo anterior no implica descripciones prolijas o meticulosas con el fin de compensar la ausencia de una concreta percepción visual de la imagen; por el contrario, se suele utilizar un estilo de escritura económico y preciso para que la visualización resulte de la narración misma, sin distraerla de la «acción»¹⁴.

¹⁰ En algunos casos, las ediciones de guiones técnicos presentan breves glosarios para explicar el significado de los términos empleados, a veces en inglés o abreviados.

¹¹ Muscio vincula la desaparición de la terminología técnica del texto con el cambio de la relación entre el guionista y la producción a partir de los años sesenta en Hollywood (con el fin del rígido sistema de los *studios*): el guionista ya no trabaja directamente contratado, sino que vende su producto en un libre mercado. Es por ello que el texto tiende a ser más legible, como un «cuento visualizado en detalles y enriquecido con los diálogos» (1981, p. 82).

¹² Así por ejemplo en Aimeri, 1998.

¹³ Acerca de la lectura de los filmes escritos, Galeota afirma que se trata de «una lectura especial, en la cual la imagen audiovisual entra como lenguaje icónico que, desprovisto de carácter físico, activa una función integrativa de la imagen literaria» (1993).

¹⁴ Gérard Genette observa que ningún relato, contrariamente a la representación dramática, puede realmente «mostrar» o «imitar» la historia narrada. Lo único que puede alcanzar, a través de una narración precisa y viva, es una impresión de mimesis, por la razón que la narración oral o escrita es un hecho del lenguaje, y como tal significa sin imitar. A no ser, por supuesto, que el objeto significado, narrado, sea a su vez un hecho de lenguaje. Genette establece así la diferencia entre el «relato de acontecimientos» y el «relato de palabras». En el primero se da la transcripción del supuesto no-verbal en verbal, y, observa el crítico, en este tipo de relatos la mimesis siempre es ilusoria, pues depende de un acuerdo siempre variable entre el emisor y el receptor del relato. En este sentido se puede establecer la naturaleza

El guion relata entonces una historia; y al leerla, el lector espectador vive una experiencia de ficción. Por ello, la historia relatada presenta siempre una construcción capaz de producir los efectos propios de toda ficción narrativa. Encontramos, en los filmes escritos, toda la articulación de «funciones narrativas» que observamos en otros tipos de relatos: las secuencias iniciales de presentación y planteamiento de la historia, el punto de inflexión inicial y otros puntos de inflexión sucesivos, según líneas de desarrollo de la acción dirigidas a una resolución o desenlace, y a un eventual epílogo¹⁵. Encontramos también una determinada construcción de tipo dramático, que orquesta y gestiona el movimiento, ascendente o descendente, de la intensidad de los nudos conflictuales de la historia, que distribuye la acumulación de la tensión hacia su clímax, con o sin suspensiones o caídas. Existen, en este sentido, distintos modelos narrativos que los guiones utilizan, variándolos y creando nuevas combinaciones de elementos según su colocación y distribución¹⁶.

Esquemáticamente, podemos dividir el campo de los modelos narrativos en tres grandes tipos: el modelo narrativo clásico, el modelo minimalista y el modelo anti-narrativo. El primero se basa en una historia construida en torno a un protagonista activo, que lucha contra fuerzas antagónicas externas para conseguir su objetivo, y presenta un final cerrado, con un cambio completo e irreversible de la situación inicial donde el protagonista puede haber conseguido o no su objetivo. Minimalismo y antinarrativa se definen en relación con el modelo clásico: el primero tiende a su reducción, pues sustrae elementos; el segundo, a su negación o inversión, al alterar y desvirtuar los elementos (McKee, 2002). Los resultados y las innovaciones pueden ser innumerables, pero siempre, como en todo texto literario de tipo narrativo, el filme escrito presenta una organización determinada de motivos narrativos, y una lógica de la acción coherente, estructurada también con atención a los efectos dramáticos¹⁷.

convencional de la mimesis en el filme escrito, que depende de la disponibilidad del lector a activarla a través de los instrumentos cognitivos adecuados para captarla. Siguiendo la reflexión de Genette sobre la mimesis en el lenguaje verbal, «mostrar» puede equivaler solo a cierto «modo de narrar», que consiste en «decir» lo más posible, al mismo tiempo «diciendo lo menos posible»: un máximo de información con el mínimo de informador (1976, pp. 210-213, 234).

¹⁵ Véase, por ejemplo, la descripción realizada por Boris Tomasevskij (Todorov, 2003 [1965], pp. 307-350).

¹⁶ Francis Vanoye propone cierto número de dispositivos y modelos, tomados de la historia del cine, para explicar la función específica del guion respecto del filme realizado: proveer formas y dispositivos de organización de los contenidos (1998).

¹⁷ Según Lotman, la trama narrativa en el cine se basa siempre en un acontecimiento que contradice algunas regularidades clasificatorias fundamentales del texto, así como nuestra experiencia también. De esta forma el texto artístico vive una doble tensión, pues por un lado se enfrenta a las expectativas creadas en el texto mismo; por otro, a las expectativas en la realidad. Nota Lotman, además, que el cine es un arte en el que las historias parecen «increíblemente verdaderas» (coherentes y adherentes con una experiencia de la realidad) y al mismo tiempo «increíblemente variadas», libres de condicionamientos, por el elevado número de variantes y posibilidades situacionales que se encuentran en el cine (1994).

Como en todo relato de ficción, el filme escrito ofrece una construcción espacial y temporal determinada; es decir, el tratamiento estratégico de las categorías del espacio y del tiempo tanto en lo referente la historia como a la narración. El espacio es en primer lugar «ambientación», ya sea determinada y concreta o indeterminada y abstracta. Es propio del filme escrito que la ambientación sea significativa y expresiva, que no sirva simplemente para desarrollar la acción, sino que forme parte de ella y que comunique inmediatamente algo de la historia. Además, el tratamiento del espacio en el filme está vinculado con el encuadre, que puede restringirse hasta el detalle (o primerísimo plano) o abrirse en un gran plano general, y por lo tanto también los paisajes, las escenografías, los objetos, las partes del cuerpo pueden ocupar o constituir el espacio de una toma, adquiriendo protagonismo y expresividad similares a los de los personajes (Cohen, 1982). Relacionado con lo anterior, en el filme escrito las descripciones del espacio nunca son prolijas: más que describirse, espacio y ambiente se indican, se mencionan como elementos que participan en la acción. A veces, los lugares, las escenografías y los objetos son tan importantes, sintetizan de manera tan eficaz las informaciones narrativas, que su aparente descripción es en realidad una acción: una visión activa que se da en el tiempo como aprehensión, descubrimiento o revelación de algo (a menudo desde el punto de vista de un personaje).

En cuanto al tiempo, hay que notar que en el filme juega un papel importantísimo un factor de tipo cuantitativo: debido a que, convencionalmente, una película dura en promedio noventa minutos, en el filme escrito la extensión del texto no debería exceder un número de páginas correspondientes, *grosso modo*, a tal duración. El formato del filme tiene consecuencias importantes sobre todo para el «tiempo» y el «ritmo» del relato, pues exige el desarrollo rápido e intenso de la acción, sin digresiones ni retrasos excesivos (los tiempos muertos), con el fin de no dejar caer la tensión y la atención del lector-espectador. La rapidez de la acción no es tal solo en relación con el ritmo; es decir, con el hecho de que la historia avance sin distracciones, sino en el sentido de que el relato tiene que ser lo más «sintético» posible, ya que debe concentrar toda la articulación de una historia compleja en una extensión convencionalmente limitada. Esto influye en varios aspectos de la narración del filme escrito: de la ausencia de digresiones y comentarios del narrador (ya que la función del comentario debe igualmente producirse a partir de la acción y de su lógica), a la composición de los diálogos de los personajes, que deben siempre respetar los tiempos del filme, aun en una notable variedad de tipologías y posibles correspondencias entre el diálogo y la acción. Finalmente, es la elipsis el procedimiento básico de la división en secuencias de la narración. Ya que la narración finge mostrar lo narrado como algo que está ocurriendo ahora ante nuestros ojos, es precisamente

el corte elíptico entre las secuencias lo que hace avanzar el tiempo de la historia¹⁸. Pero con ello se presenta el problema de la relación temporal entre las secuencias, y por supuesto, la posibilidad de manipular el tiempo de la narración. De esta forma, la relación temporal entre las secuencias se convierte en el principio constitutivo del montaje narrativo, de la construcción del discurso narrativo del filme. Se trata de una situación ambivalente: por un lado, son necesarios procedimientos que señalen y permitan inferir las relaciones temporales entre las secuencias (anterioridad o posterioridad, tiempo transcurrido) para garantizar el efecto de continuidad y coherencia temporal del relato; pero por otro lado se abre un gran abanico de posibilidades en la construcción del discurso narrativo, pues es posible alterar el orden y la distribución de las secuencias, o también jugar con relaciones temporales ambiguas, inciertas, incluso ininteligibles.

Estos aspectos, como puede verse, conciernen el campo de la narración que, además del orden temporal del discurso, organiza la perspectiva y el punto de vista a través del cual se cuenta la historia. Otra vez se trata de un hecho propio de cualquier texto literario de tipo narrativo, pero que en el filme escrito presenta algunas peculiaridades: la narración siempre es en tercera persona, siempre es de un narrador externo e impersonal que es testigo directo de lo que narra, ya que refiere lo que «ve» y registra lo que «oye». Sin embargo, puede «fingir» ver lo que ve un personaje, como a través de sus ojos, y oír lo que este oye, como a través de su oído. Puede también «fingir» que un personaje esté narrando con su voz, en *over*. Este personaje, entonces, se convierte implícitamente en el responsable de todo el relato: como si su voz narradora se transformara en narración filmica impersonal.

Mediante el juego con la perspectiva narrativa, la narración gestiona igualmente el saber disponible para el lector-espectador, pues proporciona o restringe la información con el fin de obtener efectos específicos. También se emplea la perspectiva narrativa para situar la narración de la manera estratégicamente más adecuada: ya sea que se trate de colocarla en el centro de la acción o, al contrario, de desplazarla de modo que lo que acontece le sea inaccesible e indescifrable. Todas las posibilidades narrativas y literarias de gestión del punto de vista pueden encontrarse en el filme escrito, que presenta una posibilidad de juego ulterior, debido a la articulación coordinada de banda visual y banda sonora¹⁹.

Finalmente, para cerrar, hay que tomar en cuenta la relación entre la narración y el lector-espectador, que por lo general está mediada por las figuras de los personajes,

¹⁸ Notaba Jurij Tynjanov que en el cine las tomas no se desenvuelven una tras otra en orden gradual, sino que se alternan por saltos, lo cual, en su opinión, constituye la base del montaje (Kraiski, *I formalisti russi nel cinema*).

¹⁹ Sobre el punto de vista ocular y auditivo en el cine, ver Metz, 1972, p. 130.

en especial los «protagonistas». Como en gran parte de la literatura narrativa, también en el filme escrito el personaje protagonista funciona como hilo conductor responsable de la unidad de la historia y de su desarrollo. Se trata, como decíamos arriba, de un hecho que tiene que ver con la construcción de los modelos narrativos: el modelo clásico se define ante todo por la presencia de un protagonista «activo» capaz de perseguir un «objetivo». Generalmente, un protagonista de este tipo presenta una caracterización «positiva», adecuada para atraer la simpatía, el favor y la participación del lector-espectador, quien vive la historia no solo desde su punto de vista, sino proyectándose en él, identificándose. De esta forma, a través del protagonista, el lector-espectador puede «entrar» en la historia y colocarse en una determinada posición afectiva respecto a lo que acontece²⁰. Por supuesto, aquí también la libertad creadora permite modificar, torcer y desviar el modelo clásico del héroe positivo y del final feliz: con historias sin protagonistas, o con protagonistas negativos, inciertos, antihéroes (por maldad, o por inconsistencia), o incluso de tipo indescribible, que imponen al lector espectador actitudes emocionales más problemáticas y complejas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aimeri, Luca (1998). *Manuale di sceneggiatura cinematografica*. Turín: UTET.
- Aumont, Jacques y otros (1994). *Estética del film*. Turín: Lindau.
- Balázs, Béla (1975). *Il film*. Turín: Einaudi.
- Bordwell, David (1985). *Narration in the fiction film*. Londres: Methuen.
- Brunetta, Gianpiero (1976). *Letteratura e cinema*. Boloña: Zanichelli.
- Cabrera Infante, Guillermo (1985). Bajo el volcán: Scenario. O de la novela al cine sin pasar por la pantalla. *Vuelta*, 101, 28-32.
- Castro Ricalde, Maricruz (1999). ¿Es el guión cinematográfico un género literario? En Ramón Alvarado (ed.), *Literatura sin frontera* (pp. 6552-6663). Ciudad de México: UAM.
- Cohen, Keith (1982). *Cinema e narrativa: le dinamiche di scambio*. Turín: Eri.
- Enrique, Álvaro (2007). El nicho de Arriaga. *Letras libres*, 67, 30-32.
- Galeota, Vito (1993). El gallo de Oro di Juan Rulfo e il genere letterario. En Giovanni Battista de Cesare y Silvana Serafini (eds.), *El Girador* (pp. 436-448). Roma: Bulzoni.

²⁰ Aunque el concepto de «identificación» en el cine cuenta con estudios teóricos muy amplios y complejos, nos limitamos aquí a una acepción más general, con la que designamos una experiencia del espectador que consiste en compartir durante la proyección (lectura del filme escrito) las esperanzas, los deseos, las angustias; en suma, los sentimientos de este o aquel personaje, como poniéndose en su lugar. Dicha experiencia funda y hace posible el gozo del lector-espectador (Aumont, 1994, p. 181).

- Gamerro, Carlos (ed.) (1983). *Antes que el cine, entre la letra y la imagen: el lugar del guion*. Buenos Aires: La Marca.
- Genette, Gérard (1976). *Figure III, discurso del racconto*. Turín: Einaudi.
- Kraiski, Giorgio (ed.) (1979). *I formalisti russi nel cinema*. Milán: Garzanti.
- Lotman, Jurij (1994). *Semiótica del cinema*. Catania: Edizioni del Prisma.
- Madrid, Juan (2004). Describir o mostrar: el caso del guión cinematográfico. *Casa de las Américas*, 236, 112-118.
- McKee, Robert (2002). *El guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- Metz, Christian (1972). *Semiología del cinema*. Milán: Garzanti.
- Metz, Christian (1995). *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Muscio, Giuliana (1981). *Scrivere il film, sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*. Milán: Savelli.
- Pollarolo, Giovanna (2011). El guion cinematográfico ¿Texto literario? *Lexis*, 35, 289-318.
- Rocco, Alessandro (2009). *La scrittura immaginifica: il film scritto nella narrativa ispanoamericana del Novecento*. Roma: Aracne.
- Rocco, Alessandro (2010). La sceneggiatura d'autore nella narrativa Ispanoamericana. En Andrea Pezzè y Loris Tassi (eds.), *Cinema e letteratura in ambito iberico e iberoamericano* (pp. 3-20). Salerno: Arcoiris.
- Soltero Sánchez, Evangelino (1997). Prosa de vanguardia y cine: tres caminos hacia el séptimo arte. *Anales de literatura hispanoamericana*, 26(2), 431-446.
- Todorov, Tzvetan (ed.) (2003 [1965]). *I formalisti russi*. Turín: Einaudi.
- Tovar, Juan & Luis Arturo Ramos (1990). *¿Es el guion cinematográfico una disciplina literaria?* Ciudad de México: UNAM.
- Vanoye, Francis (1998). *La sceneggiatura. Forme, dispositivi e modelli*. Turín: Lindau.
- Vera Méndez, Juan Domingo (2004). El guion cinematográfico como género literario». En Juan Domingo Vera Méndez y Alberto Sánchez Jordán (eds.), *Cine y literatura: el teatro en el cine* (pp. 6-14). Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
- Verdone, Mario (1975). *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*. Roma: Officina.

MENOS LITERATURA. SOBRE UNA FRANJA DEL «CINE DE AUTOR» CONTEMPORÁNEO

Ricardo Bedoya
Universidad de Lima

Resumen: la irrupción de las tecnologías digitales ha modificado la relación de los realizadores cinematográficos con sus herramientas de trabajo tradicionales. No solo con los actores, las escenografías y las posibilidades de la posproducción, sino también con el guion y la concepción dramática de las historias. Muchos autores de hoy diluyen las dramaturgias habituales y dejan a un lado la inspiración en textos literarios de base, lo cual convierte a la representación en el registro del tiempo que transcurre. Sustraen de la acción filmica los picos de emoción, los conflictos entre los personajes, los «tiempos» tradiciones de la exposición del drama. En este artículo se describen algunas de esas líneas del cine de autor contemporáneo.

Palabras clave: cine sustractivo, plano bioscópico, encuadre planimétrico, cine digital, *performer*

¿Qué tienen en común títulos tan distintos entre sí como *Three Times* (*Zui hao de shi guang*), de Hou Hsiao-hsien; *Mulholland Drive* y *Inland Empire*, de David Lynch; *Still Life* (*Sanxia haoren*) y *Un toque de violencia*, de Jia Zhangke; *In the Mood for Love*, de Wong Kar-wai; *Holy Motors*, de Leos Carax; *Tropical Malady* y *Syndromes and a Century*, de Apichatpong Weerasethakul; *Copia certificada* y *Like Someone in Love*, de Abbas Kiarostami; *Before Sunset*, *Before Midnight* y *Boyhood*, de Richard Linklater; *Batalla en el cielo*, *Luz silenciosa* y *Post Tenebras Lux*, de Carlos Reygadas; *Tabú*, de Miguel Gomes; *Yi*, de Edward Yang; *La muerte del señor Lazarescu* y *Aurora*, de Cristi Puiu; *L'ora di religione* (*Il sorriso di mia madre*), de Marco Bellocchio; *La libertad*, *Los muertos*, *Liverpool* y *Jauja*, de Lisandro Alonso; *Flanders*, *Hadewijch* y *Hors Satan*, de Bruno Dumont; *Distante* (*Uzak*) y *Climas* (*Iklimler*), de Nuri Bilge Ceylan; *Evolución de una familia filipina* (*Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino*), de Lav Diaz; *En el cuarto de Vanda* y *Adelante Juventud*, de Pedro Costa, entre otros?

Un primer rasgo compartido por esas películas es que han sido producidas en lo que va del siglo XXI. Otro: que gozan de aprecio por sus méritos expresivos, lo que se pone de manifiesto en los premios recibidos en festivales internacionales y en su recurrente aparición en las listas de mejores películas de ese periodo publicadas en medios especializados. Un tercer elemento que las une es que son «filmes de autor», obras de realizadores importantes, dueños de mundos personales y estilos reconocibles, respetados por sus productores y responsables del «corte final» de cada una de sus películas.

No menos importante que los anteriores es un cuarto elemento: ninguna de ellas encuentra su origen en una novela, una obra teatral o cualquier otra obra artística de existencia previa y sometida a un trabajo de traslación expresiva. En otras palabras, son películas basadas en ideas originales y en guiones que no deben su inspiración a estructuras narrativas precedentes.

Una enumeración más amplia de títulos destacados del cine de autor de los últimos años nos lleva a ratificar la observación anterior: la adaptación en general —y la adaptación de obras literarias en particular— ha dejado de ser la fuente más recurrida en la tarea de guionización en una importante franja del cine de autor internacional.

¿Qué explica esa aparente desafección hacia el guion con sustento literario, usual en las décadas anteriores incluso en directores como François Truffaut, Jean-Luc Godard o Wim Wenders, quienes empezaron sus carreras recusando la influencia literaria en la construcción de la dramaturgia filmica tradicional? ¿Qué ha conducido a una tendencia del cine de autor en una vía contraria a la de las prácticas clásicas de dialogismo intertextual, o de las «traslaciones» de un medio a otro, para decirlo en términos de Robert Stam (2009)? ¿Cómo se manifiesta esa separación de aquellos elementos narrativos estructurados y causales que el cine encontraba en la novela o en el original literario? ¿Por qué el cine de autor de hoy se aleja de las historias redondas y de las formas del relato clásico?

No existe, por supuesto, una explicación que dé cuenta de modo nítido o sumario del porqué de esos distanciamientos. Pero sí se puede intentar enumerar algunos de los entornos y circunstancias que acompañaron esos desencuentros. Empecemos, por eso, constatando la radical modificación de las formas de producción, realización y consumo de esa modalidad del cine que se verifica desde la última década del siglo XX.

DESDE LA PERIFERIA

La presencia hegemónica de Hollywood, indiscutible hasta los años setenta, había logrado que muchas industrias cinematográficas, hasta ese momento sólidas, se desplazaran hacia la periferia. Cinematografías destacadas por su volumen de producción o por la riqueza de sus creadores afrontaron el cese parcial de su producción o asistieron al eclipse de las carreras de sus principales cineastas. Pero ya en los años noventa del siglo pasado empezó a trazarse una cartografía diferente del «planeta cine» y despuntaron zonas que se hacen notar en el mapa productivo y creativo del cine: Irán, Rumania, Turquía, Filipinas, Tailandia, Argentina (que había tenido una gran industria en la década de 1930), Taiwán, Corea del Sur.

En esos lugares comenzaron a perfilarse sensibilidades nuevas y escrituras alternativas que se fueron apropiando de las líneas centrales del cine de la modernidad —nacido del neorrealismo italiano y que se prolonga en la «Nueva ola» francesa y los «nuevos cines» de los años sesenta— para forzarlas, extremarlas y llevarlas cada vez más lejos.

DOS MAESTROS REAPROPIADOS

Dos cineastas fundamentales de la modernidad cinematográfica se establecen como fuentes y modelos mayores para esos cineastas llegados de los márgenes y cultores de la austeridad expresiva. El primero, es el italiano Michelangelo Antonioni, tan olvidado durante las décadas de 1970 y 1980. De él proviene una forma de entender la escritura cinematográfica liberada de las ataduras de la representación dramática tradicional, de la narración causal, del relato novelesco como medida de todas las cosas, de los personajes diseñados a partir de rasgos psicológicos fuertes y de motivaciones claras. Y en vez de eso, ¿qué?

Antonioni halla el sentido en la inamovilidad y enseña la importancia de atender a lo que ocurre en los intersticios de la acción. Descubre la importancia significativa de los gestos opacos y del mutismo, y el valor de las dramaturgias desestructuradas o de desarrollos azarosos. La impronta de Antonioni se halla en las miradas que conducen a los confines del encuadre, a sus zonas descentradas, para dar cuenta de los valores plásticos y emocionales que se confinan ahí. También, en la observación del cuerpo de los actores hasta convertirlos en figuras maleables, formas o líneas en el encuadre. Y en el trabajo sensorial de la música, los ruidos, las voces y el silencio, que se transforman en texturas ásperas, materias primas, ni más ni menos importantes unas que las otras, mientras las escenografías lucen como una suma de grafías, líneas y volúmenes que recusan el realismo estricto y se acercan a la figuración débil.

Pero la lección central de Antonioni radica en el trabajo con el tiempo fílmico. La experiencia de la espera desplaza a los ritmos sostenidos. Si la duración de los encuadres en una película «normal» debe ser equivalente al tiempo que requerimos para leer las informaciones ofrecidas por ellos, en el cine de Antonioni esa temporalidad se dilata hasta multiplicarse por tres. En películas como *La aventura* (1960) o *El eclipse* (1962), los tiempos de duración de los encuadres se extienden hasta los diez segundos o más, con lo cual nos exponemos a otra percepción del tiempo fílmico. En esa fluencia suelta, las acciones dramáticas se diluyen lentamente, se retiran hacia un segundo plano de atención, o son desbordadas por la experiencia del tiempo que pasa y modula, desde el interior, a los personajes. Y todo se percibe con lentitud, en clave baja emocional.

El otro cineasta clave para los autores que surgen desde los años noventa es el franco-alemán Jean-Marie Straub, quien se propuso lograr un plano «bioscópico, un bloque de puro presente condensado» (2012, p. 37). En otras palabras, conseguir el registro atento y escrupuloso del tiempo que pasa ante la cámara mientras está en acción. De ahí la presencia recurrente de los planos secuencias en el cine de autor contemporáneo, favorecidos por la capacidad de las cámaras digitales de registrar periodos temporales dilatados sin requerimiento de cortes sucesivos o continuos: planos realizados a menudo con el encuadre fijo como un modo de documentar, antes que exaltar o dinamizar, el episodio dramático.

Una tercera referencia, ubicada entre Straub y los nuevos autores, es la belga Chantal Akerman, capaz de extender la duración de los encuadres, a pesar del mínimo movimiento interno del campo visual, hasta la extenuación de la mirada, como lo hizo en una película ejemplar, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

REACCIONANDO CONTRA LA AGITACIÓN

Como respuesta a un cine narrativo enfeudado a la acción, los autores provenientes de las nuevas cinematografías periféricas esbozan así narraciones con estructuras diversas o alternativas, con lo cual reaccionan a la cultura de la velocidad y el vértigo que, en el caso de Hollywood, reduce el promedio de permanencia de una imagen en la pantalla desde los siete segundos, a comienzos de los años sesenta, a los dos segundos de duración en las películas de acción de Michael Bay (King, 2002, p. 249; Bordwell, 2006, pp. 122-123).

Pero también reaccionan ante la pirotecnia audiovisual y los juegos referenciales impuestos por el imperio del «ecrán posmoderno» de los años ochenta, en los que rigen las agitaciones derivadas del videoclip y los ritmos de los *blockbusters* en curso de convertirse en franquicias (Jullier, 1997).

De este modo, se inicia una revisión del estatuto temporal de las imágenes y la práctica de un cine de la contemplación y de la dilatación de los ritmos narrativos. Esas prácticas cinematográficas empiezan a influir en gran parte de los nuevos cineastas.

NUEVOS TIEMPOS

El advenimiento de la tecnología digital permite desarrollar nuevas relaciones de la mirada —de la cámara— con el espacio, el tiempo y las presencias físicas representadas en el encuadre, desde los cuerpos de los actores hasta las escenografías y el mobiliario. Los casos del portugués Pedro Costa, en películas como *En el cuarto de Vanda* (2000), *Adelante juventud* (2006) o *Cavalo dinheiro* (2014), o del filipino Lav Diaz, son ejemplares de ese aprovechamiento creativo de la tecnología disponible.

Para conseguir el registro performativo de la intimidad y alcanzar un ideal de autenticidad, alejados de las presiones económicas de los productores y de los comités estatales de administración de fondos de producción, los autores se acogen al uso de cámaras digitales que permiten obtener imágenes de una definición visual cada vez mayor¹.

Todas esas circunstancias e influencias ponen en crisis las dimensiones del cine narrativo tradicional, basadas en tramas fuertes, incidentes causales, estructuras cerradas, personajes diseñados con matices y espesor psicológico. La apelación a sentimientos novelescos y la adopción de tramas netas pasan a un segundo lugar. Los principios esenciales de los relatos fílmicos —sustentados en historias y personajes suministrados en abundancia, desde los inicios de la historia del cine, por las obras literarias adaptadas— se ponen en cuestión.

Llega el tiempo de las recusaciones: se cuestiona el poder modelador del guion tradicional y sus dramaturgias precisas, adaptadas de fuentes literarias; se critican los relatos clausurados, de trayectorias definidas, lógica causal, hechos encadenados y finales ciertos. Ellos son reemplazados por los principios de la incertidumbre narrativa y pletórica de interrogaciones, cercanos a la idea de la improvisación, o de la incorporación del azar en la articulación del relato, que irrumpe en sincronía con la filmación o la grabación de la película. Como si los componentes de la ficción se transformaran al contacto con los elementos del mundo exterior. Un ventarrón documental trastorna las reglas fijas de la ficción narrativa, como ocurre en las películas del argentino Lisandro Alonso, en las del chino Wang Bing, o en las del rumano Cristi Puiu.

¹ El movimiento Dogma 95, surgido en Dinamarca, a medio camino entre la estrategia sensacional de mercadotecnia y el manifiesto estético, sienta las bases de un gesto radical, seguido por cineastas de muchos lugares del mundo, alentados a expresarse con medios reducidos y tecnología asequible.

Se rechazan también las marcas enunciativas evidentes, como la voz del narrador incorpóreo, o el narrador de presencia diegética en primera persona. Las historias, adelgazadas de acontecimientos, se presentan como bloques espacio-temporales de gran presencia denotativa. Y si se cuenta una historia, esta luce «pobre» en circunstancias y «débil» en estructuración. La contemplación se convierte en la actitud privilegiada, en detrimento de la acción. El avance del relato hasta un pico dramático y la subsiguiente resolución pierde valor como eje indispensable de la construcción dramática. Y, en el entorno, los espacios representados no apuntalan la acción y sus intensidades. Encarnan la vacuidad. La composición visual asemeja al «espacio receptor» que describió Heinrich Wölfflin (Bordwell, 2005, p. 166), lo que trae consigo una progresiva pérdida de importancia de aquellos elementos que distinguieron, de modo tradicional, la «correcta» o académica estructuración de los guiones cinematográficos. Los diálogos dejan de ser referentes para el espectador y motores del relato para rarificarse al máximo, y adquieren similar valor expresivo (o informativo) que el murmullo del viento o el rumor de la naturaleza. Y se impone la opacidad de los personajes, movidos por el solo impulso de su deriva existencial.

Recurrir a la literatura, entendida como un gran repositorio de historias fuertes y esenciales, listas para la adaptación fílmica, deja de ser un factor determinante para el guion.

MENOS LITERATURA

Directores como Nuri Bilge Ceylan, Abbas Kiarostami, Apichatpong Weerasethakul, Pedro Costa, Jaime Rosales, Naomi Kawase, Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-hsien, Bruno Dumont, Sharunas Bartas, Aleksandr Sokurov, Jia Zhangke, Abderrahmane Sissako, Lisandro Alonso, Roy Andersson, Agnès Varda, los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne, Alain Cavalier, José Luis Guerín, Nobuhiro Suwa, Pascale Ferran, Claire Denis, entre otros, intentan liberar a la narración cinematográfica de la cronología impuesta por un texto escrito, y dejan que el tiempo fluya en su paso por el encuadre y deje huellas de ese transcurso sobre el soporte.

«Menos historia, menos guion, menos relato, menos palabras, menos música, menos decorados, menos definición de los personajes, menos ritmos descontrolados, menos planos...», enumera Fiant (2014, p. 12) como características de un cine sustractivo. Agregaríamos otra sustracción: menos literatura. Es decir, menos dramaturgia, menos diálogos, menos recreaciones, menos personajes estructurados. Esas supresiones, o sustracciones, están acompañadas de dos debates centrales. Uno, acerca de las diferencias entre el documental y la ficción; el otro, sobre las semejanzas y las diferencias entre personajes e intérpretes.

La disyuntiva entre ficción y documental (o no-ficción) deja de ser tal. El cine se afirma como un lenguaje que se acerca a lo más abstracto a partir de su anclaje en el registro escrupuloso —a veces, moroso— de los cuerpos, los espacios, la luz, el sonido, y el transcurso del tiempo. Y es esa porosidad entre la «realidad» y su representación la que permite que los personajes se confundan con sus intérpretes. Escribe Pavis, en relación con el teatro:

[...] el actor contemporáneo ya no es el encargado de imitar mímicamente a un individuo inalienable: ya no es un «simulador», sino un «estimulador»; «performa» más bien sus insuficiencias, sus ausencias y su multiplicidad. Tampoco tiene la obligación de representar un personaje o una acción de una forma global y mimética, como una réplica de la realidad. En suma, su oficio prenatalista ha sido reconstituido. Puede sugerir la realidad mediante una serie de convenciones que serán localizadas e identificadas por el espectador. El «performer», a diferencia del actor, no interpreta un papel, sino que actúa en su propio nombre (2000, p. 75).

En una vertiente del cine de autor contemporáneo ocurre algo semejante. El personaje y su *performer* se confunden; son una sola persona. La encarnación ya no tiene su origen en esas honduras existenciales proporcionadas por las fuentes literarias, trasladadas a la pantalla luego de pasar por las técnicas del guion cinematográfico. Los personajes se definen por el gesto en apariencia insignificante. Y los actores son figuras plásticas que se asimilan a la arquitectura del plano, pero sin crisparlo con tensiones o pasiones. Estamos lejos del concepto de actuación tradicional, la que ensalzaba a Gerard Philipe como Julien Sorel, o a Marlon Brando como Stanley Kowalski. Ese modelo de «gran actuación» queda derogado.

En este horizonte, el diseño de los personajes se aleja de cualquier estructuración fuerte: se les observa desde la exterioridad. Se filman gestos, posturas y tránsitos. Los personajes no tienen más privilegios que el entorno físico o el registro del tiempo que transcurre. Se prefiere la observación minuciosa de los entornos y la creación de atmósferas antes que el desarrollo de seres de ficción tridimensionales.

Y aun cuando estén en el centro de la atención, los personajes se mantienen en un laconismo extremo. El prototipo del «personaje desnudo», del «modelo», en la línea de Bresson, es evocado una y otra vez. Los cuerpos son captados en el gesto relajado de los tiempos muertos, en la espera que abarca el plano secuencia, o en sus recorridos físicos o caminatas, verdaderas derivas urbanas o de ambientación rural que se muestran con un aire desaliñado o desfalleciente. El estilo de la actuación en esta línea del cine de autor contemporáneo se mantiene a la sordina y funciona por sustracción. Los gestos «insignificantes» de los personajes ponen en cuestión la identificación del espectador con ellos. Al suprimirse la empatía con la coherencia

y verosimilitud de los comportamientos ficticios, se ubica la atención del espectador en una zona opaca o en una «tierra de nadie». Estamos ante un cine que mira, representa y figura de otra manera, como ocurre en las películas del argentino Lisandro Alonso o en la obra de un maestro del cine de hoy, el taiwanés Hou Hsiao-hsien.

A propósito de la obra de Alonso, *Los muertos* (2004), se inicia con los encuadres de un hombre que sale de la cárcel. Durante la hora y media siguiente lo acompañamos en el largo regreso a su lugar de origen, recorriendo ríos y atravesando el bosque. Un viaje que no está marcado por la impronta de lo extraordinario ni por el afán de supervivencia. Es un tránsito a la vez formidable y cotidiano, a la manera de una odisea silenciosa, hecha de gestos rutinarios. La densidad de la película no se funda en la complejidad psicológica derivada de un diseño previo del personaje o en los conflictos que establece con la naturaleza o con los otros. La observación de lo que ocurre ahí y entonces, en tiempo sincrónico con el rodaje, es la sustancia de la puesta en escena.

Interesado, como pocos, en los nexos entre la Gran Historia y las vidas cotidianas, Hou Hsiao-hsien encarna los hechos mayores de la Historia en acciones mínimas (*Tres tiempos*, 2005) que aparecen desdramatizadas y expuestas a la manera de naturalezas muertas. Sus películas (sobre todo *Flores de Shanghái*, 1998) ritualizan con morosidad expositiva los gestos de los personajes mientras están confinados en espacios cerrados. Su estilo de planificación se asimila a la que David Bordwell llama «planimétrica» (1997, p. 168), que mantiene los fondos perpendiculares al eje del lente. Los personajes son siluetas recortadas sobre fondos escenográficos, como si fuesen las figuras usadas en las sombras chinescas. Exponer la interioridad de los personajes no forma parte del proyecto de las películas; lo que interesa es el registro de sus gestos banales. Los fragmentos de la acción adquieren mayor importancia que el sentido de la progresión dramática.

Pero incluso en otra tendencia del cine de autor contemporáneo, menos minimalista, más abigarrada o barroca, se impone ese mismo acento, que revoca la literalidad dramática y el espesor psicológico de los personajes. Una película como *Holy Motors* (2012), del francés Léos Carax, que no cultiva ni la austeridad ni la quietud, celebra las intensidades físicas, las texturas de la piel y el movimiento corporal. La película se define en sus gestos enérgicos y en las caminatas erráticas del actor Denis Lavant. La historia se fragmenta y estalla en pedazos.

LAS ADAPTACIONES AUSTERAS

Pero qué ocurre con las películas adscritas a este horizonte estilístico que se acercan a la literatura, o aluden a textos originales, o adaptan relatos, como sucede en *Jauja* (2014), en *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* (2010) o en *Honor de cavallería* (2006).

Jauja, de Lisandro Alonso, no es producto de la adaptación de una obra literaria en particular, pero está colmada de alusiones a tradiciones literarias y a relatos universales. En la aventura del militar (encarnado por Viggo Mortensen) por los áridos terrenos de la Patagonia, resuenan los ecos de los relatos de Jack London y de las historias de Karl May. También de las narraciones del *western*, en sus versiones literarias y cinematográficas. Historia de fronteras móviles y recorridos que alcanzan una envergadura mítica por regiones inexploradas que exigen ir siempre más allá. En *Jauja*, el territorio es un espacio que subsiste en la memoria cultural y cualquier recorrido por él supone una travesía fantasmagórica, que tiene cuotas de alucinación y de experiencia trascendente. La puesta en escena de Alonso suprime los referentes concretos y los datos verificables; diluye la progresión dramática; alude a géneros clásicos de la literatura y el cine, pero sin reconstruir sus convenciones ni apelar a sus artificios. Los convierte en meras alusiones espectrales.

En *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas*, del tailandés Apichatpong Weerasethakul, basada en el relato del monje budista Phra Sripariyattiweti, se presta atención a un mundo en el que ocurren, de un modo naturalizado, hechos extraordinarios que solo cabe observar sin sorpresa. Porque ahí conviven lo culto y lo natural, lo «primitivo» y lo moderno, lo crudo y lo cocido. El pensamiento mágico no está divorciado de cualquier otro tipo de percepción del mundo. Los relatos fantásticos tradicionales no son fuentes de anécdotas que impulsen las acciones; por el contrario, son un marco para construir atmósferas visuales y situaciones abiertas a todas las interpretaciones porque carecen de una determinación dramática clara. Una vez más, penetramos en el bosque para encontrar al tigre encantado y luminoso de *Tropical Malady* (2004). La coexistencia entre fantasmas y hombres es mitológica, pero la narración del mito no está alejada de lo cotidiano. Forma parte del día a día.

El catalán Albert Serra toma al Quijote de la Mancha como base para su película *Honor de cavallería*. Mejor, se apropia del libro de Cervantes para poner los cimientos de su poética. Despoja a su fuente original de cualquier asomo de épica aventurera o de referencia satírica y se resiste a reproducir los diálogos entre el caballero y su escudero. Estamos ante una crónica documental que registra las derivas de dos personajes expuestos a los rigores del bosque y que llevan su vida cotidiana en él. Comen, se bañan, descansan. Y Serra evita representar o ilustrar cualquiera de las escenas canónicas de la novela.

Otros ejemplos de adaptaciones literarias realizadas desde la exigencia de un estilo radical son las películas de Béla Tarr adaptadas del novelista húngaro László Krasznahorkai, o trabajadas en colaboración con él, como en *Satantango* (1994) y *Las armonías de Werckmeister* (2000), pero también en *El caballo de Turín* (2011).

El crítico argentino Eduardo Antín (Quintín) compara la novela *Melancolía de la resistencia*, de Krasznahorkai, con su adaptación filmica *Las armonías de Werckmeister*:

[...] al leer la novela me sorprendió retrospectivamente lo fiel que era la adaptación de Béla Tarr, cómo el director se había tomado el trabajo de encontrar locaciones que parecían inhallables fuera de las páginas del libro y llevó el *pathos* sombrío y terminal del autor hasta un curioso y literal acabamiento cinematográfico, en las antípodas de las simplificaciones mediante las que suele llevarse la literatura a la pantalla. Es como si Béla Tarr estuviera poseído por el espíritu de Krasznahorkai al punto de poder trasladarlo al cine como quien pasa de la sala al dormitorio (2005).

Curiosa adaptación hecha por un director que proclama, en cuanto entrevista concede, que no le importan las historias. Por eso, su fidelidad al original literario no pasa por el apego a una anécdota o a una línea argumental. Ni siquiera a una situación dramática básica. Se trata del hallazgo de afinidades sensoriales, capaces de ser expresadas por los recursos de la puesta en escena del cine de Tarr: planos secuencias que exceden los diez minutos de duración registrando texturas rugosas y desplazando la cámara en *traveling* de gran precisión. Las imágenes muestran rostros cuarteados, espacios desolados, anegados por la lluvia y golpeados por el viento, objetos desvenecijados, habitaciones iluminadas con alto contraste, personajes que lucen posturas desarticuladas y a los que les cuesta avanzar en medio de una tormenta. En la banda sonora chirrían los ejes de la rueda de una carreta o sentimos los ruidos del caminar sobre barro o sobre cascajo. El transcurso de la película acumula situaciones silenciosas, con personajes que repiten acciones mecánicas. Son las afinidades compartidas por dos creadores de atmósferas melancólicas.

En otras palabras, el texto literario original se inserta en el universo estilístico del cineasta (que recusa cualquier reconstitución literal) sin imponer las pautas de su narración.

Es interesante observar cómo la austeridad de estas dramaturgias del cine de autor de los últimos años se emparenta con sensibilidades que privilegian los acentos melancólicos y crepusculares. Los encontramos en las películas de Jia Zhangke (*El mundo*, 2004; *Naturaleza muerta-Still life*, 2006), testigo de un mundo en trance de cambiar, una China que deja atrás las convicciones ideológicas de antaño para embarcarse en una modernidad acaso prefabricada, de puro simulacro, similar al parque temático de grandes monumentos que vemos en *El mundo*. En *Amor* (2012), del austríaco Michael Haneke, que apela a la austeridad para enfrentarnos al proceso

de descomposición física de dos personajes que representan a una civilización en proceso de desaparecer. La pareja de ancianos de *Amor* conoció la dulzura del vivir en el centro de una cultura clásica europea que se desvanece o está ya liquidada. El ruso Aleksandr Sokurov describe la decadencia de los todopoderosos líderes políticos del siglo XX, como Hiroito en *El sol* (2005), a través de sus travesías dolorosas y finales.

Autores que consiguen convertir el tiempo en materia prima del cine hasta cristalizarlo en el registro de perfiles o gestos bellos. Es lo que vemos en las obras de tantos autores visionarios, y a la vez melancólicos, del cine de hoy.

BIBLIOGRAFÍA

- Bordwell, David (1997). *On the History of Film Style*. Boston: Harvard University Press.
- Bordwell, David (2005). *Figures Traced in Light*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David (2006). *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Fiant, Antony (2014). *Pour un cinéma contemporain soustractif*. París: Presses Universitaires de Vincennes.
- Jullier, Laurent (1997). *L'écran post-moderne*. París: L'Harmattan.
- King, Geoff (2002). *New Hollywood Cinema*. Nueva York: Columbia University Press.
- Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Quintín, Eduardo Antín (2005). *El cine lejos de casa* [en línea]. <https://www.pressreader.com/argentina/perfil-domingo/20150405/283519384393054>
- Stam, Robert (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. Ciudad de México: UNAM.
- Straub, Jean-Marie (2011). *Escritos*. Barcelona: Prodimag S.L.

SEGUNDA PARTE
CINE Y VANGUARDIAS LITERARIAS HISTÓRICAS

**EXPERIENCIAS CINEMÁTICAS DE LA MODERNIDAD:
UNA APROXIMACIÓN A LA ESTÉTICA CINEMATográfica
EN LA NARRATIVA PERUANA DE VANGUARDIA (1927-1934)**

Juan Cuya Nina

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen: este artículo busca analizar la influencia de la estética cinematográfica en la configuración de nuestras obras vanguardistas —a fines de la década de 1920 y comienzos de la de 1930— con el fin de rastrear los recursos utilizados por nuestros escritores vanguardistas y la complejidad de la fusión de los discursos visuales con los narrativos en su afán por renovar su prosa. Asimismo, se postula una imagen dual cinematográfica (caleidoscópica y documental) que refleja la dialéctica entre la experimentación y el compromiso social a partir de la búsqueda de nuevas formas para representar su época.

Palabras clave: narrativa peruana de vanguardia, lenguaje cinematográfico, caleidoscópica, documental, modernidad

La aparición del cinematógrafo a finales del siglo XIX fue un acontecimiento tan impactante en nuestro continente que, en muy poco tiempo, determinó una serie de cambios en todos los ámbitos y manifestaciones artísticas. En las primeras décadas del siglo XX, los grupos vanguardistas asimilaron la influencia del cine tanto en su lírica como en su prosa. Según Beatriz Barrantes Martín, el cine aportó no solo una nueva visión de la realidad, sino «[...] la manera de mirar con que se podía captar lo que no había sido posible antes: el ritmo de la vida moderna. De ahí el entusiasmo de los vanguardistas y la rápida transposición de las técnicas cinematográficas a la literatura» (2007, p. 36). Textos tan emblemáticos como *Cagliostro* (1934), la novela-*film* del escritor chileno Vicente Huidobro, cuya estética es deudora de las películas expresionistas alemanas, da cuenta de los grandes cambios.

En el Perú, un número considerable de obras se producen bajo la influencia de una estética cinematográfica. A pesar de ello, nuestra crítica literaria no le ha prestado

atención a esta influencia y escasos son los estudios dedicados a investigar la relación entre el cine y nuestra narrativa de vanguardia. Por ello, nuestra intención no solo es develar los textos vanguardistas que incorporan diversos elementos del lenguaje cinematográfico, sino también mostrar su funcionalidad en relación con el compromiso y los lineamientos estilísticos de cada autor. Entendiéndose a la narrativa peruana de vanguardia como un conjunto de textos heterogéneos y eclécticos producidos por un conjunto de escritores que, en muchos casos, se resisten a ser encasillados bajo etiquetas reduccionistas tales como «cosmopolitas», «andinos» o «socialistas», proponemos analizar los textos desde una perspectiva que busca dar cuenta de la diferenciación en cuanto a la naturaleza de la imagen cinematográfica. Así, la problemática reside en la dialéctica entre una imagen caleidoscópica y otra de carácter documental presentes en nuestra narrativa vanguardista.

IMAGEN CALEIDOSCÓPICA

Estudiar los relatos vanguardistas a partir de la presencia de una imagen caleidoscópica significa relacionarlos con una imagen experimental propia del cine vanguardista o cine arte que encumbró la técnica del montaje y la fotogenia. En este sentido, debemos comprender que a finales del siglo XIX se estableció una automatización de la vista que reconfiguró un tipo de observador ambulante hecho a la medida de las tareas del consumo espectacular (Crary, 2008, p. 17), lo cual condujo a una abstracción de la experiencia óptica que se tradujo en la invención de técnicas y dispositivos ópticos. Un claro ejemplo lo constituye el caleidoscopio que ofrece una experiencia cinética de la multiplicidad de imágenes. Precisamente, estas imágenes caleidoscópicas estarán presentes en la estética vanguardista. Además, la fenomenología del caleidoscopio expresa la estructura dialéctica de la imagen. Según Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo*, la imagen dialéctica o desdoblada es una «imagen-malicia», en la cual se establecen las discontinuidades de la historia; es decir, se apuesta por un devenir histórico que se construye por medio del principio del desmontaje o montaje. Así, el montaje emerge como «operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de ese conocimiento» (Didi-Huberman, 2011, p. 175). A ello se suma el sentido de la multiplicidad que convoca la figura del caleidoscopio, por lo cual la historia se percibe al tener en cuenta todas sus convulsiones.

En ese sentido, los textos que a continuación analizaremos se caracterizan por su afán experimentalista, muy propio del cine arte que fue paradigma en el viejo continente. Aun así, estas narrativas modernas presentan fisuras por donde se vislumbran marcas anacrónicas que renuevan el conflicto entre modernidad y tradición.

«La subconsciencia (Film)»: surrealismo y melodrama

Consideramos «La subconsciencia (*Film*)», incluida en *Los sapos y otras personas* (1927), de Alberto Hidalgo, un relato experimental, puesto que propone un nuevo acercamiento al lenguaje del cine en su intento de adaptar su estructura narrativa a la de un guion cinematográfico. Desde un inicio, el subtítulo «*Film*», como elemento paratextual, predispone o condiciona nuestra lectura al concretizar un sentido cinematográfico. Este relato, en lugar de presentar una tradicional división en párrafos, incorporará una novedosa división en planos enumerados. Así, a través de ciento veinticuatro planos, se contará la historia de Marta, una joven de 18 años que sufre un repentino desmayo mientras subía por el ascensor de un edificio. Al despertarse, se halla en el Cielo, específicamente en el departamento de Dios. Pronto, su incertidumbre se despeja: Dios, vestido de frac, hace su aparición y al ver a la muchacha no muestra reparos en dejar aflorar su deseo de poseerla. Debido a la negativa de Marta, este «ser todopoderoso» le propondrá elegir entre otorgarle un beso o, caso contrario, permitir que una inundación acabe con las principales ciudades de todo el mundo. Ante esta encrucijada, ella optará por complacerlo. Mientras Dios disfruta de los besos, Marta lo apuñala. Pero súbitamente, la invade un extraño sopor y se queda dormida. La última escena nos muestra a Marta tendida en su cama con un puñal atravesado en su pecho.

Este desenlace nos permite cuestionar la validez de los hechos acaecidos, porque sugiere que todo lo sucedido no fue más que una experiencia onírica, lo cual evidencia la influencia del surrealismo en Hidalgo y el aporte de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud. Así, «La subconsciencia (*Film*)» se presenta como un relato que a partir de su título evoca el mundo de los sueños (plano del subconsciente) y, con ello, la subjetividad del sujeto de la enunciación. Es decir, elude la lógica racional y propone una historia no solo inverosímil y absurda, sino transgresora mediante la ironía, el erotismo, las imágenes insólitas y, sobre todo, la sugestión onírica que son propios de los postulados surrealistas.

Para Gustavo Nanclares, el interés del vanguardismo por el mundo de los sueños coincidió con la aproximación al fenómeno cinematográfico debido a «la especial capacidad del cine para presentar ante el espectador un mundo de ficciones visuales que guardaba una fuerte semejanza con el mundo de los sueños y que era capaz de provocar en el espectador sensaciones muy intensas y cercanas a la experiencia onírica» (2010, p. 120). Hidalgo, como buen vanguardista, incorpora, mediante anotaciones, los mecanismos cinematográficos como la yuxtaposición de imágenes, el montaje y la fotogenia, con los cuales se ha de llevar a cabo esta suerte de guion cinematográfico:

117. (Visión translúcida). Aparece Dios tendido sobre Marta, con el puñal metido hasta el cabo.

118. Marta contempla a su víctima, admira a su belleza impar, y los ojos se le llenan de lágrimas.
119. Le besa los labios.
120. Los ojos llenos de lágrimas (en primer plano).
121. Marta siente un sopor que la invade toda, cual si se hallase bajo el influjo de un narcótico.
122. Marta se pone a pensar en Leonardo, y lo ve (visión superpuesta) (1927, p. 148).

Es notorio que Hidalgo construye su relato considerando el aporte de las imágenes fotogénicas de Jean Epstein, ya que esta nueva dimensión del arte cinematográfico se obtiene a través de la superposición de imágenes y el primer plano. Esta técnica es muy utilizada en el cine de entreguerras, pues confiere una gran intensidad a los objetos representados. En el caso de Hidalgo, la escena de los ojos llenos de lágrimas busca intensificar el dramatismo de la situación y recuerda el tratamiento del «cine puro» de Epstein, particularmente en *Coeur fidèle* (1923), filme en el que las sobreimpresiones del rostro de la protagonista (Marie) sobre el mar aluden a la desolación y nostalgia que sufre su amado Jean.

Otra referencia al surrealismo la encontramos en el prólogo de *Los sapos y otras personas*, en el que Hidalgo menciona que su relato sigue los anhelos de los jóvenes de *Les Cahiers du Mois*. Suponemos que se refería a las propuestas de intelectuales como René Clair, Jacques Feyder, Fernand Léger, Germaine Dulac, Jean Epstein, publicadas en el número especial dedicado al cine de la revista parisina *Les Cahiers du Mois* en el año de 1925, lo cual nos permite trazar las orientaciones cinematográficas en «La subconsciencia (*Film*)», por cuanto la mayoría de los artículos publicados en esta revista discuten temas relacionados con el arte cinematográfico y la estética surrealista. Así, mientras René Clair, en «Cinéma et Surréalisme» (1925), se muestra escéptico ante la posibilidad de que las películas logren plasmar el automatismo psíquico de las imágenes surrealistas, Georges Charensol en «Le film abstrait» (1925) celebra el cambio artístico del cine francés y su apuesta por un modo visual o no narrativo; es decir, por un cine hecho para ser visto y no contado¹.

¹ De igual modo, Jean Goudal había visto en el dispositivo filmico el espacio perfecto para llevar a cabo las propuestas surrealistas. En su artículo «Surréalisme et cinema» (1925), Goudal menciona que el cine podía superar el impasse de llevar a cabo los postulados bretonianos debido a sus condiciones técnicas, las cuales producirían una «alucinación consciente» en el momento de la proyección de la película, ya que el espectador cree que las imágenes cinematográficas funcionan como imágenes en un sueño, es decir, se cree absolutamente en su existencia sin importar que tan ilógicas sean. Además, el cine posee la capacidad para producir, a través de la sucesión de las imágenes, un sentido que nada tiene que ver con la lógica del lenguaje verbal.

Es interesante observar que hacia 1927, Hidalgo, quien residía en Argentina desde 1919, conocía muy bien las propuestas del surrealismo francés. Sobre todo si tenemos en cuenta que recién en 1927 se proyecta *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene, y un año después en el cine club de Buenos Aires se programan películas vanguardistas como *Octubre* y *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein; y *L'Étoile de mer*, de Man Ray². Aun así, podemos constatar que el relato-guion de Hidalgo no se enmarca en el experimentalismo de películas como *Paris qui dort* (1924), dirigida y escrita por René Clair; *La Coquille et le clergyman* (1928), dirigida por Germaine Dulac con guion de Antonin Artaud; o el cortometraje, de 1929, *Un perro andaluz*, con guion de Luis Buñuel y Salvador Dalí. En otras palabras, «La subconsciencia (Film)» no expone la representación cinematográfica de los sueños, los deseos y las fantasías de las obras de los cineastas surrealistas que han marcado puntos de quiebre en la profundización del cine como un arte y su narrativa. Incluso, la idea de montaje que propone Hidalgo está muy alejada del montaje de atracciones de Eisenstein, pues no rompe con la narratividad convencional al brindar una sucesión de continuidad entre los planos enumerados. Se trata de un montaje que más adelante André Bazin llamaría narrativo o clásico.

Surge la interrogante sobre por qué la trama de «La subconsciencia (Film)» no recurre a los procedimientos expresivos del cine vanguardista. Una posible respuesta es que el relato de Hidalgo aún mantiene una matriz melodramática, entendiendo por melodrama a aquel fenómeno que surge en Francia a inicios del siglo XIX como espectáculo que hace uso de grandes recursos técnicos y escenográficos con la intención de emocionar y calar hondo en el sentimiento popular. El melodrama, de acuerdo con Peter Brooks, plantea de manera binaria conflictos entre mundos opuestos (la lucha del bien contra el mal) con el fin de destacar el triunfo público de la virtud (1976, p. 25). De allí, sostiene Brooks, la recurrencia a hipérboles y antítesis grandiosas. El melodrama es el «drama del reconocimiento», ya que la virtud, necesariamente perseguida, se devela cuando se libera y se manifiesta con el único afán de ser reconocida. Para Brooks, la «imaginación melodramática» caracteriza la sensibilidad moderna.

² De acuerdo con la información que proporciona Jorge Miguel Couselo en *Historia del cine argentino* (1984), en el año 1928 León Klimovsky echa las bases del primer cine-club: Cine-Club de Buenos Aires, el cual logró comprometer la participación de diversos intelectuales como Jorge Luis Borges, José Luis Romero, Guillermo de Torre, entre otros. Si bien en un inicio las exhibiciones fueron aisladas, recién al año siguiente se propuso un ciclo orgánico con filmes circunscritos al experimentalismo de la vanguardia soviética y francesa. Así, a finales de la década del veinte, se dio en Argentina una mayor difusión sin censura del cine de vanguardia a partir de su experiencia cineclubística.

Desde esta perspectiva, «La subconsciencia (*Film*)» moviliza en buena medida las convenciones melodramáticas que demandan una heroína femenina, considerada la virtud personificada y objeto del deseo de un villano. Marta, como heroína, presenta particularidades que la configuran inicialmente como una víctima de un ser omnipotente. Ella se encuentra en el cielo contra su voluntad y su tragedia comienza cuando Dios intenta seducirla. En ese momento, luchará contra la lujuria y activará el dispositivo moral de toda heroína melodramática; por tanto, su muerte la enaltece. Allí radica la visión moralizante característica del melodrama. Por otro lado, el personaje de Dios encarna al típico villano que busca poseer a la heroína. En él se produce una estilización metonímica que, según Martín-Barbero, «traduce lo moral en términos de rasgos físicos cargando la apariencia, la parte visible del personaje, de valores y contravalores éticos» (1991, p. 127). En otras palabras, su figura divina proyecta inicialmente un aspecto de *dandy*, pues vestido con un frac luce una belleza y elegancia insuperable; sin embargo, no tardará en develar su verdadera naturaleza personificada en el mal, el vicio y la lujuria. Ello se constata cuando se menciona su gesto como «persuasivo, hipnotizante, diabólico» (Hidalgo, 1927, p. 145).

Es importante señalar que Hidalgo tenía conocimiento del auge editorial que tuvieron los magazines argentinos como *La Novela Argentina*, *La Novela Femenina* o *La Novela Semanal* debido a su participación en revistas de gran aceptación popular como *Caras y Caretas*. La impronta dominante de estas publicaciones es, sin lugar a dudas, el melodrama, cuya forma discursiva heterogénea funciona como espacio de representación, donde la matriz cultural popular se reconoce en la cultura de masas³. De esta manera, lo popular interpela a Hidalgo y lo lleva a configurar una estética vanguardista que no deja de lado las expectativas de una nueva clase de lectores cuyos intereses de consumo aún mantienen una dimensión afectiva o melodramática.

La casa de cartón: entre el artificio y la decadencia

Novela fragmentaria y discontinua, construida de manera episódica, *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán, resulta ser una breve obra de nuestra narrativa que no ha perdido vigencia con el paso de los años. Publicada durante el Oncenio de Leguía, esta novela vanguardista se distancia de los cánones narrativos al proponer una prosa poética, la cual se encuentra asociada a la mirada de un narrador adolescente,

³ En *El imperio de los sentimientos* (2004), Beatriz Sarlo estudia el fenómeno de producción, distribución y consumo de aquellas narraciones semanales difundidas en Argentina entre 1917 y 1925. Se trata de narraciones casi contemporáneas a la vanguardia histórica organizadas, sin embargo, en temáticas y motivos de interés más popular que vanguardista. Son las conocidas historias del corazón de tipo folletinesco, publicadas ya sea como largos cuentos de amor o en formato de novelas en serie, por episodios o capítulos.

cosmopolita y culto. Sus recuerdos entrelazados con la imagen de su amigo Ramón y las descripciones, eminentemente urbanas, buscan construir una imagen compleja de nuestra sociedad, cuya organización empieza a quebrantarse debido a las migraciones del Ande. Asimismo, varios fragmentos de los treinta y nueve capítulos (o capitulillos como lo llamaba Fernando Vidal) de *La casa de cartón* también establecen una clara vinculación con el discurso cinematográfico.

Resulta ilustrativa la opinión de Mirko Lauer, quien consideraba que la prosa poética de Adán se asemejaba a un modo claramente cinematográfico (1983, p. 16). Además, estudiosos como Hugo Verani, Peter Elmore y Chrystian Zegarra han establecido la vinculación de *La casa de cartón* con un lenguaje propio del cine. Consideramos que *La casa de cartón* apela a una estética cinematográfica que trasciende lo meramente literario, pues a Adán le interesa develar una realidad heterogénea y contradictoria; de allí, la imagen caleidoscópica que presenta la novela.

En primer lugar, destaquemos que el narrador califica las salas de cine, donde se proyectan las películas, como «oscuros e inmundos pesebres». Como observamos, es clara la desvalorización de estos nuevos espacios que venían imponiéndose en el gusto de la sociedad limeña. Igualmente, para calificar negativamente el verano: «Verano, patético, nimio, inverosímil, cinematográfico, de noticiario Pathé» (Adán, 1961, p. 66), o a sí mismo: «Fui rival de un muñeco de trapo y celuloide» (1961, p. 36), recurre al cine (noticiario Pathé, celuloide). Por ello, no es de extrañar que cuando critica a la sociedad limeña recurra al imaginario hollywoodense:

Y todo no es sino una locura y un establecimiento peruano de baños de mar, y un criollo y prematuro deseo de que Europa nos haga hombres, hombres de mujeres, hombres terribles y portugueses, hombres Adolphe Menjou, con bigotito postizo y ayuda de cámara, con una sonrisa internacional y una docena de ademanes londinenses, con un peligro determinado y mil vicios inadvertibles, con los dos Rolls Royces y una enfermedad alemana al hígado (1961, p. 41).

Con la figura de Menjou introduce el fenómeno del *star system* o sistema de estrellas de Hollywood. Vale recordar que durante la primera época del cine mudo adquieren notoriedad diversas estrellas de comedias y melodramas como Cary Grant y Adolphe Menjou gracias a la incansable promoción de productoras como Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount o Universal. Como se sabe, aunque los actores del *star system* determinaban el éxito comercial de una película, eran considerados por los grandes estudios como objetos reemplazables, de allí que Adán compare la idiosincrasia de nuestra sociedad con el artificio del cine hollywoodense pues, desde su perspectiva, los limeños estiman la falsedad. Un claro ejemplo es cuando se menciona que «la ciudad es una oleografía» (Adán, 1961, p. 25), es decir, una imitación de pintura al óleo.

Entonces asistimos a una ciudad donde sus inviernos «deja[n] asomar una punta de verano» (1961, p. 21), con espectadores que prefieren las películas con guion de D'Annunzio y protagonizadas por Valentino a aquellas experimentales que muestran «la ramplona epopeya del estío, el cielo rojo, el cielo sol y la noche como un grito» (1961, p. 54). Al respecto, Zegarra en su artículo «Un país de *beaver board*...» señala que este fragmento denuncia la temática de las películas extranjeras, pues desvinculan al ciudadano de su contexto al presentar una suerte de simulacro que enmascara la realidad (2008, p. 92). En ese sentido, propone que la novela de Adán dibuja un escenario inestable fabricado de *beaver board* a la manera de los sets cinematográficos «para referirse a un país en tránsito de construir una identidad basada en la imitación de modelos foráneos» (2008, p. 91).

En referencia a las técnicas cinematográficas, *La casa de cartón* se caracteriza por presentar imágenes yuxtapuestas, las cuales se encuentran asociadas al mecanismo del montaje. De manera similar al cuento «La subconsciencia (Film)» de Hidalgo, la yuxtaposición de imágenes en la novela de Adán se vincula a un estadio onírico. En este caso, se trata del sueño de Manuel, el cual nos revela la superposición de dos espacios (Lima y París):

[Manuel] Se metió en la cama —temprano, aburrido y remolón— y se durmió profundamente. En un momento volvió él a Lima, al jirón de la Unión, y eran las doce del día. Un Hudson sucio de barro se llevó a Ramón por una calle transversal que asustaba con sus ventanas trémulas, medio locas. Un ficus móvil transitó por la calle densa de seminaristas, busconas y profesores de geometría —mil señores vejean, el cuello sucio, la mano larga—. Manuel se despertó, y ahora en París con su olor de asfalto y su rumor de usina y sus placeres públicos (Adán, 1961, p. 52).

Al contraponer las dos urbes, Adán deja en claro las diferencias en relación con la modernización de ambos ámbitos. Mientras Lima es una ciudad donde «vejean», donde la presencia de la máquina (automóvil Hudson) no rompe la monotonía y el tedio de sus ciudadanos, lo cual se condiciona con el apelativo de «la gran aldea» como era conocida, París se perfila como una urbe industrializada que invita a sus visitantes a experimentar el vértigo y el erotismo en cualquiera de sus calles. Por otra parte, la descripción de los símbolos de los balnearios limeños como los malecones apela a imágenes decadentistas que se superponen con el fin de intensificar una visión negativa de la ciudad: «Malecón con jardines antiguos de rosales débiles y palmeras enanas y sucias [...] Malecón con cuadros de césped seco, [...] Malecón con solo una hora de quietud» (1961, p. 49). Así, lejos de ser espacios de celebración, los malecones se caracterizan por ser espacios estériles que reflejan el agotamiento de la burguesía para lidiar con los cambios sociales de una modernidad avasalladora.

El montaje invoca la participación del lector, pues —como lo menciona Hugo Verani— este «se ve obligado a suplir los blancos y a establecer una conexión entre los fragmentos de un texto desarticulado e inacabado y sin lógica discursiva, sin trama y sin desenlace» (1992, p. 1080). En otras palabras, el lector es el encargado de concretizar este principio del lenguaje fílmico. Sobre la fragmentación presente en *La casa de cartón* debemos establecer su relación con el *découpage* cinematográfico, el cual implica la fragmentación de las acciones de un filme en diferentes planos. Veamos:

En el tranvía. Las siete y media de la mañana. Un asomo de sol bajo las cortinillas bajas. Humo de tabaco. Una vieja erecta. Dos curas mal afeitados. Dos horteras. Cuatro mecanógrafas, con el regazo lleno de cuadernos. Un colegial —yo—. Otro colegial —Ramón—. Huele a cama y creso. El color del sol se posa en los cristales de las ventanas por el lado de afuera como una nube de pálidas mariposas traslúcidas. Súbito exceso de pasajeros. Una vieja siniestra, con la piel de crespón, del mismo crespón de su manto, en el asiento que ocupa Ramón. Ramón, colgado de una puerta —la del motorista girando la cabeza y ojos en direcciones opuestas. En las gafas de Ramón hay un manso fulgor de filosofía. Ramón lleva la última tarde —la de ayer— en la cartera (Adán, 1961, pp. 46-47).

Como observamos, la fragmentación dificulta cualquier articulación espacio-temporal; y esta desorientación del lector determina su participación, ya que será el encargado de darle sentido al relato. Quizá esto solo demuestre un carácter lúdico, pero creemos finalmente que la segmentación del *découpage* está ligada a la composición de la imagen, es decir, a la fotogenia. Como explicaba Luis Buñuel:

La intuición del *film*, el embrión fotogénico, palpita ya en esa operación llamada «*découpage*». Segmentación. Creación. Escisión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era, ahora es... La imagen es elemento activo, célula de acción invisible, pero segura, frente al plano que es el elemento creador (1928, p. 1).

IMAGEN DOCUMENTAL

A partir del giro de la vanguardia por retratar de forma más fidedigna la realidad, se deja de lado lo experimental y se asume nuevas formas de expresión que den cuenta de los cambios sociales y políticos. En la década de 1930 acontecimientos como el surgimiento del fascismo, la caída de Wall Street y la guerra civil española llevaron a que el documental se consolidara como una forma fílmica de gran potencialidad crítica en la sociedad. Un claro ejemplo de este discurso cinematográfico lo encontramos en los cineastas del realismo poético francés (por ejemplo, René Clair, Jean Renoir y Jean Vigo) quienes crearán historias urbanas, protagonizadas por personajes

de clase obrera y artistas. Es una mirada realista que, sin embargo, mantiene cierto lirismo mediante el uso de técnicas vanguardistas cinematográficas. Por ello, en este apartado nuestra intención es presentar aquellas narrativas vanguardistas que propongan una relación con una imagen documental que critica las contradicciones de la modernidad.

«En Chaulán no hay sagrado (Film indio)»: la otra cara de la modernidad

Este relato lleva por subtítulo «Film indio» y fue escrito por Adalberto Varallanos. Aunque aparece fechado en 1928, se encuentra incluido en el libro *La muerte de los 21 años y otros cuentos* publicado en 1939. Este cuento tiene por escenario el pueblo de Chaulán ubicado en la provincia de Huánuco, adonde llega un grupo de soldados al mando del capitán Salazar con la misión de decomisar las armas de los indios bandoleros. Por cuestiones del azar, Salazar se adentra en la iglesia del pueblo y encuentra las armas escondidas en el ropaje de los santos. Cuando los bandoleros, al mando del indio Simulluco regresan al pueblo, culpan de la traición a sus patronos de yeso, por lo que son fusilados ante la algarabía del pueblo. Finalmente, se acepta incendiar la iglesia. Se propone así una visión del indio inmerso en la barbarie y que difiere de la construcción decimonónica, ya que Varallanos consigue «devolver al indio su risa, su jocundidad, su humor sardónico y su altivez, después de tanto indio llorón de los románticos; del sentido filantrópico para con la “raza vencida”, de los modernistas y de las sofisticaciones de los “indigenistas”» (Pavletich, «1968, pp. 42-43).

Varallanos propone en este texto una anacronía narrativa como el *flashback* (vuelta atrás), procedimiento que manipula el orden temporal de los acontecimientos del relato. Así, al comienzo de la historia el narrador expresa su deseo de conocer Chaulán, pero le dicen que este pueblo es peligroso debido a la barbarie impuesta por los forajidos que habitan dicho lugar. Al día siguiente, el narrador se entrevista con el preceptor para que le narre los acontecimientos relacionados con la visita del capitán Salazar a Chaulán. Se le muestra el oficio de la prefectura de Huánuco donde se solicitaba el decomiso de armas de los indios con el fin de devolver la tranquilidad al pueblo. En este momento se inicia la analepsis o *flashback*, ya que la acción nos devuelve a los meses anteriores cuando la tropa de soldados se disponía a entrar al pueblecito de Chaulán. Se desarrollan los acontecimientos que fueron generados a partir de la confiscación de las armas de los bandoleros. No obstante, una vez que presenciamos el incendio de la iglesia volvemos al tiempo inicial donde el preceptor le comunica sus impresiones al narrador. En ese momento, se produce el encuentro entre Similluco, uno de los indios forajidos, y el narrador. En el diálogo entre estos dos personajes se hace patente la jovialidad de Similluco, quien parece no guardar ningún remordimiento por sus actos.

En este juego con la temporalidad de las acciones también debemos mencionar el uso del montaje elíptico, conocido como *jump-cut*. En el cine, esta técnica supone un salto visible en la continuidad de la acción, por lo que algunos especialistas lo retratan como un «corte en seco» de una acción a otra o de un lugar a otro. Un ejemplo de ello lo podemos apreciar en el fragmento de la llegada de los soldados:

Transmisión eléctrica de la noticia.
Soldados, *shay*. ¡Soldados, *shay*...!
Un indiecito corre donde Tucto, Ponciano, Simulluco; primos, parientes, animales.
Carreras, saltos, sustos. Desaparecen las balas, cartuchos, rifles, revólveres.
Día siguiente, lunes (Varallanos, 1968, p. 63).

Pese a la sensación de discontinuidad debido a los saltos de imagen, se mantiene el hilo narrativo; pero las acciones se tornan más dinámicas. Y es que, al suprimirse algunas acciones, el ritmo de la narración se intensifica. Justamente, la velocidad es otra característica del cine mudo de las primeras décadas del siglo XX. La experiencia visual cinematográfica se encontraba aunada a la velocidad con la cual transitaban los fotogramas de la película. Para Patrick Duffey, el cine mudo cambió la perspectiva de los escritores vanguardistas, ya que «[l]es ofreció una manera de comprender lo fragmentario del mundo moderno y disfrutar de lo efímero de las nuevas velocidades» (2002, p. 420). Como ya pudimos apreciar, Varallanos no rehúsa a conectar su narrativa con el placer de las imágenes rápidas del cine mudo. Esta aceleración en las acciones finales funciona para retratar la violencia de los indios:

A cuatro pasos, cinco indios apuntaron con viejos revólveres Smith Wetson, un Winchester. Nueva orden. ¡Ya!
¡Pan, pam, pim, pom!
Otros tiros agonizan la oscuridad. Caen seis santos con las cabezas destrozadas.
¡Pam!... ¡Pam!... Ruedan otras cabezas manchando el suelo de blanco.
El Padre Eterno, San Pedro, Santa Margarita... muertos.
Faltan tiros. Sobran santos. Hay que recurrir a los palos.
-Ushaycushun, shay. (Concluiremos, oye.)
Golpes secos de maderas
No queda un santo sano. Fragmentos, destrozos de vestidos, adornos, manos y brazos, sagrados. Yeso. Yeso. Yeso. (1968, p. 67).

Aun ahora, y a pesar de que han pasado largos años desde la publicación de este cuento, cualquier lector que se enfrente a este texto puede notar el ritmo frenético de las acciones llevadas a cabo por Simulluco y sus huestes. A ello debemos agregar el uso de frases en quechua en los diálogos, los cuales dan objetividad y veracidad a los personajes. Incluso las onomatopeyas de los disparos buscan recrear el ritmo

vertiginoso con el que actuaban los indios. Es así como Varallanos nos muestra otra realidad muy distinta a la de las urbes limeñas. Al igual que las modalidades discursivas del documental de las décadas del veinte y treinta, en «En Chaulán no hay sagrado» se percibe la función social del autor, quien problematiza con las modalidades estéticas de la vanguardia y el realismo para acercarse a su realidad de una manera no idealizada o artificiosa. En consecuencia, nuestro escritor apuesta por el uso de técnicas cinematográficas con la finalidad de darle dinamismo a la percepción muy propia del mundo andino, con lo que «[...] se distanciaba de la realidad dual presentada por el indigenismo recalcitrante y ahondaba en ese cuestionamiento de la triste condición del mestizo en el Perú de los años veinte» (Veres, 2001, p. 150).

VIDAS DE CELULOIDE: LA CRÍTICA A HOLLYWOOD

En este último análisis nos acercaremos a la novela de Rosa Arciniega⁴ *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, publicada en Madrid en 1934. Con un apego a la temática del vanguardismo social, esta novela narra las peripecias de Eric Freyer en Hollywood. Freyer es un joven berlinés que tiene el sueño de convertirse en una cotizada estrella de las películas hollywoodenses. Su rápido ascenso al estrellato como su posterior decadencia no hace sino mostrar la deshumanización de la industria cinematográfica.

Desde un inicio, la novela muestra la fascinación del protagonista por las estrellas cinematográficas, pues en la estación ferroviaria de Los Ángeles avizora al reconocido actor Adolphe Menjou⁵. Como ya habíamos mencionado, Menjou era parte del *star system*, aquel fenómeno del estrellato en el Hollywood clásico, el cual comenzó a desarrollarse a partir de 1915, pero fue en la década del treinta cuando se sistematizó a partir de la presencia de los grandes estudios cinematográficos. Al respecto, Edgar Morin señala que «[l]a estrella es un actor o una actriz que absorbe una parte de la substancia heroica —divinizada y mítica— de los héroes del cine y que recíprocamente enriquece esa sustancia mediante un aporte que es propio» (1964, p. 45). Es decir, las estrellas como Menjou son vistas como semidioses, seres-objetos de culto

⁴ Fue una de las primeras escritoras peruanas que abogó por los derechos de la mujer y perteneció al círculo de intelectuales de izquierda liderados por José Carlos Mariátegui. Viaja muy joven a seguir estudios en España, lugar donde publica novelas que exponen su ideología socialista como *Engranajes* (1931), *Jaque Mate* (1932) y *Mosko-Strom* (1933).

⁵ Resulta inquietante que la figura de Menjou (recordado por sus papeles de galán maduro de Hollywood) haya cobrado para nuestra vanguardia una gran impresión, ya que no solo es mencionado en las novelas de Adán y Arciniega sino también en el relato «Film contemporáneo», de Xavier Abril. Además, es tomado como modelo de superación en «El hombre que se parecía a Adolfo Menjou», de María Wiese (1929).

por parte de los espectadores que acuden fielmente a cada una de sus películas. Por otro lado, Eric Freyer es retratado como un *starlet*, es decir, como un aspirante a estrella, en ocasiones sin contrato, que buscaba hacerse un nombre en el mundo del cine con su belleza, su juventud y su personalidad en construcción por parte del estudio (Morin, 1964, p. 61). Así, en esta maquinaria hollywoodense, los actores son formados según las necesidades de la industria cinematográfica. Un ejemplo de lo anterior, lo hallamos en la conversación entre Eric y su guía Maurice Roger, quien le menciona:

A Poli Negri, por ejemplo, se le había podido convertir fácilmente en una terrible vampiresa, incansable buscadora del amor en la multiplicidad de mil brazos distintos; a Ramón Novarro, en una especie de cenobita laico, entregado a sus éxtasis místicos, a la música y a una eterna disección de la Biblia; a Greta Garbo, en una hermética esfinge, algebraica e indescifrable; a Bebe Daniels, en una colegiala pizpireta y deliciosamente ingenua; a los Barrymore, en unos asiduos meditadores hamletianos; a Douglas Fairbanks, en el perfecto casado; a Joan Crawford, en la moderna Salomé, resucitadora de la danza de los siete velos (Arciniega, 1934, p. 59).

Por ello, los actores no solo son estereotipados, sino transformados inevitablemente en mercancías sustituibles. De allí que cuando la fama de Eric empieza a extinguirse, los dueños de la industria cinematográfica le ponen nuevas condiciones mediante la firma de otro contrato que estipula que solo filmaría dos películas en el año. El motivo que le menciona el gerente es el siguiente:

Sus films se estrenaban con cierto éxito, pero ya no daban dinero. ¡Si hubiesen sido todos como 'RISAS DE MUSIC-HALL' [su primer *film*]!... *Aquello* fue una novedad que hizo volcarse a los públicos en las taquillas... Pero, repetida aquella novedad, ya no tenía interés. Las gentes querían diariamente cosas nuevas, rostros nuevos... (Arciniega, 1934, p. 206).

Dicha racionalización pone los intereses del mercado por encima del de las personas y sobre todo lleva a una desnaturalización que linda con la impostura. Es una sensación de falsedad que marca la vida de los actores en el ambiente hollywoodense plasmado por Arciniega (Barrera, 2007, p. 186). Por ello, *Vidas de celuloide* adquiere las características de la novela social, pues denuncia la corrupción de Hollywood, pero también acusa las estrategias del documental al registrar las experiencias del protagonista, describir de manera objetiva los escenarios urbanos, caracterizar las singularidades de los actores de cine y recoger en reiteradas ocasiones términos del argot cinematográfico.

La narración de Arciniega comparte la reflexión de Theodor Adorno en su ensayo «La industria cultural. ilustración como engaño de masas» (1998 [1944]) y su idea sobre el cine como parte fundamental de la industria cultural, definida como el sistema de producción de artefactos culturales que se halla supeditado a los intereses económicos e ideológicos del capitalismo avanzado. Así, la producción estética, como parte de la industria cultural, se convierte en mercancía, lo cual lleva a la pérdida de autonomía pues obedece a la razón instrumental del capitalismo. En ese sentido, el cine se presenta como parte de la industria cultural, como un negocio y no como arte. Además, la experiencia del cine promueve una sensibilidad y un goce atrofiados, domesticados, infantilizados. En consecuencia, la industria cultural produce un espectador pasivo y estandarizado. Ese, por tanto, es el tipo de espectador y de sensibilidad que promueve el cine de Hollywood, el cual también es criticado en *Vidas de celuloide*.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Después de este breve periplo por las obras de nuestra narrativa vanguardista podemos arriesgar algunas conclusiones en relación con la marcada influencia de una estética cinematográfica. En primer lugar, evidenciamos la permanencia de una dialéctica entre una imagen caleidoscópica y documental. Así, los textos de Alberto Hidalgo y Martín Adán apelan al lenguaje experimental del cine mudo, por lo que la incorporación de técnicas como el montaje y la recurrencia a la fotogenia evidencian una apuesta por modelos modernos de escritura que buscaron renovar nuestra anquilosada narrativa. En cambio, las obras de Adalberto Varallanos y Rosa Arciniega evaden las abstracciones del discurso cinematográfico para enmarcarse en la búsqueda de un nuevo realismo coherente con los cambios que se producían en la sociedad moderna. En segundo lugar, podemos mencionar que los textos más experimentales muestran un conflicto entre el fondo y la forma pues estos entrañan elementos anacrónicos o decadentes que abren nuevas reflexiones sobre el carácter de nuestro vanguardismo. Por último, es innegable la crítica contra la sociedad aletargada y consumista que no sabe encauzar un proyecto nacional durante las primeras décadas del siglo XX. Como consecuencia, a finales de los veinte, los escritores optarán por una narrativa que busca cambiar el mundo y, por ende, por una mirada documental sobre nuestra realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Adán, Martín (1961). *La casa de cartón*. Lima: Ediciones Nuevo Mundo.
- Adorno, Theodor W. (1998 [1944]). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (pp. 165-212). Trad. de Juan Sánchez. Madrid: Trotta.
- Arciniega, Rosa (1934). *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*. Madrid: Cenit.
- Barrantes Martín, Beatriz (2007). *Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Barrera Velasco, Patricia (2014). Visiones de Hollywood: la novela española como reflejo del debate cinematográfico de principios de siglo XX. *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 32, 175-188.
- Brooks, Peter (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- Buñuel, Luis (1928). «*Découpage*» o segmentación cinegráfica. *La Gaceta Literaria*, 43, 1.
- Clair, René (1925). Cinéma et Surréalisme. *Les Cahiers du mois* 16-17, 90-91.
- Couselo, José Miguel, Mariano Calistro, Claudio España, Andrés Insaurralde, Carlos Landini, César Maranghello & Miguel Ángel Rosado (1984). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Crary, Jonathan (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.
- Díaz Ruiz, Ignacio (2011). Martín Adán: un iconoclasta peruano. (*La casa de cartón: una representación espacial*). *Anuario de Letras Hispánicas. Glosas hispánicas*, 2, 93-100.
- Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Duffey, Patrick (2002). Un dinamismo abrasador: la velocidad del cine mudo en la literatura iberoamericana de los años veinte y treinta. *Revista Iberoamericana*, 199(68), 417-440.
- Goudal, Jean (1925). Surréalisme et cinema. *Revue Hebdomadaire*, 34(8), 343-357 [Traducido al inglés en Hammond, Paul (ed.), 1991. *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*. Edimburgo: Polygon].
- Hidalgo, Alberto (1927). La subconsciencia (*Film*). En *Los sapos y otras personas* (pp. 143-149). Buenos Aires: El Inca.
- Lauer, Mirko (1983). *Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán*. Lima: Mosca Azul.
- Martín-Barbero, Jesús (1991). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Ciudad de México: Gustavo Gili.
- Morin, Edgar (1964). *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: EUDEBA.

- Nanclares, Gustavo (2010) *La cámara y el cálamo. Ansiedades cinematográficas en narrativa hispánica de vanguardia*. Madrid: Iberoamericana y Vervuert.
- Pavletich, Esteban (1968). Prólogo. En Adalberto Varallanos, *Permanencia* (pp. 19-50). Buenos Aires: Ediciones Andimar.
- Sarlo, Beatriz (2004). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma.
- Varallanos, Adalberto (1968). En Chaulán no hay sagrado (Film indio). En *Permanencia* (pp. 60-69). Buenos Aires: Ediciones Andimar.
- Verani, Hugo (1992). *La casa de cartón* de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano. En Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanista, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, 4, 1077-1084.
- Veres, Luis (2001). *La narrativa del indio en la revista Amauta*. Valencia: Universidad de Valencia. Servicio de Publicaciones.
- Wiese, María (1929). El hombre que se parecía a Adolfo Menjou. *Amauta*, 23, 40-46.
- Zegarra, Chrystian (2008). Un país de *beaver board*: cinematografía y nación desechable en *La casa de cartón* de Martín Adán. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 67-68, 81-96.

CORPORALIDAD Y SURREALISMO EN *UN PERRO ANDALUZ*, DE LUIS BUÑUEL, Y *LA TORTUGA ECUESTRE*, DE CÉSAR MORO¹

José Carlos Cabrejo
Universidad de Lima

Resumen: desde las semióticas generativa y tensiva, este artículo explora la representación del cuerpo en dos obras: el cortometraje francés *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel, y el poemario de César Moro *La tortuga ecuestre*. El lenguaje surrealista que recorre tanto los versos de Moro como las imágenes de Buñuel se estructura por medio de figuras corporales tanto humanas como animales, que revelan una visión bestial de la religión, la sexualidad y la mujer.

Palabras clave: surrealismo, César Moro, Luis Buñuel, *Un perro andaluz*, *La tortuga ecuestre*

El surrealismo fue definido por su fundador André Breton como ese:

automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral (2001, p. 44).

Todo ese vasto grupo de poemas, filmes, pinturas, fotografías u otras expresiones que dieron vida a aquella vanguardia, nacida en Europa en la década de 1920, no solo tuvo una visión interior y mental del ser humano, sino también una exterior y corporal.

Hay dos obras emblemáticas de la literatura y el cine que muestran de qué manera el surrealismo exploró las superficies del cuerpo: el poemario *La tortuga ecuestre* (1938-1939), de César Moro, y el cortometraje *Un perro andaluz*², de Luis Buñuel.

¹ Este artículo es producto de una investigación realizada con el apoyo del Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima (IDIC).

² *Un chien andalou*. Guion de Luis Buñuel y Salvador Dalí. Dir. Luis Buñuel. Act. Simone, 1929.

Uno de los poemas del peruano que exhibe de manera contundente su fijación por figuras corporales es «La leve pisada del demonio nocturno». Leamos un fragmento:

Con tu cabellera de centellas negras
 Con tu cuerpo rabioso e indomable
 Con tu aliento de piedra húmeda
 Con tu cabeza de cristal
 Con tus ojos de adormidera
 Con tus labios de fanal
 Con tu lengua de helecho
 Con tu saliva de fluido magnético
 Con tus narices de ritmo
 Con tus pies de lengua de fuego
 Con tus piernas de millares de lágrimas petrificadas
 Con tus ojos de asalto nocturno
 Con tus dientes de tigre
 Con tus venas de arco de violín
 Con tus dedos de orquesta
 Con tus uñas para abrir las entrañas del mundo
 Y vaticinar la pérdida del mundo
 En las entrañas del alba
 Con tus axilas de bosque tibio
 Bajo la lluvia de tu sangre
 Con tus labios elásticos de planta carnívora
 Con tu sombra que intercepta el ruido
 Demonio nocturno
 Así te levantas para siempre
 Pisoteando el mundo que te ignora
 Y que ama sin saber tu nombre
 Y que gime tras el olor de tu paso
 De fuego de azufre de aire de tempestad
 De catástrofe intangible y que merma cada día
 Esa porción en que se esconden los designios nefastos y
 la sospecha que tuerce la boca del tigre que en las
 mañanas escupe para hacer el día (2002, pp. 83-84).

Ese poema representa muy bien cómo el yo lírico de *La tortuga ecuestre* enfoca el cuerpo de su objeto de deseo como un ser de movimientos y rasgos animales, pero también de conformación rocosa, de prolongaciones de planta, de iluminación marina y musculatura musical. Adicionalmente, Carlos Arturo Caballero Medina destaca que «La leve pisada del demonio nocturno» no solo resalta «ciertas partes del

cuerpo que resultan muy sensuales y atractivas para el yo poético» (2005, p. 121), sino que además el cuerpo termina inmerso en ecos apocalípticos:

Los caballos de los cuatro jinetes del Apocalipsis son tan siniestros como sus jinetes. Por el lugar donde hayan dejado su paso no crecerá nada («Pisoteando el mundo que te ignora / [...] / Y que gime tras el olor de tu paso»). El caballo del jinete de la muerte expele azufre por sus fosas nasales (además que según el imaginario popular el infierno huele a azufre como el propio diablo). La visión de los cuatro jinetes es presagio de males: la peste, el hambre, la guerra y la muerte («designios nefastos») (2005, p. 121-122).

Por otro lado, una de las imágenes más populares de la cinta del realizador aragonés es la que representa la mano del propio cineasta seccionando el ojo de una mujer. Jenaro Talens manifiesta que aquella mítica y violenta imagen expresa la forma en que el surrealismo del filme propone reemplazar la mirada convencional del cine por otra:

Si Buñuel es el narrador de una historia, el seccionamiento del ojo está, asimismo, mostrándonos la necesidad de tachar la mirada convencional con que miramos el cine —y la realidad— para estar en condiciones: a) de ver su film con otros ojos inocentes, y no manipulados, y b) de mirar la realidad, sobre la que, consciente o inconscientemente, fundamentamos nuestros registros de interpretación, también con ojos nuevos, siendo así capaces de llevar a cabo lo que era la propuesta de Lautréamont: «revelar la belleza en el inesperado encuentro, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas» (2010, p. 91).

En efecto, *Un perro andaluz* es un cortometraje en el que los ojos son esenciales, porque los personajes no dejan de mirar: sea otro personaje, un libro con una ilustración que muestra una pintura (*La encajera*, de Vermeer), un ciclista desde la ventana de un segundo piso o una playa.

Por su parte, *La tortuga ecuestre* tiene al ojo como una de sus figuras corporales más importantes. En el poema «El olor y la mirada» encontramos los siguientes versos:

Tu mirada de holoturia de ballena de pedernal de lluvia
de diarios de suicidas húmedos los ojos de tu mirada
de pie de madrepora [...]
Y golpes centellantes sobre las sienes y la ola que borra
las centellas para dejar sobre el tapiz la eterna cues-
tión de tu mirada de objeto muerto tu mirada podrida
de flor (2002, p. 70).

Al igual que el Buñuel que actúa al comienzo de *Un perro andaluz*, que al cortar el ojo de la mujer crea una nueva mirada cinematográfica y, además, altera la narrativa

convencional anunciada por el cartel que dice «Il était une fois...» («Érase una vez...»), el yo poético de *La tortuga ecuestre* se refiere a un «tú» atribuyéndole una mirada alterada por la escritura surrealista, a partir de poderosas figuras líquidas. La preposición «de» articula repetitivamente esa visión del enunciatario (a quien se dirige el poema) que se sumerge en una isotopía acuática³, con figuras animales («holoturia», «ballena», «pie de madrepora») o minerales («pedernal»).

Los ojos en «El olor y la mirada», que son referidos metonímicamente, se construyen en aquella dimensión que Julia Kristeva define como «lo semiótico», que es una de las dos modalidades que se manifiestan en «[...] un mismo proceso de significación. Llamaremos a la primera 'lo semiótico', reservando a la segunda el término 'lo simbólico'. Esas dos modalidades son inseparables en el proceso de la significación que constituye el lenguaje» (1974, p. 22, mi traducción).

«Lo semiótico» para Kristeva es la modalidad de lo prelingüístico o preverbal, mientras que «lo simbólico» es la modalidad de la gramática, de la lógica, de la sintaxis. Por eso, según la autora búlgara, «lo semiótico» es preedípico y «lo simbólico» es postedípico: «[...] el cuerpo fragmentado, preedípico, pero siempre investido de semiosis, es rehabilitado pero carece de su transición hacia el sujeto postedípico y hacia su lenguaje siempre simbólico y/o sintáctico» (1974, p. 19, mi traducción).

Recordemos que Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis afirman que el periodo preedípico es uno en el cual prevalece la conexión con la figura materna: «califica el periodo del desarrollo psicosexual anterior a la instauración del complejo de Edipo; en este periodo predomina, en ambos sexos, el lazo con la madre» (2004, p. 285).

En uno de los análisis que Mariela Dreyfus hace de las figuras acuáticas que aparecen en *La tortuga ecuestre*, señala que, desde una perspectiva psicoanalítica, específicamente freudiana, el agua, y en especial su manifestación marítima, está dotada de connotaciones femeninas, uterinas, reproductoras, pero también remite de manera figurada al inconsciente:

[...] las connotaciones del agua desde el punto de vista psicoanalítico, donde la mar es un elemento femenino, que es fuente de vida y por lo tanto representa también al útero materno; a lo más recóndito del ser humano. Por ser un elemento regresivo, profundo, el agua funciona también como metonimia del inconsciente (Freud citado en Dreyfus, 2008, p. 151).

³ En muchos casos, la isotopía puede ser entendida como la redundancia de figuras o temas. Así, permite que surjan líneas de interpretación del texto. Según Óscar Quezada, «este término: isotopía, es muy cómodo para reconocer y describir la relativa homogeneidad de un discurso, sus posibles líneas de lectura. La isotopía es ese plano común que posibilita, pues, la coherencia global de cualquier enunciación. Dicho plano se entiende a partir de la permanencia de algunos rasgos mínimos» (1991, p. 317).

Tomando en cuenta todo lo anteriormente explicado, y resumiéndolo, «lo semiótico» se asocia, ante todo, con lo materno, etapa en la que el recién nacido ni siquiera puede distinguir entre lo que es masculino y femenino, y se siente como si estuviera fusionado con el cuerpo de su madre.

La mirada en el poema de Moro, al ingresar en «lo semiótico», fluye como al interior de un líquido amniótico, en el que dichas figuras se conectan sin que medie la búsqueda de una cosmovisión lógica, racional, coherente (recordemos justamente que el agua se ha conectado a lo largo del tiempo, en muchísimas culturas, con la fertilidad). No obstante, uno de los versos antes analizados refiere también una mirada «de diarios de suicidas húmedos». En otras palabras, se refiere al acto mismo que posibilita los sentidos del texto: la mirada que permite leer. ¿Pero cómo es esa lectura? Sigue siendo líquida (véase el adjetivo plural «húmedos»), pero a la vez mortuoria, dado que está caracterizada por la lectura de escritos realizados por sujetos que se quitan la vida.

Un perro andaluz se dirige hacia el enunciatario usando de modo especular la imagen de la mujer a la cual se le seccionará el ojo: sentada al igual que el espectador cinematográfico y mirándolo de frente. Notemos también que el ojo del corto de Buñuel, al ser cercenado, expulsa un líquido. Ambos textos, cinematográfico y literario, comprenden que la visión surrealista se basa en su condición acuosa.

Una representación similar de la mirada se encuentra en «A vista perdida»:

El estupor como ganzúa derribando puertas mentales
desvencijando la mirada de agua y la mirada que se
pierde en lo umbrío de la madera seca Tritones vellu-
dos resguardan una camisa de mujer que duerme des-
nuda en el bosque y transita la pradera limitada
por procesos mentales no bien definidos sobrellevando
interrogatorios y respuestas de las piedras desatadas
y feroces teniendo en cuenta el último caballo muerto al
nacer el alba de las ropas íntimas de mi abuela y gru-
ñir mi abuelo de cara a la pared (Moro, 2001, p. 73).

Notemos que el estupor, el asombro, el pasmo, al actuar como ganzúa, hace caer «puertas mentales»; es decir, aquellas que llevan hacia el subconsciente, y separa la mirada del agua (la de «lo semiótico» en términos de Kristeva) de aquella que no es de agua, y que se centra en una madera no húmeda, seca, que incluso recibe algunos rayos solares («se pierde en lo umbrío»). Dioses marítimos y con mucho vello (los tritones) liberan el cuerpo femenino de su ropa. Resguardan su camisa y ella duerme sin ropa en un bosque, quien además se desplaza en una pradera delimitada por procesos mentales imprecisos afectados por piedras que se preguntan y responden, que se liberan y que están bestializadas, al ser descritas como «feroces». Todo ello se articula en función

a una muerte: la de un caballo en el «alba» de las prendas íntimas y ante el gruñir de una pareja de abuelos. La muerte del animal acaso libera o es el amanecer de otro animal, el que está dentro de seres humanos, incluso los más ancianos, a través de la sexualidad que desvelan las ropas interiores o por medio de roncós sonidos ininteligibles ante una simple pared. Imágenes semejantes encontramos en *Un perro andaluz*, en que vemos la mano de un hombre con un orificio del que salen hormigas. En estas obras surrealistas lo humano esconde y revela lo animal.

De cualquier modo, volviendo al poema «A vista perdida», apreciamos figuras que oponen dos isotopías temáticas, una acuática y otra terrestre.

/Mirada de agua/ + /Tritones velludos/ + /Camisa de mujer/: figuras que corresponden a una isotopía temática acuática.

/Madera seca/ + /mujer que duerme desnuda/ + /bosque/ + /pradera/ + /piedras desatadas y feroces/ + /último caballo muerto/ + /alba/ + /ropas íntimas/ + /pared/: figuras que corresponden a una isotopía temática terrenal.

La dimensión acuática, que corresponde a la mirada líquida y surreal, al apoderarse de la camisa de la mujer, y así desnudarla, desata en la dimensión terrenal que ella no solo se siente cómoda, sin represiones, con su cuerpo descubierto, sino además que las piedras, a través del recurso de la prosopopeya, adquieren rasgos propios de seres animados, y que las prendas ocultas de una anciana se iluminen y un abuelo gruña. Lo inerte y lo otoñal se reavivan, nacen de nuevo o resucitan desde que aquellos seres míticos y acuáticos permiten que un cuerpo esté sin ropa.

Los ojos en «El olor y la mirada» y «A vista perdida» se orientan hacia la visión de la muerte, pero bajo la óptica de una nueva vitalidad, porque justamente, al igual que el globo ocular cercenado en *Un perro andaluz*, se busca que perezca la mirada convencional y sea reemplazada por otra, que es la que ofrece el surrealismo. Por ello no es casual que «El olor y la mirada» se cierre con el verso que dice «para dejar sobre el tapiz la eterna cuestión de tu mirada de objeto muerto tu mirada podrida de flor». Estamos así ante la mirada de lo descompuesto y lo marchito, que abre paso a la idea planteada por Breton y sus discípulos. Por ello, es común que otros artistas surrealistas hayan empleado imágenes similares, como la mujer con los párpados cerrados y con ojos dibujados sobre ellos en el cortometraje *Emak-Bakia*⁴, de Man Ray, o aquellos versos del francés Benjamin Péret de su poema «Les odeurs de l'amour» (1928): «Si hay un placer es el de hacer el amor/ el cuerpo rodeado de cuerdas/ los ojos cerrados por hojas de afeitar» (mi traducción).

⁴ *Emak-Bakia*. Guion de Man Ray. Dir. Man Ray. Act. Kiki de Montparnasse, Jacques Rigaut. Película, 1926.

EL NUEVO MUNDO

Ese corte del ojo en el primer filme del realizador español abre un nuevo mundo, regido por lo onírico. Todo lo que rodea al personaje femenino de *Un perro andaluz*, los espacios por los que transita, se ven invadidos por presencias chocantes y siniestras: la mano mutilada en la pista de la calle, aquella que posee un orificio desde el cual salen hormigas, o los burros muertos y podridos echados sobre dos pianos. En el poema de César Moro «Oh furor el alba se desprende de tus labios», el yo poético cierra sus párpados e ingresa también a otro mundo:

Cierro los ojos y tu imagen y semejanza son el mundo
La noche se acuesta al lado mío y empieza el diálogo al
que asistes como una lámpara votiva sin un murmullo
parpadeando y abrazándome con una luz tristísima de
olvido y de casa vacía bajo la tempestad nocturna
El día se levanta en vano
Yo pertenezco a la sombra y envuelto en sombra yazgo
sobre un lecho de lumbre (2002, p. 76).

Mientras que en *Un perro andaluz* nace un nuevo mundo surreal que se activa y marcha por la presencia asombrosa de figuras corporales, en *La tortuga ecuestre* el cuerpo es un nuevo mundo en sí mismo. El yo poético cierra los ojos y se refiere al enunciatario amante como una nueva deidad, que recuerda a un pasaje de la Biblia que dice «Entonces dijo Dios: hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra» (Génesis 1, 26). Con los párpados cubriendo los ojos, el mundo se ve «a imagen y semejanza» del objeto amoroso, la noche lo reemplaza o simula ser él, «acostándose» con el sujeto de la voz poética, y el enunciatario dialoga como una presencia de fuego, ceremonial, sagrada, silente y de luz intermitente («lámpara votiva sin un murmullo parpadeando»). Él abraza al yo poético con profunda tristeza, como a un ser indefenso que se siente dejado de lado y en un espacio de soledad («luz tristísima de olvido y de casa vacía»). Pero esa noche que imagina el yo poético, y que remite al objeto amoroso ausente, es agitada y tormentosa: «bajo la tempestad nocturna». El poema se cierra con la mañana siguiente e inútil («El día se levanta en vano») y con la afirmación de la pertenencia a una oscuridad ardiente («Yo pertenezco a la sombra y envuelto en sombra yazgo sobre un lecho de lumbre»).

En términos de la semiótica tensiva, la mujer de *Un perro andaluz*, que escapa del acoso de un hombre, y el yo poético de *La tortuga ecuestre*, que añora su objeto amoroso, emergen como cuerpos que ingresan a un nuevo campo de presencia, caracterizado

por la *amplificación*: el mundo onírico al que entran, una vez que los ojos son cortados o cerrados, es espacialmente extenso y tónicamente intenso: la calle, el bosque o el mar del cortometraje, y la noche amante y tempestuosa del poema tonifican los cuerpos, los llevan a enfrentarse a sus deseos más profundos: el de atraer al ser amado en el texto de Moro; el de rechazar al ser que desea sexualmente en el corto de Buñuel.

La mirada en *Un perro andaluz* y *La tortuga ecuestre* está dotada de un carácter bestial y tanático. En la película, la imagen de un cuerpo atropellado por un automóvil hace que un hombre se vea poseído por una energía tan poderosa que lo lleva a perseguir a la mujer, a tocarle los pechos e incluso imaginar que a través de ellos también aprieta sus nalgas; incluso, a mirarla en trance animal, mientras derrama baba de sus labios. Respecto a *La tortuga ecuestre*, Miguel Angel Huamán destaca que en dicho poemario:

se impone una presencia instintiva y animal que gobierna la producción de sentido. Desfilan no sólo la tortuga, sino también pájaros, serpientes, erizos, patos, caimanes, etc. Asimismo, olores, vista, tacto; es decir, sensaciones primarias que regidas por una lentitud y un éxtasis vital parecieran inducir a una situación de asecho o de ataque. Con ello Moro logra invertir las dicotomías organizadoras de la ideología dominante frente al amor y la poesía: lo animal sobre lo humano, lo sexual frente al erotismo, lo emocional sobre lo racional, etc. (2005, p. 75).

En el poema «El fuego y la poesía II» se describe una mirada desorbitada y fatal, cargada de una intensidad silente, rabiosa (incluso desorientada) y salivante, y por lo mismo zoomórfica:

La pérdida total del habla del aliento
El reino de la sombra espesa
Con los ojos salientes y asesinos
La saliva larguísima
La rabia de perderse (Moro, 2002, p. 88).

En «El fuego y la poesía III», los ojos del objeto amoroso son como los de un ave de rapiña, manipulada por un tiempo (todo hace indicar de espera del amado), que vulnera al yo poético y recrea en su memoria la imagen de aquel: «Tus ojos de cernícalo en las manos del tiempo/ Que me deshace y te recrea» (2002, p. 89).

Por ello, en ese mismo texto, el yo poético ve a su objeto de deseo al interior de la selva, actuando como bestia salvaje y sanguinaria, pero a la vez sintiéndolo como un ser funesto y explosivo:

Te veo en una selva fragorosa y yo cerniéndome sobre ti
Con una fatalidad de bomba de dinamita
Repartiéndome tus venas y bebiendo tu sangre (2002, p. 89).

En el poema «Un camino de tierra en medio de la tierra» el yo poético se aproxima a su objeto amoroso como un chacal que muestra figuras marítimas nuevamente, al igual que en otros pasajes del poemario de Moro: caracolas de espuma de cerveza y nácar cubierto de fango:

¡Quién vive! Apenas dormido vuelvo de más lejos a tu
encuentro de tinieblas a paso de chacal mostrándote
caracolas de espuma de cerveza y probables edifica-
ciones de nácar enfangado (2002, p. 71).

«El fuego y la poesía I» representa seres humanos desnudos y a la vez tratados como bestias, inmersos en el amor pero en un sentido criminal, vampiresco, diurno y cristalino:

El amor de economía quebrantada
Como el país más expresionista
Sobre millares de seres desnudos tratados como bestias
Para adoptar esas sencillas armas del amor
Donde el crimen pernocta y bebe agua clara
De la sangre más caliente del día (2002, p. 87).

Similares connotaciones encontramos en «El fuego y la poesía III», en la que el yo poético se describe a sí mismo como una bestia que ha perdido los dientes y acecha a su presa como un ave rapaz de exactitudes maquinales:

Como una bestia desdentada que persigue a su presa
Como el milano sobre el cielo evolucionando con una
precisión de relojería (2002, p. 89).

LA BESTIA QUE ESCAPA DEL CUERPO

Si las obras de Buñuel y Moro difieren en esa representación bestial de la mirada surrealista, al enfocarla, en un caso, de manera más puramente salvaje y, en el otro, de modo brutal pero también amorosamente apasionado, sí coinciden en la forma en que lo animal se escinde de lo humano. En *Un perro andaluz*, durante la escena en que un hombre se dispone a atacar sexualmente a la mujer, vemos que de pronto él está sujeto a dos cuerdas, atadas a dos pianos que llevan encima dos burros muertos en estado de putrefacción y, a su vez, a dos hermanos maristas. Talens considera que aquellas figuras representan una visión represora de la burguesía respecto a la sexualidad:

Hasta qué punto la violencia del hombre debe tener alguna explicación a los ojos de la desconcertada protagonista, justificaría la presencia de esta serie de planos

donde los pianos de cola, los maristas y los burros muertos pueden muy bien aludir, de modo indirecto, a los despojos de una cultura decadente como la burguesa, donde, arte, religión y podredumbre se dan la mano en la articulación de un sistema de valores contra el que Buñuel siempre ha arremetido con crueldad, pero fundamentalmente, y ello es lo importante aquí, donde la posibilidad misma de asociar sexualidad, brutalidad y represión no resulta gratuita, por cuanto dicha asociación es una de las bases de su existencia (2010, p. 102).

Cuando el yo poético de *La tortuga ecuestre* no lleva el animal dentro del cuerpo sino fuera, simboliza también la represión de una sexualidad que puede ser apoteósica. En el poema «Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas», tenemos el siguiente fragmento:

Serás un volcán minúsculo más bello que tres perros
sedientos haciéndose reverencias y recomendaciones sobre
la manera de hacer crecer el trigo en pianos
fuera de uso (2002, p. 69).

¿El volcán acaso no es la encarnación metafórica de la hermosa presencia del amante, que por su condición ardiente y encendida se ve sexualmente minimizada por un grupo de canes que, al igual que miembros de la Iglesia católica, se hacen reverencia y tratan de cultivar algo sobre pianos fuera de uso, objetos musicales que de forma evidente remiten a la cultura burguesa criticada por el surrealismo? La animalidad que habita dentro del cuerpo, como bien se refleja en las hormigas que salen en la mano del hombre que acosa a la mujer en *Un perro andaluz*, es más eufórica que la animalidad vista fuera de la carne, que termina dando cuerpo a los enemigos del deseo. No es casual por ello el nombre del poema («Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas»): lo que el yo poético ve al interior del mundo literario al que pertenece es la destrucción de un envejecido símbolo musical de la burguesía en manos de una escritura surrealista.

Como ya hemos mencionado, en muchos poemas de *La tortuga ecuestre* el objeto amoroso del yo poético se convierte en una nueva deidad, regida por lo corporal. Eso es lo mismo que sucede en otros textos de Moro, como el poema «Antonio es Dios»⁵ o las llamadas «Cartas a Antonio», como bien lo señala Caballero Medina:

En este poema [Antonio es Dios], de la misma manera que pudo haberse dedicado unos versos a la mujer amada, lo hizo Moro para Antonio. Aquí, la imagen de Antonio se identifica, compara y supervalora con otros símbolos e imágenes magníficas y colosales que destacan por su grandiosidad y poder. Las cualidades

⁵ Ver anexo 1.

que se atribuyen al amado son las siguientes: divinidad, creación, poder, totalidad y grandiosidad» (2005, p. 113).

Sin embargo, la religión en *Un perro andaluz* se presenta como una figura negadora del cuerpo. Los dos maristas que aparecen en el cortometraje aparecen como elementos que impiden que un hombre pueda poseer sexualmente a la mujer, quien a su vez también escapa y reprime el deseo sexual masculino.

Ella, en otra secuencia posterior del filme, después de observar a una mariposa de la muerte que posa sobre una pared (aquella caracterizada por tener en el dorso del tórax una imagen semejante a la de una calavera), mira al hombre que en pasajes anteriores del cortometraje deseaba poseerla sexualmente. Después de cruzar miradas, él toma conciencia de que su boca ha desaparecido. La mujer, al darse cuenta de su poder de cambiar aquel cuerpo con solo mirarlo, se pinta la boca con lápiz labial, lo que origina que la vellosidad axilar de ella aparezca en lugar de los labios del hombre. Ella ríe, le saca la lengua, y sale repentinamente por una puerta que da hacia una playa, en la que llama a un hombre.

Él le enseña su reloj de muñeca puesto. Pero ella tapa el reloj con su mano y baja el brazo alzado de él. Se abrazan y se besan, y en la orilla de la playa encuentran la misma caja que aparecía en los primeros minutos del cortometraje, aunque rota y con los manteletes y el cuello duro que vestía el hombre que llevaba dicha caja al inicio del filme. Él arroja esos restos al mar y se dispone a caminar abrazado con ella por la orilla. Una vez que sale el cartel que dice «En primavera», vemos el encuadre final de la película, aparentemente con ambos personajes muertos y enterrados en la arena.

Lo que expone la película de Buñuel es una corporalidad castrada. La mariposa, con su imagen de connotaciones aciagas, anuncia la desgracia masculina. Por un lado, la mujer, con su mirada, le arrebató al hombre los labios, sin los cuales no podría besarla; por otro, al pintarse la boca con su lápiz labial, ella le transfiere al hombre su vellosidad axilar, que recuerda la pilosidad genital femenina, a la cual dicho hombre no logra acceder en la película. Recordemos que, como bien lo señala Ghislaine Wood, el surrealismo solía emplear el pelaje animal (una de las mayores coincidencias de las bestias con algunas zonas corporales humanas) como parte de su imagería fetichista, lo que permitía una exploración del concepto de hombre como animal, inherente a los deseos primitivos del «ello» freudiano: «La imagen fetichista de piel permitió una exploración del concepto del hombre como animal, inherente en los deseos primitivos de la identidad freudiana» (2007, p. 38, mi traducción).

Los ojos y los labios de ella, al igual que los ya referidos símbolos burgueses y religiosos (los pianos con los burros muertos y los maristas), reprimen la sexualidad masculina.

Siguiendo lo expuesto por Wood, en una secuencia anterior de *Un perro andaluz* aparece la imagen de una axila femenina, que para Talens remite al órgano sexual de una mujer:

El hombre que inmediatamente después surge de la nada en medio de la habitación no lleva ninguno de esos atributos —va con camisa abierta y sin corbata— y puede, en consecuencia, ser objetivado sin peligro. La mano produce, como resultado de su mirada —y no de la del hombre, como acabamos de ver—, tres imágenes sucesivas relacionadas de idéntica manera con la sexualidad: a) una axila, desplazamiento metonímico del sexo femenino, y al mismo tiempo metáfora visual del mismo; b) un erizo (símbolo del carácter, paralelamente atractivo y destructivo, del amor físico en muchos de los textos de la época como podemos comprobar recordando, por ejemplo el inicio de *Donde habite el olvido* [1934], de Luis Cernuda; y c) una mano cortada por la que un joven que, a debida distancia y con un palo, la manipula, parece sentir de modo simultáneo atracción y repulsión, en otra clara plasmación metafórica de la paralela atracción y repulsión de la práctica onanista (2010, pp. 98-99).

Siguiendo la interpretación de Talens, la mano mutilada, al igual que la axila, también aparece como una figura que suplanta la realización del acto sexual, con connotaciones masturbatorias o en su defecto castrantes. La representación de la axila en *La tortuga ecuestre* es una figura que se tematiza de otro modo. Eso se nota por ejemplo en «El olor y la mirada»:

El olor fino solitario de tus axilas
 Un hacinamiento de coronas de paja y heno fresco cortado
 con dedos y asfódelos y piel fresca y galopes lejanos
 como perlas (2002, p. 70).

Si las figuras axilares en *Un perro andaluz* se concentran en zonas específicas del cuerpo humano, en la mano «masturbatoria» en una secuencia o en la boca de un hombre reprimido sexualmente en otra, esas mismas figuras más bien se extienden en *La tortuga ecuestre* hacia un mundo vegetal y a la vez marino. En el citado fragmento de «El olor y la mirada» las axilas acumulan materiales de paja y heno que son fragmentados no solo por unas plantas («asfódelos»), sino también por «dedos» y «piel fresca». Es decir, la sensorialidad táctil se manifiesta y concreta libremente. Se describen además «galopes lejanos como perlas» que cortan ese mismo hacinamiento; es decir, hay presencias distantes y marinas que intervienen en las axilas del enunciatario, pero que más bien, y a diferencia del erizo de mar en la secuencia ya descrita de *Un perro andaluz*, facilitan el contacto corporal.

Las axilas en *La tortuga ecuestre* abren otra dimensión vivencial, en la que el mundo y el cuerpo del objeto amado se fusionan, como se nota en este pasaje, antes citado, de «La leve pisada del demonio nocturno»:

Y vaticinar la pérdida del mundo
En las entrañas del alba
Con tus axilas de bosque tibio
Bajo la lluvia de tu sangre (2002, p. 83).

El cuerpo del amado vaticina la desaparición del mundo exterior desde las interioridades del amanecer. Es decir, es una entidad que se disemina en la aparición del astro rey. Las axilas pertenecen a un espacio natural y acogedor («bosque tibio») pero a la vez bañado por una presencia líquida y sanguínea que viene desde arriba. El cielo y la tierra, gracias a esa lluvia del poema, se contactan para convertir al cuerpo deseado en el nuevo mundo. Si *Un perro andaluz* tiende a separar los cuerpos que pueden unirse sexualmente, *La tortuga ecuestre* más bien tiende a colisionarlos con salvaje y lúbrico desenfreno.

Por el contrario, en la secuencia de la playa de *Un perro andaluz*, notamos que los dos personajes, masculino y femenino, encuentran los restos de una caja que contenía un símbolo masculino: una corbata a rayas. Pero de dicha caja solo quedan fragmentos. En un encuadre anterior, él le enseña el reloj de muñeca pero ella lo tapa, dando a entender que aún tienen tiempo, tal vez para ese caminar que los lleva a la primavera, pero también hasta la muerte. Los últimos minutos de *Un perro andaluz* muestran a la mujer como una *femme fatale* onírica y que va a contracorriente de la libido masculina. No se ve al final de la película la culminación del *eros* sino más bien el triunfo del *tanatos*.

La tortuga ecuestre no contiene la energía sexual masculina, más bien la descarga. En el ya analizado poema «Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas» se describe a un hombre con la apariencia de etiqueta de un burgués («señor de levita»), que representa el incesto y lo percibe de forma calurosa en el aire que lo envuelve: «El incesto representado por un señor de levita / Recibe las felicitaciones del viento caliente del incesto» (2002, p. 69).

En el poema «A vista perdida» se describe metonímicamente la castidad bajo las faldas de una mujer, haciendo referencia a la Virgen, pero rodeada de seres estrambóticos: «[...] una mujer violenta se remanga las faldas y enseña la imagen de la Virgen acompañada de cerdos coronados con triple corona y moños bicolors» (2002, p. 73).

Notemos cómo se describe a aquellos cerdos que rodean la entrepierna virginal de la mujer violenta. Están dotados de características propias de los seres humanos, que triunfan en competencias deportivas («coronados con triple corona») o que tienen

una cabellera que les permite hacerse distintos arreglos («moños bicolores»). Lo que se trasluce en aquellos versos es el delirante contacto bestial, pero a la vez humano, entre lo femenino y lo masculino.

De cualquier modo, la mujer también se encuentra esbozada con poderes mágicos en el poemario de Moro. En «Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre», encontramos este pasaje:

Una cabellera desnuda flameante en la noche al mediodía
 en el sitio en que invariablemente escupo cuando
 se aproxima el Angelus (2002, p. 96).

La mujer sin ropa, también referida vía la sinécdoque a partir de su pelo («cabellera desnuda flameante»), logra hacer convivir la noche y el cielo («en la noche al mediodía»), pero lo hace de tal forma que el yo poético, a todas luces masculino, se ubica en una posición que le permite escupir mientras escucha el canto de una oración religiosa cada vez más próxima («en el sitio en que invariablemente escupo cuando se aproxima el Ángel»). La dimensión profana en *La tortuga ecuestre* permite esa liberación del cuerpo que más bien se ve reprimido en *Un perro andaluz*.

LAS VENTANAS DEL DESEO

La visión corporal en *Un perro andaluz* y *La tortuga ecuestre* se da también a través de ventanas. En la secuencia inicial de la película, el personaje de Luis Buñuel cruza un ventanal que da hacia un balcón. Al mirar la luna, siente un influjo, a la manera de un licántropo, que lo lleva a seccionar el ojo de la mujer. Momentos después, ella misma se ve atraída por el hombre de la bicicleta que cae en la calle, o por la mano mutilada que observa en la pista desde el segundo piso de su casa, observando todo desde una ventana. En otro pasaje de este artículo se describió cómo el hombre que desde esa misma ventana ve a alguien andrógino arrollado por un automóvil siente un impulso que lo lleva a atacar sexualmente a aquella mujer. La ventana en el cortometraje del español abre la mirada hacia imágenes absurdas y siniestras, que a la vez libidinizan el cuerpo.

Las ventanas en *La tortuga ecuestre* también dan cuerpo al deseo. Veamos la función que cumplen en el poema «El mundo ilustrado»:

Igual que tu ventana que no existe
 Como una sombra de mano en un instrumento fantasma
 Igual que las venas y el recorrido intenso de tu sangre
 Con la misma igualdad con la continuidad preciosa que
 me asegura idealmente tu existencia (2002, p. 74).

La ventana de «El mundo ilustrado» no es una pretendidamente real, sino una, a todas luces, inmaterial y onírica, tanto así que se establece un símil con otro fenómeno inconcreto: «como una sombra de mano en un instrumento fantasma». No obstante, esa ventana se califica como igual a la poderosa circulación sanguínea del enunciatario amado («Igual que las venas y el recorrido intenso de tu sangre»), consistente, a su vez, en una cautivadora continuidad que confirma la presencia ideal del objeto deseado.

Salvo la mirada ascendente, hacia la luna, en la primera secuencia de *Un perro andaluz*, las miradas a través de la ventana en la película son descendentes, se orientan hacia eventos que ocurren en una pista. *La tortuga ecuestre* más bien moviliza lo corporal hacia el cielo. Eso se percibe en el poema «El humo se disipa»:

Tu aliento es como la mejor mañana fresca de olor de
aves y de mar un velamen cruza veloz la foresta interdicta
de tu aliento donde los pájaros se columpian picoteando
estrellas mientras un galope tendido de gacelas transtorna
las flores y las convierte en piedras de luna y el silencio
recorre la escala de tu aliento de fuente y de montaña ne-
vada (2002, p. 79).

Apreciemos cómo la descripción del aliento del enunciatario está compuesta no solo de figuras aviares y marítimas, sino también celestiales, con sus pájaros que picotean estrellas o gacelas que con su galope convierten flores en piedras de luna, transformando así figuras terrestres en estelares. Dicho aliento también es ascendente por ser «de montaña nevada». La ventana en *La tortuga ecuestre* hace ver hacia arriba la fusión entre el mar y el cielo. En «Oh furor el alba se desprende de tus labios» encontramos el siguiente pasaje:

Vuelves en la nube y en el aliento
Sobre la ciudad dormida
Golpeas a mi ventana sobre el mar
A mi ventana sobre el sol y la luna
A mi ventana de nubes
A mi ventana de senos sobre frutos ácidos
Ventana de espuma y oleaje
Sobre altas mareas vuelven los peñascos en delirio y la alucina-
ción precisa de tu frente (2002, p. 75).

La presencia del enunciatario se ubica encima de una ciudad que duerme, y que golpea una ventana que no solo está sobre el mar, sino también mucho más arriba («sobre el sol y la luna»): rodeada de nubes pero también de espuma y oleaje.

El objeto amoroso es una presencia gigante, pero a la vez alucinatoria, con una frente que entra en contacto con altas mareas y peñascos. Si la ventana en *Un perro andaluz* se concentra en cuerpos, o fragmentos de él, que emergen en espacios urbanos y cotidianos; en *La tortuga ecuestre* da acceso a una corporalidad de extensión natural y fabulosa, que absorbe todo lo que está dentro del planeta y más allá de él.

Si las miradas en *Un perro andaluz* dan lugar a que los personajes actúen de una manera u otra al interior de una espacialidad cerrada (cortar el ojo de una mujer después de observar la luna, o mirar y atacar a esa fémina sexualmente, al interior de una habitación); en *La tortuga ecuestre* dichas miradas permiten viajar a todos los senderos de la Tierra y del espacio exterior que lo rodea, e inclusive permiten ver el mismísimo infierno, como se nota en «Batalla al borde de una catarata»:

Una boca de piedra y ese brillo que a veces me rodea
 Para explicarme en letra muerta las prolongaciones misteriosas de tus manos que vuelven con el aspecto amenazante de un cuarto modesto con una cortina roja que se abre ante el infierno
 La sábana el cielo de la noche
 El sol el aire la lluvia el viento
 Sólo el viento que trae tu nombre (2002, p. 82).

Por eso, Yolanda Westphalen se refiere a un estudio de Martha Canfield para llegar a la conclusión de que el cuerpo en la poesía de Moro es objeto de una visión gnóstica:

Según ella, el Eros es para Moro una forma de gnosis, una pasión que une dos signos, el cuerpo como instrumento de indagación y el impulso místico, la revelación estaría ligada para el poeta con el amor físico y la lujuria aparecería elevada a medio de conocimiento (2016, p. 11).

LAS MANOS Y EL EROTISMO

Las manos son una presencia tan misteriosa e inquietante en el poemario de Moro como en el corto de Buñuel, en el que pueden aparecer, como ya lo hemos indicado, mutiladas o agujereadas. En «Batalla al borde...» retornan amenazantes como un «cuarto modesto» que posee una cortina roja que se prolonga hacia el territorio del fuego pecaminoso. Aquella habitación, en la que los personajes de *Un perro andaluz* se encuentran, también es como una habitación sencilla que, a través de la ventana, permite ver imágenes de connotación infernal, pero reprimida: la mano mutilada de

sugerencias onanistas, o la caja que contenía una figura masculina como la corbata, aunque protegida por el ya referido hombre de apariencia andrógina. Las manos que agitan una coctelera, en algunos encuadres que aparecen en *Un perro andaluz*, representan, según Talens, al acto masturbatorio: «Las dos manos que agitan la coctelera [...] pueden por ello producir el efecto de rebelión ante lo que se considera la irrupción del otro —padre o adulto— como censor del llamado ‘vicio solitario’» (2010, p. 103).

La masturbación o la homosexualidad reprimidas se iluminan con la proyección cinematográfica de *Un perro andaluz*. En unos versos del poema VI de «El fuego y la poesía», el yo poético se encuentra en una posición similar al del Buñuel que aparece al inicio del cortometraje:

En vano cierro las ventanas
Miro la luna
El viento no ha cesado de llamar a mi puerta
La vida oscura empieza (2002, p. 92).

Como al inicio de *Un perro andaluz*, mirar la luna da lugar a que una vida oscura empiece, aquella en que cerramos los ojos y soñamos.

LA MUJER Y LA VIOLENCIA

Asimismo, aquel acto de soñar, en *Un perro andaluz* y *La tortuga ecuestre*, es uno en el cual las figuras de mujeres aparecen, una y otra vez, de un modo oscuro e intenso. Estas se vinculan con la manera en que Georges Bataille define el erotismo, entendido por él como un acto de violencia, que sobre todo transgrede la belleza femenina:

De lo que se trata es de profanar ese rostro, su belleza. De profanarlo, primero, revelando las partes secretas de una mujer, después colocando ahí el órgano viril. Nadie duda de la fealdad del acto sexual. Que las situaciones varíen según los gustos y los hábitos, no puede hacer que generalmente la belleza (la humanidad) de una mujer no concurra a hacer sensible —y chocante— la animalidad del acto sexual. La belleza importa, en primer lugar, porque la fealdad no puede ser mancillada y porque la esencia del erotismo es la mancha. La humanidad significativa del interdicto es transgredida en el erotismo. Es transgredida, profanada, mancillada. Cuanto mayor es la belleza, mayor es la mancha (1992, p. 202).

Ya hemos descrito cómo en *Un perro andaluz* aparece un hombre que se aproxima con fuerza y gestos animales hacia una mujer, a la que busca atacar sexualmente. El hombre como bestia y la mujer como presa es una imagen que también está muy

presente en *La tortuga ecuestre*. En el poema «Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre» encontramos los siguientes versos:

En el empobrecimiento progresivo y luminoso de un tigre que se vuelve translúcido sobre el cuerpo de una mujer desnuda
Una mujer desnuda hasta la cintura (2002, p. 96).

El tigre aparece como una figura de luz, que se va debilitando, pero que a la vez está sobre el cuerpo de una mujer con sus zonas íntimas inferiores descubiertas («Una mujer desnuda hasta la cintura»), trasluciéndola, dejándola ver. Asimismo, las mujeres son objeto de violencia en «La vida escandalosa de César Moro»:

En la visión aterradora que persigue al hombre al acercarse
la hora entre todas pasmosa del mediodía
Cuando las bailarinas hirvientes están a punto de ser decapitadas
Y el hombre palidece en la sospecha pavorosa de la aparición definitiva trayendo entre los dientes el oráculo legible como sigue [...] (2002, p. 94).

Lo bestial es indesligable de la representación femenina tanto en *Un perro andaluz* como en *La tortuga ecuestre*. En «La vida escandalosa de César Moro» se refiere un hombre asediado por una visión terrorífica, a una hora pasmosa y de mediodía, en la que unas bailarinas que hierven perderían la cabeza (lo caliente, en un sentido corporal y sexual, se asocia a la corporeidad femenina, destinada, además, a la destrucción). Mientras tanto, dicho hombre, como un animal, lleva entre los dientes, como si fuera un hocico, un oráculo que, entre otras cosas, dice:

Una navaja sobre un caldero atraviesa un cepillo de cerdas de dimensión ultrasensible; a la proximidad del día las cerdas se alargan hasta tocar el crepúsculo; cuando la noche se acerca las cerdas se transforman en una lechería de apariencia modesta y campesina. Sobre la navaja vuela un halcón devorando un enigma en forma de condensación de vapor; a veces es un cesto colmado de ojos de animales y de cartas de amor llenas con una sola letra; otras veces un perro laborioso devora una cabaña iluminada por dentro. La obscuridad envolvente puede interpretarse como una ausencia de pensamiento provocada por la proximidad invisible de un estanque subterráneo habitado por tortugas de primera magnitud (2002, p. 94).

El oráculo profetiza un futuro surreal. Coincidentemente, y al igual que en *Un perro andaluz*, la navaja es la figura que avizora lo que ocurrirá: sobre una presencia hirviente (un caldero) atraviesa un cepillo con cerdas que cerca al día se alargan hasta

tener un vínculo táctil con el crepúsculo; y de noche, mágicamente se convierten en una lechería simple y campestre. Sobre esas misteriosas imágenes oníricas, se describen figuras animales: un halcón que devora un enigma a la manera de una condensación de vapor, pero también un cesto, compuesto de ojos animales y cartas de amor escritas con una sola letra. Es decir, estamos ante un ave que se alimenta de visiones bestiales, pero también de expresiones de amor que reducen lo verbal a lo mínimo (una única letra). La lectura, acto racional, se minimiza en ese acto que cruza lo visual, lo salvaje y lo amoroso.

Ello, pues, también recuerda aquella escena de *Un perro andaluz* en que dos libros de pronto se convierten en pistolas, con las cuales un hombre dispara a otro. La emoción reemplaza a la razón. En el mundo de los sueños, lo racional se convierte en impulso violento. Volviendo al «oráculo» del poema de Moro, nuevamente siguen apareciendo figuras animales, como la de un perro trabajador que devora una cabaña «iluminada por dentro». Aquí también tenemos a una figura zoológica que destruye lo construido racionalmente por el hombre. Por ello, el oráculo al final describe una oscuridad envolvente y que rehúye del pensamiento, gracias a la cercanía «invisible» de un estanque subterráneo de tortugas de «primera magnitud». Lo líquido y lo animal se siguen asociando al mundo de lo onírico como entidades extraordinarias.

Si la visión del cuerpo en *Un perro andaluz* expresa la represión del deseo, en *La tortuga ecuestre* plasma más bien su libertad, una libertad pasional y feroz.

ANEXO 1

ANTONIO es Dios

ANTONIO es el Sol

ANTONIO puede destruir el mundo en un instante

ANTONIO hace caer la lluvia

ANTONIO puede hacer oscuro el día o luminosa la noche

ANTONIO es el origen de la Vía Láctea

ANTONIO tiene pies de constelaciones

ANTONIO tiene aliento de estrella fugaz y de noche

oscura

ANTONIO es el nombre genérico de los cuerpos celestes

ANTONIO es una planta carnívora con ojos de diamante

ANTONIO puede crear continentes si escupe sobre el mar

ANTONIO hace dormir el mundo cuando cierra los ojos

ANTONIO es una montaña transparente
ANTONIO es la caída de las hojas y el nacimiento del
día
ANTONIO es el nombre escrito con letras de fuego sobre
todos los planetas
ANTONIO es el Diluvio
ANTONIO es la época Megalítica del Mundo
ANTONIO es el fuego interno de la Tierra
ANTONIO es el corazón del mineral desconocido
ANTONIO fecunda las estrellas
ANTONIO es el Faraón el Emperador el Inca
ANTONIO nace de la Noche
ANTONIO es venerado por los astros
ANTONIO es más bello que los colosos de Memmón en
Tebas
ANTONIO es siete veces más grande que el Coloso de
Rodas
ANTONIO ocupa toda la historia del mundo
ANTONIO sobrepasa en majestad el espectáculo grandioso
del mar enfurecido
ANTONIO es toda la Dinastía de los Ptolomeos
México crece alrededor de ANTONIO

BIBLIOGRAFÍA

- Bataille, Georges (1992). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Breton, André (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Caballero Medina, Carlos Arturo (2005). «Eros y Tanatos en *La tortuga ecuestre* de César Moro». En: Yolanda Westphalen (comp.), *Actas del coloquio internacional: César Moro y el surrealismo en América Latina* (pp. 111-132). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Dreyfus, Mariela (2008). *Soberanía y Transgresión: César Moro*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- Fontanille, Jacques (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima.

- Huamán, Miguel Ángel (2005). Una lectura deconstructiva de Moro. En Yolanda Westphalen (comp.), *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina* (pp. 69-76). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Kristeva, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Éditions du Seuil.
- Laplanche, Jean & Jean-Bertrand Pontalis (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Moro, César (2002). *Prestigio del amor*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Quezada Macchiavello, Óscar (1991). *Semiótica generativa. Bases teóricas*. Lima: Universidad de Lima.
- Talens, Jenaro (2010). *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.
- Westphalen, Yolanda (2016). *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Fondo Editorial UNMSM/ Biblioteca Digital Andina. [en línea] <http://intranet.comunidadandina.org/documentos/bda/PE-OC-0012.pdf> (Fecha de consulta: 20-10-2016)
- Wood, Ghislaine (2007). *The Surreal Body: Fetish and Fashion*. Londres: V&A publications.

JUAN BUSTILLO ORO Y CARLOS NORIEGA HOPE: ¡QUÉ TAN LEJOS QUEDA HOLLYWOOD!

Betina Keizman

Universidad Alberto Hurtado, Chile¹

Resumen: este artículo indaga las producciones literarias de Carlos Noriega Hope y de Juan Bustillo Oro en torno al cine. Los cuentos, particularmente atentos a los entretelones y a la órbita degradada y ansiosa de los fantasmas que pululan por los estudios, conviven con otros que funcionan como una contracara de su visita a Los Ángeles en tanto que ventilan la tensión entre el México tradicional y las *praxis* modernizadoras. Los dos autores exploran las posibilidades creativas de la literatura en relación con el cine en una irradiación dual: conscientes de las dificultades de la implantación del cine en el México de la época, ensayan dislocar en la literatura elementos del desarrollo cinematográfico. Sus narrativas habilitan una aguda evaluación de las condiciones específicas de producción y de exhibición del cine y de la literatura, reconocen los alcances del cine como gestor de nuevas expresividades —y posibilitador de vínculos sociales y sexuales sin precedentes— e indagan, eventualmente, sobre prácticas artísticas y sus fundamentos tecnológicos.

Palabras clave: literatura, desarrollos cinematográficos, narraciones sobre cine, Carlos Noriega Hope, Juan Bustillo Oro

NORIEGA HOPE Y LA MODERNIZACIÓN DE LA NACIÓN

En 1919, Carlos Noriega Hope realiza un viaje iniciático a Estados Unidos donde escribe las crónicas sobre Hollywood que publica en la columna «La Capital del cine» de *El Universal*. Posteriormente las reunirá con el subtítulo «Apuntes de viaje de un repórter curioso», las que, junto a otros textos, formarán parte del volumen *El mundo de las sombras* (1921). Estos artículos le abren las puertas del periodismo;

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de Investigación Regular Fondecyt N 1130563 «Relaciones cine-literatura en la producción de escritores de Argentina, México y Chile entre 1915 y 1940».

pero, más importante aún, lo convierten en portavoz de una modernidad que en ese momento, y en México, parece más que nunca engalanada con barras y estrellas². De regreso al Distrito Federal, Noriega Hope sigue escribiendo crónicas y críticas de cine con el seudónimo de Silvestre Bonnard y luego encara, de 1920 a 1934, el gran proyecto de su corta vida (muere a los 38 años): la dirección de *El Universal Ilustrado*.

Hay consenso sobre los alcances de esta publicación y su afán de promocionar una cultura mexicana renovada y cosmopolita. Allí colaboraron los más importantes escritores, dibujantes y hombres de cultura de la época. *El Universal Ilustrado* fue un verdadero objeto cultural, impulsor de nuevos paradigmas socioculturales; un instrumento privilegiado de producción, consumo, intercambio e intervención. En el número del 5 de abril de 1925, Noriega Hope escribía: «En estas páginas todos hemos hecho obra ecléctica, construyendo el único periódico literario del país, donde no existen prejuicios ni para el académico ni para el estridentista, ni para el viejo escritor laureado ni para el joven escritor desconocido» (citado por González de Mendoza, 1959, p. 42).

Su labor de gestión cultural también se extendió a la dirección de *La novela semanal*, donde entre 1922 y 1925 se publicaron, cada siete días, novelas o cuentos largos, entre otros, la reedición de *Los de abajo* (1924), de Mariano Azuela; *La señorita etcétera* (1922), de Arqueles Vela; *La llama fría* (1925), de Gilberto Owen; y *La hacienda* (1925), de Xavier Icaza. Además, Noriega Hope fue argumentista de *Viaje redondo* (1919), dirigió algunas escenas de *El zarco* (1920) y *La gran noticia* (1922), en la que él mismo actuaba junto a Cube Bonifant y Marco Aurelio Galindo. También se hizo cargo del guion de *Santa*, de Federico Gamboa, (1931) para su versión cinematográfica.

En *El mundo de las sombras*, Noriega Hope registra su visita a los estudios de Los Ángeles y su encuentro con las estrellas de cine; pero es en *El honor del ridículo*, el libro de cuentos que publica en 1924, donde verdaderamente se juegan las derivaciones de aquella colisión inicial. La narración ficcional de los entretelones y bastidores de los nacientes estudios anticipa aquellos cuentos que ventilan la tensión entre el México tradicional y las *praxis* modernizadoras. Los extras, los actores incipientes y las *flappers* son protagonistas privilegiados de los cuentos de cine que, en clave de desengaño y de imposibilidad amorosa, encarnan personajes hostigados por la ambición del éxito, por el fracaso y por la equívoca promesa de las apariencias.

«Para qué» es uno de los cuentos de cine de Noriega Hope que no se incluyeron en *El honor del ridículo* pero sí en *Las experiencias de Miss Patsy y otros cuentos*.

² Ángel Miquel cita a Ramón López Velarde y se refiere a *Pero Galán* (1926), de Genaro Estrada, para señalar «la frecuente sensación de que la cultura mexicana estaba siendo invadida por la estadounidense» (2005b, p. 86).

Allí aparece Henri Le Goffic, el personaje que «morirá» en «Che Ferrati, inventor», sin duda el cuento de cine más elaborado e importante de Noriega Hope. «Para qué» propone el escenario lindante de una partida de póker entre cuatro figuras del cine cuya conversación gira sobre el desahuciado vínculo amoroso de uno de los hombres con una «extra». El juego de póker se desarrolla en un entorno que duplica el de los «estudios», una saturación de cortinas orientales, un gran palacio hollywoodense en fiesta y una habitación aislada donde los personajes juegan a las cartas.

La descripción de los estudios como un «cambalache» de escenografías y vestuarios variados, una encrucijada de épocas y geografías que ya aparecía en los cuentos y en las crónicas de *El mundo de las sombras*, se reitera en la ficción expresando la sensibilidad del escritor y cronista insistentemente perturbada por esta visión aberrante pero dueña de una dinámica poderosa. Es que Noriega Hope encuentra en esta superposición un sello distintivo de la producción cinematográfica norteamericana cuya materia prima está ligada a este imaginario de telas y marquería, de artificiales detritus de culturas exóticas (la mexicana incluida, por supuesto), en el desorden de una producción que dice más de su estética y de su política que el producto acabado que es la película. Los encuentros entre los individuos que orbitan los estudios se producen en espacios acosados, vestuarios excedidos en donde los extras conversan, o salas multitudinarias de comida rápida y de auto-servicio en donde los personajes intercambian algunas palabras: el espacio de los vínculos, acechado por la profusión de los objetos y el trajín, es mínimo y frágil; un ámbito imposible que frustra las relaciones. La artificialidad del escenario y de los personajes expone la vacuidad como condición del espectáculo cinematográfico, una condición que se amplía y extrapola a la pérdida de sí que el mundo de las estrellas exige. Si el personaje de «Para qué» no puede concretar su historia de amor con la «extra» es porque él mismo sabe que esa historia apasionada y visceral no tiene lugar en el mundo de las apariencias que es el de Hollywood. Las relaciones de Carlos Noriega Hope con el mundo del cine y con las posibilidades de la modernización, cabe subrayarlo, son más complejas que lo que permite suponer su pujante rol de promotor cultural de modernidad en México.

En «Che Ferrati, inventor» se reitera el problema de la imposibilidad de una relación amorosa verdadera, pero esta vez con un tratamiento en clave latinoamericana; es decir, desde una perspectiva en que lo político es la condición para pensar la tecnología, la industria del cine y la identificación del espectador³. Federico Granados,

³ Este cuento se incluye en la primera edición de *El honor del ridículo*, pero Francisco Monterde señala que también fue publicada en el número 25 de la «Novela semanal» en 1923. En el número 471 de *El universal ilustrado* (1926) vuelve a publicarse una escena de la versión teatral que ese mismo año se llevó a las tablas, con el título abreviado de «Che Ferrati».

como muchos otros, ha llegado de México para triunfar en la pantalla pero se ve relegado al oficio de figurante. Su vínculo con la modernidad norteamericana se sublima en su relación con la *flapper* Hazel van Buren, un romance que se despliega bajo el espejismo de modelos cinematográficos: ella es la muchacha norteamericana «de moral acomodaticia y rabiosa independencia»; él, el amante latino que presta «el hechizo de las cosas exóticas». El tercer personaje es Ferrati, un arribista argentino que, como otros, llega a Los Ángeles en busca de consagración. Su éxito inicial se debe a la construcción de un set en miniatura que suplanta las escenografías de gran escala. Así, se convierte en un director artístico que «valía ya cien mil dólares para la Superb Pictures» (Noriega Hope, 1924a, p. 138). Luego inventa una masilla prodigiosa —la Ferratine— que reproduce a la perfección cualquier rostro como una máscara sensible y elástica que permite la expresividad (no hay artilugios porque también el actor es una máscara artificial, mitad humana y mitad plástica). La oportunidad de Ferrati aparece cuando muere Henri Le Goffic, estrella francesa de cine, y deja a los estudios al borde de una crisis. En ese momento el argentino se propone reemplazarlo con Federico Granados, cuyo parecido físico con el muerto se perfecciona gracias a la masilla. Ferrati es una perfecta emanación del mundo de la imaginación tecnológica que Beatriz Sarlo identifica en *La imaginación técnica* (1997) como propia de las modernidades periféricas. Logra destacarse en la industria cinematográfica por la invención de esta tecnología accesible, manual, de bajo costo (los altos costos de las industrias cinematográficas, las inversiones enormes en producción, distribución, exhibición y publicidad explican que, solamente a partir de los años treinta y con el reinado del cine sonoro, algunas industrias latinoamericanas consigan destacar en el panorama de la producción mundial)⁴. En este contexto, los inventos de Ferrati —la escenografía en miniatura y la máscara— son reproducciones engañosas y a pequeña escala de un simulacro.

En realidad, Noriega Hope está narrando el «destino latinoamericano», no solo en cuanto a las limitaciones del acceso a la tecnología y a la industria, sino en relación con ese otro factor que supone el valor geopolítico de un hombre. Ferrati supone (erróneamente) que su «Ferratine» acabará con las grandes estrellas porque cualquiera podrá ser la máscara. Pero, en definitiva, se deja engañar por el calibre de su invento al suponer que su tecnología periférica, apropiada por la industria del cine, carece de un valor agregado inicial. Se equivoca, pues la máscara no hace a la estrella y Federico Granados confirmará amargamente su error porque de nada le sirve su

⁴ Uno de los hitos de este desarrollo del cine en Latinoamérica lo marca *María Candelaria (Xochimilco)*, dirigida y escrita por Emilio «Indio» Fernández, que fue ganadora de la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1943. Paranaguá (2003), refiriéndose a la llegada del cine a Latinoamérica, identifica «la fase de penetración del mercado norteamericano» entre 1920 y 1929.

talento o su personalidad: aunque triunfe, solo lo hace con la máscara de Henri Le Goffic. Federico Granados es un diablo «de cinco dólares a la semana», y suplantar a Le Goffic no le permite acceder a un valor diferente a aquel que la industria del cine ha estipulado para él: «una vida miserable de comparsa viviendo un día de *cowboy* y otro de ciudadano romano, para conseguir un billete de cinco dólares, sin esperanzas de sobresalir entre la espesa muchedumbre de impersonales y despreciados» (Noriega Hope, 1924a, p. 101).

Noriega Hope explicita la desigualdad del subalterno cuando estima que esa condición excede el plano de las capacidades morales, estéticas, técnicas e incluso de las circunstancias. Los directivos de los estudios saben que Federico Granados no es Le Goffic, aunque lo suplante, aunque tenga su cara, aunque sea más talentoso. En ningún caso merece el sueldo de la estrella francesa. Las oscuras raíces del mercado intrínsecas a la producción cinematográfica se presentan en toda su potencia, ciñen los cuerpos y tasan sus posibilidades. Las condiciones de los individuos resultan fraccionadas de un modo análogo a la partición de cuerpos que opera el cine en su técnica, tal como lo hace cualquier mercado de producción: los bigotes de Ferrati eran de «un valor precioso para ‘hacer atmósfera’ en cualquier película de bandoleros italianos y princesas turcas» (1924a, p. 110). Se trata del arte sometido a un proceso materialista en el cual los brazos del obrero de la producción capitalista equivalen a los ojos encantadores de la estrella, su bigote o su músculo; en definitiva, el fetiche cinematográfico atravesado por el fetiche de la mercancía y el valor del trabajo capitalista:

Convénzase usted: las ‘estrellas’ no son más que valores bursátiles. Desde que el cinematógrafo ha entrado por el sendero industrial todo se ha vuelto un juego de Bolsa. Los ‘studios’ no son, en síntesis, más que enormes bancos donde se cotizan el talento, la belleza y la vocación; los que vivimos en este ambiente no somos sino acciones que hemos de fluctuar al arbitrio de los poderosos (Noriega Hope, 1921, pp. 173-174).

En su lectura de «Che Ferrati, inventor», Miriam Gárate señala que Federico Granados intenta recuperar su identidad pero conservando el éxito de la estrella: «En el centro de estos relatos, pues, está el propósito de deshacer la semejanza en un cierto registro, perseverando (inútilmente) en mantenerla en otro» (2013, p. 200). Este intento es el gran problema que Noriega Hope detecta en relación con una posible producción nacional y con los imaginarios sobre México y Latinoamérica que el cine norteamericano esculpe. El problema está en la tensión entre éxito e identidad: las exigencias del mercado y las políticas del gusto desarticulan una identidad intrínseca, libre de apariencias, fiel a sí e independiente de un aparato de producción.

Los cuentos de cine de Noriega Hope enfatizan la explotación del exotismo en el mundo cinematográfico de un modo que excede la crítica a la errática cultura de la escena norteamericana o la consideración de los estudios como alcantarillas de otras tradiciones convertidas en piezas de ambientación. Exotismo, identidad y éxito constituyen un triángulo amenazante en el que no solamente Federico Granados va a desaparecer, sino que es difícil vislumbrar allí una salida para las naciones latinoamericanas.⁵

Paradójicamente, tampoco el cuento de Noriega Hope se libra de esos parámetros y cuando le toca revivir la infancia de Ferrati en la pampa echa mano de estereotipos similares a los de cualquier filme: una pampa en donde narraría «al calor del fogón y chupando mate, sus andanzas por el mundo» (1924a, p. 115). Este uso del estereotipo indica que Noriega Hope ha estimado la densidad simbólica e imaginaria de este recurso, como por otro lado también lo hace Borges en las críticas de cine (Keizman, 2011). La pregunta es cómo invertir y controlar el modelo de lo exótico que el cine norteamericano impone, pero no solamente en un plano político de acción respecto de los estudios hollywoodenses sino en lo relativo a la propia percepción penetrada por ese modelo.

Ángel Miquel señala con extrema claridad, que, contra lo que cabría esperar de su militancia modernizadora, Noriega Hope rechazó el cine mexicano que se volcaba a representar las clases altas de la sociedad, «personajes urbanos en elegantes trajes de etiqueta» (2005a, p. 93) y apostó, en cambio, por la filmación de obras protagonizadas por tipos populares. Estas eran las dos vías para oponerse a las películas norteamericanas que «estereotipaban al mexicano en el ofensivo *greaser* (es decir, el grasoso), un personaje violento, sucio, taimado, lujurioso, holgazán y vengativo, siempre ataviado con un sarape y un enorme sombrero» (2005a, p. 93)⁶. Miquel también expresa su asombro respecto a la malograda película que filmara Noriega Hope, *La gran noticia* (1923). Se sabe que el proyecto inicial contemplaba una indígena (la «india bonita») como personaje principal, pero finalmente fue una producción carente

⁵ El exotismo y la utilización de estereotipos de lo latinoamericano en la cinematografía norteamericana provocaron en el plano político múltiples reivindicaciones de los gobiernos de la región. Por otra parte, esta presencia de lo mexicano en el cine hollywoodense fue muy inicial. Emilio García Riera, en *México visto por el cine extranjero 1894-1940* (1987), cita fuentes que señalan que en la zona los extras resultaban baratos porque abundaban los trabajadores mexicanos y orientales, en un territorio que se percibía imbricado de la cultura mexicana que, señala, se ve transformada en los primeros films argumentales bajo la forma de una California de tiempos hispanos.

⁶ En relación con la insuficiente intervención del Estado mexicano para controlar las películas norteamericanas en que aparece el *greaser*, remito a un artículo de Noriega Hope «La censura de las películas cinematográficas. ¡Es necesario hacer algo!», firmado por Silvestre Bonnard y aparecido en *El universal* el 17 de febrero de 1920 (Almoína, 1980, pp. 132-133).

de unidad y de orientación que incluía rancheros y locaciones de provincia, pero también situaciones y personajes con «un claro parentesco con los que aparecían en las cintas extranjeras» (2005a, p. 96), lo que explica su mala recepción por el público y por la crítica. Tanto la disparidad de la película como la modificación del proyecto expresan, probablemente, la tensión entre exotismo, identidad y éxito vuelta incertidumbre; también las contradicciones de un Noriega Hope comprometido con la modernización cultural y social.

En «El viejo amigo» (también incluido en *El honor del ridículo*), el mundo de los comparsas reaparece, esta vez más alejado de los estudios, en un bar donde un intermediario en busca de extras contrata a una antigua estrella olvidada. En la filmación, Dick Collins, ex *cowboy* de la pantalla, reencuentra su caballo, destinado al matadero, y para salvar a su animal asesina al ayudante de filmación.

Como se puede ver, los cuentos de Noriega Hope no proponen al actor como espectro, uno de los tópicos por excelencia de los primeros cuentos de cine, sino como fantoche, incorporado definitivamente a la cultura del desechable y de lo provisorio. Esta cultura se expresa perversamente en un episodio que se menciona en «Che Ferrati, inventor» y en *El mundo de las sombras*: la candidata a actriz que camina de Seattle a Los Ángeles para llamar la atención y tener algún valor agregado a la hora de aparecer en la prensa o presentarse en los estudios.

Cuando los relatos de Noriega Hope se vuelven hacia México, resulta inquietante la antítesis que establece entre las naciones ancladas en la tradición y aquella que, embanderada de lo nuevo, se percibe como de «generación espontánea». «Las experiencias de Miss Patsy» es una crítica ácida a la doble moral con que la sociedad mexicana sanciona el libertinaje de Hollywood y la modernidad en su conjunto. Las «Dos palabras», que anticipan la narración, dan una pauta inequívoca de lectura, a la vez que suponen una irónica construcción de la figura de autor. En ellas, se narra la llegada de un joven pobre y melenudo a la redacción en busca de Arqueles Vela. El escritor estridentista no está, pero encuentra a Noriega Hope, presentado como escritor de cuentos gringos y que ignora lo que es la literatura, a quien el joven le pide una moneda. Hope se la da y, respondiendo a su descripción, se dispone a escribir ese cuento gringo, sin literatura pero sincero: «Las experiencias de Miss Patsy» (que luego transformará en la pieza teatral *Margarita de Arizona*). Se trata de un cuento-crítica de costumbres en el cual Miss Patsy es una joven *cowgirl*, hija de americano y mexicana, que viaja con su madre a México tras la muerte del padre en Arizona. En este relato, la chica encarna una cultura de fuerza natural, la potencia de la existencia, espontánea y sin cálculos. El problema es que su espontaneidad desorienta a un médico mediocre convertido en político y a un joven

general, quienes la confunden con una mujer fácil. Condenada por las apariencias, la responsabilidad se invierte y la joven y su madre son expulsadas del hotel donde se alojan: «¡Vienen a perturbar a nuestros jóvenes, con sus costumbres asquerosas, que sublevan a las mujeres honradas!» (Noriega Hope, 1986, p. 79). El cuento abre otro frente de batalla desde el cual Noriega Hope y su vanguardia cultural denuncian una sociedad hipócrita.

Por último, quiero referirme al cuento que abre *El honor del ridículo*, y que temática y estilísticamente incorpora otro estilo. Es un relato rural en que las frases en inglés de otros cuentos se suplantán por los modismos populares de Ña Jacinta, ciega por designios del «Señor Jesucristo». La mujer cae en manos del ambicioso médico Ricardo Arrangoiz quien se propone devolverle la vista. Ella quiere ver, pero también siente «el temor de mirar». Finalmente, la operación es exitosa, pero casi de inmediato cae sobre Jacinta la conciencia de la caducidad del milagro: ya está vieja y ese prodigio recién encontrado se perderá muy pronto. Recuerda entonces el relato de Pedro Urdimalas en que el célebre bribón quiere entrar al paraíso para ver un poco, se desliza cuando San Pedro entreabre la puerta y como castigo es convertido en piedra, pero con ojos. Fascinada por su nueva condición, doña Jacinta pide volverse piedra, ser eterna como Urdimalas, pero conservando los ojos. En efecto, en el final del relato aparece muerta, mirando el cielo con los ojos abiertos. Nótese que la condición de la vieja es la del espectador de cine, obnubilado por el mirar recién descubierto, pero perdidos el movimiento, su propia identidad y su humanidad.

La fábula que Noriega Hope propone enaltece la mirada; no obstante, advierte sus riesgos bajo la elección de esta espectadora eterna de tierra adentro, una Ña Jacinta que renuncia a su autonomía, incluso a su capacidad de vida y de producción. Su destino no es muy diferente del de los personajes de los cuentos de cine, la órbita degradada y ansiosa de los seres que pululan por los estudios (comparsas, dobles y *flappers*) que apenas consiguen desprenderse de su papel de espectadores, cercanos y equívocos, de las grandes figuras. La nueva disposición de territorios ya no solamente está inscrita en la nacionalidad y en la geografía, se reproduce en el naciente mundo del espectáculo globalizado, sus valores financieros y la disposición a una hegemonía simbólica e imaginaria que deja en sus linderos una muchedumbre que, Noriega Hope sospecha, podría ser Latinoamérica.

JUAN BUSTILLO ORO EN LA PENUMBRA INQUIETA

Si a veces la oscuridad de los cines palpita amorosamente y rasga el aire un dulce cuchicheo subrayado con besos, no seré yo el que proteste.

¿Por qué? Porque estoy convencido de que el amor es el amor. Es ese convencimiento el que impulsa a reclamar para él templos un poco más dignos que los que hoy se le dedican. Y conste que, al llamar templos a los cinematógrafos, no quiero, de ninguna manera, hacer insinuaciones maliciosas.

«De lo que pasa en los cines». *Excelsior*, 25 de mayo de 1917
(citado en Miquel, 1992, p. 123).

El cine batió el record matrimonial, según puede verse en las cifras antes citadas. Y si apartamos a los hombres de las señoras, claro es que eliminaremos las probabilidades de matrimoniarse, sobre todo para las solteras y divorciadas.

«Una ley muy curiosa». *Film. El nacional*, 19 de abril de 1917
(citado en Miquel, 1992, p. 258).

Numerosos artículos testimonian la importancia que adquiere, en las primeras dos décadas del siglo, el espacio de exhibición cinematográfica como un ámbito de renovadas experiencias entre los sexos, esa penumbra inquieta a la que alude el título de los cuentos de cine que escribe Juan Bustillo Oro, antes de transformarse en uno de los directores más destacados del cine mexicano, cuando aún debe conformarse con los placeres de la platea.

En *La Penumbra inquieta (cuentos de cine)*, publicado en *La novela semanal de El universal Ilustrado* en 1925⁷, el espectador es el principal protagonista. Se trata de narraciones cortas en las que el hombre seducido por la pantalla se apropia estratégicamente del flujo de seducción que el cine irradia. En «El ladrón de Bagdad», un hombre que mira una película con Douglas Fairbanks desvía su atención de la cinta y encara otro tipo de asalto al acercarse a la mujer sentada junto a él, con la que «vive» un imaginario e intenso encuentro amoroso. También en «Un método original» el eje de la visión que une al espectador con la pantalla se desvía hacia los laterales en una estrategia de la sugestión, en un supuesto método de conquista de la mujer

⁷ En *Vida Cinematográfica*, Bustillo Oro narra el apoyo que tuvo de Noriega Hope y las páginas de *El universal ilustrado* para la promoción de *Dos monjes*, la película que filma en 1934 y que con razón el director del periódico consideraba vanguardista y de difícil recepción por el público. La muerte de Noriega Hope hizo que la película quedara «sin el fuerte impulso publicitario del generoso amigo ausentado» (Bustillo Oro, 1984, p. 126).

sentada junto a él y que justamente reside en la inminencia de un movimiento que finalmente no se produce.

Los personajes de Bustillo Oro capitalizan la seducción que emana del cine al apropiarse de sus posibilidades. Diferentes del espectador, que vive empáticamente lo que la pantalla muestra, estos personajes se liberan de una posición de dependencia y se adueñan de la dimensión erótica que irradia la experiencia cinematográfica.

El trasfondo de estos relatos está en las modalidades de uso de la sala de cine, la irrupción de un espacio público que conserva su privacidad y, sobre todo, permite nuevas experiencias de encuentro. Con mayor alcance, la escritura de Bustillo Oro se perturba ante los nuevos modelos de mujer que los años veinte visibilizan, de mano de la modernización creciente. Sin embargo, en los relatos, los vínculos tienden a nivelarse, y sin que el hombre renuncie a su rol de seductor, la prerrogativa de una actitud activa es compartida por la mujer fría e inteligente y por su sugestivo conquistador.

Eso sucede en «Un peligro», donde, en dos relatos paralelos, hombre y mujer reivindicán la arbitrariedad de la seducción. El primero es la historia de una mujer que se lanza al adulterio porque su marido no acepta utilizar unos «choclos» más elegantes y a la moda. En el segundo, el narrador rememora las circunstancias en que abandona una posible conquista que le muestra sus pantorrillas en una sala de cine. Al compararlas con las que se ven en la pantalla, observa que sus pies son grandes y antiestéticos: después de «una acalorada discusión sobre el valor estético e inquietante de sus piernas» (Bustillo Oro, 2009c, p. 45) descubre la «estrecha e invisible relación de un pie bien calzado y el amor» (p. 45). La fragmentación y el encuadre de los pies y de los zapatos reproducen el recorte del cuerpo en el plano cinematográfico, una percepción correlativa a la decepción de los personajes y que demuestra, sin lugar a dudas, el ascendente de los modelos cinematográficos en los nuevos cánones de belleza. Hombre y mujer defienden esta nueva pauta y, aunque el registro humorístico no está ausente en el relato, en este punto se establece una equivalencia entre géneros que no es usual en la época (son muchos los escritores, como Roberto Arlt en el Río de la Plata, que tienden a considerar el bovarismo cinematográfico como una práctica predominantemente femenina)⁸.

En 1928, Bustillo Oro publica en *El universal ilustrado* cuatro cuentos de cine: «El ciudadano Robinson», «Lección para maridos», «El primer Don Juan» y «El farol», reeditados en la colección «Deuda saldada» de la UNAM (para las referencias de estas publicaciones remito al prólogo de Jael Tercero Andrade) y agregados

⁸ Para una referencia a la mujer espectadora en este y en otros cuentos de cine, remito a mi artículo «Mujeres que no van al cine» (2018).

a los de *La penumbra inquieta*. En estos cuentos posteriores, Bustillo Oro abandona su tema inicial, la fascinación del espectador y sus prácticas, por un tratamiento más vinculado con las propias películas. En los cuatro cuentos incluye paratextos: «De los tres cuentos para Fritz Lang» (en «El farol»), «Para una película de Buster Keaton» (en «El ciudadano Robinson»), «El segundo cuento para Buster Keaton» (en «El primer Don Juan») y «Para una película de Adolphe Menjou» (en «Una lección para maridos»). Se trata de dedicatorias y claves de lectura —evidentemente lo son— pero sobre todo explicitan el método constructivo de los relatos bajo la forma de una expansión del cine en la literatura. Buster Keaton y Menjou prestan su «cara» a los personajes de los cuentos que también capturan el tono, la ambientación y el registro argumental de las películas (los cuentos de «El farol», que no consideramos en este trabajo, suponen una ambientación y un espíritu narrativo cercano al expresionismo de Fritz Lang). Cuento y película se articulan en una serie que Bustillo Oro piensa como continuidad, además de leerse como registros de un espectador crítico y sutil que exporta hacia la literatura los elementos más expresivos y particulares del director y de los actores «homenajeados», o tal vez plagiados, en sus líneas. La referencia al plagio, que analizaremos a continuación, se explicita en «El ciudadano Robinson».

Las modalidades con las que un espectador puede apropiarse de los motivos, recursos o emociones del cine son el elemento central que se dirige en estos cuentos. «El ciudadano Robinson» y «Una lección para maridos» proponen dos modelos de apropiación del mundo imaginario. En el primero, el remedo de Buster Keaton se encarna en un personaje débil y endeble que transige con el diablo y se deja llevar a un mundo imaginario en el que todos los hombres desaparecen, lo cual le permite vivir una intensa historia de amor con su heroína. Este Robinson en la ciudad, carente de las cualidades de ingenio y fortaleza de los Robinson, es un perfecto Buster Keaton que finalmente descubre que ha vivido una ilusión, porque esa otra vida que cree haber vivido era, como el cine, una fantasía en la que irresponsablemente se introdujo. «Finalmente debe purgar la pena que los superhombres le impusieron por plagiarlo» (Bustillo Oro, 2009a, p. 78). En el contexto del cuento, la referencia al plagiarlo alude a su condición de falso Robinson, pero la dimensión cinematográfica que introduce la personificación de Buster Keaton vincula este término con la práctica cinematográfica y la escritura. Robinson es un plagiarlo porque se trata de Buster Keaton llevado a la escritura (y en ese sentido su plagio es el de Bustillo Oro), pero también porque se deja engañar por el diablo y se introduce en un mundo ficcional cediendo su autonomía. El diablo del cine lo ha engañado en su doble encarnación de «chofer degenerado de un camión de pasajeros» (p. 78) y Satanás que «sopló sobre su cigarrillo una diminuta y elegante llamita azul, como la que despiden las lámparas

de alcohol, que se escapaba de su boca entreabierta» (p. 70), llevándolo a esa doble encarnación ficcional —el oscuro hombrecito Robinson y el último sobreviviente— de la que finalmente despierta. Buster Keaton despierta de su experiencia del cine dentro del cine, pero en la escritura. De modo análogo, la soledad de la sala del cine también deja al espectador en la isla detenida de la contemplación, incluso si le ofrece a cambio un dinamismo imaginario que puede encarnar como propio gracias a las delicias de la identificación. Para uno y otro, la felicidad del plagio es breve y anticipa un final que lo condena⁹.

Todo lo contrario ocurre en «Una lección para maridos», en donde el personaje principal, un posible Adolphe Menjou elegante y disciplinado, comparte con un amigo su secreto para un matrimonio perfecto. Él mismo es el amante de su mujer, quien cree mantener una relación con el hermano gemelo de su marido. «Adolphe Menjou» se ha inspirado en una cinematografía que reactualiza, con renovados bríos, el tema tradicional del doble, pero de ningún modo se deja engañar por el diablo de los espejismos; su apropiación de la posibilidad de vivir otras vidas que el cine ha colocado como vía de escape en el imaginario de la época es radical, pero sobre todo autoconsciente. Es él quien crea a su doble y lo pone a su servicio.

La estrategia del espectador de los primeros cuentos de Bustillo Oro (los de *La penumbra inquieta*), centrados en la experiencia de la sala de cine, reaparece en estos cuentos que escribe tres años después. En este caso la estrategia masculina ha abandonado el espacio de la sala de cine y extrapola las enseñanzas del juego de seducción que propone el hecho cinematográfico. Los hombres que desfilan en los cuentos de 1928 suponen modelos alternativos de masculinidad que, como en el caso de «Una lección para maridos», negocian con estrategias de la ficción los valores tradicionales, la fidelidad o la realización sexual. En «El primer Don Juan», el alcance de la estrategia es aún más explícito. En este segundo cuento «protagonizado» por Buster Keaton, un ejemplar débil en el mundo de los hombres de las cavernas «de cráneos chatos» y de «oscura inteligencia» consigue seducir mujeres y procrearse fingiendo desinterés: «Decidió ser revolucionario y lo fue» (Bustillo Oro, 2009b, p. 96). En la alegoría que propone Bustillo Oro, la debilidad de la seducción y de la inteligencia se infiltra en la masculinidad modificándola para siempre: «La debilidad había ya entrado en muchas mujeres y habían nacido ya en el grupo muchos seres de notable inferioridad física; se mostraban al mundo los primeros brotes, embellecidos,

⁹ Hay que agregar que el argumento y la experiencia que retoma este cuento de Bustillo Oro tiene muchas coincidencias con *Paris qui dort*, la película de 1925 de René Clair, que imagina un París adormecido por un rayo extraordinario, en el que deambulan los escasos individuos que se han librado de su efecto. También en *Sherlock Jr* (1924), Buster Keaton está sometido a desventuras similares.

de la decadencia muscular del hombre» (p. 99). En suma, se han modificado irreversiblemente los imaginarios a partir de la inyección de ficción y experiencia que el cine inyecta en los individuos y, a través de ellos, en la trama social. Sea en la pantalla, en la sala de cine o en las nuevas relaciones que imagina, los cuentos de Bustillo Oro riman distintas modalidades de la seducción y el escamoteo explorando los modos en que la sugestión se infiltra en una sociedad.

CODA

Los cuentos de Carlos Noriega Hope y de Juan Bustillo Oro exploran las posibilidades creativas de la literatura en relación con el cine en una irradiación doblemente periférica, la cual hace eco de las dificultades del desarrollo del cine en el México de la época. Simultáneamente, ensaya dislocar en la literatura elementos del desarrollo cinematográfico (desde sus condiciones de producción y de exhibición a sus alcances como gestor de nuevas expresividades y de vínculos sociales y sexuales). Los alcances iniciales de estas dos prácticas se pueden interpretar desde la falta y el deseo. «Quisiéramos hacer cine pero no podemos» es la proposición inaugural que la escritura complejiza ampliamente.

En Noriega Hope, la fascinación es puesta en jaque por condiciones existenciales y políticas, porque la órbita degradada y ansiosa de los fantasmas que pululan por los estudios (comparsas, dobles y *flappers*) anticipan y sellan una nueva disposición de territorios en que la inscripción nacional se somete, en el mundo del espectáculo, a una hegemonía simbólica e imaginaria de la que México, y Latinoamérica, difícilmente podrían librarse. El arte nacional, la modernización y la lacra del exotismo surgen en la escritura de Noriega Hope como problemas leídos y reproducidos en el tejido de la industria cinematográfica.

Para Bustillo Oro, la exploración es más optimista, se revierte hacia el interior del tejido social y en una producción intermedial que nutre cine y literatura. Si Noriega Hope se pregunta por límites y restricciones, Bustillo Oro apuesta con extrema libertad por continuidades y vínculos, disuelve el plagio en la apropiación de recursos y emociones y en los alcances de nuevas experiencias que irradian sobre los objetos estéticos así como intervienen en prácticas de vida. Lo que Bustillo Oro experimenta son las redes comunicantes, la apropiación de la posibilidad de vivir otras vidas —que el cine ha colocado como vía de escape en el imaginario de la época— y el modo en que los caudales de la seducción, infiltrados en una sociedad, la modifican sin tregua.

BIBLIOGRAFÍA

- Almoina, Helena (1980). *Notas para la historia del cine en México (1896-1925)*. Tomo II. Ciudad de México: Filmoteca UNAM.
- Bustillo Oro, Juan (1984). *Vida cinematográfica*. Ciudad de México: Cineteca nacional.
- Bustillo Oro, Juan (2009a). El ciudadano Robinson. En María de Lourdes Franco Bagnouls y Jael Tercero Andrade (eds.), *La penumbra inquieta y otros relatos*. (pp. 65-78). Colección Deuda Saldada. Ciudad de México: Ediciones UNAM.
- Bustillo Oro, Juan (2009b). El primer Don Juan. En María de Lourdes Franco Bagnouls y Jael Tercero Andrade (eds.), *La penumbra inquieta y otros relatos* (pp. 91-100). Colección Deuda Saldada. Ciudad de México: Ediciones UNAM.
- Bustillo Oro, Juan (2009c). Un peligro. En María de Lourdes Franco Bagnouls y Jael Tercero Andrade (eds.), *La penumbra inquieta y otros relatos* (pp. 39-46). Colección Deuda Saldada. Ciudad de México: Ediciones UNAM.
- Franco Bagnouls, María de Lourdes & Jael Tercero Andrade (eds.) (2009). *La penumbra inquieta y otros relatos*. Colección Deuda Saldada. Ciudad de México: UNAM.
- Gárate, Miriam (2013). Soñar con Hollywood en América Latina. Cine y literatura en algunos relatos de los años 1920 y 1930. *Cuadernos de literatura*, 17(34), 187-201.
- García Riera, Emilio (1987). *México visto por el cine extranjero 1894-1940*. Ciudad de México: Era.
- González de Mendoza, José María (1959). Carlos Noriega Hope y el Universal Ilustrado. En *Carlos Noriega Hope 1896-1934* (pp. 31-48). Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Keizman, Betina (2011). Borges, el cine y las estrategias de representación. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. *Ojo al cine*, 73, 253-269.
- Keizman, Betina (2018). Mujeres que no van al cine. *Revista Iberoamericana*, LXXXIV(264), 671-694.
- Miquel, Ángel (1992). *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Miquel, Ángel (2005a). *Acercamientos al cine silente mexicano*. Morelos: Facultad de Artes. Universidad Autónoma de Morelos. Ediciones mínimas.
- Miquel, Ángel (2005b). Orígenes de la narrativa cinematográfica. En *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)* (pp. 81-98). Ciudad de México: FCE.
- Monteverde, Francisco (prólogo) (1969). *18 novelas de «El universal ilustrado» (1922-1925)*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Noriega Hope, Carlos (1921). *El mundo de las sombras. El cine visto por fuera y por dentro*. Ciudad de México: Andrés Botas e Hijo.
- Noriega Hope, Carlos (1924a). Che Ferrati, inventor. En *El honor del ridículo* (pp. 95-142). Ciudad de México: Talleres gráficos de El Universal Ilustrado.

- Noriega Hope, Carlos (1924b). *El honor del ridículo (prólogo de Salvador Novo)*. Ciudad de México: Talleres de El Universal Ilustrado.
- Noriega Hope, Carlos (1986). *Las experiencias de Miss Patsy y otros cuentos*. Ciudad de México: La matraca. Premia editora.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE.
- Pérez Solano, Rocío del Consuelo (2014). La prensa cinematográfica de principios del siglo XX en México: el semanario Ilustrado. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 5(9) [en línea] <http://www.eloquepiensa.cucsh.udg.mx/assets/ojo09/7Laprensa.pdf> (fecha de consulta: 3-4-2018).
- Sarlo, Beatriz (1997). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.

LA HERENCIA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA EN EL CINE DE JAN ŠVANKMAJER: ADAPTACIÓN Y REESCRITURA

Aimée Mendoza Sánchez

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna

Resumen: analizo la presencia de textos y autores clave de la literatura fantástica en la ópera filmica de Jan Švankmajer. Para ello, clasifico los tipos de adaptaciones correspondientes a cada corto y largometraje y analizo los recursos, tópicos, motivos y referencias transtextuales presentes en el grueso de la producción del artista checo. Simultáneamente, estudio la poética y los procedimientos empleados para la adaptación con el fin de contextualizar y reconocer el valor artístico, literario, técnico y cultural que supone la filmografía de Švankmajer para el cine contemporáneo.

Palabras clave: Jan Švankmajer, cine checo, literatura, fantástico, adaptaciones

Al hablar de la renovación cinematográfica representada en un inicio por las vanguardias europeas y latinoamericanas, así como por la *Nouvelle Vague* y el neorrealismo italiano es necesario considerar las aportaciones de la cinematografía checa durante el siglo XX. Entre los reputados nombres de Hermína Týrlová, Karel Zeman, Jiří Trnka, entre otros, Jan Švankmajer se ha consolidado no solo como cineasta sino como artista cuya obra es indispensable para conocer y comprender el *background* cultural de la República Checa y también el complejo sincretismo artístico sobre el cual se construye su obra cinematográfica. A lo largo de la última década, los estudios y análisis de la obra de Švankmajer han ido *in crescendo* en el mundo hispánico¹

¹ Tal es el caso de los libros publicados por distintos académicos como Eugenio Castro y Julián Lacalle en Logroño (2012); la exposición dedicada a Švankmajer en la Universidad Politécnica de Valencia, curada por Sara Álvarez Sarrat (2012); el libro de Gregorio Martín Gutiérrez sobre la cinematografía y el arte táctil de Švankmajer (2010); los diversos artículos del escritor y crítico madrileño de cine, Jesús Palacios (2012), así como el seminario que ofreció en Bilbao en torno a la presencia surrealista en la filmografía de Švankmajer. De forma paralela, el conversatorio organizado por el CENDEAC

lo que vuelve favorable su difusión entre la crítica latinoamericana. Ante una larga lista de títulos cinematográficos debe señalarse que, para fines prácticos, la filmografía de Švankmajer puede analizarse a partir de cuatro elementos fundacionales para su poética, como ha repetido el propio artista en múltiples entrevistas: la innegable influencia de la estética manierista (sobre todo del estilo de Giuseppe Arcimboldo)²; la visión surrealista del mundo³; la tradición del teatro de marionetas de Praga⁴ y los nexos intermediáticos con la literatura fantástica de los que se hablará a continuación.

La literatura ha sido fuente constante de inspiración para Švankmajer. Al hacer un repaso de la lista de títulos de sus cintas son evidentes las referencias a relatos y escritores que comulgan con la poética transgresora del Romanticismo y la literatura fantástica: Lewis Carroll: *Jabberwocky* (*Zvahlav aneb Satický Slameného Huberta*, 1971) y *Alice* (*Neco z Alenky*, 1988); la influencia de la obra de Goethe después de haber colaborado en el filme de Alfred Radok *Johannes Doktor Faust* y que sirvió como inspiración de su largometraje *Lekce Faust* (1994); Horace Walpole: *Castle of Otranto* (*Otrntský zámek*, 1973-79); la ineludible presencia de los textos de Edgar Allan Poe de forma explícita e implícita: *The Fall of the House of Usher* (*Zánik domu Usher*, 1980), *The Pendulum, the Pit and Hope* (*Kyvadlo, jáma a naděje*, 1983) y *Lunacy* (*Šílení*, 2005), cuya trama se inspira en los argumentos de los cuentos *The Premature Burial* y *The System of Doctor Tarr and Profesor Fether* de Poe; *Surviving Life* (*Přežít svůj život: Psychoanalytická komedie*, 2010) inspirada en los *Sueños* de Lichtenberg y, finalmente, su largometraje *Hymz* (2017-2018).

de Murcia enunciado en la Universidad de la Laguna por Jesús Palacios, Gregorio Martín Gutiérrez e Isabel Castells (2012) y finalmente, no debe olvidarse la reedición del libro de Peter Hames (1995) —que es uno de los documentos más importantes para comprender la obra de Švankmajer— en 2008.

² Arnold Hauser (1986) y Michael O'Pray (2008) han publicado dos importantes análisis semióticos acerca de la composición iconográfica en la obra visual de Švankmajer, sobre la base de estudiar los referentes manieristas en su filmografía, en la que destacan las alusiones a la visión orgánica en los cuadros del pintor milanés Giuseppe Archimboldo.

³ Švankmajer ha subrayado la influencia del surrealismo (siempre como vía de creación y no como una escuela artística) en su obra cinematográfica, escultórica, literaria y pictórica. Según la opinión de Jonathan L. Owen, «*the convergence between Surrealism and film in the Czech context was long thwarted by such factors as lack of commercial interest, Nazi occupation and, most enduringly of all, Communist cultural repression. In the interwar period members of the avant-garde [like Vítězslav Nezval, Alexandr Hackenschmied or Gustav Machatý] occasionally realized film projects of their own.[...] Even Socialist Realism, with its tendentious idealizations of reality, can exhibit a certain involuntary Surrealist*» (2011, p. 2).

⁴ Entre las diversas opiniones de este tema, no es exagerada la de María Trénor que define a Švankmajer como un «inevitable heredero del tradicional teatro de marionetas de Praga y de la escuela del cine de animación checa, iniciada por Jiří Trnka» (2014, p. 35).

Puede hablarse, básicamente, de un procedimiento adaptativo que, si bien reproduce textual y visualmente pasajes de las obras literarias escogidas, ofrece una trama alterna o complementaria, como en la mayoría de los filmes, a través de un procedimiento de interpretación y reescritura. De esta manera, *Jabberwocky* constituye una metáfora visual del homónimo e ininteligible poema de Carroll, en el cual conviven de forma lúdica los diversos neologismos poéticos inventados por el escritor británico, con los irreverentes personajes y juguetes animados creados por Švankmajer. La alternancia de enfoques y escenas logra evocar aquel ambiente disruptivo propio del poema —recitado en voz en *off*— hasta que Švankmajer da protagonismo a su lectura y completa la enunciación con la representación y animación —en un sentido mágico— de los distintos objetos que danzan, juegan y se reordenan a voluntad. En la opinión de Poveda Coscollá, el cine de Jan Švankmajer otorga una importancia innegable a los movimientos de la cámara y a los actores —sean humanos, títeres u objetos— pues «combina constantemente el plano general con el plano detalle, haciendo hincapié en las partes de la escena que intervienen en esa acción [...] prioriza así la expresión de una idea sobre el uso de una técnica» (Álvarez Sattat, 2012, p. 37).

Este cortometraje podría ser considerado, incluso, un complemento intertextual de su primer largometraje *Alice*, el cual inserta a la protagonista en un mundo onírico que debe tanto al surrealismo como a la pesadilla. Aunque los resultados sean perturbadores, en ese mundo las certezas de la existencia humana se mezclan con la voluntad de lo inanimado y la predisposición infantil para favorecer una búsqueda hacia el inconsciente. En esta adaptación, Švankmajer representa y evoca los pasajes más importantes de la obra de Carroll, pero esto no impide que las diversas interpolaciones en la trama sean menos impactantes y comulguen con la propuesta del escritor en cuestión, como ocurre en la secuencia en la que el piso le roba los calcetines a Alice para convertirlos en animales hambrientos con vida autónoma. Estas secuencias pueden explicarse con base en la poética del artista, pues —según la opinión de Jesús Palacios en su colaboración para el libro editado por Eugenio Castro y Julián Lacalle— para Švankmajer existe un procedimiento esencial que consiste en «la trasmutación de los objetos cotidianos, gracias a las técnicas del cine de animación, en objetos nuevos, a veces amenazadores, a veces divertidos, pero siempre imprevisibles» (2012, p.13).

En el caso de *The Fall of the House of Usher* (*Zánik domu Usher*, 1980), la lectura en *off* permite que la ausencia de actores contribuya a crear la atmósfera fantástica del cuento de Poe a través de la voluntad espacial ejercida por la casa, personaje simbólico, como metonimia de la protagonista ausente, Madeleine Usher. No hace falta, pues, que Švankmajer muestre a la difunta ya que todos los elementos animados

responden a la ausencia de corporalidad y complementan las escenas y la trama. Esta fragmentación y marginalidad humana parece regir también el segundo cortometraje inspirado en Poe: *The Pendulum, the Pit and Hope* el cual aúna el relato *La torture par l'espérance* (1888), de Auguste Villiers de L'Isle-Adam, y *The Pit and the Pendulum* (1842), de Poe, de manera que expone una representación abismal de las relaciones transtextuales entre la obra del norteamericano y la del escritor francés. En este filme, rige la focalización en primera persona propuesta por Poe en su relato para lograr la identificación del espectador con el protagonista torturado. Švankmajer opta por una desindividualización de los actores mediante el empleo de *close ups* y desenfocos simultáneos, lo que impide el registro y personalización de los actores. Es interesante que la propuesta «diegética» de Švankmajer se base en los hipotextos pero no se restrinja a su sentido pues en este filme la crítica política implícita —menos evidente que en su célebre *The Death of the Stalinism in Bohemia (Konec stalinismu v Cechách, 1990)*— es especialmente relevante por cuanto fue el primer filme que rodó tras los ocho años de censura por parte del gobierno socialista checo. Como es sabido, Švankmajer no es un panfletista. Su poética tiene como principio supremo «la libertad creadora» y se erige como un artista comprometido con sus ideales, los cuales permean todas sus expresiones: «Recuerda que solo existe un tipo de poesía. Lo opuesto a ella es la rutina profesional [...] solo cuando puedes expresarte universalmente serás capaz de crear un buen filme» (Švankmajer, 2006, p. 1).

Asimismo, dentro de sus creaciones audiovisuales, la antigua leyenda del doctor Fausto se actualiza mediante las vivencias del artista y su contexto. En los créditos iniciales de su largometraje *Faust (Lekce Faust, 1994)* se anuncia que la historia presentada es fruto de la unión de tres versiones, además de las aportaciones del folclor checo: «*Dialogue taken from 'Faust' plays by Johann Wolfgang Goethe, Christian Dietrich Grabbe, Christopher Marlowe and Czech Flok Puppeteers*» (min. 1:31:35)⁵.

Empero, a diferencia de las adaptaciones literarias más ortodoxas, Švankmajer se permite introducir algunos elementos que sirven tanto para diferenciar su estilo del resto de adaptaciones fílmicas sobre el mítico profesor alemán, como para aludir al contexto político de República Checa, durante el siglo XX, a la par de algunas vivencias solo inteligibles de forma autobiográfica. Por ejemplo, la cinta muestra, en una de sus primeras secuencias, un automóvil que parece atropellar a un individuo que sale corriendo de un teatro oculto en una vieja casona. La aparición del mismo vehículo concluye la película, debido a que este atropella al protagonista según

⁵ «Diálogo tomado de 'Fausto', composiciones por Johann Wolfgang Goethe, Christian Dietrich Grabbe, Christopher Marlowe y Czech Flok Puppeteers» (*Lekce Faust, 1994*, mi traducción). *Lekce Faust*. Guión de Jan Švankmajer. Dir. Jan Švankmajer. Act. Petr Čepek, Jan Kraus, Jirí Suchý, 1994. Película.

el pacto acordado por los histriones que representaron la leyenda de Fausto. El espectador puede entender que dicha máquina representa el castigo inexorable del cual huye el protagonista. Sin embargo, Švankmajer ha revelado que esta escena responde también a una vivencia paranormal que vivió en Praga décadas atrás cuando invocó a Mefistófeles en compañía de un amigo:

Simplemente nos dirigimos a un campo que acababan de cosechar y empezamos a correr arriba y abajo invocando a Mefistófeles. Estábamos inmóviles encima de la hierba cuando un coche negro pasó silenciosamente por la carretera. Se paró a veinte pasos de nosotros y abrió la puerta, como si el que estaba sentado dentro (y nosotros no teníamos la menor duda de que se trataba de Mefistófeles) nos invitaba a entrar [...] Al cabo de un rato, la puerta se cerró y el coche se fue (Švankmajer, 1994, p. 23).

En cuanto a la crítica política, existe una secuencia en la que el Fausto «en curso» es obligado a cantar frente a los asistentes mientras un grupo de bailarinas siegan los campos al ritmo de una parodia estalinista que busca colocar al arte y al trabajo obrero en el mismo nivel de utilidad. De esta manera, el filme no solo representa los tópicos y estructuras literarias —al aprovechar el recurso teatral propuesto por Marlowe y Goethe pero aunándolo con la tradición checa del teatro de marionetas—, sino que añade una crítica al contexto del Este europeo tras la instauración socialista, así como la automatización de los individuos quienes esperan, ilusamente, poder representar un «papel» importante en la sociedad. De hecho, esta lucha constante del individuo frente al determinismo, tópico de su obra fílmica, reaparece en su filme *Lunacy* al servirse de los hipotextos fantásticos mencionados. Ya desde el prólogo, Švankmajer reconoce su deuda respecto de Poe y el Marqués de Sade y expone la ardua pero necesaria lucha por la liberación: «Señoras y señores, la película que van a ver es una película de terror, con toda la decadencia propia del género [...] Puede ser entendida como un homenaje a Poe, del que he tomado diversos motivos y al Marqués de Sade al que la película debe la blasfemia y lo que tiene de subversivo»⁶.

Este largometraje sigue manteniendo una fuerte relación con la obra de Poe y de Sade pues lo que más interesa a Švankmajer es comprender, comentar y complementar dichos estilos narrativos e inscribirse en una tradición literaria, más que fílmica, sin sacrificar sus propios intereses. Por ejemplo, la secuencia en la que El Marqués finge su muerte frente al forastero Jean Berlot es una representación literaria del pasaje

⁶ *Šilení*. Guion de Jan Švankmajer. Dir. Jan Švankmajer. Act. Anna Geislová, Jan Tříška, Pavel Liška, 2005. Película.

de *The Premature Burial* (1933), de Poe, en el que el narrador relata las precauciones y mecanismos instalados en la cripta familiar con el fin de salir ileso en caso de ser enterrado debido a un ataque prolongado de catalepsia. Empero, Švankmajer interpola escenas animadas (como el juego de tarjetas que representan diversas torturas), así como un discurso enunciado por El Marqués, previo al ataque de catalepsia, en el estilo más subversivo y blasfemo en torno a la maldad y la bondad del hombre y la naturaleza. Además, para Gregorio Martín Gutiérrez la filmografía de Švankmajer comparte no solo los procedimientos, sino las influencias que inspiraron a los surrealistas, como en el caso del Marqués de Sade, símbolo del caos y la irreverencia, en consonancia con la novela negra que «expresa la crisis de la Europa post-revolucionaria» (2010, p. 26).

De la misma índole de apropiación estilística es su largometraje *Přežít svůj život* (*Surviving Life*)⁷ inspirado en los *Sueños*, de Lichtenberg, y, por supuesto, en algún sueño del mismo Švankmajer, y que parece comulgar con los postulados surrealistas *par excellence*, al tiempo que sirve como una crítica al difícil contexto de producción de sus obras filmicas debido a la escasa financiación que estas reciben, como el mismo director expresa en el prólogo de esta película:

Siempre he querido hacer una película en la que el sueño se mezcle con la realidad, y viceversa. Como Georg Christoph Lichtenberg nos dice, solo la fusión de sueño y realidad puede hacer que la vida humana esté completa. Por desgracia, nuestra civilización no tiene tiempo para los sueños. No hay dinero en ellos.

Debe señalarse que las adaptaciones interpretativas realizadas por Švankmajer no corresponden a una forma de comercialización literaria hollywoodense ni buscan comulgar con las élites cinematográficas representadas por la *Nouvelle Vague*, por ejemplo. Para el artista checo, el proceso de producción es más importante que el producto, en el sentido capitalista, pues la autonomía creativa es el único valor que puede garantizar la vigencia del arte y su capacidad renovadora y crítica. En este sentido, Jesús Palacios señala que la filmografía de Švankmajer se inscribe «en un contexto claramente autoral, que contrasta con el industrial y comercial, para enlazar antes con una tradición artística independiente [empero, que no le otorga] una preponderancia especial dentro del conjunto de su obra artística» (2013, p. 1).

Cuando Walter Benjamin aseveraba que la reproductibilidad técnica, cuyo epítome es identificado con el cine, tenía como principal efecto el acercamiento de la obra de arte al espectador se refería, sobre todo, al cine comercial, asequible para

⁷ *Přežít svůj život: Psychoanalytická komedie*. Guion de Jan Švankmajer. Dir. Jan Švankmajer. Act. Václav Helšus, Klára Issová, Zuzana Kronerová, Emília Došeková, Daniela Bakerová, 2010. Película.

el grueso de la población que contase con el dinero necesario para adquirir cualquier material. Irónicamente, y a pesar de instaurarse en un contexto claramente neoliberal, la obra de Švankmajer, incluidas sus producciones fílmicas, ha sido poco comercializada y durante muchos años fue casi imposible conseguirla, lo que implicaba, en muchas ocasiones, que gran parte de sus espectadores lograra verla solo una vez. De hecho, la grabación de la última producción de Švankmajer, *Hymz*, ha sido objeto de controversia debido a que, ante los problemas de financiación, el artista checo y su equipo de producción y grupo de amigos (cineastas como Guillermo del Toro y Stephen y Timothy Quay) comenzaron un fondeo con el fin de conseguir los medios económicos para rodar el filme. Es interesante que, en los distintos videos difundidos en la red como parte de este proyecto, el objeto de las interpelaciones fue hacer un llamado a la dispersa audiencia de la obra de Švankmajer para colaborar y donar a cambio de poder adquirir desde algunas obras táctiles, copias de películas e incluso pósters publicitarios de estas, poder descargar la película una vez fuese estrenada, e incluso la oportunidad de conocer los estudios de grabación, aparecer como productor ejecutivo en los créditos finales y obtener copias firmadas por el mismo Švankmajer, todo de acuerdo con la cantidad donada. Sin duda, este tipo de interacción con el público, especializado o no en la obra de Švankmajer, supone una dinámica excepcional en la filmografía del artista, lo que dota al filme de un contexto de producción peculiar, como el criticado por Benjamin.

Finalmente, no está demás evidenciar que algunas tipologías esquemáticas como la de Geoffrey Wagner, a pesar de servirse del concepto de analogía para explicar las tramas alternas, resultan insuficientes para dar cuenta de todos los elementos constitutivos de la cinematografía de Švankmajer: el montaje, la animación, los sonidos, las tramas, el color, los espacios, los objetos y los referentes artísticos en general comulgan con mundos irreverentes que atraen no solo a críticos sino a otros artistas y, a pesar de proponer una lectura alterna, no traicionan el estilo y los parámetros de las obras literarias presentadas.

La fuerte presencia literaria en sus producciones fílmicas no puede pasar desapercibida ya que enriquece los hipotextos elegidos y, además, los actualiza con elementos desconocidos y muchas veces relegados en la cinematografía occidental comercial, lo que supone una inmersión en el legado artístico checo, por una parte, y en la literatura fantástica, por otra; razones que por sí solas bastan para considerar la obra de Švankmajer como un referente cultural ineludible de nuestra época.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Sattat, Sara (ed.) (2012). *Jan Švankmajer: la otra escena*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Benjamin, Walter (2003 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Welkert. Ciudad de México: Ítaca.
- Castro, Eugenio & Julián Lacalle (eds.) (2012). *Jan Švankmajer: para ver cierra los ojos*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Hames, Peter (ed.) (2008). *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy*. Londres: Wallflower Press.
- Hauser, Arnold (1986). *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Martín Gutiérrez, Gregorio (2010). *La magia de la subversión: Jan Švankmajer*. Madrid: T&B Editores.
- O'Pray, Michael (2008). Jan Švankmajer: A Manierist Surrealist. En Peter Hames (ed.), *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy* (pp. 40-47). Londres: Wallflower Press.
- Owen, Jonathan L (2011). *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. Nueva York: Berghahn Books.
- Palacios, Jesús (2013). La linterna mágica de Jan Švankmajer: Švankmajer y el cine de animación checo. *Animación al rescate*, 3, 92-107.
- Poveda Coscollá, María del Carmen. (2012). El proceso creativo en la obra de Jan Švankmajer. En Sara Álvarez Sattat (ed.), *Jan Švankmajer: la otra escena* (pp. 36-40). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Švankmajer, Jan (1994). *El llenguatge de l'analogia (El lenguaje de la analogía)*. Barcelona: XVII Festival Internacional de Cinema Fantastic de Sitges.
- Švankmajer, Jan (2006). Decalogue for filmmakers (1999). *Vertigo*, 3(1). https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-1-spring-2006/decalogue/ (Fecha de consulta: 20-4-2019).
- Trénor, María (2014). La oscura poesía de las marionetas: Starewitch, Švankmajer y los Quay. *Con A de animación*, 4, 32-39.
- Wagner, Geoffrey (1975). *The novel and cinema*. Londres: Tantivy Press.

Tercera parte
Cine/Literatura: estudio de casos

**LOS LIBROS Y LA NOCHE DE TRISTÁN BAUER (1999),
O LA REPRESENTACIÓN FÍLMICA DEL DESTINO LITERARIO
DE JORGE LUIS BORGES**

Mario Boido

University of Waterloo, Canadá

Resumen: este artículo explora la forma en que el *film* de Tristán Bauer adapta al cine la obra literaria del escritor argentino Jorge Luis Borges. Usando material de archivo y la obra de Borges, Bauer explora la literatura de Borges al mismo tiempo que su personalidad para poner en relieve el pudor y la emoción que el escritor confiesa indirectamente a través de sus abstracciones metafísicas.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, Tristán Bauer, cine y literatura, adaptación, *Los libros y la noche*

*A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.*

Borges, «Arte poética»

La película *Los libros y la noche*, con guion de Tristán Bauer y Carolina Scaglione y dirigida por el mismo Bauer, se estrenó en Argentina en el año 2000. Aquí Bauer, ganador del premio Goya a la mejor película iberoamericana en 2005 por *Iluminados por el fuego*, vuelve a tratar una temática literaria tras haber realizado el documental *Cortázar* (1994), que al igual que su debut como director, *Después de la tormenta* (1991), recibió el premio Cóndor de Plata a la mejor película argentina del año. A diferencia de otros directores que han trabajado con adaptaciones literarias, Bauer no se propone la adaptación de un texto particular, sino que busca representar toda la obra de un autor. *Los libros y la noche* explora la vida y obra de Jorge Luis Borges. Según cuenta Bauer, antes de leerlo por primera vez, a los 22 o 23 años, para él Borges «no era más que lo que se comentaba de él en la calle y en las revistas: un hombre polémico» (Abdala, 2000, p. 25), sin embargo, adentrarse en su literatura

le permitió trascender la reductiva imagen mediática. La obra le resultó impactante y «desde entonces», confiesa Bauer, «sus poemas me hacen temblar, llorar» (2000, p. 25). El acercamiento a Borges pone el énfasis en su producción literaria. «La obra es en definitiva lo único que importa», explica Bauer (2000, p. 25), y a partir de las propias palabras de Borges, desarrolla cinematográficamente lo que el escritor mismo refirió en más de una ocasión como su «destino literario». Adaptando una estrategia narrativa tantas veces empleada por Borges, su desdoblamiento en narrador e incluso en protagonista de sus propias ficciones, el *film* establece como personaje principal a un Jorge Luis Borges septuagenario, representado por Walter Santa Ana, cuya narración en primera persona se moverá indistintamente entre fragmentos de entrevistas, cuentos y poemas a los que la imagen complementa con un referente visual.

El *film* despliega un arco narrativo autobiográfico que pone al servicio de la interpretación de la obra literaria. En «Una vida de Evaristo Carriego», Borges renunciaba al orden cronológico para recuperar a Carriego y sus comentarios sobre el escritor que buscaba retratar bien podrían haber sido los de Bauer al retratar a Borges: «Enumerarlo, seguir el orden de sus días, me parece imposible, mejor buscar su eternidad, sus repeticiones. Solo una descripción intemporal, morosa con amor, puede devolvérselo» (Borges, 1974, p. 115). Como Borges, Bauer también renuncia a la cronología en su examinación de los textos literarios, que aborda según las necesidades temáticas y narrativas; sin embargo, la retiene en el recorrido autobiográfico del personaje que comienza con el nacimiento y termina con su muerte. El *film* repara en las repeticiones de Borges, en su eternidad, es decir en los símbolos mediante los que se expresaba —el espejo, el tigre, el laberinto, la biblioteca, los libros, etc.— para encontrar en ellos la esencia humana del escritor. El cineasta apropia y adapta aquel modelo de lectura que Borges presentara en el ya clásico relato «Pierre Menard, autor del Quijote». *La noche y los libros* «lee» la obra literaria de Borges «como si fuera de Borges», pero de un Borges que Bauer mismo construye a partir del material literario y de archivo. Así, la película adapta cuentos, poemas y entrevistas al escritor para reconstruir una imagen de Borges como persona y encontrar luego su reflejo en la obra literaria.

Alberto Manguel recuerda que, según explicaba Borges, todo escritor deja dos obras, su obra escrita y la imagen de sí mismo, y ambas creaciones se persiguen hasta el final del tiempo. Esta dualidad recorre toda la obra borgeana, desde los primeros ensayos hasta la última poesía. En una nota en «El otro Whitman», publicada originalmente en *Discusión* (1932) pero omitida en las *Obras completas* (Balderston, 1995, p. 32), Borges notaba que «la sumaria identificación de Whitman, hombre de letras, con Whitman, héroe semidivino de *Leaves of Grass* como don Quijote lo es del *Quijote* era uno de dos ‘interminables errores’ que falseaban ‘casi todo lo escrito por

Whitman'» (Borges, 1984c, p. 246)¹. Más tarde, en «Nota sobre Walt Whitman», Borges extendía el comentario inicial y explicaba, «hay dos Whitman: «el 'amistoso y elocuente salvaje' de *Leaves of Grass* y el pobre literato que lo inventó» (1984b, p. 246). Diferenciaba así el «yo poético» de Whitman de su figura biográfica y los contrastaba, «este jamás estuvo en California o en Platte Cañón; aquél improvisa un apóstrofe en el segundo de los lugares», para resaltar la importancia de «comprender que el mero vagabundo feliz que proponen los versos de *Leaves of Grass* hubiera sido incapaz de escribirlos» (1984c, p. 246).

En «Borges y yo» el autor esboza la conexión entre las dos identidades en primera persona, «yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica» (1984a, p. 183). Las dos identidades son distintas, pero cada una depende de la otra. Considerando «la multitud de biografías y estudios críticos publicados sobre la figura,» Alberto Hernández Moreno concluye acertadamente que «resulta hasta farragoso hablar [...] del Jorge Luis Borges Acevedo biográfico o literario» (2011, p. 173). Sin embargo, el análisis de las relaciones entre uno y otro apunta al rol del lector en la reconciliación de los dos aspectos de la identidad del escritor. Como ha notado David Laraway en un estudio del autorreconocimiento y la identidad personal en la poesía tardía de Borges, es en definitiva el lector quien «provee para Borges [...] una superficie reflexiva, por así decirlo, en la que ambos aspectos de su identidad —la 'invisible' primera persona y el tercero público (*public third*)— están finalmente encontrados» (2005, p. 322, mi traducción). A través del *film*, en sí un producto del encuentro de Bauer con la obra de Borges, el cineasta asume la tarea de ese lector que, apoyándose en material de archivo, busca reconciliar el «yo poético» de Borges con su figura biográfica.

El concepto dramático que estructura el *film* se prefigura ya desde el título que adapta un famoso verso de «El poema de los dones». En este poema el «yo poético» de Borges reflexiona (una vez más) sobre la condición del Borges biográfico —que ya ciego, ha sido nombrado Director de la Biblioteca Nacional—: «[n]adie rebaje a lágrima o reproche/ esta declaración de la maestría/ de Dios, que con magnífica ironía/ me dio a la vez los libros y la noche» (1984d, p. 184). Enrique Andrés Ruiz, entre otros, ha notado que el poema se basa en dos ideas, una literaria y la otra biográfica. Por un lado, explica, encontramos ecos de John Milton que, «habitante de las sombras, se complacía en considerar cada circunstancia como un regalo o como un instrumento, como un don —diría Borges—» (1998, p. 35). Por el otro, claro, la concreta biblioteca de la calle México, Paul Groussac, José Mármol.

¹ El segundo «error interminable» era «la insensata adopción del estilo y vocabulario de sus poemas, vale decir, del mismo sorprendente fenómeno que se quiere explicar» (1984c, p. 246).

En *Los libros y la noche*, lo literario y lo biográfico se vuelve, así, cifra del entretreimiento de vida y obra que el *film* explora y desarrolla.

Con las primeras escenas, la película establece un objetivo y expone las claves de su proceder. La escena inicial señala la literatura como punto de partida del *film*. Dos hombres, cuyos pasos retumban en un pasillo, se detienen ante el cuerpo sin vida del narrador de «La Biblioteca de Babel» y lo arrojan por sobre la baranda al pozo hexagonal que atraviesa cada galería. La última toma de la cámara sigue la caída libre del cuerpo de Borges que se disolverá en la biblioteca. El *film* comienza, entonces, arrojando al espectador a los abismos de la ficción borgeana, en perpetua persecución de su creador. El vértigo de esta caída es el vértigo metafísico del bibliotecario ante el vasto conocimiento de la Biblioteca, cuya totalidad permanece siempre vedada, y la disolución del hombre en la biblioteca apunta a la relación que el *film* establecerá entre el Borges literario y el Borges biográfico. Ahora bien, la escena no ocurre en el cuento, donde el narrador no muere, sino que solo se alude a ella: «Muerto, no faltarán manos piadosas que me tiren por la baranda; mi sepultura será el aire insondable; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita» (1984b, p. 450). Por lo tanto, además de introducir al personaje que narrará el *film*, esta primera escena pone en relieve el proceso interpretativo de la película y la intervención de Bauer en la reconstrucción del personaje de Borges.

Tras los títulos que introducen a los actores principales, la cámara muestra a Borges (siempre Santa Ana) sentado en su departamento, recitando en inglés la primera estrofa del célebre poema «The Tyger» (1794), de William Blake, mientras acaricia a su gato Beppo. La escena presenta el concepto de simetría entre autor y obra. La idea de que en esta podemos encontrar un reflejo de aquel, ilustra la relación entre el «yo poético» y el «yo biográfico» de Borges, lo que el escritor refiere como su «destino literario», que *Los libros y la noche* desarrollará. Con el personaje de Borges sentado ahora en su casa —después de haber muerto en la Biblioteca—, también se establece la continuidad visual entre el Borges biográfico y el ficcional. El Borges de Bauer ocupará a un mismo tiempo el espacio de la ficción y el de la realidad, será el que responde a las preguntas de un periodista y el que esconde el Libro de Arena en un húmedo estante en el subsuelo de la Biblioteca Nacional. La escena es singular en tanto es la primera vez que escuchamos la voz del narrador y la única vez que las palabras no serán suyas:

Tigre, tigre, ardiente resplandor
 En los bosques de la noche
 ¿Qué inmortal mano u ojo
 pudo enmarcar tu temible simetría? (Blake, s.f., mi traducción).

En sí, el poema de Blake, partiendo de la antigua idea de que toda obra contiene una imagen de su creador, la «terrible simetría» que refiere el cuarto verso ofrece una meditación sobre la existencia del mal en un mundo creado por un dios supuestamente benévolo. Pero en la película, los versos de Blake refieren el diálogo que Borges establece con la tradición literaria. La palabra escrita era para él acaso la mejor manera de acercarse a la realidad. Manguel explica que para Borges «El núcleo de la realidad yace en los libros: leer libros, escribir libros, hablar sobre libros. De una manera visceral, él era consciente de continuar un diálogo iniciado hace miles de años atrás, y que creía que nunca terminaría» (2004, pp. 33-34, mi traducción). Pero al mismo tiempo, los versos también señalan las raíces literarias de Borges, la literatura inglesa que leyó como niño en la biblioteca de su padre que pronto referirá el *film*. En *Los libros y la noche*, la pregunta que Blake le hace al tigre es en esencia la misma que Bauer le hace a la obra de Borges. Para contestarla el cineasta construirá una simetría que relaciona obra y autor.

Siguiendo la breve introducción, el *film* presenta un montaje de material mayormente de archivo, fotografías de la familia y de manuscritos, y fragmentos de una entrevista televisiva. La película combina citas de las entrevistas realizadas por Fernando Sorrentino, publicadas bajo el título *Siete conversaciones con Borges* (1972), y por Joaquín Serrano Soler para el programa de la Televisión Española «A fondo» (1976), para desarrollar la narración autobiográfica en primera persona del personaje de Borges que acompaña las imágenes:

«Nací [en Buenos Aires] el día 24 de agosto del año 1899. Esto me agrada porque me gusta mucho el siglo XIX; aunque podríamos usar como argumento en contra del siglo XIX el hecho de haber producido el siglo XX, que me parece algo menos admirable».

«Yo desde niño supe que mi destino sería un destino literario y mi padre me franqueó su biblioteca, una biblioteca en su mayor parte de libros ingleses, y yo me eduqué en esa biblioteca».

«No recuerdo ninguna época en que yo no hubiera sabido leer, lo cual quiere decir que aprendí muy temprano».

«Antes de haber escrito una línea, sabía, de un modo misterioso y, por eso mismo, indudable, que mi destino era literario»^{2/3}.

² *Los libros y la noche*. Guion de Tristán Bauer y Carolina Scaglione. Dir. Tristán Bauer. Act. Walter Santa Ana, Loenardo Sbaraglia, Héctor Alterio. 1999. Película.

³ Las comillas indican los diferentes fragmentos utilizados y los corchetes denotan una aclaración agregada en la película que no se encuentra en el texto original.

Junto con la fecha de nacimiento que abre el arco narrativo biográfico, Bauer establece la presencia formativa de la biblioteca paterna e introduce la idea del «destino literario» de Borges. El personaje cuenta de su relación con la literatura y entendemos que los libros han sido parte de su vida desde el comienzo, una presencia anterior aún a sus primeros recuerdos. La vida de Borges es una vida consagrada a la literatura, una vida que la mitología familiar figura predestinada. La primera mención del «destino literario» es parte de una entrevista televisiva, pero el término se repite en *Siete conversaciones con Borges* y su segunda mención es en la voz de Santa Ana, lo que le permite a Bauer enfatizar la expresión para resaltar su importancia en el *film*.

Tras la caracterización del protagonista, Bauer define la relación que elaborará entre el autor y su obra. La esencia del Borges biográfico que el *film* leerá en la obra literaria está dada por una breve declaración de Borges en respuesta al comentario de Serrano Soler, «a usted lo han acusado de ser frío, maestro...». En la entrevista, Borges niega esa supuesta frialdad, y da la explicación que Bauer recoge en el *film*:

soy desagradablemente sentimental. Soy un hombre muy sensible. Ahora cuando escribo trato de, bueno, de tener cierto pudor, ¿no? Como escribo por medio de símbolos y nunca me confieso directamente, la gente supone que esa álgebra corresponde a una frialdad. Pero no es así, es todo lo contrario. *Esa álgebra es una forma de pudor y de la emoción*⁴ (énfasis mío).

Esta es la clave interpretativa que guía la exploración de la obra de Borges a lo largo de la película. Al acercarse a los textos, especialmente a los literarios, Bauer buscará la sensibilidad de Borges, buscará el pudor y la emoción que confiesa indirectamente a través de sus abstracciones metafísicas.

Bauer establece una estrategia de lectura y un protagonista, y emprende la exploración de la obra literaria de Borges. Los primeros textos adaptados son dos poemas, «El espejo» y «El tigre», ambos de *Historia de la noche* (1977) que, a partir de vivencias de la infancia, introducen dos prominentes símbolos del universo literario borgeano. En ambos textos Borges, ya desde su madurez, ofrece una reflexión metafísica en torno a experiencias de su niñez. El *film* despliega aquí una importante estrategia narrativa que complementa la continuidad visual del personaje de Borges. El guion, una suerte de *collage* de la obra de Borges, se constituye (casi) exclusivamente a partir de las palabras del autor. En la ficción de Bauer, Borges se narra a sí mismo, pero su narración no distingue entre textos biográficos y literarios. Como consecuencia, *Los libros y la noche* funde y confunde constantemente vida y obra de Borges, pues resignifica los textos literarios al enmarcarlos en una narrativa autobiográfica. La imagen visual,

⁴ *Los libros y la noche...*

por su parte, refuerza la narración biográfica, y de esta forma el *film* pone en relieve la cualidad anecdótica de los textos para encontrar en ellos el reflejo de la persona que los escribió. La escena «literaria» comienza con un paneo de la cámara que recorre la superficie de un mueble en la biblioteca paterna. Algunos objetos, multiplicados por un juego de espejos, insinúan la repetición infinita. Una foto de Borges cuando era poco más que un bebé, parte del montaje fotográfico documental que acompañó la caracterización inicial del personaje, reaparece para introducirnos en el ambiente familiar de la biblioteca. Junto a ella hay un pequeño globo terráqueo, otra foto de Borges un poco más grande, con su hermana Norah en el Jardín Zoológico de Palermo, y un astrolabio, con el que juega, en primer plano, Borges niño (Lucas de Diego). Una melodía de piano lenta y melancólica anticipa y acompaña los poemas.

Ningún lector de Borges ignora la importancia de los espejos en su obra, y la crítica ha analizado tanto su función estructuradora (Alazraki) como su valor simbólico: simulacro, búsqueda de (auto)conocimiento, representación de la realidad, etc. (Urraca, Stuart Bolter, Perilli). También es conocida la aversión que el Borges biográfico sentía por los espejos. Recuerda Héctor Bianciotti que, estando Borges enfermo, en su cama en Ginebra, a poco tiempo de fallecer, le pidió a Margueritte Yourcenar, quién lo había ido a visitar, que encontrara el departamento donde había vivido con su familia en la adolescencia y le contara cómo estaba entonces. Yourcenar cumplió con el pedido, pero, para no contrariarlo, omitió contarle que a la entrada había ahora un enorme espejo que reflejaba a los visitantes de cuerpo entero (Manguel, 2004, p. 68). En «El espejo» están presentes tanto el aspecto literario que estudia la crítica como el biográfico que apunta Manguel. Literariamente, el miedo de la niñez está al servicio de la reflexión sobre el «verdadero rostro del alma», la cifra del elusivo y terrible conocimiento total con que amenaza el espejo. Sin embargo, en el contexto del *film*, el texto sugiere un sentido más íntimo. Con las palabras del poema Borges narra su historia y enuncia los versos favoreciendo las unidades semánticas, sin reparar en la métrica. El espectador no recibe indicación del cambio de registro, del salto de lo biográfico a lo poético:

De niño, temía que el espejo me mostrara otra cara o una ciega máscara impersonal que ocultaría algo sin duda atroz. Temí asimismo que el silencioso tiempo del espejo se desviara del curso cotidiano de las horas del hombre y hospedara en su vago confín imaginario seres y formas y colores nuevos. A nadie se lo dije; el niño es tímido. Yo temo ahora que el espejo encierre el verdadero rostro de mi alma, lastimada de sombras y de culpas, el que Dios ve y acaso ven los hombres⁵.

⁵ *Los libros y la noche...*

En boca del Borges imaginado por Bauer los versos de «El espejo», antes que la meditación metafísica y antes, incluso, de reconocerse como poesía, revelan una anécdota de la infancia y una reflexión sobre ella que se insertan en una narración de vida. La lectura de Bauer despoja al texto de sus abstracciones y revela una expresión de pudor. El narrador confiesa antes que nada el profundo miedo que lo ha acechado a lo largo de su vida. El miedo sentido cuando niño ante el espejo fue también soledad y timidez que persisten a través de los años y se manifiestan en la madurez como miedo a verse expuesto en su intimidad, o más poéticamente, a mostrar las lastimaduras de su alma y nombrar las sombras y culpas que las causaron.

La lectura de «El espejo» termina con un Borges niño filmado desde arriba mientras dibuja en un cuaderno acostado boca abajo en la alfombra de la biblioteca. En la siguiente toma, la cámara se desliza sobre el dibujo de un tigre que ocupa dos páginas en el cuaderno. La referencia es biográfica, el dibujo fue hecho por Borges en su niñez y, según Manguel, es uno de los primeros dibujos que guardó su madre (2004, p. 60). La imagen alude a la temprana fascinación de Borges con los tigres e introduce el tema del próximo poema.

En una serie de conferencias en la Biblioteca Nacional, recopiladas bajo el título *Siete noches*, Borges habló sobre su ceguera y se refirió, entre otras cosas, a su infancia y a los colores que todavía podía percibir, «recuerdo que de chico (si mi hermana está aquí lo recordará también) me demoraba ante unas jaulas del jardín zoológico de Palermo y eran precisamente la jaula del tigre y la del leopardo. Me demoraba ante el oro y el negro del tigre; aún ahora, el amarillo sigue acompañándome» (Borges, s.f., p. 52). El poema adaptado recuerda esas visitas al zoológico con su hermana y los encuentros con el tigre para llegar a una reflexión sobre el arquetipo. El tigre es uno de los símbolos capitales de la literatura de Borges (1992, p. 300), que le ha dedicado varios textos a lo largo de los años —«Dreamtigers», «El otro tigre», «Mi último tigre», «El oro de los tigres», que además da título al poemario donde aparece, y «Tigres azules», entre otros— y hasta se ha metamorfoseado en tigre, en «Nueva refutación del tiempo»: «El tiempo [...] es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre» (Borges, 1952, p. 145). Sin desatender al personaje principal, Bauer elabora indirectamente la rica simbología del tigre, tanto en el plano personal como en el literario. El tigre de Blake, referido en las primeras escenas provee ahora un referente concreto para la mención en el poema y señala la tradición literaria con la que Borges dialoga. Asimismo, las primeras imágenes del tigre, la toma fuera de foco produce un movimiento de sombras amarillas, evoca la ceguera progresiva de Borges y los versos de «El oro de los tigres»: «Hasta la hora del ocaso amarillo/ Cuántas veces habré mirado/ Al poderoso tigre de Bengala/ Ir y venir por el predestinado camino [...] Con los años fueron dejándome/ Los otros hermosos colores/ Y ahora sólo

me quedan/ La vaga luz, la inextricable sombra/ Y el oro del principio» (Borges, 1996, p. 524). Sin embargo, la narración autobiográfica afina el sentido del poema en prosa de la misma manera que lo hizo con «El espejo», y antes que las referencias literarias o la observación sobre el arquetipo, el *film* privilegia la vivencia referida, la visita al jardín zoológico de «esa mañana, en Palermo». La imagen apoya esta lectura y sigue de cerca, en primerísimo plano, el ir y venir de un tigre detrás de los gruesos barrotes de la jaula del zoológico. El ritmo de su movimiento acompaña el ritmo del poema:

Iba y venía, delicado y fatal, cargado de infinita energía, del otro lado de los firmes barrotes y todos lo mirábamos. Era el tigre de esa mañana, en Palermo, y el tigre del Oriente y el tigre de Blake y de Hugo y Shere Khan, y los tigres que fueron y que serán y asimismo el tigre arquetipo, ya que el individuo, en su caso, es toda la especie. Pensamos que era sanguinario y hermoso. Norah, una niña, dijo: Está hecho para el amor⁶.

El tigre que muestra la cámara se identifica con el tigre que «todos miraban», con el tigre que atraía al pequeño Borges, dotando al episodio con características de *flashback* a la niñez. Al nombrarla el poema, la cámara muestra un primer plano de Norah. El zoom se aleja para revelar la foto de los hermanos Borges en el zoológico que había aparecido entre el globo terráqueo y el astrolabio en la introducción a la biblioteca del padre. La fotografía, que documenta las visitas de Georgie y Norah al jardín zoológico, estimula la lectura de lo biográfico del texto poético. Bauer privilegia la experiencia seductora de la belleza y la ferocidad del tigre por sobre el juego intelectual con el arquetipo. Valiéndose de lo poético para iluminar la experiencia humana, Bauer establece la simetría entre el «yo poético» y el «yo biográfico» de Borges a partir de la fascinación con la otredad del tigre y cierra así la primera incursión literaria del *film*.

La narrativa autobiográfica continúa con el viaje a Europa de la familia y su estadía en Suiza. Para narrarlo, Bauer adapta el texto «Ginebra», publicado en *Atlas*. En él, Borges expone razones personales y generales por las que Ginebra sería la ciudad más propicia a la felicidad. En la transposición al medio filmico Bauer retiene solamente las razones personales y mantiene el foco en la historia del personaje. Las razones citadas dan cuenta de un doble despertar. El primero es intelectual. Borges enumera «la revelación del francés, del latín, del alemán, del expresionismo, de Schopenhauer, de la doctrina del Buddha, del taoísmo, de Conrad, de Lafcadio Hearn y de la nostalgia de Buenos Aires»⁷. Esta última será constitutiva de la imagen de la ciudad que plasmó

⁶ *Los libros y la noche...*

⁷ *Los libros y la noche...*

en su primera colección de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1924), donde, según el autor, se encuentra cifrada toda su obra futura. Pero a esta primavera del intelecto, que tanto influyó en el desarrollo posterior de su literatura⁸, la complementa un despertar emocional teñido de dolor. El descubrimiento de lenguas, literaturas y filosofías ocurre al mismo tiempo que el descubrimiento «del amor, la de la amistad, la de la humillación, y la de la tentación del suicidio»⁹. La adaptación del cuento «El otro» profundiza la exploración de este Borges en Ginebra.

El cuento relata un encuentro imposible entre el Borges narrador, ya ciego, y el Borges adolescente (Leonardo Sbaraglia), realizando lo que la crítica caracteriza como «una labor de síntesis entre identidades, espacios y tiempo» (Ruiz-Pérez, 2012, p. 632). El episodio narrado ocurre en dos lugares y en dos tiempos diferentes. El personaje mayor está en Cambridge, Estados Unidos, a la orilla del río Charles, en febrero de 1969. El otro está en Ginebra, a orillas del Ródano, en 1918. La conversación entre los personajes, atravesada por el miedo elemental a lo imposible, repasa brevemente la historia de la familia y del mundo para luego entrar en temas literarios. El joven Borges habla de un libro que está escribiendo, «un libro imposible, aquel que Borges nunca escribió, aquel que en la imaginación del aspirante a escritor contiene un proyecto ideológico frustrado» (Rodríguez Pérsico, 1997, p. 115). Se trata de *Los salmos rojos* o *Los ritmos rojos*, una colección de aproximadamente veinte poemas en verso libre, que elogian la Revolución rusa, la hermandad de todos los hombres y el pacifismo, y que el narrador del cuento censura por ingenuo¹⁰. Ignacio Ruiz-Pérez nota con perspicacia que, en la autoficcionalización de Borges, en el intercambio literario, «las alusiones a otros autores y a su propia obra crean la desaparición del yo autobiográfico entre las huellas de la propia escritura y la de los otros» (2012, p. 632).

Al adaptarlo al cine, Bauer rescata el yo autobiográfico escondido. El cuento es en gran parte un diálogo entre los dos personajes y esto se presta con facilidad a la representación fílmica. Sin embargo, para insertar el texto en su narración autobiográfica, introduce tres modificaciones. En primer término, elimina todo vestigio

⁸ Por ejemplo, sobre la influencia de la filosofía de Arthur Schopenhauer, ver los artículos de Roberto Paoli, «Borges y Schopenhauer» (1986) y de David Barberá Tomás, «Borges y Schopenhauer: voluntad y escepticismo» (2007), y el libro de Ana Sierra, *El mundo como voluntad y representación: Borges y Schopenhauer* (1997).

⁹ *Los libros y la noche...*

¹⁰ Borges cuenta que antes de volver a Buenos Aires, escribió dos libros. El primero, *Los naipes del tabúr*, era una colección de ensayos literarios y políticos, que evidencian a un Borges todavía anarquista, librepensador y pacifista. El manuscrito fue destruido al volver a Buenos Aires y no encontrar quien lo publicara. El otro era *Los salmos rojos* o *Los ritmos rojos*, cuyo manuscrito fue destruido antes de volver a Buenos Aires. A pesar de los esfuerzos del autor, al menos tres poemas sobrevivieron, publicados en revistas literarias (Borges, 1970, pp. 58-61).

de la atrocidad metafísica del encuentro con el doble. Al mismo tiempo, el diálogo se enfoca en el desarrollo emocional de los personajes. Prescinde así de lo que serían digresiones sobre la familia, la literatura y la historia; de esta última, por ejemplo, solo rescata el detalle personal, «Yo, que no he sido padre, sentí por ese pobre muchacho, más íntimo que un hijo de mi carne, una oleada de amor»¹¹. Finalmente, aprovecha la mención de *Los salmos rojos* o *Los ritmos rojos* para profundizar el retrato de Borges en su juventud. Como en el cuento, ante la burla del mayor, que le pregunta si realmente se siente hermano de todos, «por ejemplo [...] de todos los que viven en la acera de los números pares, de todos los afónicos»¹², el joven contesta con firmeza que su libro se refiere «a la gran masa de los oprimidos y parias»¹³. Pero a diferencia del texto original, el joven no recibe la censura de su mayor «—Tu masa de oprimidos y parias —le contesté— no es más que una abstracción» (Borges, 1998, p. 14). A cambio, el *film* adapta el poema «Trinchera» del poemario perdido, que acompaña con imágenes documentales de la Primera Guerra Mundial. Bauer reivindica aquella primera poesía y la sensibilidad de su adolescente autor ante la violencia y el sufrimiento bélicos. Sin eclipsar al Borges literario, la adaptación de *Los libros y la noche* relega el juego metafísico a un segundo plano (la idea de que uno no bajará dos veces al mismo río, no solo porque el río será otro, sino además porque uno será ya otro también), para rescatar la sensibilidad del Borges biográfico que en el texto original había quedado escondida detrás de las alusiones literarias.

Este tratamiento de la obra de Borges continúa a lo largo de la película, adaptándola para revelar la sensibilidad, «la emoción y el pudor», de un escritor celebrado por su literariedad y su conocimiento enciclopédico. Además de obras clásicas como «La biblioteca de Babel», «El libro de arena», «Poema de los dones», «Mis libros» o «El ajedrez», el *film* adapta textos que muestran a un Borges sensible ante los eventos del mundo en que vivía, la llegada del hombre a la luna, en el poema «1971» sobre la misión del Apollo 11, o la Guerra de las Malvinas en una entrevista y el poema «Juan López y John Ward». «In memoriam J.F.K.» es adaptado a una escena de génesis textual; Borges, tras enterarse del asesinato de Kennedy publicado en los diarios, en un raptó de inspiración poética dicta el texto completo a su amanuense. La *performance* pone de relieve el tono de urgencia e indignación ante la violencia política que podría diluirse ante el efecto retórico de la enumeración, o los valores políticos que la informan. En todo momento Bauer mantiene el enfoque en la obra de Borges, que considera lo más importante, y su adaptación, en diálogo con el material de archivo, revela al espectador la emoción y el pudor que Borges confiesa en ella.

¹¹ *Los libros y la noche...*

¹² *Los libros y la noche...*

¹³ *Los libros y la noche...*

BIBLIOGRAFÍA

- Abdala, Verónica (2000). Tristán Bauer explica el sentido de su *film* sobre Jorge Luis Borges 'Es su obra lo único que importa'. *Página12* [Buenos Aires], 26 de abril. <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-04/00-04-26/pag25.htm>
- Alazraki, Jaime (1977). *Versiones, inversiones, reversiones: El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos.
- Balderston, Daniel (1995). The «Fecal Dialectic»: Homosexual Panic and the Origin of Writing in Borges. En Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith (eds.), *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings* (pp. 29-45). Durham: Duke University Press.
- Barberá Tomás, David (2007). Borges y Schopenhauer: Voluntad y escepticismo. *Renacimiento*, 55-58, 167-174.
- Blake, William (s.f.). The Tyger. *Poetry Foundation*. <http://www.poetryfoundation.org/poem/172943> (fecha de consulta: 22-6-2015).
- Borges, Jorge Luis (1952). *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Sur.
- Borges, Jorge Luis (1970). Autobiographical Notes. *The New Yorker*, 19 de setiembre, pp. 40-99.
- Borges, Jorge Luis (1974). Evaristo Carriego. *En Obras completas (1923-1972)* (pp. 97-172). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1976). Entrevista de Joaquín Soler Serrano a Jorge Luis Borges. *A fondo* [programa de televisivo]. Madrid: Radio Televisión Española. https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=2gu9l_TqS8I
- Borges, Jorge Luis (1984a). Borges y yo. *El hacedor en Obras completas* [tomo 2] (p. 183). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1984b). La Biblioteca de Babel. *Ficciones en Obras completas* [tomo 1] (pp. 450-456). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1984c). Nota sobre Walt Whitman. *Discusión en Obras completas* [tomo 1] (pp. 245-249). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1984d). Poema de los dones. *El hacedor en Obras completas* [tomo 2] (pp. 184-185). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1996). El oro de los tigres. *En Obras completas* [tomo 2]. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1998). *El otro*. El libro de arena (pp. 7-19). Buenos Aires: Alianza.
- Borges, Jorge Luis (2009). Ginebra. http://www.bibliomsk.ru/library/global.phtml?mode=10&dirname=borges_es&filename=org02015.phtml (fecha de consulta: 22-6-2015).
- Borges, Jorge Luis (2016a). El espejo. *Historia de la noche*. <http://ellaberintodelverdugo.blogspot.pe/2016/10/jorge-luis-borges-historia-de-la-noche.html>

- Borges, Jorge Luis (2016b). El tigre. *Historia de la noche*. <http://ellaberintodelverdugo.blogspot.pe/2016/10/jorge-luis-borges-historia-de-la-noche.html> (fecha de consulta: 22-6-2015).
- Borges, Jorge Luis (s.f.). *Siete noches*. http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/Siete_noches.pdf (fecha de consulta: 22-6-2015).
- Hernández Moreno, Alberto (2011). Borges y la libertad. *Cuadernos de Pensamiento Político*, 32, 173-192.
- Laraway, David (2005). The Blind Spot in the Mirror: Self-Recognition and Personal Identity in Borges's Late Poetry. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29(2), 307-325.
- Manguel, Alberto (2004). *With Borges*. Toronto: Thomas Allen Publishers.
- Paoli, Roberto (1986). Borges y Schopenhauer. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24, 173-208.
- Perilli, Carmen Noemí (1983). El símbolo del espejo en Borges. *Revista Chilena de Literatura*, 21, 149-157.
- Planells, Antonio (1992). Jorge Luis Borges y el tótem canadiense. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16(2), 293-306.
- Rodríguez Pérsico, Adriana (1997). Borges 1970: A la búsqueda del proyecto perdido. *Hispanamérica*, 26(78), 109-116.
- Ruiz, Enrique Andrés (1998). Borges y Xul Solar. *Renacimiento*, 21-22, 34-41.
- Ruiz-Pérez, Ignacio (2012). Estrategias de lectura y creación en la obra de Jorge Luis Borges. *Hispania*, 95(4), 629-639.
- Sierra, Ana (1997). *El mundo como voluntad y representación: Borges y Schopenhauer*. Potomac: Scripta Humanistica.
- Sorrentino, Fernando (1972). *Siete conversaciones con Borges*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Stuart Boulter, Jonathan (2001). Partial Glimpses of the Infinite: Borges and the Simulacrum. *Hispanic Review*, 69(3), 355-377.
- Urraca, Beatriz (1992). Wor(l)ds Through the Looking-Glass: Borges's Mirrors and Contemporary Theory. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17(1), 153-176.

TRANSMEDIALIDAD Y ALTERNATIVAS REPRESENTACIONALES EN LA OBRA DE MARTÍN REJTMAN

Mariela Herrero

Universidad Nacional de Rosario-FONCyT

Resumen: parto de la premisa —vastamente revisada— de que las formas de representar, o más específicamente, los mecanismos de representación literaria, son «historizables»; esto es, que no pueden entenderse como estructuras rígidas e incuestionables, sino que más bien responden a las variaciones y cambios de la realidad social de la que se pretenden expresión. Siguiendo esta línea y tomando como eje el impacto de la tecnología, puntualmente del nuevo cine argentino, propongo analizar en la obra de Martín Rejtman de qué manera incide la representación cinematográfica en la literatura, es decir, en qué medida el cruce y la contaminación de estos lenguajes y medios puede leerse como una alteración de los paradigmas tradicionales de representación. Se trata no solo de analizar qué intercambios se producen entre un lenguaje y otro, sino sobre todo de revisar los procedimientos que en continuidad y reciprocidad permiten explorar, en su obra, una vía para el realismo que, lejos de agotarse en la mera transposición o reescritura, posibilita pensar en una reformulación del sistema narrativo, tanto literario como cinematográfico.

Partiendo de su última película coescrita y dirigida con Federico León, *Entrenamiento elemental para actores*, y haciendo una lectura en paralelo con su versión «novelada», busco revisar su obra conjunta para ampliar los análisis que dan cuenta de la imbricación o determinación del lenguaje literario y cinematográfico como variante o alternativa a las formas tradicionales de representación.

Palabras clave: cine, literatura, transmedialidad, Martín Rejtman

INTRODUCCIÓN

Dos de los ejes que estructuran este trabajo han sido vastamente discutidos y revisados durante los últimos años. Me refiero a los debates en torno a la problemática de la representación realista que ha suscitado la emergencia del nuevo cine argentino en la década de 1990, en relación con los mecanismos empleados por la generación anterior, ligada más a un realismo costumbrista de tendencia moralista¹. Sin embargo, y a la luz de su última obra *Entrenamiento elemental para actores*², considero que el trabajo de Martín Rejtman es uno de los más apropiados³ para volver sobre estas cuestiones puesto que, al leer en conjunto su obra literaria y su obra cinematográfica, es posible encontrar una obstinada reflexión que vuelve una y otra vez alrededor de la pregunta ¿qué significa representar?

Cine y literatura funcionan en su trabajo por ósmosis. Una suerte de contagio, pero asimismo de contaminación —lo que permite hablar, además, de una suerte de sedimentación o supervivencia de elementos y mecanismos que operan en continuidad y de manera recíproca—, nos habilita a pensar que varios de ellos persisten, intercambiándose, de uno a otro lenguaje. No obstante, y aunque la incidencia de lo propiamente cinematográfico sea evidente en lo literario y viceversa⁴, no debería interpretarse como un gesto inocente; sobre todo teniendo en cuenta que la adaptación y transposición de los cuentos es llevada a cabo por el mismo Rejtman, lo cual hace —a mi entender— que el proceso de reinterpretación que experimenta el texto cuando es pensado visualmente, o el guion cuando es reorganizado para transformarse en una narración escrita, sea un proceso que permite dar cuenta de una poética situada en el borde entre lo visual y lo literario. Esto es, una poética «transmedial» que, si bien resiste la cristalización formal, propone permanentemente

¹ Según Gonzalo Aguilar, una de las ventajas de los directores jóvenes reside en que «se rehúsan a reproducir los procedimientos y esquemas del cine argentino que les precedió [...] dos grandes rechazos se encuentran, dibujados con tinta invisible, en los guiones y las historias de las nuevas películas: la demanda política y la identitaria. Al negarse a estas demandas, guionistas y realizadores construyen sus narraciones sin la necesidad de desarrollar los argumentos paralelos de lo político o de lo identitario como lo habían hecho, de diferentes formas, los directores más representativos de la generación anterior: Alejandro Doria, Eliseo Subiela, Fernando Solanas, María Luisa Bemberg, Luis Puenzo» (2006, p. 23).

² *Entrenamiento elemental para actores*. Guion de Martín Rejtman y Federico León. Dir. Martín Rejtman y Federico León. Act. Fabián Arenillas, Carlos Portaluppi, Ulises Bercovich, 2009. Película.

³ Considero que es uno de los más apropiados en relación con otros trabajos cinematográficos, que también pertenecen a esta nueva generación de realizadores y que, de manera similar, operan y dialogan con coordenadas y códigos realistas. Me refiero, por ejemplo, a los *films* de Pablo Trapero, Ezequiel Acuña, Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, por citar solo algunos.

⁴ Me refiero, por ejemplo, al evidente desprendimiento de la técnica de escritura de guion en la estructura de sus cuentos.

límites y concepciones específicas para seguir pensando las formas que adopta lo real en los soportes concretos del cine y de la literatura.

El concepto de arte transmedial interesa a este trabajo en varios aspectos. En primer lugar, el término debe entenderse como una compleja forma de intercambio en la que se produce un atravesamiento continuo, fluido y recíproco entre lenguajes y medios cuyo resultado es dar lugar a nuevos conocimientos, sensibilidades y afectaciones también transformadoras. La transmedialidad implica la pertenencia a varios medios y soportes, con lo cual se hace necesario, para interpretar completo el tejido argumental de la obra, tener acceso a todas las plataformas que intervienen en su construcción. Pero, asimismo, supone pensar este proceso en términos de síntesis más que de meros intercambios o préstamos:

La noción de transmedialidad no significa el intercambio de dos formas mediales distintas, sino de una multiplicidad de posibilidades mediales. Además, este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios —en un sentido reducido del término «medios» (videos, películas, televisión)—, como así también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. Asimismo el prefijo «trans» expresa clara y formalmente el carácter nómada del proceso de intercambio medial (De Toro, 2007, p. 26).

La categoría de transmedialidad vendría a complementar y enriquecer a la de intermedialidad en tanto el prefijo «trans» remite a la interacción, la colaboración y la mezcla de medios, elementos y recursos diversos, llegando al borrado de la pertenencia; lo que, sin embargo, no implica la mera superposición de formas de representación medial ni un acto puramente sincrético. Se trata de una estrategia que no induce a una síntesis de elementos mediales sino a un proceso disonante y con una alta tensión. En consecuencia, los elementos transmediales implican un proceder transcultural, transtextual y transdisciplinario porque se alimentan de diversos sistemas y subsistemas (De Toro, 2007, p. 27).

Por otro lado, la transmedialidad se encuentra estrechamente ligada a los procesos de apertura, intercambio y a toda dinámica propia del desarrollo de la globalización y el surgimiento de las nuevas tecnologías. En tal sentido, el arte transmedial proporciona nuevas herramientas para entender e interpretar la relación que los sujetos entablan con sus entornos, como una relación cambiante e inestable que va reconstruyéndose a cada momento a partir del diálogo y la reciprocidad continua. El vínculo entre transmedialidad y las nuevas tecnologías y medios permite pensar en una nueva materialidad de la obra de arte, pero, además, en un nuevo tipo de relación

entre artista y espectador, así como en nuevas formas de participación, comportamiento y afectación de estos frente a la construcción de la obra. De tal modo, el arte transmedial puede entenderse como una corriente que enfatiza la comprensión de la obra como un espacio social, público y compartido, y que permanece abierto a la potencialidad de sentidos⁵. Es a causa de estos nuevos modos de percepción surgidos a partir de la aparición de tecnologías tan diferentes como el cine, el video, la televisión y la informática, que el arte reclama para sí una actualización de las formas de representar y de entender la realidad.

¿QUÉ ES REPRESENTAR?

El problema de la lógica de la representación tradicional resulta impensable sin el concepto de mimesis presentado por Aristóteles en *Poética I*. Allí, se distingue entre objeto, medio y manera de mimesis o representación. Es decir, si bien Aristóteles plantea que el principio básico del arte procede por imitación (mimesis), propone asimismo una clasificación según la cual las artes difieren entre sí en tres cosas: en cuanto imitan o por medios diversos, o diversas cosas, o diversamente, y no de la misma manera (*Poética I*).

En el ámbito de la literatura, sin embargo, este concepto experimenta, en particular entre fines del siglo XIX y principios del XX, una serie de transformaciones que son analizadas por Erich Auerbach en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1950). Allí, el autor considera que la categoría de mimesis que puede leerse en los textos de dicho periodo se relaciona directamente con las modificaciones del concepto de realidad de cada momento histórico determinado. La visión de la realidad como totalidad cae y, en su lugar, se asiste a una relativización de la percepción del mundo. Es así que la *mimesis* o analogía comienza a resultar un mecanismo insuficiente para dar cuenta de la realidad.

Si la literatura, a pesar de los esfuerzos repetidos de los escritores, no ha podido superar la condición de reflejo, de copia escasa incapaz de repetir milímetro a milímetro el mundo, esto quizás responda al hecho de que la ambición identitaria buscada entre un objeto y su representación niega o anula tanto la particularidad del objeto como su naturaleza móvil, cambiante. La noción misma de representación obstaculiza la complejidad y el devenir; el movimiento al que la realidad está subsumida es imposible de representar puesto que este concepto se sostiene precisamente mediante la lógica de la identidad —lo cual a su vez nos remite a una idea de fijeza— totalizadora y unificadora. Ante esta inadecuación entre palabra y mundo,

⁵ Para ampliar el concepto de obra relacional ver Nicolás Bourriaud, 2008.

la manera que encuentra Rejtman de acercar un tanto el relato a la realidad exterior es interrumpiendo la lógica tradicional de causa y efecto. Interceptando acciones y respuestas que sacan a la narración de su cauce «normal» y la desvían hacia lo impensado pero no por ello menos posible.

El núcleo que genera ese encadenamiento, en apariencia inconexo, es en verdad el de la primacía del movimiento. Movimiento imprevisto que rige la trama surcada a cada momento por situaciones accidentales y azarosas; sin embargo, también trama derivada a partir de la que se generan una multiplicidad de relatos potenciales; historias que parten de un acontecimiento, en apariencia, insignificante y luego siguen la forma de un «rizoma» (Deleuze & Guattari, 2010) para finalmente culminar el relato en un punto indistinto que no puede interpretarse de ninguna manera como cierre o final, sino que más bien parecería detenerse, suspenderse. Un flujo narrativo que se obtiene mediante el rechazo o el esquivo a una respuesta o acción predecible; esto es, donde la trama parece encontrar un punto narrativo novelesco —típico pero interesante a lo que hace a la estructura tradicional de la novela—, una historia con una trama posible para desarrollar en los términos tradicionales (principio, nudo/conflicto, final), lo que encuentra en realidad es un punto de fuga en el que la narración/acción deviene en una salida o respuesta inusual, aparentemente desconectada del resto, pero que de ninguna manera puede leerse como una desaparición de la intriga, sino que por el contrario, prolifera permanentemente. Se «arboriza» la trama. La representación se abre para dar lugar al desencadenamiento de varias intrigas que no responden necesariamente a una jerarquía organizada en función de personajes principales, secundarios, etc., sino que lo que prima en todo momento es la necesidad de promover un movimiento fluctuante a partir del cual se disipe el estatismo de la apariencia realista y se revele la ilusión que, para Rejtman, es siempre pretensión de un naturalismo que resulta aún más falso y artificial.

Ante esa pretensión universalizadora de la representación realista, la des-ilusión que promueven sus películas es el resultado de un sistema metódico a través del cual Rejtman deshace el mito del cine que no es otra cosa que crear en el espectador la ilusión de realidad, y todo lo que constituye la puesta en escena se construye subrayando su condición de artificio; el *film* no intenta ser una obra directamente, sino la representación de esa obra⁶.

⁶ Ya Adorno en su polémica con Lukács había planteado que: «el arte está en la realidad y es en ella en donde desempeña su papel, teniendo aún, en sí mismo, una variada relación mediata con la realidad. Pero simultáneamente existe en tanto que arte, en virtud de su mismo concepto, en contraposición a la realidad de hecho. El contenido de las obras de arte no es real en el mismo sentido en que es real la sociedad. Sin tener en cuenta esta distinción se pierde todo fundamento estético» (VV. AA., 1972, p. 54).

En ese sentido, quizás pueda entenderse el proceso de des-identificación que experimentan los sujetos que deambulan en sus obras. Hay un interés marcado que oscila entre señalar que o la identificación puede producirse en cualquier momento con algo completamente aleatorio (las Silvia Prieto por ejemplo, pero también el protagonista de *Rapado*⁷ con el dueño de la moto que Lucio intenta frustradamente robar) o que la semejanza devenida en «alianza» puede surgir de la diferencia más evidente (como sucede en cualquiera de los cuentos que integran *Velcro y yo*). Pero, en todo caso, lo que aquí resaltaría es que esa identificación, equivalencia, similitud o analogía, nunca es objetiva, sino que siempre resulta de una disciplina o ejercicio (de un «entrenamiento») de una puesta en escena en la que el objetivo o resultado final es la igualación, la serialización, la neutralidad.

La des-ilusión se produce o induce mediante el despojo y el abandono de lo accesorio, de lo pretencioso, de lo artificial —en términos de decorativo pero también de sobreactuación— para que entonces solo resalte lo mínimo e indispensable, que muchas veces o casi siempre resulta en apariencia inútil o disfuncional. Sin embargo, esto que se ha interpretado tantas veces como un dejo de indiferencia, acentúa la idea de un mundo en el que todo tiene el mismo el valor. No es una ausencia de énfasis lo que se produce, sino un nivelamiento de la significancia. La poética de lo neutro que pone a funcionar Rejtman es en verdad la búsqueda por restablecer un equilibrio. Equilibrio que todos sus personajes, cada uno a su manera, intentan recuperar: «esto te va a cambiar la vida», le dice su amigo a Lucio cuando le cuenta que le robaron la moto, y el resto de la película gira en torno a los diferentes intentos de Lucio y su amigo por robar una moto para reponer el hurto. Asimismo, en *Silvia Prieto*⁸, por ejemplo, algo se rompe cuando aparece otro personaje que se llama igual, Silvia Prieto, y la posibilidad de que haya muchas rompe ese equilibrio según el cual en el mundo tiene que haber una sola persona con ese nombre. Ese es el gran problema, lo que hace que todo se ponga en movimiento.

La ausencia del énfasis narrativo es, en realidad, un énfasis en otra cosa. El acento se desvía hacia los detalles aparentemente superfluos que, sin embargo, son los que producen el «efecto de lo real», en términos de Barthes (1987). La psicología de los personajes no es algo raso o soslayado. Todos están minuciosamente caracterizados según lo que comen, lo que visten, el trabajo que realizan, según sus pertenencias o carencias; sin embargo, en los cuentos, los objetos que identifican a los personajes,

⁷ *Rapado*. Guion de Martín Rejtman. Dir. Martín Rejtman. Act. Ezequiel Cavia, Damián Dreizik, Mirta Busnelli, Horacio Peña, 1992. Película.

⁸ *Silvia Prieto*. Guion de Martín Rejtman. Dir. Martín Rejtman. Act. Rosario Bléfari, Valeria Bertuccelli, Susana Pampín, Mirta Busnelli, Gabo Correa, 1999. Película.

y que aparecen presuntamente despojados de una funcionalidad externa, esconden un cúmulo de referencias que emergen en la sustracción:

la ropa siempre fue un tema entre Mariano y yo. Él usó toda la vida remeras y buzos con inscripciones de universidades norteamericanas, por ejemplo, y le gusta hacer ostentación de las marcas. Yo, en cambio, desde que pude elegir por mí mismo, me basé en un solo principio para vestirme: uso ropa que dice únicamente lo que es. Si me pongo un buzo quiero que le diga a la gente: ¡yo soy un buzo! Nada más. Una remera mía (lisa o a rayitas) no tiene por qué andar cantándole al mundo que tengo dinero y gusto como para comprar una marca determinada, o que estuve en Cancún, París o Tel Aviv (Rejtman, 1996, p. 96).

El cuestionamiento al significado se lleva a cabo a través de una serie de procedimientos metódicamente planificados. La liviandad que exhiben sus relatos y que, a simple vista parece fácil de emular, es el producto de un artificio literario complejo, de la supresión de todo elemento, rasgo o gesto que estimule la acumulación de sentidos; que eleve la relevancia de los hechos o de las palabras y los transforme en algo «digno» de ser narrable:

el primer premio era un viaje a Disney. Yo me imagino al ganador del concurso que toma un avión en Ezeiza y después de muchas horas aterriza en la espalda de Disney, congelado. Me pregunto cómo se puede viajar a una persona y pierdo el hilo de la conversación. ¿Una persona es un lugar? ¿Una ciudad es una persona? (Rejtman, 1996, p. 102).

Destruir la nitidez mediante la depuración de lo accesorio parece ser el principio que rige la estructura narrativa de sus cuentos, pero es también el método que emplea en el tratamiento de la imagen. En ese sentido, el retoque que se hace de lo real, a través de la imagen que vemos en la pantalla, se realiza con lo propiamente real. Siguiendo la teoría bressoniana del actor versus el modelo⁹, Rejtman experimenta un nexo con lo real diferente. La decisión sistemática de que los papeles (al menos los principales) estén encarnados por no actores responde, según Gonzalo Aguilar, a una política del cuerpo, del rostro y de gestos vírgenes de hábitos. El tono monocorde, casi leído, de las voces y la cadencia rápida de los diálogos, como aprendidos de memoria, se oponen a la expresión dramática propia del actor profesional y a la expresividad psicológica.

⁹ Según Bresson, el modelo se opone al actor en cuanto que el primero no actúa, sino que dice las palabras tal como se las indica el director, con los gestos que este le obliga a hacer. El actor, en cambio, que viene del teatro, trae forzosamente las convenciones, la moral y los deberes para con su acto. De esta manera, el modelo no representa sino que expresa su verdad interior en contra de su pensamiento consciente (1979, p. 102).

Un tratamiento similar recibe la articulación del montaje, la cual responde a una estructura tradicional donde la composición de la imagen no persigue para nada lo pictórico. El «aplanamiento» (el término es de Bresson en *Notas sobre el cinematógrafo*) que sufre la imagen procura no agregar ningún elemento que exceda la naturalidad de la situación que se muestra. Ante la posibilidad de deformar, de quitarle autenticidad a lo que vemos, los rodajes se llevan a cabo en locaciones verdaderas, no en decorados artificiales, lo que le otorga una movilidad y una ubicación también más real a los personajes¹⁰ —con las comodidades e incomodidades que eso genera— y preserva los detalles propios de cada ambiente, como una manera de respetar la continuidad del espacio dramático y su duración.

DE LA TRANSPOSICIÓN AL *CROSSOVER*

Si, como indica Rancière, la «revolución literaria» (con su transformación de la lógica representacional clásica) ya anticipaba cierto cinematografismo en las técnicas del relato¹¹, lo que opera en la escritura de estos cuentos es un movimiento inverso al de la transposición. Así, si la literatura dio, en su momento, elementos con los que inicialmente se constituyó la narración fílmica, ahora el proceso se revierte y el cine ofrece nuevas perspectivas para expresar la realidad en forma escrita:

comenzando por la propia literatura moderna, las nuevas técnicas del cine pronto invadieron el territorio de las artes tradicionales para establecer una zona de contaminación e intercambio. Sergei Eisenstein, por ejemplo, llamó al *Ulises* «la Biblia del nuevo cine» y se fascinó con las posibilidades de hallar una técnica cinematográfica que lograra traducir el recurso literario del *fluir* de la conciencia, mientras que, por su parte, Joyce comentaba que Walter Ruttmann o el realizador soviético eran los candidatos ideales para llevar su novela a la pantalla. La escena del escritor negociando con el nuevo invento sus técnicas novelísticas hace evidente que, en algún momento, de una u otra manera, toda la gran literatura del siglo XX ha lindado con el cinematógrafo (Oubiña, 2011, p. 64).

¹⁰ Rejtman recuerda los días del rodaje de *Rapado* casi como una obstinación: filmar en la casa de una familia real esta historia de un postadolescente con cierta tendencia a no vincularse con su entorno. «Era complicado —dice— despertar a la familia que vivía en la casa para filmar, pero era el departamento perfecto concebido como edificio emblemático de la clase media argentina de fines de los '50, cuando parecía que había una prosperidad posible. En los '80, cuando transcurre la acción, el tiempo ha pasado y la gente sigue con la misma escenografía de una época de bienestar económico, se ve un desfase entre el departamento y la gente que vivía adentro» (Gorodischer, 2005).

¹¹ Rancière señala tres grandes rasgos: el privilegio de la palabra muda, esto es un poder de expresión otorgado a la presencia silenciosa —significativa, enigmática o insignificante— de la cosa, la igualdad de todas las cosas representadas, una atención igualitaria tanto a los temas nobles como a los viles, y finalmente, el tratamiento secuencial del tiempo. Para ampliar estas cuestiones ver Rancière, 2012, p. 48.

En el caso de Martín Rejtman, su producción, en general, se presenta como un objeto más que interesante para analizar esta reciprocidad. Sin embargo, esta relación no se basa en un sistema de relevos o meros intercambios, sino que lo que Rejtman parece proponer es un uso de las técnicas tanto cinematográficas como literarias para separarse de la línea representacional clásica y cuestionarla, al tiempo que va construyendo una nueva forma de representar que juega en el borde de lo inespecífico y liminar.

De la escritura del guion son evidentes las huellas de una marcada tendencia a la tercera persona, y el uso frecuente del tiempo presente, todo lo cual realza que los relatos sean preferentemente descriptivos, de acciones y no de pensamientos. No obstante, ya en su segundo libro de cuentos, *Velcro y yo*, el uso de la primera persona ingresa y se transforma en *Silvia Prieto*, pero también en *Los guantes mágicos*¹², a modo de voz en *off*, lo que demuestra que el proceso de construcción de la obra se ordena siempre a partir de un encuentro, de un ir y venir de su escritura¹³.

Sin embargo, Rejtman reconoce en variadas entrevistas que la escritura de sus cuentos responde a la manera en que se escribe para el cine: «mi taller literario fue el cine, sin duda —reconoce— no me interesa lo discursivo, lo que me interesan son las situaciones y el registro de la escena» (Friera, 2013). El empleo del tiempo presente es, en efecto, un recurso que se desprende de la técnica del guion, pero es asimismo el tiempo de la enunciación cinematográfica, del registro en acto que «muestra» lo que sucede a medida que se ve. «Escribo cosas filmables», dice Rejtman, y allí parece cifrarse todo su fundamento literario. Sin embargo, algo hace pensar que, en verdad, aquello que se le sustrae a la escritura y que decanta en una economía acentuada se traslada a la narración cinematográfica, la cual adquiere rasgos más literarios y permite —quizás de manera aventurada— encontrar en el *film* elementos que lo ligan a la forma novelesca. Mientras que los cuentos persisten en mantener una particular contención narrativa en la que la potencia visual de las palabras, que se desprende del detalle minucioso, especifica y fija los objetos y situaciones en imágenes nítidas y rigurosas, en el *film Silvia Prieto*, por ejemplo, el uso de la voz en *off* ingresa dejando en segundo plano a la imagen y suprimiendo el diálogo que se pierde bajo el efecto

¹² *Los guantes mágicos*. Guion de Martín Rejtman. Dir. Martín Rejtman. Act. Gabriel «Vicentico» Fernández, Valeria Bertuccelli, Fabián Arenillas, 2003. Película.

¹³ Los cuentos que integran su libro *Rapado*, publicado en 1992, fueron concebidos en principio como guiones de posibles cortos que nunca llegaron a filmarse. Por otro lado, el guion del largometraje *Rapado* fue concebido con base en algunos de esos cuentos que en su momento habían sido también guiones cinematográficos. *Silvia Prieto* nace de una novela inconclusa de su amiga Valeria Paván, de la cual eligió algunos fragmentos para luego reescribir una historia completamente diferente.

y el peso del relato verbal por sobre el visual¹⁴. Esta superposición del narrador en *off* y la imagen no pretende volver redundante la escena, sino que, a partir del contrapunto, procura extremar el artificio y otorgarle a la imagen una textura particularmente literaria.

La vertiginosidad de los diálogos —que aparece en *Silvia Prieto* y vuelve en *Los guantes mágicos*—, contrapuestos al ritmo lento del plano fijo que se extiende en la duración, potencian esta tensión entre el mostrar y el decir, entre la palabra y la imagen que en Rejtman es constante. Pero, asimismo, esta imbricación entre lenguajes que se produce por un contramovimiento deja entrever una necesidad de completud, un aporte que de uno y otro lado vendría a sumar elementos para evidenciar, una vez más, la inadecuación y la escasez entre representación artística y realidad. Así, la noción de reflejo resultaría incompleta porque la distinción entre la forma de los lenguajes, su rigidez y la pretensión de pureza, anulan la intensidad de la obra y la limitan en el parecido superficial¹⁵:

GABRIEL yo anoche también tuve una pesadilla. Soñé que me había puesto tus uñas postizas y cuando me despertaba se las estaba clavando a alguien en la yugular.

SILVIA ¿A quién?

GABRIEL No estaba claro, no vi bien.

SILVIA ¿Adónde queda la yugular?

GABRIEL No sé.

SILVIA ¿Cómo no sabés? ¿No decís que lo soñaste?

GABRIEL Debo haber soñado la palabra, no la imagen. Soy escritor.

SILVIA Sí, sabía (Rejtman, 1999, p. 46).

Si el lenguaje resulta escaso para la significación directa, la respuesta de Rejtman consiste en poner en primer plano esa insuficiencia para explorar y cuestionar la arbitrariedad del signo. Al trabajar en conjunto con los procedimientos que uno y otro sistema le proveen, Rejtman no solo pone en crisis el modo de representar de estos, sino que además se permite cuestionar ciertos recursos y convenciones cristalizados; y mientras su literatura apela a construirse como un movimiento constante,

¹⁴ Me refiero sobre todo a la escena en que Devi, el *dealer* de Silvia, le trae de regalo un contestador automático.

¹⁵ De acuerdo con lo que señala Ernest Fischer: «la reproducción artística de la realidad no solo se obtiene de la imitación o el parecido con la naturaleza en todos sus detalles. La obra de arte debe superar a la naturaleza. El problema no es copiar la realidad sino descubrir sus rasgos esenciales. No se trata de reproducir con detalle sino con el detalle característico» (VV. AA., 1972, p. 125)

sus películas lo hacen recurriendo a escenas estáticas y planos fijos que dan la sensación de un tiempo estancado, inmóvil.

En ese sentido, su concepción estética, podría decirse, se corresponde con la ambición de un realismo que sobrepasa la referencialidad a través de un esfuerzo progresivo de simplificación con el que pretende revelar una realidad más fundamental. Pero que de ninguna manera puede pensarse como un universo carente de sentido sino, antes bien, como un modo de mostrar que ese sentido no depende de la reproducción fiel de la realidad y sí del revelado del artificio, del «efecto de real». Sobre esa artificiosidad trabaja Rejtman; sobre la idea de realidad como algo fabricado, construido con base en una disciplina, una conducta y un método riguroso donde la precisión calculada no impide el exceso ni entorpece el surgimiento de la excepcionalidad, sino que, en todo caso, colabora en su revelación.

Entrenamiento elemental para actores (2012a) resulta un caso particular de obra «literaria» en tanto se estructura formalmente cercana al guion. Si bien no hay indicaciones técnicas referidas a, por ejemplo, iluminación, puestas de cámara, etc., el uso de la tercera persona y del impersonal en la narración redoblan el ascetismo propio del relato rejtmaniano. La narración se presenta como un registro o señalamiento de acciones que son descritas como si siguieran la estructura de una escaleta, en este caso «estilizada» o, más específicamente, «literaturizada». Pero, de cualquier manera, los ecos formales del guion son intencionadamente conservados por los autores porque es su naturaleza mediadora la que les permite operar una transformación en las formas tradicionales de la literatura:

La doble paradoja del guion es que, por un lado, se compone de imágenes que son invisibles y, por otro, solo consiste en palabras que son contingentes. Entre el cine y la literatura, el guion resulta una entidad difícil de precisar porque, en definitiva, parecería no estar en ninguna parte. Esta contradicción constituye su propia naturaleza. No hay reglas de mediación entre los territorios heterogéneos del guion y del filme, entre el régimen lingüístico y el régimen audiovisual» (Oubiña & Aguilar, 1997, p. 175).

La esencia natural del guion radicaría, entonces, en que aquello que en él se detecta como negatividad (no es literatura y tampoco alcanza para considerarlo cine) es, en verdad, una posición intermedia en donde se cifra su «potencialidad creativa». El guion no es literatura pero puede devenir en ella en cualquier momento, enriquecerla, ampliarla, redimensionarla, puesto que su riqueza consiste en la posibilidad de convertirse en otra cosa a partir de las eventuales lecturas de las que será objeto antes de ser concretamente una película. Es allí donde se encuentra contenido el peso literario que tanto se le niega. No se trata de pensar al guion específicamente como

literario ni de entender a la literatura como cinematográfica, sino de sospechar que el formato del guion, por sus zonas oscuras, favorece la producción de sentidos, desvía y evita la cristalización interpretativa. Rejtman opera contra la sentencia: «el guion nunca podría ser leído como un texto autónomo»; al enmarcarlo en un formato literario, no solo provoca la desautonomización del texto literario sino que, al mismo tiempo, provee al guion de autonomía al despojarlo de su subordinación respecto del *film*:

Podríamos pensar, incluso, que la literatura es más precaria en su falta de capacidad de transformación. Toda la riqueza del guion está en su capacidad para convertirse en otra cosa. Que se insista en ver esto como una debilidad, solo se debe a una manera tradicional de considerar el artefacto artístico (Oubiña & Aguilar, 1997, p. 179).

UN REALISMO DIFERIDO

La experiencia estética del siglo XX se ha visto signada por la fragmentación y la crisis de las representaciones tradicionales. Categorías centrales de las estéticas modernas se transforman con el surgimiento de las vanguardias; ya desde las primeras obras cubistas, pasando por el futurismo italiano y, particularmente, los *readys mades* de Duchamp, el arte experimenta una mutación, puesto que aparecen nuevos comportamientos artísticos, y se produce, asimismo, una expansión de los límites espaciales de la obra. Con el arte de la instalación, el concepto bidimensional de la superficie del cuadro y la condición plana de la pintura entran en decadencia, y en su lugar se comienzan a promover obras de arte tridimensionales. De tal manera, estos cambios en la forma de la representación no fueron solo estéticos, sino también epistemológicos: no se trataba de representar a la realidad de otra manera a la acostumbrada, sino que una nueva concepción de la realidad se estaba gestando y manifestando a través del arte. En esta búsqueda de nuevas formas de expresión fueron los artistas de vanguardia los que entendieron que era necesario eliminar las barreras que separaban a las formas artísticas tradicionales. El artista ya no debía crear con base en los límites de una disciplina determinada; su campo de acción era la vida misma, el territorio común a todo lo que lo rodeaba¹⁶.

¹⁶ Peter Bürger explica que, a pesar de que incluso en sus manifestaciones más extremas, los movimientos de vanguardias se refieren negativamente a la categoría de obra de arte, de lo que se trata fundamentalmente es de «la liquidación del arte como una actividad separada de la praxis vital». Y agrega: «los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (el estilo) sino la institución arte

A partir de la publicación de *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Benjamin (2011) advierte una transformación histórica en el ámbito del arte y un cambio de función de la obra, originados fundamentalmente en la introducción de innovaciones tecnológicas tan decisivas como la fotografía y el cine; la posibilidad de reproducir técnicamente la obra incide en el arte en su versión tradicional puesto que desplazan su condición aurática, el «aquí y ahora» que la vuelve original, auténtica. Desde el momento en que no puede aplicarse el parámetro de la autenticidad para juzgar la producción artística, se revoluciona toda la función social del arte (Benjamin, 2011, p. 18); en tal sentido, la pérdida del aura, que no es otra cosa que una aproximación entre el original y su reproducción, promueve una nueva forma de hacer arte al habilitar la «perforación» y la superposición entre espacios antes bien definidos y delimitados: arte y vida, cultura alta y cultura masiva, heterogeneidad de elementos, indeterminación y confluencia de prácticas artísticas.

Entrenamiento elemental para actores (2012a), título que llevó la última película dirigida por Rejtman en coautoría con Federico León, es también el título de su última obra literaria (asimismo compartida con León). Es quizás esta particularidad de ser una y más cosas al mismo tiempo lo que le otorga cierta condición inasible, pero, además, al verse permeada argumental y estructuralmente por el lenguaje teatral, se presenta como una suerte de manifiesto sobre los cruces entre disciplinas y, fundamentalmente, como una mirada que vuelve una vez más sobre los mecanismos de representación puestos al servicio del arte como una vía para explorar el encuentro entre arte y vida.

La problemática de la representación es un tema que, aunque de manera sutil, siempre funcionó de modo recurrente en la obra de Martín Rejtman. Y por esa razón, sobre todo sus películas, han sido objeto de numerosos análisis. Sin embargo, en *Entrenamiento elemental para actores*, este tópico vuelve con el mismo dejo absurdo y el clima enrarecido que ya podía observarse en sus obras anteriores; y aunque el punto de partida sea, como dice León, un imaginario que tiene que ver con el teatro, la reflexión trasciende la particularidad de este ámbito y se extiende como modo de exploración para revisar las formas en que se construye lo real, la manera en que se articula la verdad y la actuación, materia medular en toda la producción artística de Martín Rejtman.

El núcleo que parece vertebrar sus obras se articula sobre el tema del «doble», alrededor de la problematización de original/copia, falso/verdadero, real, único e irrepetible.

en su separación en la praxis vital de los hombres». Esta exigencia no implica que el contenido de la obra debía ser socialmente significativo sino que, en lugar de destruirlo, el arte tenía que ser reconducido a la praxis vital (2010, p. 70).

Toda su producción es una pregunta por lo real, por ello todo parece encontrar un elemento que lo iguala o duplica para poner de relieve la artificialidad con que procede la representación realista. En *Entrenamiento elemental para actores* emerge la pregunta sobre qué significa representar sin ofrecer, pero tampoco esperar ni obtener del público una respuesta satisfactoria o complaciente. Esta obra, cuyo argumento explora las posibilidades de la actuación como modo de vida pone en cuestión los límites entre la vida y el arte. Actuación y vida se entremezclan al punto casi de no poder —o no querer— diferenciarse porque lo que se busca no es la construcción de un personaje ficcional, sino una manera de encarar, de pararse ante el mundo desde el mundo de la actuación. «Tenemos que entrenar una mirada externa sobre nosotros mismos», dice Sergio, el rotundo profesor, dueño de un método estricto y «alérgico a los estereotipos» (Rejtman, 2012a, p. 30) que, lejos de intentar ser complaciente, se dirige a sus alumnos —todos ellos niños de entre 8 y 12 años— de igual a igual pero de una forma paradójica, puesto que, como señala Alan Pauls en el prólogo a la obra, «no se trata precisamente de una relación horizontal, equitativa, sino de su contrario: relación de imposición, de dominación, incluso de sadismo» (2012a, p. 14).

La vida y la ficción se funden en una sola cosa, una sola identidad, casi de la misma manera en que lo hacen director y dramaturgo, tal y como lo hacen el lenguaje del cine, el teatro y la literatura. Pero esta guía de ejercicios actorales es también un manual de instrucciones para la vida en la que se advierte —como en las demás obras de Rejtman, pero aquí en una forma más extrema— sobre cómo los modelos de la representación permean lo cotidiano. Puesta al servicio de la vida en general, la disciplina excede el plano actoral y se propone como una formación amplia y compleja para «educar» el carácter, la personalidad, el espíritu. Al menos así lo expresa Sergio ante la demanda de los padres para ver una muestra de fin de año:

—¿Cuándo vamos a poder ver una muestra de lo que hacen, Sergio?— pregunta una madre.

—¿Qué aprendieron los chicos?— agrega un padre.

—¿Vos no te acordás, Paula, cómo era Camila cuando empezó? ¿No notás una diferencia entre la primera Camila y la Camila actual?

—¿Qué querés decir? ¿Cómo actúa o cómo es?

—¿Me estás hablando en serio? ¿Todavía no entendiste que es parte de lo mismo? [...]

Sus hijos no son un producto; son personas. ¿Ustedes están detrás de un resultado? ¿Quieren la muestra de fin de año para ver los logros de sus hijos? Yo no. [...] Yo quiero formar artistas y la formación de un artista va mucho más allá de la búsqueda de resultados inmediatos (Rejtman, 2012a, p. 54).

El realismo, como una de las estéticas fundamentales para seguir pensando el lugar del arte y la literatura en la época actual, sirve asimismo como prototipo para analizar un momento clave en el que los *media* penetran la esfera de la cultura y provocan una serie de transformaciones en los modos de percepción. La aparición y el desarrollo de la TV y el video acompañan estas reconfiguraciones, y posibilitan el surgimiento de nuevas formas de reproducción y producción de lo visual, así como otras maneras de experimentar con lo real.

Lo espectacular en Rejtman no se opone a lo vital, como así tampoco lo real contradice a su representación; antes bien, esta constituye una instancia o grado más elaborado de esa realidad que encuentra su densidad en esa mínima diferencia entre lo «original» y su reproducción. Casi como si una y otra se determinaran, el límite entre estas realidades (la verdadera y la artificial) se vuelve extensible por la mediación de la tecnología; es a través de la observación y de la intervención que operan tanto la TV como el video que se hace posible acceder a otras realidades. La lógica de la desrealización de la que hablaba Baudrillard, y que surge como producto de una espectacularización desmedida, en Rejtman se invierte.

Es a través del espectáculo, de la realidad convertida en representación que los personajes encuentran formas de socialización alternativas; como ocurre con Marcelo y Gabriel, que reconocen en el participante 2 del *reality* más en auge del momento, a su viejo amigo de la secundaria: Garbuglia, quien a su vez conoce en este programa a la que será su futura esposa. Por su parte, Silvia Prieto, cuando recibe el llamado telefónico de Armani, se encuentra mirando el video de su casamiento junto a Brite y su exesposo. Sin embargo, dice estar mirando «una película» con lo cual no solo ficcionaliza el evento, sino que además adelanta lo que será la secuencia final de la película en la que vuelve a mostrarle este video al compañero de celda de Gabriel, haciéndole creer que la filmación es la de la reciente boda de Garbuglia y Marta. Por lo tanto, los medios, lejos de constituirse como vehículos de evasión mediante los cuales, los personajes rejtmanianos abandonan la realidad que los circunda, se postulan como «pantallas» que les permiten proyectar otras posibilidades de vida, ser, por momentos, otros¹⁷. Por otro lado, lo que podría entenderse como un entumecimiento de los sentidos y de las percepciones —en el sentido en que McLuhan (1996) entiende el impacto de la mediación— en estos relatos funciona como un estímulo para que los personajes se reubiquen espacial y temporalmente, como en el cuento

¹⁷ De manera similar funcionan los videojuegos en *Rapado* (la película), a través de los cuales el personaje que interpreta Damián Dreizik suple la carencia de la moto. En *Los guantes mágicos*, el conflicto argumental se desata a partir del error que lleva a Sergio a confundir a Alejandro con un amigo de la secundaria de su hermano —interpretado por Diego Olivera—, quien a su vez se encuentra fuera del país filmando películas pornográficas.

«Este-Oeste» en el que Esteban experimenta un momentáneo cruce entre dos realidades aproximadas por un videochat:

[...] se pregunta dónde estará Susan. ¿En el departamento que le paga la escuela? ¿En la escuela misma? Son las once y media de la noche. Le pasa un pensamiento veloz por la cabeza: es un video, lo que están viendo fue grabado en otro momento. Pero casi al mismo tiempo reconoce que eso es imposible, no puede tratarse de una grabación. Susan está ahí, en vivo, hablando con ellos ahora a través de la conexión de Internet (Rejtman, 2012b, p. 87).

En un movimiento que podría entenderse como «compensatorio», la (ir)realidad proveniente de los medios concede el advenimiento de una realidad otra:

Durán nos explica que mientras estaba ahí adentro sonó un teléfono afuera de la sala y ella por un segundo creyó que era el celular al lado de la cama de Mariano. En ese momento Mariano se despertó, abrió los ojos, vio a Durán, miró el celular y los volvió a cerrar, como si se hubiera dado cuenta de que el sonido no venía de ese teléfono. Durán está muy impresionada porque hace un par de meses le pasó algo demasiado parecido: estaba en su casa con la tele encendida, en la pantalla se veía la imagen de un teléfono que sonaba. Cuando uno de los personajes de la película atendió, Durán se dio cuenta de que el teléfono de su casa seguía sonando» (Rejtman, 1996, p. 120).

La puesta en abismo devela la posibilidad de que otras realidades se manifiesten. En este sentido, la representación dramática funciona como un instrumento de acercamiento a esas esferas alternativas de lo real, como así también se postula como herramienta de conocimiento de un yo interior que se encuentra condicionado y subordinado a estructuras y comportamientos externos, todo lo cual impide, de alguna manera, la manifestación de una esencia a la que solo parece ser dado acceder mediante una exigente renuncia a los estereotipos, lugares comunes y clichés. Sin embargo, este abandono de lo ya aprendido, de lo tradicionalmente conocido o establecido supone, en verdad, un «retiro» de esa relación que sujeto y mundo exterior entablan, y que en *Entrenamiento elemental para actores* parece estar sujeta a cierto «conductismo», a «una relación de dependencia con la risa del público» (Rejtman, 2012a, p. 51).

«Hacer de otro no es cualquier cosa» —advierte el profesor—, «primero tienen que adquirir una técnica, si no corren el peligro de volverse esquizofrénicos» (Rejtman, 2012a, p. 54). De ahí que la realidad, lo verdadero a lo que se aspira a acceder en *Entrenamiento elemental para actores*, es un yo «pleno» que, paradójicamente, no se interpreta en términos de máscara, falsificación o apariencia; por el contrario, es solo a través de esta experiencia performativa, asociada al cuerpo y a su

disposición en el mundo, que un yo despojado de todo virtuosismo, pero también de cualquier acción o respuesta predeterminada, pueda manifestarse¹⁸:

—¿Ya estamos actuando, profesor, en todo lo que hacemos?

—¿Y a vos qué te parece?

—No sé, a veces me parece que sí.

—¿Y ahora?

—¿Ahora?

—¿Estás actuando ahora?

Matías no sabe cómo responder la pregunta de Sergio.

—Vamos a intentar repetir toda esta secuencia. Agustín, vos hacés de mí. Vos, Mati, hacé de vos. Quiero que lo hagan exactamente igual a lo que pasó recién. Que repitan la escena exactamente como pasó. Hay que retirarse, el actor tiene que retirarse. El actor siempre piensa que tiene que estar presente, si no siente que no actúa, que no se nota lo que hace. Y sí, se nota, claro que se nota» (Rejtman, 2012a, p. 69)

Desprogramar al actor para reprogramarlo en otra cosa a la que le sea posible transformar la realidad siempre y cuando esta sea asumida como copia, como representación¹⁹. En ese trabajo meticuloso de «purificación» y perfeccionamiento, lo que parece buscarse es una suerte de «realidad original»²⁰, el núcleo no corrompido de lo real que, según creemos que lo entiende Rejtman, reside en el principio de la representación.

No hay posibilidad de acceder a la realidad si no es inventándola, recreándola, en fin, representándola. Así, en la última escena de la película —que continúa con la lógica de *mise en abyme*—, Sergio les muestra a los chicos un video casero en el que se lo puede ver a él mismo «actuando» en su vida cotidiana y mostrando diferentes facetas suyas que van desde el patetismo de dormir dentro de su auto a pleno día,

¹⁸ La alusión a la esquizofrenia, condición del sujeto posmoderno, vendría a contraponerse a la idea de una subjetividad por naturaleza plural que rehúsa esta caracterización proponiendo en su lugar la posibilidad de un trabajo sobre sí asociado a: por un lado, las técnicas de representación que provee la dramaturgia; y por el otro a las tecnologías de producción y reproducción de realidades posibles.

¹⁹ En este caso, el modelo, el «original» no busca ser anulado, por el contrario, se trata de afirmar el modelo como tal, de habilitar su condición de original; la intención de Rejtman no creo que resida en una negación de las convenciones realistas como así tampoco en su conversión en mero simulacro, en el sentido en que Deleuze entiende este concepto. Lejos de una anulación, la operación aquí estaría centrada en sostener la tensión entre arte y vida que permea las así llamadas «artes del presente». Pero además, la idea de copia vendría a reforzar el estatuto del original y con ello afianzaría a la obra como un constructo artificial, esto es como intensificando su condición esencialmente artística.

²⁰ Original en el sentido de que ya no sea posible detectar patrones o estructuras sociales ni culturales que condicionen a los individuos la percepción de ese real; una realidad primitiva en la que todo suceda «como si» fuera la primera vez.

la elegancia y la formalidad de un paseo por el centro, hasta llegar a la cotidianidad y la intimidad. La proyección de todas estas acciones, la reproducción —obtenida gracias a la técnica de archivo que posibilita el video— permite retener un suceso real, diferido²¹. Lo vivo, lo «aparentemente» único e irreplicable se desvanece, no puede subsistir si no es a modo de huella; pero esta huella, al borrarse el referente inicial, acaba por convertirse ella misma en lo real, en lo vivo que perdura²².

La retracción del aura, de la condición de autenticidad que la representación teatral aún permite sostener, se torna diferida mediante la reproducción técnica de la obra (ya sea a través de un video, ya sea a través de la obra transformada en película). Así, mientras el aura es la aparición de una lejanía, la huella es la aparición de una proximidad. La obra abandona su condición de nexo entre autor y público y se pretende una experiencia compartida en el espacio y en el tiempo, reveladora para ambos.

«En la boca tengo una birome», aclara Sergio a sus alumnos mientras la pantalla del televisor lo muestra llevando a cabo esa misma acción. Reforzar discursivamente lo que la imagen devuelve, supone, como ya se ha dicho, una operación de completud; pero, asimismo, la doble referencia deja entrever un conflicto en la relación que entablan la imagen y el lenguaje. En este sentido, la obra de Rejtman, en el marco de lo que significó la emergencia del NCA, inaugura una línea de análisis respecto de las formas de representar, basada en una lógica de lo indicial que, con el desarrollo de las tecnologías visuales, y en plena época de mediatización, potenció el paso de una fórmula representativa a una presentativa. De ahí que la preeminencia que adquiere la lógica indicial²³, al mostrar el intervalo en el que se construye la obra, promueva y profundice la tensión entre lo «directo» (real) y lo «diferido» (su representación),

²¹ Hal Foster retoma el concepto freudiano de «acción diferida» para señalar que la modernidad y la posmodernidad están construidas de modo análogo, en la «acción diferida», como un proceso continuo de futuros anticipados y pasados reconstruidos (2001, p. 224).

²² Me refiero a la noción de huella tal como la entiende y desarrolla Rosalind Krauss en *Notas sobre el índice* (2006), esto es, a partir de una lógica indicial mediante la cual esta huella o sombra desplaza, reemplaza y significa el objeto «real» representado que se ausenta tras su representación.

²³ Este desplazamiento que experimenta el predominio del sentido, antes ubicado en el nivel de lo simbólico, a una lógica en la que se advierte una articulación entre lo icónico y lo indicial, tiene su anclaje en la manera en que los medios y las nuevas tecnologías en auge determinan e influyen en los modos de entender y vincularse con lo «real». En las sociedades mediáticas los medios funcionan como espejos «más o menos deformantes o más o menos fidedignos de ese real», pero nunca eran considerados lo real; con lo cual «tendían a la instauración de un vínculo fuertemente «representacionista». Una «sociedad mediatizada», como en las que estamos actualmente inmersos, por el contrario, es aquella que se estructura en relación directa con la existencia de los medios. En ellas, «los medios, lejos de *representar* un real, lo *construyen*. Pueden entenderse a la manera de ambientes que metaforizan lo real de uno u otro modo, o, también como organizadores tanto de marcos organizativos diversos como de matrices de subjetivización y socialización» (Valdettaro, 2007, pp. 51-65).

porque esta exploración no pretende ni plegarse a la necesaria fidelidad que propone la tradición realista ni mucho menos pregonar su abandono. Vale decir, la alternativa estética que evidencia Rejtman se ubica en un lugar fronterizo, desde el que es posible leer cierta contigüidad con un proceso de apertura de los códigos artísticos, que en diálogo con las potencialidades tecnológicas y mediáticas, buscan reactivar y actualizar zonas de la tradición del arte; no con la intención de ejercer una ruptura o cancelación de aquellas, sino más precisamente al modo de una relectura creativa que sugiera nuevos usos y reinterpretaciones (ver Foster, 2001).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Aristóteles (1974). *Poética*. Edición de Valentín García. Madrid: Gredos.
- Auerbach, Erich (1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Traducción de C. Fernández Medrano. Madrid: Paidós.
- Bazin, André (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIAL.
- Benjamin, Walter (2011). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Bourriaud, Nicolás (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bresson, Robert (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Bürger, Peter (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-textos.
- De Toro, Alfonso (2007). Dispositivos transmediales, representación y antirrepresentación. Frida Kahlo: Transpictorialidad-Transmedialidad. *Revista Comunicación*, 5, 23-65.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Friera, Silvina (2013). «La gran ventaja del arte es que uno arma su propia familia». Entrevista a Martín Rejtman. *Página/12*, 14 de enero. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-27539-2013-01-14.html> (fecha de consulta: 20-4-2018)
- Gorodischer, Julián (2005). «No me interesa lo pretensioso». Entrevista a Martín Rejtman». *Página/12*, 18 de setiembre. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-466-2005-09-18.html> (fecha de consulta: 20-4-2018)
- Krauss, Rosalind (2006). Notas sobre el índice. 1 y 2. en *La originalidad de la vanguardia* (pp. 209-235). Madrid: Alianza.

- McLuhan, Marshall (1996). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Buenos Aires: Planeta.
- Oubiña, David (2011). *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: FCE.
- Oubiña, David & Gonzalo Aguilar (1997). *El guion cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós.
- Rancière, Jacques (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Rejtman, Martín (1992). *Rapado*. Buenos Aires: Planeta.
- Rejtman, Martín (1996). *Velcro y yo*. Buenos Aires: Planeta.
- Rejtman, Martín (1999). *Silvia Prieto*. Buenos Aires: Norma.
- Rejtman, Martín (2012a). *Entrenamiento elemental para actores*. Buenos Aires: La bestia equilátera.
- Rejtman, Martín (2012b). *Tres cuentos*. Buenos Aires: Mondadori.
- Valdettaro, Sandra (2007). Medios, actualidad y mediatización. *Medios y Comunicación. Boletín de la Biblioteca de la Nación*, 123, 51-65.
- VV.AA. (1972). *Polémica sobre el realismo*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- VV.AA. (2005). Realismos. *Boletín/12*, diciembre.

AVATARES DE LA RAREZA. «CORNELIA FRENTE AL ESPEJO», ENTRE LA LITERATURA Y EL CINE

Natalia Biancotto

Universidad Nacional de Rosario-CONICET

Resumen: la aparición de la película *Cornelia frente al espejo* (2012), de Daniel Rosenfeld, basada en el cuento homónimo de Silvina Ocampo, interroga sobre las posibilidades de transponer la extrañeza de este relato al lenguaje filmico. La hipótesis que guía este trabajo propone que la película compone, a partir del cuento de Ocampo, otro relato diverso, en el que se ponen de manifiesto relecturas y desvíos de la rareza ocampiana. A pesar de mantener los diálogos originales del cuento, esta versión cinematográfica diverge de él, especialmente, en el tono de la narración, en función de lo que considero es un efecto de lectura provocado por la extrañeza del cuento. Mientras que en Ocampo las formas del *nonsense* organizan el relato, la reinterpretación que el filme pone en escena se enmarca en el horizonte de lecturas que vinculan esta narrativa con el absurdo.

Palabras clave: adaptación, reinterpretación narrativa, absurdo, Silvina Ocampo, Daniel Rosenfeld, *Cornelia frente al espejo*

«Hace mucho que te conozco, desde los primeros meses, no, tal vez después cuando usaba un flequillo mal cortado y cintas en el pelo del color de mis vestidos» (Ocampo, 2007 [1999], p. 261), le dice Cornelia a su espejo en uno de los últimos cuentos que escribió Silvina Ocampo. Así se refiere al diálogo, siempre desfasado con la propia infancia, que a través del espejo mantiene en una lengua ambigua, de sentidos dobles e inestables como en un sueño. El recuerdo irrumpe bajo el signo del desatino y contagia al relato de un movimiento de dispersión del sentido que redundante en el desconcierto de las formas narrativas. El lenguaje es *nonsensical*, quiere decir Cornelia cuando se ríe de su nombre y le suena tan ridículo como si se llamara Cornisa. Los nombres son ridículos porque la misma pretensión de nombrar lo real es desatinada, insensata, risible.

Lenguaje y realidad se enlazan, antes que, en correspondencias lógicas, en el elusivo campo del sinsentido; una preocupación que Lewis Carroll tematiza en los diálogos de Alicia con los personajes del espejo y que Silvina Ocampo extrema y convierte en forma del relato. En «Cornelia frente al espejo», la reinención del *nonsense* inglés que singulariza la obra de Silvina Ocampo se revela con mayor intensidad. Además de reescribir algunos de los principales tópicos y procedimientos carrollianos¹, el relato se organiza de acuerdo con la incompletud intrínseca del *nonsense*, cuya estructura tiende hacia la disolución y da curso a un movimiento inaprensible en el que el sentido se pierde cada vez que parece haberse encontrado. La fragmentación del relato, la constante fuga del sentido que opera, las inconsecuencias lógicas, la reunión de elementos incongruentes, los distintos modos de rupturas del discurso, así como los cambios repentinos de personas gramaticales o de narradores, sin mediar aclaraciones, configuran una suerte de acabado sin acabar que lleva la marca del *nonsense* ocampiano².

La aparición de una película sobre este cuento tan raro interroga sobre la posibilidad de hacer migrar la extrañeza del relato de Ocampo al lenguaje cinematográfico. ¿Cómo contar esa rareza sin atemperarla en paráfrasis, sin desactivarla en ilustración?

UNA REESCRITURA DE TONO ANGUSTIOSO

Cornelia frente al espejo (2012)³, el filme que dirige Daniel Rosenfeld y que con Eugenia Capizzano escribe a partir del cuento homónimo de Silvina Ocampo, aparece en un momento de revaloración de la obra de la autora, impulsado sobre todo por la publicación de sus textos póstumos publicados desde 2006 por la editorial Sudamericana, al cuidado de Ernesto Montequin. Este corpus inédito pone de manifiesto la decisiva relación que la narrativa ocampiana establece con las formas del *nonsense* y, de modo especial, con los relatos de Carroll. El interés de Ocampo por las Alicias, tal como lo confirman los textos póstumos, cifra su potencia en la poética especular que estructura «Cornelia frente al espejo», cuento que da título al último libro publicado en vida de la autora.

¹ Me refiero a los tópicos de la fragmentación, la metamorfosis, el sueño, el espejo y el problema de la identidad perdida, y a procedimientos también presentes en las obras de Carroll, como la recreación de relatos infantiles y tradicionales —que Ocampo ya había practicado en sus cuentos para niños de los años setenta y que en esta etapa se realiza en clave humorística—, y el cuestionamiento a los estereotipos y lugares comunes del discurso.

² En este sentido, la forma desconcertante de este relato requiere ser pensada no solo en su vínculo con Carroll sino también a partir del diálogo que establece con el *nonsense* de efectos fugaces de Edward Lear y la incompletud intrínseca de sus *limericks*.

³ *Cornelia frente al espejo*. Guion de Eugenia Capizzano y Daniel Rosenfeld. Dir. Daniel Rosenfeld. Act. Eugenia Alonso, Eugenia Capizzano, Leonardo Sbaraglia, 2012. Película.

La transposición filmica de este relato se propone, en principio, una cierta fidelidad al texto a partir de la decisión de mantener los diálogos originales⁴. El visionado de la película me dejó, sin embargo, la impresión de que el punto de vista del director compone un texto diverso que se resuelve cinematográficamente como una reescritura de tono angustioso; y en este sentido se aparta de la atmósfera general del relato ocampiano.

El acceso a la lectura del guion y mi charla previa con el director fortalecieron la hipótesis de que la reinterpretación que Rosenfeld pone en escena puede enmarcarse en el horizonte de lecturas que vinculan la obra de Ocampo con el absurdo. El sinsentido del mundo entendido como carencia, el desamparo del hombre, así como la angustia frente a la falta de respuestas para su pregunta existencial son tópicos que funcionan como *leitmotifs* de la película. Pero otras son las preocupaciones que atraviesan el cuento. Cornelia habita el universo del sinsentido que convocan los recuerdos; allí se encuentra con personajes que aparecen y desaparecen de un momento a otro como si dejara de soñarlos. Todos se empeñan en realizar acciones sin objeto y desatinadas que señalan el devenir de lo real, el acontecer de la vida donde las cosas ocurren, como dice Chesterton, «por ninguna razón absolutamente» 1948 [1901], p. 448). Rosenfeld toma el texto de Ocampo como una partitura y crea con ella una variación; la película no cuenta el cuento, narra una historia extraña, un desvío posible, un avatar de la rareza ocampiana.

Tanto los sucesivos encuentros de Cornelia (que protagoniza Eugenia Capizzano) con los personajes, en especial los del ladrón (que interpreta Rafael Spregelburd) y «el enamorado» —tal como se denomina en el guion al personaje de Daniel— (Leonardo Sbaraglia), como la matriz especular que estructura al texto, se vuelven para el director recursos expresivos de la angustia existencial del personaje de Cornelia:

Cornelia es un personaje que avanza por este mundo un poco extrañado, y en cada uno de estos encuentros con estos personajes se está encontrando y desencontrando con ella misma, y eso tiene que ver con la figura especular y también con ella haciéndose una pregunta existencial, como la podría haber hecho Hamlet. Es un personaje que quiere morir y al mismo tiempo ser salvada, y entonces aparece la angustia pero también el querer posponer algo, como una Sherezade. Tiene que ver con la pregunta más básica de la humanidad, sobre ser o no ser, y sobre el arraigue con la vida y con la muerte, como enuncia el personaje de Sbaraglia: «yo moriría por vos, vos vivirías por mí» (Biancotto, 2012).

⁴ Tomo de Wolf (2001) el concepto de transposición, que prefiero al de adaptación, a pesar de que Rosenfeld lo utilice en referencia a su trabajo como coguionista (ver entrevista al director en Biancotto, 2012).

Angustia existencial acentuada en los juegos de luz; la penumbra casi permanente; el silencio, «el sonido ambiente del vacío»; la gestualidad de Cornelia, entre atormentada, temerosa y triste; la solemnidad de la música de cuerdas; el enfoque laberíntico de la mansión, sus «empapelados de flores marchitas» (Capizzano & Rosenfeld, 2012, esc. 1); sobre todo, el llanto del final.

La película, antes que los actores, sobreactúa la atmósfera perturbadora del relato ocampiano y la relocaliza, con excesiva gravedad, en un estado de cosas asfixiante que inmoviliza los sentidos circulantes del texto en una única dirección. No solo porque reorganiza los diálogos —en ocasiones a la manera de un *collage* de citas— en un sentido completamente nuevo, sino además porque tanto la composición narrativa como los recursos audiovisuales son puestos a funcionar al servicio de esta reinterpretación.

Con un gesto inquietante que por un momento recuerda al de Alicia en las ilustraciones de Tenniel, la Cornelia de Capizzano y Rosenfeld recorre desorientada el espacio ambiguo y cambiante de esa casa que se vuelve infinita, invadida por estatuas y objetos con entidad propia. Los guionistas intuyen la gravitación de Carroll pero, a diferencia de Ocampo, plantean el filme como una versión trágica de *Alicia a través del espejo*. A lo largo de la película, el relato se segmenta a partir de tres intertítulos que se muestran luego de un corte a negro: «¿Acaso mi muerte es más importante que la de un perro?», «Los seres humanos somos irreales, como las imágenes» y «¿Quiere que mi vida se convierta en Las Mil y Una Noches?». Su función parece ser la de reforzar la lectura desde el absurdo, con sentido trágico: y ya no el desatino, más congruente con la poética ocampiana.

La decisión de asignarle la voz del espejo a un personaje que el guion denomina de modo indeterminado como «la mujer» (interpretado por Eugenia Alonso), aunque sustrae gran parte de su ambigüedad esencial —en el cuento el espejo alterna, por ejemplo, entre el género femenino y el masculino—, refuerza por otro lado la idea de que esa voz incierta es un personaje en sí mismo. En numerosos relatos de Ocampo, los personajes femeninos quieren ser otra. Cornelia ve en el espejo la pura posibilidad y repite: «podría tener cuarenta años», «podría ser muy pobre», «podría no verte más». La Cornelia del otro lado del espejo asiente: «Siempre tendrás una variedad de voces infinita» (Ocampo, 2007 [1999], p. 263). En un registro más llano, «la mujer» de la película «juega al espejo» con Cornelia, pero no es el espejo. En la escena 4 del guion se lee esta descripción de la acción:

CORNELIA y la MUJER están enfrentadas de perfil, hay un ventanal por detrás de ellas que provoca un contraluz, solo se reconocen las siluetas de las dos mujeres. Sus manos están unidas, palma contra palma, CORNELIA hace un gesto con la boca, la MUJER la imita. Están jugando al espejo, los ojos y las manos guían la sombra. Ríen (Capizzano & Rosenfeld, 2012).

A medida que avanza la narración cinematográfica, se le imprime a «la mujer» un carácter maternal y amonestador. Se asusta cuando Cornelia, en una escena que la película añade a la trama, rompe el espejo con el puño y luego le lava las heridas (ahora es piadosa, ¿una suerte de discípula?), la reta: «Mirá lo que hiciste. ¡Qué descuidada que sos!» (Capizzano & Rosenfeld, 2012, esc. 7), exagera la gravedad del asunto, en lo que parece sugerir una figura superyoica extrapolada desde la lectura psicoanalítica que a todas luces se está ensayando en toda la secuencia. Lo que lleva a Cornelia a romper el espejo parece ser el impulso con el que responde a las acusaciones de la mujer sobre sus pecados capitales: se los muestra, con gesto hostil, en imágenes en blanco y negro, y le grita, amonestándola. En el cuento, en cambio, Cornelia y el espejo pasan revista sobre ellos sin detenerse en juicios morales, por lo demás, ajenos a la literatura de Ocampo.

Cornelia es visitada por apariciones que de pronto cobran vida, para luego desmayarse —salir de escena— con el mismo estilo, entre fantasmal y teatral, con el que se hicieron presentes. La película nos hace ver a esos personajes-apariciones, que Cornelia define como «el compendio de las personas a las que amé», siempre detrás de un disfraz, como si ocultaran algo: el ladrón con un antifaz de ladrón, «el enamorado» tras un falso bigote, la nena perturbadora tras el vidrio deformante («¿Era realmente una nena? ¿o era una enana disfrazada de nena?») (Capizzano & Rosenfeld, 2012, esc. 14).

En el relato de Ocampo, Cornelia se disfraza de sí misma ante el espejo cómplice: «Me ayudaste a disfrazarme para pedir perdón [...] Siempre jugué a ser lo que no soy» (Ocampo, 2007 [1999], p. 262). El cuento da por sentado que no hay un yo que no sea su propio disfraz y que, entonces, es inútil buscar al «yo» verdadero detrás del disfraz o del espejo. Pero el movimiento sugestivamente lento de la narración cinematográfica, su ademán sigiloso, insinúa un sentido oculto; busca plantar un misterio.

El otro lado, del espejo y del disfraz, tiene en el filme una profundidad de sentido implícita, que el espectador tiene que encontrar. En la narrativa de Ocampo los sentidos no se ocultan, se dirimen en la superficie. Deleuze explica el modo en que Carroll, en *Alicia a través del espejo*, plantea el paso al otro lado como un efecto de deslizamiento por la superficie: «el otro lado no es sino el sentido inverso [...] basta con seguir lo bastante lejos y lo bastante estrechamente, lo bastante superficialmente, para invertir lo derecho, para hacer que la derecha se vuelva izquierda e inversamente» (2008 [1969], p. 33). Esta suerte de reversibilidad del sentido conduce al humor y a la paradoja como destellos en la superficie del lenguaje: «La continuidad del revés y el derecho sustituye a todos los niveles de profundidad; y los efectos de superficie en un solo y mismo Acontecimiento, que vale por todos los acontecimientos,

hacen que todo el devenir y sus paradojas afloren en el lenguaje» (2008 [1969], p. 33). En la escena que comentaba, Cornelia y «la mujer» ríen, pero no hay allí humor sino ironía, siguiendo las precisiones de Deleuze. En la película, el nombre, por ejemplo, cifra la ironía del ser. «Pero no menciones [...] ni siquiera mi nombre, Cornelia, qué ridículo me parece [...] —dice la protagonista con pesar y resignación—. Podría llamarme Cornisa, sería lo mismo» (Capizzano & Rosenfeld, 2012, esc. 5). En el cuento, como en el diálogo de Alicia con Humpty Dumpty, el nombre, el lenguaje al fin, hace aparecer el sinsentido como potencialidad. Frente al espejo, Cornelia sabe que los nombres no alcanzan para nombrar las cosas, que no hay identidad entre nombre y persona, que hay nombres sin personas y personas sin nombres. El espejo le devuelve esa «ilusoria fidelidad a sí misma»: le dice que uno no es sino el compendio de infinitos disfraces, que el nombre propio es ilusorio, que todo nombre es impropio. Esta paradoja da lugar al humor: «La paradoja aparece como destitución de la profundidad, exposición de los acontecimientos en la superficie, despliegue del lenguaje a lo largo de este límite. El humor es este arte de la superficie, contra la vieja ironía, arte de las profundidades o de las alturas» (Deleuze, 2008 [1969], p. 32). El humor, como devenir coextensivo al lenguaje, conquista el sentido como «sentido doble de la superficie» (2008 [1969], p. 34).

Del mismo modo, el tiempo también corre, para el *nonsense*, en sentido doble. El tiempo del recuerdo es para Silvina Ocampo un juego de espejos enfrentados que refractan su temporalidad reversible. «La cronología no existe en el tiempo del recuerdo», afirma la voz indecible que Ocampo inventa para narrar su autobiografía en verso, en *Inventiones del recuerdo* (2006). Y continúa: «El recuerdo está lleno de desmayos,/ de pérdidas de conocimiento./ [...] Hay manos sin caras,/ cuerpos sin palabras,/ palabras sin cuerpos,/ vestidos solos, jabones importantes como personas./ La gama de confusiones es infinita» (2006, p. 37). A la idea de Ocampo sobre los recuerdos con forma de tarjetas postales parece remitir el recurso filmico de empalmar la voz de Cornelia cuando narra su recuerdo de infancia sobre Elena Schleider con una secuencia de sugerentes fotograbados en *camera work*.

La discontinuidad que afecta a las categorías de sujeto, tiempo y recuerdo en la narrativa de Ocampo, abre un hiato entre un lenguaje siempre diferido y una experiencia que nunca alcanza a nombrarse. El efecto de incomodidad que este desfasaje produce es difícilmente tolerado por los lectores. Perseverar en tal desajuste implica poner en peligro los modos conocidos de percibir lo real. En este caso, los lectores guionistas no pudieron resistir la tentación de introducir acciones que, acortando la desconcertante brecha, explicaran un poco más la relación entre lo que está ocurriendo y lo que los personajes dicen. La película ajusta algunas cuentas entre imagen y texto. Si en el cuento los diálogos son disparatados e incongruentes, como

ocurre por ejemplo en el encuentro con el ladrón, esa misma escena en la película se ve contaminada de cordura. En Ocampo, el ladrón y Cornelia conversan sobre el mejor modo de matarla; el hombre propone usar una *gilette* y a ella le da impresión porque no le gustan las armas blancas: «Yo usaría el cuchillo o un revólver. La espada es muy larga. Qué disparate» (2007 [1999], p. 269). Que a Cornelia le parezca un disparate usar una espada amplifica o espeja lo descabellado de toda la secuencia. El ladrón la tranquiliza con voz aniñada: «Son nuevitas. Estas hojas de afeitar son nuevitas» y Cornelia le replica «Ya sé que usted es muy bueno. Tiene cara de bueno. Todas las caras en el espejo son así» (2007 [1999], p. 269).

La reinterpretación fílmica se esfuerza por conferirle racionalidad al disparate. Cuando el ladrón pregunta si ella es la dueña de la casa y obtiene una respuesta negativa, él dice no creerle porque todas las mujeres mienten. En el cuento, el diálogo continúa sin detenerse en esto, pero la película quiere hacer corresponder estas palabras con las acciones que les serían coherentes, esperables, sensatas. Entonces, la escena muestra cómo el ladrón desconfía de Cornelia, le arrebató el zapato buscando la evidencia de la mentira, que con toda lógica encuentra: un anillo escondido en el calzado (Capizzano & Rosenfeld, 2012, esc. 14). Con la misma confianza en la razón humana, a continuación Cornelia se muestra aburrída, por lo que decide rápidamente desabrocharle el cinturón al hombre para bajarle el pantalón (2012, esc. 14). La racionalidad de la lectura no tolera que un criminal irrumpa en una casa donde hay una chica sola y no se plantee una situación de abuso sexual. El filme privilegia, entonces, la cordura del mundo a la insensatez del relato. Conferirle un poco de cordura a un cuento descabellado, ¿significará otorgarle más realismo?

REALISMO FANTÁSTICO Y DESPUÉS: EL NONSENSE

«Todo parece tan irreal. Tendría que lastimarme para saber si existo» (Ocampo, 2007 [1999], p. 291). La reflexión de Cornelia reinventa el capítulo cuatro de *Alicia a través del espejo*, en el que se le informa a Alicia que solo existe en el sueño del Rey Rojo, y que si él dejara de soñarla... Carroll pone puntos suspensivos al final de esa oración, que Borges usa como epígrafe de «Las ruinas circulares». En los tres relatos de esta serie se está dirimiendo un problema de postulación de la realidad. El tratamiento de la cuestión es, con todo, diferente en Borges y en Ocampo, aunque con frecuencia sus obras se asocian en nombre del «fantástico rioplatense». En uno de los más recientes ensayos sobre las obras de Ocampo y de Borges, Carlos Gamerro encuentra como un hilo conductor entre los relatos de ambos una «angustia barroca ante la posibilidad de que las representaciones usurpen el lugar de lo real» (2010, p. 63). La desazón manifestada por el personaje de Cornelia en el filme parece estar

de acuerdo con esta lectura: en la penúltima escena, luego del enunciado «Tendría que lastimarme para saber si existo», se aleja llorando, «con la tristeza marcada en sus ojos» (Capizzano & Rosenfeld, 2012, esc. 29).

Pero en Ocampo, aunque todo sea un sueño, no deja por eso de ser real. Que ese realismo no se confunde con la mimesis lo prueban las propias palabras de Cornelia en el relato, cuando le explica al ladrón cómo arrojar su cuerpo muerto al agua sin que flote: «Me ata piedras o plomo en los pies. ¿No ha leído en los diarios o en las novelas cómo se tiran los cadáveres al agua? ¿No va nunca al cinematógrafo? Es tan poético» (Ocampo, 2007 [1999], pp. 270-271). Antes que miméticos, el cine y las novelas son poéticos, postulan realidades convencionales, ficciones que requieren de la voluntaria suspensión de la incredulidad, según la fórmula de Coleridge tantas veces citada por Borges. En el *nonsense*, la ficción y la vida se parecen. El mundo no es irreal, pero es increíble, trasciende la lógica del sentido común o de la razón humana. A esto se refiere Chesterton cuando enuncia la naturaleza del *nonsense*: lo que asombra del mundo —explica— no es

la ordenada caridad de la creación; sino, por el contrario, un cuadro de su enorme e indescifrable falta de razón. «¿Tú has hecho llover sobre el desierto donde no hay hombre?». Esta simple sensación de maravilla ante las formas de las cosas, y ante su exuberante independencia de nuestras normas intelectuales y de nuestras triviales definiciones, es la base de la espiritualidad, y también del desatino. (1948 [1901], p. 451).

El *nonsense* es un modo de postulación de la realidad que afirma que el mundo es un disparate; que lo real es un despropósito. No hay razón ordenadora ni verdad última puesto que, como dice Chesterton, «todo tiene en realidad otra cara» (1948 [1901], p. 451). En sintonía con este precepto, y como afirmó tempranamente la lectura pionera de Pizarnik, los relatos de Ocampo «dicen incesantemente algo más, otra cosa, que no dicen» (1967, p. 415).

«Cornelia frente al espejo», como ocurre casi siempre en esta narrativa, traza un espacio de la ambigüedad, en el que el sentido se desliza en movimiento perpetuo, sin fijarse nunca. Cornelia está viva y está muerta; es una joven y una vieja de 25 años y es una nena a la vez, la visitan fantasmas que son también personas de carne y hueso. La conjunción entre cada uno de estos pares de posibles es siempre afirmativa: «y» en lugar de «o»⁵. Del mismo modo en que los naipes de Carroll, a pesar de que Alicia les impute el «no ser más que un mazo de cartas», no dejan por eso de arremeter

⁵ Un ejemplo claro aparece en el siguiente diálogo: «Fui retama en otra reencarnación' ¿Retama o jazmín?' 'Retama y jazmín'» (Ocampo, 2007 [1999], p. 288).

contra ella; como señaló la finísima lectura inaugural de Sylvia Molloy: por más que se intente remitir a lo fantástico como una zona inocua «donde esas cosas en realidad no pasan», se olvida que en los cuentos de Silvina Ocampo las cosas siempre ocurren «en realidad» (1969, p. 23). Pizarnik y Molloy desmienten la remisión de la narrativa de Ocampo al espectro del género fantástico, que las lecturas de los años ochenta y noventa se ocuparon de consolidar y convertir en el lugar común que perdura hasta nuestros días.

La reinterpretación contemporánea del cuento que realiza esta película ya no opta por el fantástico como clave de lectura. Se ubica, en cambio, en el otro horizonte de lecturas de la obra de Ocampo que apareció como complementaria de la vía fantástica: la remisión al absurdo, por un lado; y al vínculo con el surrealismo, por otro⁶. La lectura que Rosenfeld hace de la narrativa de Silvina Ocampo, si bien privilegia la perspectiva del lector común, se revela atravesada en cierta medida por las interpretaciones de Noemí Ulla, con quien ha conversado fluidamente sobre la obra de la autora, según refirió en la charla que mantuvo con él. «Para la adaptación trabajamos sobre el material —dice—, y con el libro de Noemí Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*» (citado en Biancotto, 2012)⁷.

Si la ironía es para Ulla uno de los rasgos principales de la narrativa ocampiana, Graciela Tomassini, quien retoma muchos de sus postulados, lee las incongruencias y fracturas del sentido que generan un efecto humorístico en términos de «representación paródica» (1995, p. 108). Asimismo, entiende que la paradoja «vinculada con el absurdo» (1995, p. 14) define el principio constructivo imperante en los últimos relatos de la autora.

La dimensión trágica del absurdo en la que insiste la película es tributaria, aunque sea de modo involuntario, de este tipo de interpretaciones que confunden el efecto de extrañeza que provocan estos relatos, propio de las formas propias del *nonsense*, con el «teatro del absurdo» (1995, p. 106), cuya problemática existencialista está lejos de la narrativa de Ocampo. La gramática cinematográfica silenciosa, la acumulación de primeros planos y el trabajo de montaje aseguran para el director la transmisión

⁶ En las reseñas bibliográficas que se ocuparon de los dos últimos libros editados en vida de Silvina Ocampo, *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988), se reiteran las referencias al mundo absurdo y surreal que, según los críticos, construyen los relatos de estos volúmenes. Ver, por ejemplo, Armani (1987) y Gómez (1988).

⁷ La transposición filmica del cuento no incluyó, más allá de estas menciones, un trabajo de investigación literaria, como así tampoco el acceso a la obra de teatro aún inédita de la autora, «El espejo ardiente», que aparecerá próximamente en una publicación al cuidado de Ernesto Montequin, y que tiene íntima relación con «Cornelia frente al espejo». (Cfr. Biancotto, 2012).

de esa intimidad trágica. Y, por otro lado, se revela una preocupación por la coherencia, por completar el sentido y volverlo unívoco y orgánico:

[...] había una decisión —dice Rosenfeld— de trabajar con muchos primeros planos, de estar cerca de los personajes expresando eso, y no traducir justamente todas las palabras en imágenes. [...] Son textos que no están pensados como textos dramáticos. Pero al mismo tiempo, debido a la genialidad del autor uno puede ver entre líneas, en los diálogos, lo que está sucediendo, a la hora de buscar esas imágenes que arman una película. Y los actores también pueden encontrar los elementos para que eso funcione como algo orgánico (citado en Biancotto, 2012).

Aparece, así, un interés por encontrar el sentido profundo de lo que sucede, por darle cierta unidad a lo inconexo del relato, como si se tratara de un ensayo de escritura automática que, detrás de la aparente inorganicidad, esconde una verdad inconsciente.

A través de la imagen, la reunión de elementos incongruentes propia del cuento de Ocampo se resuelve en el filme en un contrapunto con el surrealismo, estéticamente logrado con la incorporación de los *collages* de Max Ernst, que aparecen en la secuencia de títulos y dialogan con el relato sobre los pecados capitales a cargo de «la mujer». El tono general de la escena, como el de la película en su conjunto, insinúa la presencia latente de un misterio por revelar: algo ocultan esas imágenes que el espejo muestra, esas palabras que pronuncia, algo que solo Cornelia y su espejo conocen, algo que el espectador se ve compelido a dilucidar.

La sola idea de un sentido oculto detrás del texto, de una verdad psicológica soterrada, fundamental para las experimentaciones surrealistas, resulta ajena a las preocupaciones de la narrativa ocampiana, menos interesada por un pretendido (pretencioso) sentido profundo que por los efectos de superficie que el lenguaje involucra. Es por eso que al *nonsense* le importan los espejos y las dualidades. Metáfora perfecta del modo *nonsensical* de entender al lenguaje, el espejo hace aparecer la bisagra inconcebible donde las cosas están de los dos lados a la vez.

BIBLIOGRAFÍA

- Armani, Horacio (1987). Un universo igual a la poesía. *La Nación*. [Buenos Aires], 10 de mayo.
- Biancotto, Natalia (2012). Diálogo sobre un diálogo. Crónica de la entrevista al director de *Cornelia frente al espejo*, Daniel Rosenfeld. *Club de Fun*, 20 de diciembre. <http://www.clubdefun.com/dialogo-sobre-un-dialogo/> (fecha de consulta 21-10-2012).
- Capizzano, Eugenia & Daniel Rosenfeld (2012). Guion de *Cornelia frente al espejo* [mimeo]. Buenos Aires.

- Carroll, Lewis (2006 [1871]). *Alicia a través del espejo*. Trad. Marià Manent. Barcelona: Juventud.
- Chesteron, Gilbert K. (1948 [1901]). Defensa del desatino. En Ricardo Baeza (ed. y trad.), *Ensayistas ingleses* (pp. 447-451). Buenos Aires: Jackson.
- Deleuze, Gilles (2008 [1969]). *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Buenos Aires: Paidós.
- Gamero, Carlos (2010). *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gómez, Carlos Alberto (1988). La acentuación de un estilo, en estas nuevas invenciones. *La gaceta de Tucumán*, 25 de setiembre.
- Molloy, Sylvia (1969). Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje. *Sur*, 320, 15-24.
- Ocampo, Silvina (2006). *Invenciones del recuerdo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ocampo, Silvina (2007 [1999]). Cornelia frente al espejo. En *Cuentos Completos II*. Buenos Aires: Emecé.
- Pizarnik, Alejandra (1967). Dominios ilícitos. *Sur* 311, 91-95 [reimpreso en Piña, Cristina (ed.) (1994). *Obras completas: Poesía completa y prosa selecta*. Buenos Aires: Corregidor].
- Tomassini, Graciela (1995). *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Ulla, Noemí (1981). Silvina Ocampo. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Ulla, Noemí (1982). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Leviatán.
- Wolf, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

***PANTILANDIA: DE LA IMAGINACIÓN LITERARIA A LA IMAGEN
CINEMATOGRAFICA O LAS DISTINTAS VERSIONES DE
UN PROSTÍBULO NOVELESCO***

Félix Terrones

CNL Centre national du livre

Resumen: este artículo propone un paralelo entre la novela *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa, y su adaptación cinematográfica (2000) dirigida por Francisco Lombardi¹. Dicho paralelo se sustenta en las estrategias narrativas utilizadas para materializar, verbal o visualmente, el componente racional del prostíbulo itinerante. En este sentido, nos detenemos en la caracterización del héroe novelesco, el desarrollo de su empresa y la manera en que el SVGPFA (Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines) termina sus días. Tensión y dialéctica progresiva entre el sexo y la racionalidad, la novela y su adaptación proponen versiones complementarias y distintas que es necesario analizar.

Palabras clave: adaptación cinematográfica, racionalidad, sexualidad, humor, Mario Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras*

El prostíbulo de la novela *Pantaleón y las visitadoras*, de 1973, del escritor peruano Mario Vargas Llosa (1936) es un espacio que posee una realidad antes abstracta que concreta, tal y como se desprende de los cálculos y los planes que incesantemente despliega el capitán Pantoja, desde el momento en el que no es más que un ambicioso proyecto cuando planea abarcar con sus operaciones todo el territorio peruano. La ficción novelesca se vale del lenguaje para desplegar una retórica que remite y subraya, mediante diversas modalidades verbales, el componente racional inherente a *Pantilandia*. De este modo, a lo largo de los diez capítulos que componen el texto, el lector encuentra documentos cuyos encabezados, si bien administrativos

¹ *Pantaleón y las visitadoras*. Guion de Giovanna Pollarolo y Enrique Moncloa. Dir. Francisco Lombardi. Act. Angie Cepeda y Salvador del Solar, 2000. Película.

en sus términos y formulaciones, pautan no solo el desarrollo del prostíbulo sino que también manifiestan su carácter codificado y su riguroso funcionamiento: «Instrucciones», «Disposiciones», «Informes» y «Partes estadísticos», entre otros, se despliegan ante los ojos maravillados del lector para detallar no solo el desarrollo y ocaso, sino también el preciso funcionamiento del lupanar itinerante. Acaso el mismo capitán Pantoja formula, mediante una involuntaria exageración, sus ideales respecto al prostíbulo que concebirá y administrará:

—Te equivocas, desde que nací solo he querido ser soldado, pero soldado administrador, que es tan importante como artillero o infante. Al Ejército yo lo tengo aquí—examina el rústico despacho, la lámpara de kerosene, los mosquiteros, la hierba que crece en los resquicios del entarimado, se toca el pecho el capitán Pantoja—. Tú te ríes y lo mismo Bacacorzo. Te aseguro que algún día se llevarán una sorpresa. Funcionaremos en todo el territorio nacional, con una flota de barcos, ómnibus y centenares de visitadoras (Vargas Llosa, 2007, p. 255).

Como se desprende de la cita, el SVGPFA (Servicio de Visitadoras para Guardianes, Puestos de Frontera y Afines) tiene una existencia material, pero antes que nada posee una virtualidad que, pese a lo delirante de su objetivo —regular la desbordada sexualidad— parece impulsar el crecimiento del lupanar. En ese sentido, podemos afirmar que el prostíbulo itinerante debe mucho de su funcionamiento a todos los planes y proyectos que el capitán Pantoja ha realizado con anticipación a su instalación y durante su crecimiento. De hecho, la tensión entre los planes y proyectos dedicados al prostíbulo y la realidad de este es, conforme avanza la narración, cada vez más flagrante y, por lo tanto, más problemática: al no poder operar por toda la Amazonía en una atmósfera de paz y convivencia, sino todo lo contrario, se debe desactivar.

En cuanto a la adaptación cinematográfica de la novela, efectuada por el director peruano Francisco Lombardi en el año 2000, nos gustaría detenernos en la manera como el lenguaje cinematográfico le da forma a esa cualidad racional del lupanar móvil que recorre la Amazonía². Esto nos llevará a analizar la «adaptación» del texto literario a otro tipo de lenguaje en el que se privilegia la imagen y, al mismo tiempo, nos permitirá considerar las estrategias de las cuales se vale el director para representar

² No se trata de la primera adaptación cinematográfica de *Pantaleón y las visitadoras* puesto que en 1975, es decir dos años después de que fuera publicada la novela, el director español José María Gutiérrez Santos (1921) filmó su versión de la novela. Tampoco se trata de la primera novela de Mario Vargas Llosa que Francisco Lombardi adapta al cine ya que en 1985 estrenó *La ciudad y los perros*. Ambas adaptaciones firmadas por Lombardi se basaron en guiones escritos por poetas peruanos: José Watanabe (1945-2007) por *La ciudad y los perros* y Giovanna Pollarolo (1952) por *Pantaleón y las visitadoras*.

tanto la importancia como los valores y los alcances del prostíbulo —un espacio que antes que nada es una metáfora corrosiva del orden político, de sus hipocresías y venalidades— con un funcionamiento regulado tan al detalle que, en principio, excluye el desorden y los instintos.

LA MISIÓN DE UN ELEGIDO

Apenas comienza la película, se teje un vínculo entre aquel individuo cuya hoja de vida cae entre las manos de un alto jefe militar y las características del prostíbulo que intentará administrar (orden logístico, capacidad operacional, eficiente *performance*). Por el momento, se trata de un nudo secreto en la medida en que el espectador no conoce la manera en que se desarrollarán los eventos, pese a que ya se esté codificando la lectura que se debe tener del héroe. Así, la segunda secuencia sigue apuntando en este sentido cuando el general Collazos discute con uno de sus subordinados acerca de las cualidades profesionales y personales del capitán Pantaleón Pantoja para la misión. Esto da motivo para que se expongan algunos puntos de su biografía. Entre otros aspectos, se menciona su ingreso a la escuela militar en el primer puesto; el hecho de que haya obtenido las mejores notas en matemática, economía y administración; su preferencia por el deporte y el estudio antes que por las fiestas; su matrimonio, después de tres años de noviazgo, con «una muchacha decente, seria, buena ama de casa y esposa». Si consideramos estos elementos a la luz del concepto de «ilusión biográfica»³ planteado en *Raisons Pratiques* por el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1994), podremos considerar que articulan un doble sentido: por un lado, se trata de subrayar la carrera impecable del personaje; por otro, se enfatiza en su irreprochable vida social. Con todo, pese a presentar desde un inicio un individuo con rasgos que lo singularizan, el misterio alrededor suyo sigue tejiéndose ya no solo con respecto de su identidad sino también en lo que corresponde al interés específico que el Ejército puede tener en él.

Se tiene que esperar hasta el minuto 2'31" para que, por fin, aparezca dicho personaje, aunque no en una situación profesional sino en un espacio íntimo, conyugal, en el que discute con su esposa Pochita acerca del destino de su nueva misión. El contraste entre la situación y lo que hasta entonces el espectador conoce de él es, hasta cierto punto, flagrante. El capitán Pantoja no se encuentra en la situación de poder decidir y manejar su desarrollo profesional y familiar, como hasta ahora

³ Dice Pierre Bourdieu que «el relato, biográfico o autobiográfico, [...] tiende o pretende organizarse en secuencias ordenadas según relaciones inteligibles. El tema y el objeto de la biografía (el investigador y la investigación) tienen en cierta medida el mismo interés en aceptar el postulado del sentido de la existencia contada (e, implícitamente, de toda existencia)» (1994, p. 82, mi traducción).

lo ha hecho, sino que se prepara para recibir la noticia de lo que sus superiores jerárquicos han decidido por él. Ahora bien, decimos hasta cierto punto, pues, a diferencia de su esposa, no parece mostrar interés en que lo transfieran a una ciudad como Lima: «a mí me da igual, cualquier sitio del Perú donde haya un cuartel es bueno para mí». De este modo, el individuo que asumirá como misión planificar al detalle la instalación de un lupanar militar apunta en la misma dirección que sus superiores y de esa forma manifiesta su sometimiento absoluto, por encima de cualquier otra cosa, al Ejército. El capitán Pantoja lo expresa sin medias tintas en la novela: «El Ejército es lo que más quiero en la vida» (Vargas Llosa, 2007, p. 30).

Cabe señalar que, si bien los primeros minutos de la película se detienen en generar curiosidad alrededor del personaje, en la novela se enfatiza más bien el talento de su misión secreta. Así, por ejemplo, la recepcionista del coronel López López le confía que este último no lo espera solo sino que con él hay «también dos generales» (Vargas Llosa, 2007, p. 16); más adelante, el general Collazos le solicita que se ponga cómodo y le pide que se agarre bien «para oír lo que va a oír» (2007, p. 16); después, el mismo coronel López López añade lo suyo: «que para comunicarle su nuevo destino hayan venido los jefazos de Intendencia en persona, le indica que la cosa tiene sus bemoles» (2007, p. 17). ¿Cuál es la misión que el Ejército le asignará? ¿Y, sobre todo, por qué todo ese secreto alrededor de sus nuevas ocupaciones? Se trata de preguntas que no encuentran una respuesta de inmediato en el texto, sino que son contestadas, poco a poco, a la vez que se fomenta la intriga alrededor de la secretísima misión. De manera progresiva e inexorable, el recientemente ascendido capitán accederá, y con él el lector, a uno de los secretos mejor guardados por el Ejército peruano. La obtención del nuevo grado militar viene acompañada del descubrimiento de su nueva (y secreta) identidad y la ejecución de su misión en la selva, la cual recién le es revelada al lector al comienzo del segundo capítulo mediante la introducción en la materia ficcional de un parte militar cuyo encabezado, por eufemístico, motiva la hilaridad: «ASUNTO GENERAL: ‘Servicio de visitadoras para Guarniciones Puestos de Frontera y Afines’. ASUNTO ESPECÍFICO: ‘Acondicionamiento del puesto de mando y evaluación de lugar aparente para enganche’» (2007, p. 43).

De la identidad del individuo (en la película) a las características de la misión secreta (en la novela): pese al distinto énfasis que realizan en determinados elementos de la intriga, ambos documentos se detendrán en el desplazamiento espacial del recientemente ascendido capitán. En la novela, esto ocurre mediante la alternancia de diálogos y descripciones telescópicas. La estudiosa Elvire Gómez-Vidal, en su esclarecedor artículo «La description a minima ou les conversations ’inouïes’ de l’œuvre de Vargas Llosa (à propos de l’incipit de *Pantaleón et les visiteuses*)» (2008), señala

que el narrador inserta en el flujo verbal dialógico tanto precisiones espaciales como caracterizaciones de personajes, sin contar con la contigüidad de espacios y tiempos diferentes, entrelazados por las voces sucesivas de los personajes. Esto último da una sensación de caos, pero visto de cerca se trata de una serie de enunciados muy bien encastrados dentro de la materia verbal, enunciados que en su sucesión contribuyen a un trepidante y coherente desarrollo de los eventos⁴. En ellos, Pantaleón Pantoja se desplaza sin tregua alguna de una habitación conyugal a un prostíbulo, pasando por una recepción y una oficina militar. Todo ocurre entre Lima e Iquitos, la capital y la selva inhóspita donde se termina el primer capítulo. El frenesí del desplazamiento profesional y familiar, todavía inexplicable, prefigura el gran movimiento del prostíbulo selvático que recorrerá sin descanso gran parte de la selva, movimiento programado en sus más ínfimos detalles por el capitán Pantoja.

Dentro de la película ocurre otro tanto (desde 20" hasta 5'47") pero, debido al lenguaje y los códigos narrativos del cine, la percepción del espectador es menos vertiginosa que la del lector. La sucesión de espacios y personajes que desemboca en el encuentro entre el general Collazos y el capitán Pantoja (3'37" hasta 5'47"); es decir, en el momento en el que se descubre tanto la identidad del protagonista como el talante de su misión, repite a su manera la alternancia de espacios íntimos y oficiales del texto. Ahora bien, como es evidente, en la versión cinematográfica el desarrollo de la historia no se apoya tanto en lo verbal —los incisos descriptivos y narrativos— como en lo espacial; en otras palabras, en el hecho de ver al capitán Pantoja compartiendo situaciones en lugares diferentes que se suceden hasta la revelación final. Cuando todo termina, una vez que el héroe conoce su misión, la película continúa con una panorámica de Iquitos y la engolada voz en *off* de un personaje por el momento desconocido, pese a su importancia en el desarrollo de los sucesos, quien denuncia una serie de violaciones cometidas por los militares.

EL ELEMENTO LOGÍSTICO ENTRE EL PAPEL Y LA IMAGEN

Una vez conocido el héroe, y develada su misión secreta, le tocará llevar a la práctica sus dotes de organizador y estadista nato en un espacio no necesariamente favorable: la selva amazónica. Es sintomático descubrir la manera en que, en la película,

⁴ Al respecto dice la crítica Magdalena García Pinto: «Se inicia la novela con una compleja red de diálogos entrecruzados, en los que la mayoría de personajes aparecen (sic) «actuando» directamente por medio de la intervención oral. Estos diálogos introducen los ejes narrativos que corren paralelos en la novela que, por virtud de recursos empleados, pueden ser percibidos por el lector con el mismo efecto que se consigue si este estuviera presenciándolos ante un escenario dividido en varios compartimentos cuasi independientes, cuyo centro de confluencia es el protagonista Pantaleón Pantoja» (1982-1983, p. 49).

son codificadas desde un inicio, incluso antes de que este aparezca, las cualidades de Pantaleón Pantoja. Así, después de los genéricos sigue una secuencia (20" hasta 1'48") en la que un militar lleva la hoja de vida del héroe hasta donde se encuentra un alto jefe militar. Esto da ocasión a la cámara de seguir el desplazamiento del anónimo individuo por los corredores de lo que parece ser, a juzgar por la cantidad de cubículos y ordenadores que lo rodean, un edificio de oficinas. Se trata de un espacio (sobre) cargado de significado por donde se pasea la hoja de vida del capitán Pantoja, significado que le precede y anuncia, a la vez que enfatiza aquello que más lo caracterizará: su pasión por los cálculos. Lo mismo que los ordenadores, el héroe de la novela se revelará como un frío estadista, con la excepción de que, al ser un individuo, y no un autómatas, su esfuerzo por regular nada menos que la sexualidad resultará, conforme se suceden los eventos que componen la ficción, delirante.

En la novela, después de la intriga relacionada con la misión, se enfatiza en la personalidad del capitán Pantoja. Así, por ejemplo, la primera inquietud que se plantea es la del mejor rendimiento. Dicha inquietud lo lleva a determinar que «un convoy de diez visitadoras, elegidas entre las de mayor rendimiento, estaría en condiciones de realizar 4800 prestaciones simples y normales al mes (semana de seis días) trabajando *full time* y sin contratiempos» (Vargas Llosa, 2007, p. 57). Siempre con el mismo fervor estadístico, el mismo personaje establece el potencial número de usuarios (8726), el número de prestaciones mensuales (12) e incluye la duración de cada una de ellas (30 minutos) (2007, pp. 169-170). Si se presenta algún error de cálculo, es consecuencia de la falta de atención y puede ser corregido⁵. Evaluaciones, exámenes y cálculos: para Pantaleón Pantoja todo puede ser cuantificado. En medio de la anarquía selvática, el capitán se entrega en cuerpo y alma a planificar cada detalle. Por eso, no resulta sorprendente que, en un momento, cuando el delirio por las estadísticas alcanza el paroxismo, uno de los personajes califique al héroe como «Einstein del cache» (2007, p. 254).

Es necesario señalar que, mediante el desarrollo de diversas situaciones, se subraya el componente racional detrás del prostíbulo itinerante. De hecho, la inadecuación entre los dos componentes de la fórmula —racionalidad y sexo— es uno de los aspectos

⁵ Eso es lo que ocurre en el *Parte número dos* donde el capitán Pantoja se disculpa por no haber tomado en cuenta el ciclo menstrual de las prostitutas a la hora de estimar sus capacidades laborales. Esto no le impide, sin embargo, ajustar sus cálculos: «Que tomando en consideración este factor y señalando, de manera laxa, un promedio mensual de 22 días hábiles por visitadora (excluidos los cinco de menstruación y solo tres domingos, pues no es desatinado suponer que un domingo de cada mes coincida con la sangre cíclica) el SVGPFA requeriría un plantel de 2271 visitadoras del máximo nivel, operando a tiempo completo y sin percances, es decir 156 más de lo que equivocadamente había calculado el parte anterior [...]». (Vargas Llosa, 2007, pp. 67-68).

que más jocosidad provoca, si es que no el motor de la risa. Elvire Gómez-Vidal, quien con más pertinencia se ha detenido en lo humorístico de la novela, afirma:

Efectivamente el proceso humorístico está ahí, en ese implícito que se podría formular por «sigan montando y organizando el servicio de visitadoras, qué idea tan fabulosa», que funciona mientras se mantiene la verosimilitud de la empresa descabellada. A partir del momento en que la empresa se vuelca hacia la inverosimilitud, surge con más contundencia el proyecto irónico global pues aparece con mayor nitidez la contradicción entre una apreciación no confesada («esta es una actividad indigna de un ejército») y el enunciado explícito, irónico pues, («esta es una meritoria acción de bienestar público llevada a cabo por nuestro ejército»). La conjugación humor/ironía es aquí corrosiva pues si el ejército se arroga tal misión, o sea convertirse en el cachiche (peruanismo por «proxeneta») mayor del país y centra todo su potencial operativo en ello, esto significa que pierde su razón de ser y su esencia. La incompatibilidad terminante entre la acción programada aquí y la función ideal del ejército, escudo de la sociedad civil, conduce a una sola y única conclusión: si el ejército no tiene utilidad con respecto a su función vital, lógicamente su existencia deja de ser imprescindible. Así, por las vías conjuntas del humor y de la ironía, se lleva a cabo un proceso despiadado de aniquilación de la institución militar (2007, p. 263).

Como se desprende de la cita, la inadecuación entre racionalidad y sexo se declina de múltiples maneras en la ficción conforme lleva hasta sus últimas consecuencias dicha inadecuación y enfatiza tanto el humor como la crítica a la institución militar. Soldado modelo, ejemplo de vocación y servicio, el capitán Pantaleón Pantoja encarna lo mejor que se puede esperar de un militar peruano. El problema es que, al hacerlo, muestra su incapacidad para tomar distancia ya que el celo excesivo en seguir las órdenes de los superiores le impide reflexionar. Así, su misión secreta, orientada a mejorar la imagen que se tiene del Ejército en la selva se convertirá, más bien, en la prueba más flagrante de lo poco solvente que es esta institución a la hora de afrontar los problemas que ella misma provoca.

En la adaptación cinematográfica de la novela, cuando se trata del componente racional, se ha buscado conservar el mismo espíritu jocosos pero mediante otros medios. En la medida en que los informes y partes estadísticos sostienen su carácter delirante en la materia verbal, resulta imposible retomarlos tal y cual en una película. En ocasiones, la voz en *off* del capitán Pantoja (por ejemplo, entre 34'49" y 37'17") lee sus informes, pero estos se dedican más a contar el desarrollo de las distintas actividades del SVGPFA que a reforzar el desfase entre racionalidad y sexo. De hecho, este llega relativamente tarde en la novela, hacia el minuto 38, cuando el capitán Pantoja discute con el general Scavino y con el padre Beltrán respecto de sus cálculos, los cuales son presentados bajo forma de cuadros colocados detrás del protagonista

y a los cuales apunta para reforzar su presentación. Así, la imagen le da cuerpo al discurso verbal para refrendarlo, mediante la adaptación. Ahora bien, resulta sintomático que la escena muestre por primera vez el celo estadístico del protagonista presente y, al mismo tiempo, una discusión entre el capitán Pantoja y sus superiores militares. A diferencia de la novela, en la película se enfatiza el componente estadístico del capitán Pantoja, pero en un contexto en el que este es cuestionado y rechazado por otros oficiales del Ejército. Si bien el intercambio verbal está casi calcado de la novela (un diálogo en el capítulo V), el hecho de que sea una de las pocas veces en las cuales se muestra al héroe subrayando su manía por las estadísticas le otorga un significado diferente. Mientras que en la novela el ejército es tan responsable como el héroe del delirio estadístico y todo lo que este conlleva, en la película parece enfatizarse la responsabilidad individual del capitán Pantoja. Si bien se remarca mediante imágenes en el componente racional, esto se hace no tanto para abundar en el humor de la situación como para marcar la personalidad maniática del capitán Pantoja, tal y como lo dice la «Colombiana»: «qué raro verlo sin su dichosa maquineta».

EL FINAL DEL PROSTÍBULO: ENCUENTROS, DESENCUENTROS Y SUS ALCANCES

Resulta imposible no dedicar una reflexión al elemento racional del prostíbulo itinerante tanto en la novela como en su adaptación cinematográfica sin considerar a qué se opone; es decir, a la incontrolable sexualidad que, como una epidemia, se extiende por toda la Amazonía. En la novela y en la película, la aparición del SVGPFA obedece a las mismas razones, explicitadas con contundencia en el primer capítulo del libro por el mismo Tigre Collazos: «En síntesis la tropa de la selva se anda tirando a las cholas [...]. Hay violaciones a granel y los tribunales no se dan abasto para juzgar a tanto pendejón. Toda la Amazonía está alborotada» (Vargas Llosa, 2007, p. 19). Si consideramos la cita precedente, podremos concebir y entender que la sexualidad se encuentra en las antípodas de los cálculos y las estadísticas que configuran *Pantilandia*. Dicho de otra forma, entre sexualidad y racionalidad se va a articular una tensión que no solo dará razón a la acción novelística y filmica, constituyéndose como el motor de la intriga, sino que también, acaso debamos decir, sobre todo, plantea un antagonismo alegórico que no por binario deja de ser significativo, por inesperado: el del prostíbulo como un lugar perfecto, por un lado, y el de la selva como un espacio perfectible, por el otro.

En mi ensayo *Un sueño hecho ficción: los prostíbulos en la novela latinoamericana* (2019), me detengo en la cualidad alternativa y racional de *Pantilandia*⁶. Racional, pues todo su funcionamiento político, económico y moral es regido por un férreo

⁶ Dicho ensayo es la edición de mi tesis de doctorado, sustentada en la Université Bordeaux-Montaigne en 2011.

código concebido por el capitán Pantoja que garantiza tanto su existencia como su desarrollo. Todo lo relacionado con el prostíbulo, sintomáticamente llamado SVGPFA, eufemística denominación que lo aleja de lo corporal, debe ajustarse a lo que su creador ha concebido y dispuesto para él. Dicho código se encuentra estrechamente relacionado con el insularismo —la cualidad de secreto— que se impone al lugar para protegerlo y preservarlo de la corrupción que viene de afuera y que insiste en echarlo abajo⁷. Y *Pantilandia*, si quiere llegar a la perfección, tan aspirada por el capitán Pantoja, deberá protegerse de la amenaza externa, las influencias disolventes que supone la anarquía de instintos que pugna por echarla abajo. Así, ese espacio con rasgos utópicos —por su funcionamiento regulado al milímetro, por su orden alternativo y su manera de aspirar a la perfección— deberá enfrentar, sucesivamente, el agreste y salvaje espacio que lo rodea; es decir, la selva en la figura de la pernicioso influencia que la «Brasileña», mujer fatal, provoca en el capitán Pantoja (Vargas Llosa, 2007, capítulo V); y, finalmente, el ataque homicida de Teófilo Morey y sus secuaces, civiles desesperados por penetrar en *Pantilandia* (2007, capítulo IX). Con cada antagonista que aparece, el SVGPFA procura, si no vencerlo, por lo menos integrarlo, hasta que al final ya no es posible y debe someterse a la violencia asesina de los civiles.

De un lado, el esfuerzo por regular al milímetro la sexualidad; de otro, la manera en que esta penetra en *Pantilandia* para fagocitarlo y, en última instancia, destruirlo. En la novela, la tensión entre ambos polos es referida de dos maneras: el crecimiento, mediante los documentos oficiales; las amenazas, bajo la forma de diálogos. Las distintas modalidades narrativas utilizadas oponen verbal y retóricamente el apogeo con el ocaso del prostíbulo itinerante. Así, incluso en su disposición y forma (paródica o dialógica), mediante dos formas que adquieren un sentido conforme se va precipitando el final, el prostíbulo itinerante evoluciona de proyecto delirante a realidad anárquica. Si el SVGPFA debe su existencia y funcionamiento al carácter confidencial que los altos mandos le imponen, la apertura narrativa a otras voces (sobre todo civiles como la de Teófilo Morey) tiene los mismos alcances de la caja de Pandora. Una vez liberadas en el flujo de diálogos terminan por parasitarlo hasta acallar para siempre otras voces.

Al apoyar su carácter narrativo en la imagen, en la película no se plantea una forma particular para dicho antagonismo, tal y como hemos visto en el caso de la novela. Solo se subraya en el aspecto narrativo, sin variaciones formales ni posibilidades alegóricas. La constitución del lupanar, en los planes del capitán Pantoja,

⁷ En su libro *Voyages aux pays de nulle part* (1979), el crítico Raymond Trousson articula la noción de utopía con representaciones literarias de esta. De él rescatamos la característica de «insularidad».

como un verdadero espacio utópico no tiene correlato fílmico, más allá de algunas fórmulas de carácter técnico como «sistema de rotación inordinaria regular» (1h32'00») o frases o discusiones que hacen alusión al estricto reglamento (58'28”) que apoyan a la personalidad maniática del capitán antes que insistir en el carácter excepcional de espacio. En este sentido, resulta coherente con la apuesta cinematográfica el que se consagre casi una quinta parte de la película a los sucesos de Nauta y sus consecuencias (desde 1h38'03» hasta el final, es decir, 1h56'53”). Pese a que la oposición binaria entre racionalidad y sexualidad pase a un segundo plano, se resalta la violencia asesina en sí misma y sus consecuencias a mediano y largo plazo. Después del asesinato de la «Colombiana» se desmantela el tinglado que sostenía el SVGPFA como si se tratase de un simple decorado y no de un espacio denso en significados. Podríamos avanzar la idea de que se trata de marcar la intriga bufonesca que inspira la novela; sin embargo, consideramos que hay algo más. En la medida en que el elemento racional ha sido escasamente tratado en la película, el centro de atención se desplaza hacia la figura del capitán Pantoja, comediante y mártir del Ejército. La capacidad corrosiva del prostíbulo, más perfecto que la realidad misma, y el reflejo distorsionado que propone tanto del Ejército como del país son puestos entre paréntesis para ahondar en las cuitas amorosas, veleidades profesionales y conflictos morales de Pantaleón Pantoja. Al final, nos queda un personaje casi despojado de su creación máxima, coherente en su pantomima de reglas y sometimiento, aunque carente del factor que hacía de él un soñador, un inopinado heraldo del progreso social.

CONCLUSIONES

Hemos buscado, en este artículo, demostrar la manera en que literatura y cine interactúan mediante el análisis de un caso concreto, el de la adaptación cinematográfica de la novela *Pantaleón y las visitadoras*. Siguiendo el hilo diegético nos hemos detenido en algunos aspectos clave a la hora de entender la manera en que la película interpreta y, en muchas ocasiones, por añadidos u omisiones, transforma la novela. En este sentido, hemos marcado las modalidades utilizadas por ambos textos para presentar al personaje, el talante de su misión, su desarrollo y final. Así, hemos descubierto que mientras la novela subraya la intriga mediante la generación de un misterio alrededor de una misión, la película se detiene en el personaje y las características que harían de él un ser especial, un individuo destinado a cumplir una misión única. No obstante, esto ocurre hasta cierto punto pues la película deja de lado la que acaso es la característica más importante del personaje; es decir, su capacidad para, mediante el cálculo, plantear un orden social alternativo cuya vocación es el funcionamiento perfecto. El hecho de que se trate de un prostíbulo, espacio social

connotado de otra manera, no hace más que marcar lo delirante y lo grotesco de su empresa. Esto no impide, sin embargo, que el personaje —por medio de sus acciones pero, sobre todo, de sus escritos— se muestre como un individuo susceptible de crear un espacio autotélico, en el que cada momento, participante y detalle se encuentran justificados al milímetro. La película, por su parte, no se detiene en este aspecto pues se decanta por darle forma a la intriga amorosa del capitán Pantoja. De esa forma se enfatizan las transformaciones del personaje quien, de ser casi un soldado autómatas, adquiere, poco a poco, una voluntad perniciosa en la medida en que sucumbe a la siniestra sexualidad. Dicha sexualidad, si bien gravitante en la novela y la película, posee en esta última un valor más narrativo que simbólico.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre (1994). *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. París: Seuil.
- García Pinto, Magdalena (1982-1983). Estrategias narrativas y el orden temporal en tres novelas de Mario Vargas Llosa. *Explicación de textos literarios*, 11(2), 41-55.
- Gómez-Vidal, Elvire (2007). La relativa «légèreté ontologique» de Pantaleón y las visitadoras de Mario Vargas Llosa. En Yves Aguila (ed.), *Humour et politique en Amérique latine* (pp. 249-279). Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Gómez-Vidal, Elvire (2008). La description a minima ou les conversations «inouïes» de l'oeuvre de Vargas Llosa: à propos de l'incipit de Pantaleón et les Visiteuses. En María Aranda (coord.), *Description et fiction de Jean de La Croix à Vargas Llosa, l'inquiétante étrangeté de l'écriture descriptive* (pp. 75-94). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Terrones, Félix (2011). Pantaleón y las visitadoras: el burdel como espacio utópico/Pantaleón y las visitadoras: la maison close comme espace utopique. En Elvire Gómez-Vidal (ed.), *El universo de Mario Vargas Llosa y sus resonancias/L'univers de Mario Vargas Llosa et ses résonances* (pp. 311-349). Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Terrones, Félix (2019). *Un sueño hecho ficción: los prostibulos en la novela latinoamericana (Onetti, Vargas Llosa y Donoso)*. Barcelona: Calambur.
- Trousseau, Raymond (1979). *Voyages aux pays de nulle part-Histoire littéraire de la pensée utopique*. Bruselas: Editions de l'université de Bruxelles.
- Vargas Llosa, Mario (2007). *Pantaleón y las visitadoras*. Madrid: Punto de lectura.

**DE DESADAPTACIONES Y REITERADAS VIOLENCIAS:
LA DISTANCIA ENTRE LA PELÍCULA *MAGALLANES*
Y LA NOVELA *LA PASAJERA***

Cynthia Vich

Fordham University, Estados Unidos

Resumen: dejando atrás el criterio de «fidelidad» en la aproximación a la adaptación fílmica, este artículo analiza las relaciones entre la película *Magallanes* y la novela *La pasajera* con énfasis en la función performativa del *film* como objeto cultural. A través de un análisis del retrato crítico que hace *Magallanes* de las dinámicas sociales de la Lima y el Perú actuales, se examina la elaboración simbólica de los vínculos entre los sujetos y el espacio urbano hecha por la película. Asimismo, se propone que *Magallanes* denuncia la normalización de distintas formas cotidianas de violencia que reproducen en el presente una lógica de jerarquización y abuso que supuestamente debía haber quedado en el pasado.

Palabras clave: Lima, cine peruano, adaptación, posconflicto, reconciliación

Mi análisis de la película *Magallanes*¹ (2015), del director peruano Salvador del Solar, busca marcar las distintas rutas temáticas e ideológicas que sigue al alejarse de la novela *La pasajera*, de Alonso Cueto, con la que comparte su esquema argumental². Al analizar las relaciones entre la novela y el *film*, dejaré atrás aquel criterio de «fidelidad» que, desde una perspectiva jerarquizante, entiende la adaptación fílmica como la traducción de un prestigioso texto original³. Más bien, me interesará concentrarme en la función performativa de la película *Magallanes* como objeto cultural, y en el sustrato ideológico de los contenidos que construye distanciándose de la novela.

¹ *Magallanes*. Guion Salvador del Solar. Dir. Salvador del Solar. Act. Damián Alcázar, Magaly Solier, Christian Meier, Federico Luppi, Bruno Odar, 2015. Película.

² Agradezco a Giovanna Pollarolo su sugerencia inicial de trabajar este tema. Mi trabajo se ha enriquecido de las muchas conversaciones que hemos tenido alrededor de las ideas presentadas en este artículo.

³ Este enfoque, que no concibe la relación entre cine y literatura fuera de parámetros que midan qué tan fielmente o no se hace la adaptación de un texto literario, es el que sentó las bases del primer

Bajo el enfoque del «dialogismo intertextual» de Stam (2000, p. 64), me alejaré de preocupaciones exclusivamente formalistas motivadas por aquella «idolatría de la forma» que tanto criticara André Bazin hace más de sesenta años (2000, p. 22). Así, abandonaré las antiguas nociones unitarias de obra y de autor para enfocarme en los significados construidos por una intertextualidad entendida como un reciclaje; como una forma de re-hacer o de re-contar (Naremore, 2000b, p. 15). Entre ambas obras, no buscaré delimitar un punto de origen ni un sistema de equivalencias. Más bien, buscaré las pistas ideológicas de un *film* que elabora de manera autónoma aquel esqueleto argumental que simplemente comparte con la novela *La pasajera*. En relación con el soporte común entre ambos textos, lo importante es lo nuevo que *Magallanes*, como objeto cultural, tiene que decir⁴.

Para empezar, es útil resumir brevemente la premisa argumental que une ambas obras: un exsoldado de la época del conflicto armado interno peruano (Harvey Magallanes en la película y Arturo Olea en la novela) trabaja ahora como taxista en Lima. Fortuitamente, se encuentra con la joven ayacuchana que el coronel Rivero, su superior durante los años de guerra, mantuvo como esclava sexual gracias a su ayuda. La joven, a quien el soldado dejó escapar a cambio de abusar sexualmente de ella, migró a Lima y montó un pequeño negocio de peluquería donde ahora vive con el hijo/a, que concibió durante su cautiverio. Luego del encuentro casual con la joven como pasajera de su taxi, el exsoldado intenta ayudarla económicamente para así redimir su propio sentimiento de culpa. Hasta allí llegan las coincidencias argumentales entre *La pasajera* y *Magallanes*. Además, con algunas variantes, ambas obras comparten su premisa básica con la novela *La hora azul*, del mismo Alonso Cueto⁵. De hecho, las tres obras podrían leerse simplemente como intertextos, es decir, como lados complementarios de lo que Bazin (2000, p. 26) concebiría como una misma «pirámide artística» que simplemente se manifiesta en tres formas diferentes.

En primer lugar, quisiera discutir la posible función social implícita de una película como *Magallanes* en el contexto de la esfera pública peruana de la segunda década del siglo XXI. Como varios *films* nacionales de los últimos veinte años, sus contenidos insisten en enfocar su atención en los distintos tipos de violencia estructural (social,

proyecto exhaustivo de análisis del tema dentro de la academia norteamericana: *The Metamorphosis of Fiction into Cinema* (1957), de George Bluestone. De ahí que Naremore (2000b, pp. 6-7), al resumir el debate académico sobre las relaciones entre cine y literatura, llame «Bluestone» a esta postura teórica y metodológica. Un resumen de los debates en torno al enfoque de la «fidelidad» se encuentra en el artículo de Connor.

⁴ Me remito aquí a una cita de Orson Welles a la que aluden tanto Stam (2000, p. 63) como Pollarolo (2014, p. 25): «Si no tienes nada nuevo que decir, ¿para qué adaptas?».

⁵ Entre las variantes que presenta *La hora azul*, por ejemplo, está el hecho de que en esa novela el que se encuentra con la joven y establece un vínculo con ella es el hijo del coronel, y no su antiguo subalterno.

económica, de género y cultural) que sustentaron el conflicto armado interno y que se mantienen vigentes en el Perú de hoy. Películas como *Magallanes* son parte de un esfuerzo que, en el campo de la cultura, va a contracorriente de una esfera pública nacional que sistemáticamente evita enfrentarse a ciertas verdades difíciles que revelan las perturbadoras continuidades entre el «superado» pasado violento y el presente de supuesta paz y progreso social que hoy se vive (Denegri & Hibbett, 2016b, p. 38). Desde la lógica de la racionalidad neoliberal imperante en el Perú de inicios del siglo XXI, al no haberse alcanzado un consenso sobre los sucesos de la guerra interna ni sobre las maneras de recordarlo (Vich, 2015, p. 11), la opción ha sido reemplazar la historia por los objetos de consumo. En ese contexto, la esfera cultural peruana —y dentro de ella, una significativa cantidad de películas documentales y de ficción— ha sido y continúa siendo el principal agente preocupado por construir una conciencia ciudadana desde la que se interpelan y cuestionan los sentidos comunes existentes (Vich, 2015, p. 14) para así desautorizar y «perforar la trama apretada» de ese silencio en el que se asienta el supuesto orden del discurso del país pacificado (Moraña, 2016, p. 17).

Pero más allá del compromiso de *Magallanes* como dispositivo de memoria sobre el conflicto armado interno, sus dimensiones críticas también pueden adquirir relevancia política a la luz de un fenómeno reciente: el despertar público de la sociedad peruana frente a la violencia de género. En sintonía con un proceso global —que abarca movimientos tan distintos como el de «Ni una menos» surgido inicialmente en Argentina y extendido a otros países de la región, o el de «*Me too*» aparecido en los Estados Unidos— en el Perú por fin se ha empezado a denunciar como nunca antes la violencia hacia las mujeres en todas sus formas y en sus consecuencias más graves: la violación sexual y el feminicidio⁶. A partir del detonante del ya famoso caso de Arlette Contreras⁷, el abuso con marca de género se ha visibilizado públicamente de manera notable en el Perú —rompiendo por fin uno de los más persistentes tabús sociales— y su denuncia ha generado un sostenido activismo ciudadano. Poco a poco, esta toma de conciencia está logrando generalizar entre la población una comprensión del problema no solo como un crimen legal, sino como un crimen simbólico que ha contribuido históricamente a perpetuar el guion violento, unilateral y asimétrico de aquel mestizaje que, desde tiempos de la Conquista, estableció las estructuras coloniales de las relaciones de género en países como el Perú (Manrique, 2002, p. 326). En ese sentido, si desde la política cultural de las instituciones estatales

⁶ Agradezco a Francesca Denegri su sugerencia de incluir en este artículo una lectura de *Magallanes* desde el contexto del movimiento «Ni una menos» en el Perú.

⁷ Para información sobre este caso puede consultarse, por ejemplo, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-39712349>.

se aprovecharan objetos culturales como *Magallanes* y se los hiciera llegar masivamente al público nacional mediante la promoción de eventos de visionado, discusión y análisis, películas como esta podrían tener un importante rol como mecanismos interruptores y perturbadores de las persistentes lógicas patriarcales que dominan el paisaje sociocultural peruano⁸.

Paso entonces a preguntarme ¿desde qué lugar de enunciación aspira esta película a interpretar el pasado de la guerra interna y el actual Perú neoliberal posconflicto? En primer lugar, hay que tomar en cuenta que *Magallanes* es una coproducción internacional con un nivel de actuación y de calidad de producción bastante alto que la hacen representativa del perfil que tiene el cine contemporáneo como pieza fundamental de la producción cultural en tiempos neoliberales: junto a su denuncia política en cuanto a contenido, sus mecanismos de producción y circulación confirman su pertenencia a un tipo de *world cinema* estrechamente ligado al gusto del mercado de los festivales internacionales (Shaw, 2016). En esta línea, y desde el modelo genérico del relato de serie negra, o *thriller*, *Magallanes* examina un asunto de relevancia política nacional que, sin embargo, posee legibilidad universal⁹. Por lo tanto, se trata de una apropiación localizada de un producto comercial global cuyo valor agregado de estilo y su temática le permiten ubicarse dentro de la impura y elástica categoría del «cine arte»¹⁰. Además, el carácter híbrido de *Magallanes* es incluso más complejo, ya que la película apunta a dos mercados distintos: por un lado, al circuito internacional de festivales y a las salas de cine extranjeras, para los que cuenta con «los requisitos tácitos del cine latinoamericano para exportación»¹¹; y por otro,

⁸ Las posibilidades de captación de público de una película de formato genérico como *Magallanes* son altas: cuando se estrenó en el Perú, tuvo 88 764 espectadores, un número bastante elevado para un *film* que se presentaba distanciándose del cine «de entretenimiento». Esto podría aprovecharse para desarrollar sus posibilidades como dispositivo generador de un diálogo ciudadano.

⁹ Rosalind Galt y Karl Schoonover (2010, p. 10) señalan que la legibilidad universal es uno de los principios que sostienen al «cine arte» como categoría: según este criterio, las películas deben poder comprenderse a través de barreras lingüísticas y culturales. En relación con esta legibilidad y el uso del formato genérico como mecanismo de universalización de lo local, *Magallanes* ha sido comparada con otras películas muy exitosas tanto en sus mercados locales como en los extranjeros: por ejemplo, la argentina *El secreto de sus ojos* (2009), la holandesa *Black Book* (2006), la danesa *Flame and Citron* (2008) y la noruega *Max Manus* (2008) (Stafford, 2016).

¹⁰ Galt y Schoonover (2010, p. 6) han discutido ampliamente la elasticidad, la impureza y la falta de parámetros claros y fijos como los aspectos centrales de la especificidad del «cine arte». Aquí quizás también valga la pena recordar que hace más de veinte años Jameson (1992, p. 15) señaló que el dominio de los modos de producción del capital globalizado ha desvanecido las diferencias claras entre la alta cultura y la cultura de masas, lo que dificulta cualquier clasificación estricta entre las diferentes categorías filmicas.

¹¹ Según Juan Pablo Cinelli (2016), estos son: «temas sociales propios de la región; revisión de las traumáticas historias recientes que comparten sus países; expresión de las identidades culturales autóctonas

al público de las salas comerciales peruanas en el que, a contracorriente, se erige como una apuesta por generar una reflexión crítica entre un público demasiado acostumbrado al consumo superficial de imágenes¹².

Como expliqué más arriba respecto al asunto de la violencia de género y a la persistente polarización ideológica en torno a la memoria del conflicto armado interno, a pesar de sus mecanismos comerciales de producción y circulación, esta película no deja de ser un artefacto cultural incómodo (Cisneros, 2015): sus contenidos no solo se erigen en contra de los intentos de borrar la memoria de la guerra interna, sino que además insisten en visibilizar las distintas dimensiones de aquella lógica de abuso (de género, racial, económico y cultural) que la película presenta como elemento fundamental de la sociabilidad del Perú neoliberal posconflicto. Específicamente en su relación con *La pasajera* —y desde los aspectos centrales de su trama— *Magallanes* busca contar de otra manera, y con otros contenidos ideológicos, la sistemática violación de mujeres indígenas entendidas como «trofeos de guerra» por parte de las fuerzas armadas durante el conflicto armado. Aunque desde la literatura *La pasajera* también insistió en la necesidad de contar esa historia, la forma como la novela configuró sus personajes y la relación de estos con la ciudad de Lima ubican a la novela de Cueto muy lejos de la firme denuncia que hace *Magallanes* de las formas como la sociedad peruana se ha desentendido de las urgentes demandas de justicia social todavía vigentes veinte años después del final de la guerra interna.

En cuanto a los contenidos del *film*, ¿qué es lo nuevo que aporta *Magallanes* en su distanciamiento de *La pasajera*¹³, pero sobre todo en relación con los retos a los que debe enfrentarse la sociedad peruana en los tiempos que corren? ¿En qué sentido el *film* dialoga intertextualmente con la novela para alterar los significados elaborados por Cueto sobre el tema de la reconciliación nacional, y para presentar su crítica al Perú neoliberal de hoy? Exploraré dos líneas de significación que marcan la distancia

que resultan exóticas para la mirada ajena; retrato más o menos sórdido de todo lo anterior». En su reseña a *Magallanes*, sin embargo, el autor reconoce los méritos que la sostienen por encima de su participación en estos tópicos. Por otro lado, Tamara L. Falicov (2016) es una de los muchos críticos que han discutido ampliamente el tema del exotismo en el mercado global del cine.

¹² Aquí me refiero a la oferta que domina las salas de cine peruanas: películas producidas por las *majors* de Hollywood y su modelo multiplex (Bedoya, 2015, pp. 26, 34), junto a versiones locales de este modelo transnacional (exitosas películas peruanas como *Asu mare* o *A los 40*, por ejemplo, que refuerzan imaginarios celebratorios de la cultura del emprendimiento y la acumulación del capital). A esto se le añade la ocasional película europea o latinoamericana, generalmente también de tipo comercial.

¹³ Exploraré las relaciones del *film* con esta novela en particular, ya que el mismo director la reconoce como la inspiración para su película, a pesar de que esta también surgió en diálogo con *La hora azul*. El argumento de ambas novelas y de la película también puede rastrearse a una de las historias que cuenta el periodista Ricardo Uceda en el capítulo 5 («Casa Rosada») de *Muerte en el Pentagonito* (2004, pp. 122-124).

entre ambas obras. La primera es una posición ética y política que denuncia como incumplida, pero sobre todo como poco probable, la utópica reconciliación entre peruanos. La segunda es la presentación de un retrato crítico de las dinámicas sociales de la Lima actual, más específicamente, de los lugares materiales y simbólicos que ocupan los sujetos en el espacio social urbano. A diferencia de como ocurre en *La pasajera*, en *Magallanes* la ciudad aparece como un escenario desesperanzador donde un amplio espectro de violencias cotidianas se encuentra completamente normalizado. Esto se aprecia en los vínculos entre los personajes y entre estos mismos y el espacio físico y social. Así, se revela una estructura de violencia continua que une pasado y presente y que se constituye como el principal obstáculo para imaginar una comunidad nacional reconciliada.

Empezaré por constatar que *La pasajera* produce un efecto paliativo en el lector en relación con la memoria del conflicto. Su lectura pone en práctica aquella ética del «buen recordar» que se dirige hacia la comprensión, la purificación y la redención final (Denegri & Hibbett, 2016b, p. 31). Como lo han explicado Francesca Denegri y Alexandra Hibbett, el «buen recordar» confía en el progreso político y social, y por eso invoca la necesidad de la memoria como cura indispensable para recobrar la salud física y mental del cuerpo social (2016b, pp. 27-28). Este proceso de sanación que «deja atrás» el doloroso pasado enaltece al que recuerda y provoca en él una actitud acrítica y autocomplaciente al no exigirle nada más (p. 26). Este es exactamente el caso de *La pasajera*¹⁴: lo único que le pide a su lector al invocarlo como ciudadano es la empatía con Delia por los abusos sufridos. El problema, como nos lo recuerda Gonzalo Portocarrero, es que la empatía no basta, ya que esta «consuela pero no endereza», y más bien deja intactas las posiciones de poder al obligar a la víctima a permanecer atrapada en el lugar del sufrimiento (2003, p. 13)¹⁵. Por el contrario, la película de Salvador del Solar interpela a su espectador para que este trascienda la empatía y desarrolle una postura crítica frente a las formas cotidianas y naturalizadas de violencia en el presente limeño. Estas nos permiten comprobar que, en muchos aspectos, el pasado no ha sido superado, y más bien es lo que se habita ahora (Denegri & Hibbett, 2016b, p. 31). Entonces, si la novela de Cueto apunta a una postura empática que pide que los abusos no vuelvan a suceder (el conocido y necesario «¡nunca más!»), el *film* insiste en hacer que su espectador se pregunte, a partir de lo que elaboran sus imágenes, por qué fue que todo sucedió (Portocarrero, 2003, p. 12).

¹⁴ Y, también, vale la pena recordarlo, de *La hora azul* (Vich, 2009).

¹⁵ Esto también fue lo que Vich (2009, pp. 242-243) señaló respecto a la caridad del protagonista de *La hora azul* frente a la antigua víctima de su padre.

Para responder a esta pregunta, examinemos la segunda línea de significación esbozada arriba: la elaboración simbólica de los vínculos entre los sujetos y el espacio urbano. La novela de Cueto construye una protagonista que, superando los obstáculos de su dolorosa memoria, ha logrado tener una relación armónica con la ciudad. En Lima, Delia tiene la modesta seguridad de un hogar y la estabilidad de un pequeño negocio. Tiene además el cuidado maternal de su vecina, fuertes conexiones afectivas en su barrio y en su iglesia, y sobre todo, una hija saludable y totalmente integrada al espacio social de la ciudad a través de la escuela. Como fuente de felicidad y de impulso vital, la niña facilita los intentos de Delia por redimir su traumático pasado. De hecho, funciona como símbolo de un proceso de reconciliación que la protagonista ya ha emprendido. A esto se le añade el romántico final feliz de la novela: el limeño don Enrique, un personaje esbozado bajo el modelo del héroe salvador, hará retornar a Delia a la ciudad después de su huida. Este final consuma la esperanza construida a lo largo del texto con base en la relación fluida de Delia con Lima y con las personas que ha conocido allí. En clave simbólica, la reconciliación nacional representada por el retorno de Delia a Lima se sugiere como factible sin que haya sido necesaria ninguna transformación estructural de las relaciones de poder entre los sujetos. Sin ningún indicio de algún cambio en el carácter vertical y tutelar de las relaciones entre peruanos (Vich, 2009, p. 245), lo único que presenta la novela son algunos ejemplos de buenas personas que, en la esfera individual, acogen a Delia y la ayudan.

En notable contraste, en *Magallanes* la relación entre Celina, la protagonista, y la ciudad reproduce el vínculo violento que en el pasado establecieron con ella los miembros del ejército como representantes del Estado. El *film* crea un mundo de repeticiones y eternos retornos en el que se revela que la violencia vivida en otro tiempo y en otro lugar continúa reproduciéndose en más de una manera en la Lima de hoy. En un primer nivel, la violencia se inscribe en la lógica económica del espacio urbano, y su signo es la forma como el sentido común neoliberal y sus habituales mecanismos de abuso acorralan e intimidan a Celina. En el marco de sus intentos por salir adelante económicamente en la capital, la joven soporta las amenazas y humillaciones de una mezquina prestamista a quien no puede pagarle todo lo que le debe, y frente a quien está a punto de perder el local de su casa-negocio. Esta situación la victimiza nuevamente y deteriora el vínculo con el espacio urbano donde intenta sobrevivir. Si bien la casa-negocio de Celina es la indudable afirmación exitosa de haber logrado «un soporte», «un colchón de estabilización parcial» en su proceso de inserción a la ciudad (Martucelli, 2015, p. 127), los apuros económicos de la protagonista hacen de este logro una fuente de angustia y de constantes agravios. Como en el pasado, Celina sigue siendo una cautiva, pero ahora lo es de una lógica económica que la acorrala y que con su implacable utilitarismo la entiende únicamente como

un objeto: «Tú no me interesas; me interesa tu dinero» le grita la señora Connie cuando Celina le pide un poco de paciencia ante el retraso de sus pagos. En la película, la casera y prestamista es la voz de un sistema que, si por un lado presume del dinamismo de los pequeños empresarios, por otro los abandona y hostiga si estos no cumplen sus mandatos de éxito económico.

En *Magallanes*, el notable desarrollo económico de los migrantes y la forma como estos han transformado la capital peruana —algo que se expresa visibilizando la integración al casco urbano de los antiguos asentamientos humanos hoy convertidos en distritos— tiene, sin embargo, un signo ambivalente. Este se manifiesta, por ejemplo, al contrastar la pujante economía de los pequeños empresarios (visualizada también en el uso de locaciones como Polvos Azules) con la abundancia de primeros planos del rostro de una Celina siempre acosada por su angustia económica. Por otro lado, la visión crítica de la película sobre las formas como la racionalidad neoliberal coloniza la subjetividad de los sectores populares urbanos resulta evidente en las escenas que muestran aquellos centros motivacionales que venden el discurso del éxito económico a través de mercancías cuyo *marketing* alude al empoderamiento personal. En las escenas ubicadas en el local de «Ulife» apreciamos cómo estas auténticas fábricas de fervor exitista manipulan las voluntades de los individuos haciéndolos repetir eufóricamente frases tópicas como «¡cumple tus sueños!» o «¡yo puedo!»¹⁶. Como pequeña empresaria, sabemos que Celina acudió a uno de estos lugares buscando ganar algo de dinero, pero que luego solo consiguió endeudarse. Por eso, en una de las escenas del film, la vemos desenmascarar enérgica y públicamente las esperanzas vacías —tan lejanas a sus urgencias reales— que le ofrece el motivador. En una sala donde todos repiten enardecidamente la arenga del «¡sí se puede!», Celina exige desesperadamente que se le permita devolver los productos que compró porque no le han generado ganancias. Su desengaño y frustración son así paralelos a aquel andar ansioso y acongojado con el que transita las calles de la ciudad cargando sus pesadas cajas de productos.

En la Lima de *Magallanes*, la topografía de la desigualdad y la persistencia de un poder que se reproduce y que sigue disfrutando de sus privilegios es otra de las maneras como se retrata la violencia presente. Los montajes acentúan los dramáticos contrastes entre las distintas partes de la ciudad: en uno de ellos, por ejemplo, la violencia espacial de las desigualdades económicas se subraya al contrastar una dramática escena de Celina subiendo agónicamente al cerro ubicado al lado de su

¹⁶ Al ver las escenas que muestran la dinámica del centro «Ulife» en *Magallanes*, recordamos los antecedentes que tiene, en el cine peruano, el retrato de este discurso modernizador en el contexto limeño. Uno de estos es el episodio «Mercadotecnia o las desventuras de Mercurio» en *Cuentos Inmorales* (1978), una película que escenifica diversos aspectos de la modernización urbana de Lima durante los años setenta. Otro es la caracterización de don Ventura, el motivador de un programa de radio en la película *Caidos del cielo* (1990).

casa-negocio, con un plano que muestra el paisaje soleado y apacible de una zona pudiente de Lima vista desde un cerro muy distinto. Se trata del lugar donde se encuentra la lujosa residencia de Augusto Rivero, el hijo del coronel que esclavizó a Celina, a quien vemos desayunando junto a la suntuosa piscina de su terraza-jardín. Como todos los espacios que habita el rico abogado (otro ejemplo es su oficina en lo alto de un típico edificio corporativo de ventanales acristalados), esta terraza elevada le ofrece total control visual de la ciudad a sus pies¹⁷. Este lugar de dominio, ubicado «por encima de todo» es también, por supuesto, el lugar de la impunidad de su padre¹⁸. Luego de los crímenes cometidos en Ayacucho, el viejo coronel disfruta del plácido retiro de su desmemoria en paseos por el malecón frente al hermoso azul del mar y del cielo. Allí, sus crímenes parecen flotar libres e indemnes como los parapentes que vuelan a su alrededor.

Sin embargo, como en la Lima de *Magallanes* hasta los más privilegiados se encuentran sitiados por una violencia siempre latente, la película realza la visibilidad de los mecanismos de control espacial que la élite usa para protegerse: sistemas de seguridad, rejas, casas amuralladas, y un nutrido paracheque humano de intermediarios con el que evitan tener contacto con cualquier indeseable¹⁹. A pesar de esto

¹⁷ Aquí es fundamental recordar las ideas de De Certeau (1984, pp. 92-93) sobre aquella sensación de poder que obtiene el observador que, desde un lugar elevado, mira la ciudad-panorama a sus pies. Asimismo, vale la pena recordar aquella larga tradición cinematográfica en la que la topografía de las ciudades funciona visualmente para reflejar las jerarquías sociales. Un ejemplo clásico es el *film La notte*, (1961), que empieza con una larga toma donde la cámara desciende desde lo alto de un edificio desde el que se percibe la ciudad de Roma en pleno proceso de modernización inmobiliaria. En el ámbito latinoamericano, algunos ejemplos son *Valparaíso mi amor* (1969), donde los cerros que rodean la ciudad funcionan como sinécdoque del dominio de los ricos, y *La hora de los hornos* (1968) donde se ven desde abajo los rascacielos de la imponente Buenos Aires para destacar las desigualdades del país. En el cine peruano, el mejor ejemplo de esto es *Caidos del cielo* (1990), donde la cámara recorre la ciudad desde los barrios más ricos hasta los más pobres y enfatiza las enormes desigualdades de las distintas «Limas». Al marcar visualmente a aquellos que nacieron con y sin suerte, lo que dice la cámara se opone a lo que al mismo tiempo afirma don Ventura sobre el triunfo personal.

¹⁸ Es cierto que, durante uno de estos paseos, el coronel parece no haber regresado del tenso ambiente de guerra de su pasado en Ayacucho al acusar a un heladero del parque de ser un terrorista. Pero mi punto aquí es que, a pesar de estos episodios, el espacio físico que ocupa el coronel en el presente, en sus paseos cotidianos, es un entorno bello y relajante que además se ubica en un lugar elevado, por encima de todo, y que simboliza su impunidad y su posición de poder a pesar de su discapacidad.

¹⁹ Como lo indica Pablo Vega Centeno (2013, pp. 137-138), la multiplicación de rejas, tranqueras y demás barreras para restringir el acceso a muchas calles de la ciudad forma parte del actual paisaje de la modernización limeña. Esto impide la posibilidad de que la presencia humana genere el efecto de «seguridad de las aceras» del que hablaba Jane Jacobs en *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Asimismo, basándose en las ideas de Saskia Sassen sobre los distintos regímenes de frontera en el ámbito de la globalización, Juan Poblete (2013, pp. 76-77) ha recalado cómo estas «zonas de fronterización» propician dinámicas de desconfianza que instalan lo que Mike Davis ha llamado la «ecología del miedo» y Teresa Caldeira, «City of Walls».

—y como lo muestra el secuestro de Augusto Rivero en las mismas puertas de su casa— la vulnerabilidad de los poderosos no desaparece. En la economía del *film*, este secuestro es otro ejemplo de la imagen de la ciudad de Lima que propone la película: se trata de un espacio urbano regido por vínculos abusivos completamente normalizados. En ese contexto, la encarnación más poderosa del goce de la subyugación del otro es el personaje de Milton, uno de los exsoldados y compañero de Magallanes, quien tortura al doctor Rivero durante su secuestro. Como personaje, Milton representa al «achorado», aquella subjetividad propuesta por Danilo Martucelli como elemento constitutivo de la sociabilidad limeña actual (2015, pp. 227-233)²⁰. Para Martucelli, el «achorado» es un individuo prepotente y atropellador que busca imponerse sobre otros en el contexto de una agresiva sociabilidad urbana donde el júbilo de la victoria de unos surge de humillar a los otros²¹. Como explica el autor, el comportamiento del achorado expresa el ferviente anhelo de un tipo de sujeto por ocupar el lugar del vencedor en una trama social donde siente que nadie lo respeta (2015, p. 231). De ahí la importancia fundamental de que *Magallanes* presente la violación sexual de Augusto Rivero por un sujeto como Milton. El goce del transgresor pendejo con el que Milton somete sexualmente al rico abogado²² es el de aquella práctica profundamente individualista que el sujeto criollo peruano exhibe sin vergüenza como sentido común y regla de comportamiento (Portocarrero, 2004; Ubilluz, 2006). Esta transgresión le permite alcanzar, fugaz pero intensamente, una gratificante sensación de poder en un mundo social donde el prestigio lo tiene el que más transgrede. Así, el perverso placer con el que Milton humilla e inferioriza al hijo de su antiguo superior le permite restaurar imaginariamente el poder de macho abusador que ejercía en Ayacucho durante la guerra y del que ahora carece.

²⁰ Al describir al «achorado», Martucelli se apoya en las ideas de Gonzalo Portocarrero (2004) y Juan Carlos Ubilluz (2006). Portocarrero encuentra en la época colonial las raíces de esta subjetividad transgresora, irónica y descreída frente a los ideales morales que ordenan la sociedad. Por su parte, Ubilluz refuerza el rol de la ideología individualista del capitalismo tardío en la expresión actual de esta subjetividad como imperativo moral. Con algunas divergencias, Martucelli elabora su concepto del «achorado» a partir de la idea de la «transgresión pendeja» de ambos, pero también se aleja de esta al proponer que en algunos casos, la cuestión central en torno al «sujeto moral limeño» es menos la transgresión en sí misma que los efectos de «la matriz informal de las relaciones sociales» sobre los individuos (2015, p. 251). Martucelli no niega el rol esencial del goce en el sujeto moral fallido de Portocarrero y Ubilluz, pero subraya además otros factores (como por ejemplo, el imaginario que difunde la idea de la baja eficacia de las reglas) como fuentes generadoras de lo que llama «el individualismo metonímico limeño» (p. 251).

²¹ Portocarrero (2004, pp. 189-212) ha visto en esta forma de goce una expresión propiamente criolla del mal.

²² Al subyugar a Augusto, Milton le susurra al oído: «Ahora yo te voy a enseñar lo que le hago a las terruquitas como tú». En sus palabras, Milton revela el goce de aquella violencia de género tan extendida y persistente en la sociabilidad peruana, y que en el caso específico del conflicto armado interno fue sistemáticamente practicada por los representantes del Estado en contra de las mujeres indígenas.

Asimismo, lo hace ocupar la posición de vencedor frente a un miembro de aquella élite urbana que lo margina. Para Milton, abusar sexualmente de Rivero es «un desquite contra el destino», una pequeña victoria en la que regodearse en medio de una sociedad que ha sellado «su derrota estructural» (Martucelli, 2015, p. 232). De esta manera, si la dinámica social de Lima se representa como una arena de retos y humillaciones cotidianas (2015, p. 222), esta escena de atropello²³ visualiza la subyugación del otro como elemento constitutivo de una violencia estructural que trasciende las distinciones entre un pasado de guerra y un supuesto presente de paz (Denegri & Hibbett, 2016b, p. 38).

Más allá de la lógica de abuso que rige las relaciones interpersonales, la elaboración imaginaria de Lima como una «arena de lidia» (Martucelli, 2015, p. 242), es decir, como una jungla donde todos compiten ferozmente para sobrevivir, se manifiesta también en la configuración filmica del espacio urbano. *Magallanes* presenta una ciudad desordenada, saturada y convulsionada en la que automóviles, taxis, mototaxis, autobuses, «combis» y transeúntes luchan por imponerse. Al agitado sonido de la urbe se le añade la maraña visual formada por los ubicuos anuncios de publicidad, la densidad circulatoria de los pasos a nivel, y la estructura laberíntica del centro comercial Polvos Azules. Como una de las caras del paisaje de la modernización neoliberal de Lima, este entorno se combina con puntos de referencia (los también llamados «mojones» de los que hablaba Lynch en *The Image of the City*) característicos de la bonanza económica del país durante la primera década del siglo XXI. Ahí están los enormes edificios acristalados de las corporaciones, las camionetas cuatro por cuatro, y el recientemente renovado Estadio Nacional. Asimismo, la imagen de la «arena de lidia» se apoya especialmente en la representación de aquel «imaginario estructurante» que rige la dinámica urbana limeña y que permite que lo formal, lo informal y lo ilegal actúen conjuntamente (Martucelli, 2015, p. 189). Como estructura socioespacial, en *Magallanes* este orden híbrido configura tanto el paisaje urbano como la dinámica de las interacciones entre los personajes. Dentro de esta lógica, los individuos se apoyan en redes de contactos construidas por ellos mismos para navegar el sistema de forma paralela a las instituciones (2015, p. 260). En la película, esto se aprecia en los matones que contrata la señora Connie para intimidar a Celina, y en la forma en que el doctor Rivero pone en funcionamiento, a través de la institución policial, toda una red de agentes que se desempeñan más como miembros del hampa que como funcionarios públicos. En estos casos, el común denominador es la naturalidad y la facilidad con la que los personajes recurren a formas naturalizadas

²³ Hibbett (2016, p. 184) elabora más extensamente sobre el carácter violento de este goce en su análisis del testimonio de un mando militar de Sendero Luminoso.

de violencia para imponerse frente al otro. Esta lógica aparece como la manera más eficaz de «salir ganando» en un espacio urbano entendido como una auténtica zona de combate.

Por otro lado, el lugar físico y simbólico que habita Celina dentro de esta jungla de violencia se manifiesta con dramática intensidad en el personaje de su hijo y en la forma como este vive. Aquí es clave comparar la manera en que el *film* desarrolla este aspecto a diferencia de la novela de Cueto: si en *La pasajera* la hija de Delia activaba en ella un instinto de vida que llegó a disuadirla del suicidio, en *Magallanes* el hijo de Celina carga un signo de muerte ya que materializa en su cuerpo la deformidad de su origen violento. En la forma en que Celina ha dañado la relación de su hijo con el espacio urbano es fácil apreciar la reproducción cíclica del abuso que ella misma experimentó: Celina mantiene a su hijo cautivo, encerrado en el oscuro y oculto trasero de la peluquería. En evidente eco de su propio pasado, la prisión del muchacho es una prueba más del vínculo turbado que tiene Celina con la ciudad.

Como mencioné más arriba, este vínculo violento define la posición que toma la película en torno al tema de la reconciliación nacional. Aquí resulta fundamental reparar en el rol de Celina como agente de denuncia frente al poder, ya que esto marca la enorme distancia que separa a *Magallanes* de *La pasajera*. Aunque la novela de Cueto denuncia los abusos del Estado frente a mujeres como Delia, su acusación se mitiga al presentar un desenlace que vislumbra la reintegración de la víctima con la ciudad —y, por ende, la reconciliación simbólica con la nación— sin que la protagonista interpele públicamente al Estado en su culpabilidad. Por el contrario, la fuerza política de *Magallanes* se realiza en la configuración de una protagonista que ha decidido dejar para siempre ese lugar de víctima que le asignaron en el pasado y en el que todos intentan continuar fijándola en el presente. El *film* nos muestra una mujer asertiva que constantemente rechaza la forma en que se la arrincona y se sigue intentando subalternizarla. Ante las humillaciones de la señora Connie, por ejemplo, Celina responde con dignidad y con sutiles desafíos. Incluso, no se deja intimidar por los insultos racistas de la prestamista («¡qué te has creído, serrana de mierda!») y simplemente responde intentando renegociar su deuda con la seguridad y el empoderamiento que le da el tener su propio negocio. Frente a *Magallanes*, uno de sus antiguos verdugos, Celina no duda en desenmascarar el discurso criollo masculino con el que el exsoldado oculta la culpa de su violencia sexual con los términos del amor romántico²⁴. Cuando este intenta sublimar el recuerdo de los hechos, Celina

²⁴ Denegri (2016) ha analizado la forma en que la subjetividad machista del lenguaje popular peruano construye significantes que ocultan la violencia de género en el vocabulario del lenguaje amoroso. Las ideas de este ensayo me han sido muy útiles para apreciar el lenguaje usado por el personaje de *Magallanes* en la película.

lo confronta afirmando la obligación de la memoria y recordándole las verdaderas razones por las que la ayudó a escapar de su cautiverio²⁵. Sin miedo, y sin caer en la trampa de la romantización, Celina rechaza tajantemente el supuesto arrepentimiento de un hombre «enamorado» que, ciego frente a su crimen, continúa objetualizándola²⁶. Pero, sin duda, el momento más poderoso del *film* es cuando Celina interpela combativamente al Estado y a sus cómplices y denuncia no solo su fracaso para hacer justicia, defendiendo la igualdad de todos sus ciudadanos ante la ley, sino también la forma como este ha sido privatizado para servir a los intereses del poder. Cuando Augusto Rivero intenta silenciar la memoria de los abusos de su padre ofreciéndole dinero a Celina, ella invoca sus derechos ciudadanos y denuncia la desvergüenza de esta nueva encarnación del poder que intenta —otra vez— aprovecharse de ella. Al no poder reclamarle su crimen directamente al coronel, Celina por lo menos obliga al hijo de este a oír su acusación. En esta situación, su ira frente al sistema se desborda, y es entonces cuando expresa su denuncia en quechua, su lengua materna. La decisión del director de dejar este monólogo sin subtítulos impide que un amplio sector del público espectador pueda entenderlo²⁷ y le otorga a la diferencia lingüístico-cultural representada por Celina un lugar prominente en el principal eje dramático de la película. El lugar protagónico que adquiere esta diferencia —que alude a las persistentes

²⁵ Reproduzco aquí el diálogo entre Magallanes y Celina: «¿Por qué crees que me arriesgué dejándote escapar? ¿Por qué crees que lo hice?» dice Magallanes. «Porque te dejé que hicieras conmigo. ¿No te acuerdas de eso?» responde tajantemente Celina.

²⁶ También aquí es clave citar un fragmento del diálogo entre Celina y Magallanes para poder apreciar cómo la película nunca llega a configurar de manera absoluta al exsoldado como un villano. Más bien, lo caracteriza como pieza de un sistema patriarcal que asume que el hombre tiene un derecho abierto —«natural»— a la disponibilidad del cuerpo de la mujer por el simple hecho de estar enamorado. Las palabras de Magallanes son muy claras en este aspecto, como lo es también la respuesta de Celina: «¿Cuántas veces habías estado con el coronel, cuántos meses! ¿Por qué no podías estar una sola vez conmigo?» dice Magallanes. «¡Porque yo no quería! ¡Ni con el coronel, ni contigo, ni con Ocharán, ni con nadie!» responde Celina. Debo agradecer a Francesca Denegri estas ideas sobre la forma en que el *film* intenta crear cierto nivel de empatía con el personaje del exsoldado al configurarlo ante todo como un sujeto enamorado.

²⁷ Transcribo aquí una traducción del monólogo de Celina para resaltar en que este expresa el desengaño de esta víctima del conflicto armado interno frente a un Estado que, con el discurso celebratorio del progreso económico, intenta tapar sus deudas pendientes con aquellos ciudadanos cuyos derechos fueron violados durante el conflicto armado interno: «Dinero, plata, en la cabeza de ustedes solo dinero, solo dinero. ¿Dándome esto ustedes van a curarme de todo lo que me han hecho? A mi padre, a mi madre, ¿van a hacerlos vivir con este dinero? Desde el inicio, ustedes han hecho lo que les ha dado la gana con mi persona. Mis derechos los han pisoteado. ¿Para qué estoy aquí? ¿Ah? ¿Para qué estoy aquí? ¿Hasta cuándo voy a esperar? Mis derechos están pisoteando, ahora también. Ya no siento miedo de ustedes, ni de ti, ni de él, ni de nadie» («Magallanes: ¿Qué dijo Magaly Solier en el monólogo en quechua?». *El Comercio*, 16 de setiembre de 2015. <https://elcomercio.pe/redes-sociales/facebook/magallanes-dijo-magaly-solier-monologo-quechua-214486>).

y violentas brechas que separan a los peruanos— fortalece aún más la agencia de un sujeto femenino como Celina, quien afirma de manera contundente la vigencia y el reclamo de su identidad cultural. Sin embargo, si el monólogo de Celina se hubiera subtulado, se podría haber apreciado que su acusación denunciaba aquella cobardía —la del doctor Rivero, la de todo un país— que intenta tapar las culpas con dinero. Finalmente, la acusación moral del *film* se agudiza todavía más cuando el reclamo de Celina por un Estado de derecho donde todos se sometan igualmente a la ley se ve silenciado descaradamente por la cínica alianza entre el jefe policial y el rico abogado: el hijo del coronel no quiere que se «ventile» públicamente lo que hizo su padre en Ayacucho, y por eso decide no presentar ningún cargo contra Magallanes. Entonces, el mayor Medina acepta sin titubeos que «aquí no ha pasado nada», y el exsoldado sale libre y sin cargos. En conclusión, la impunidad continúa intacta.

La escena final de *Magallanes* ratifica la visión desengañada sobre la reconciliación nacional que nos entrega la película. En ella, Celina abre las rejas de su negocio para empezar un nuevo día de trabajo sin haber huido de la ciudad como en un momento pensó hacerlo. Por el contrario, la vemos una vez más en su terco esfuerzo por sobrevivir en una ciudad donde, veinte años después de los abusos que sufrió en Ayacucho, se la sigue arrinconando y negándole sus derechos. A pesar de todo esto, vemos que Celina ha decidido quedarse en Lima, afirmarse en sus pequeños logros y persistir en su reclamo de pertenencia a la ciudad. Celina está sola, sin saber qué le deparará el futuro, con el recuerdo vivo de la violencia sexual de la que fue objeto, y ahora cercada por la posibilidad de que le quiten su local. En el primer plano final, la obstinada resistencia que transmite su mirada incomoda al espectador, como preguntándole «y tú, ¿qué tipo de vínculo vas a establecer conmigo?»²⁸. Creo que es allí, en ese gesto, donde se reafirman las posibilidades del rol que puede tener esta película dentro de la esfera pública peruana. Como lo he venido diciendo, a través de la ficción, *Magallanes* denuncia un presente social que no ha dejado atrás las

²⁸ Más allá de la especificidad histórica y geográfica del personaje de Celina en *Magallanes*, quisiera proponer un vínculo intertextual entre la mirada de Celina en este último plano, y la mirada final de la protagonista de *Noches de Cabiria* (1957). Por supuesto, hay una evidente diferencia de grado en la actitud de ambas protagonistas en los planos finales de ambas películas, en sintonía con las significativas diferencias de cada una como personaje: por ejemplo, el instinto de vida de Cabiria, quien le sonrío a la cámara afirmándole su enérgica persistencia para seguir buscando vínculos humanos que la acerquen a la felicidad, es distinto de aquella incierta mirada de Celina persistiendo en su intento de integrarse a la ciudad. Sin embargo, en ambos casos, se trata de la culminación de las historias de dos mujeres que a pesar de las múltiples adversidades que enfrentan, encuentran la fortaleza moral para continuar sus luchas. Otro punto en común entre ambos *films* es que, en sus finales relativamente abiertos, no hay ninguna afirmación contundente sobre cuál será el resultado de esa persistencia que caracteriza a sus protagonistas. Simplemente, las películas terminan con la afirmación de que la voluntad de ambas continúa existiendo (Naremore, 2011).

múltiples formas de violencia que lo configuran (Denegri & Hibbett, 2016b, p. 34). Señalando dolorosamente que esas violencias se inscriben en una larga temporalidad (Denegri & Hibbett, 2016b, p. 32), el *film* presenta la vigencia de toda una serie de vínculos jerarquizantes y abusivos. De esta forma, como objeto cultural, *Magallanes* se une al terco esfuerzo de denuncia que, desde los primeros años del posconflicto, un amplio sector del campo cultural peruano viene realizando de forma paralela y a veces conjunta con algunos movimientos sociales. Una película como *Magallanes* no solo busca revelar el fracaso de aquel llamado a un «examen de conciencia» colectivo y nacional hecho por la Comisión de la Verdad y Reconciliación a principios del presente siglo, sino que visibiliza —en sus múltiples dimensiones— la vigencia de muchas de las estructuras generadoras de aquel conflicto que dista mucho de estar en el pasado. En su visión crítica de la lógica de abuso que domina la sociabilidad del Perú contemporáneo, *Magallanes* presenta cómo el desarrollo económico corre por caminos distintos a aquella violencia estructurante de las relaciones de poder en el país.

BIBLIOGRAFÍA

- Bazin, André (2000). *Adaptation, or the Cinema as Digest*. En James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (pp. 19-27). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Bedoya, Ricardo (2015). *El cine peruano en tiempos digitales*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Cinelli, Juan Pablo (2016). El relato de un trauma colectivo. *Página 12*, 11 de marzo. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-38234-2016-03-11.html> (fecha de consulta: 23-1-2017)
- Cisneros, Renato (2015). «Magallanes», de Salvador del Solar. No somos libres. *Programa Ibermedia*, 15 de setiembre. <http://www.programaibermedia.com/nuestras-cronicas/magallanes-de-salvador-del-solar-no-somos-libres/> (fecha de consulta: 23-1-2017).
- Connor, J. D. (2007). The Persistence of Fidelity: Adaptation Theory Today. *M/C Journal*, 10(2). www.journal.media-culture.org.au/0705/15-connor.php (fecha de consulta: 23-1-2017).
- Cueto, Alonso (2015). *La pasajera*. Lima: Planeta.
- De Certeau, Michel (1984). *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Denegri, Francesca (2016). Cariño en tiempos de paz y guerra: lenguaje amoroso y violencia sexual en el Perú. En Francesca Denegri y Alexandra Hibbett (eds.), *Dando cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (pp. 67-91). Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

- Denegri, Francesca & Alexandra Hibbett (eds.) (2016a). *Dando cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Denegri, Francesca & Alexandra Hibbett (2016b). El recordar sucio: estudio introductorio. En Francesca Denegri y Alexandra Hibbett (eds.), *Dando cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (pp. 21-63). Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Falicov, Tamara L (2016). The «festival film». Film festival funds as cultural intermediaries. En Marijke de Valck, Brendan Kredell y Skadi Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (pp. 209-229). Londres: Routledge.
- Galt, Rosalind & Karl Schoonover (2010). Introduction: The Impurity of Art Cinema. En Rosalind Galt y Karl Schoonover (eds.), *Global Art Cinema* (pp. 3-27). Nueva York: Oxford University Press.
- Hibbett, Alexandra (2016). El innumerable goce de la violencia: el testimonio de «Waldo», mando militar de Sendero Luminoso. En Francesca Denegri y Alexandra Hibbett (eds.), *Dando cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (pp. 157-186). Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Jameson, Fredric (1992). Reification and Utopia in Mass Culture. En *Signatures of the Visible* (pp. 9-34). Londres: Routledge.
- Manrique, Nelson (2002). *El tiempo del miedo: la violencia política en el Perú, 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Martucelli, Danilo (2015). *Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales*. Lima: Cauces Editores.
- Moraña, Mabel (2016). Prólogo. En Francesca Denegri y Alexandra Hibbett (eds.), *Dando cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (pp. 13-19). Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Naremore, James (2000a). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Naremore, James (2000b). Introduction: Film and the Reign of Adaptation. En James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (pp. 1-16). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Naremore, James (2011). Nights of Cabiria: Philosophical Expansion of Neorealism and Female Struggle. *The Luminous Compass*. 1 de noviembre. www.aldovidali.com/islands-and-icebergs/guest-writers/nights-of-cabiria-philosophical-expansion-of-neorealism-and-female-struggle (fecha de consulta: 5-3-2017).
- Poblete, Juan (2013). Las fronteras internas en la ciudad de Santiago: Lemebel. En Magda Sepúlveda (ed.), *Chile Urbano: la ciudad en la literatura y el cine* (pp. 76-89). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Pollarolo, Giovanna (2014). Ni contigo ni sin ti: amores y desamores entre cine y literatura. Entrevista por José Carlos Cabrejo. *Ventana Indiscreta*, 12, 22-27.

- Portocarrero, Gonzalo (2003). Confrontarse a los próximos. En Jorge Bracamonte, Beatriz Duda y Gonzalo Portocarrero (comps.), *Para no olvidar. Testimonios sobre la violencia política en el Perú* (pp. 11-16). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Portocarrero, Gonzalo (2004). *Rostros criollos del mal. Cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Shaw, Barbara (2016) European Co-production Funds and Latin American Cinema: Processes of Othering and Bourgeois Cinephilia in Claudia Llosa's *La teta asustada*. *Diógenes, Sage Publishers*, 62(1).
- Shiel, Mark (2006). *Italian Neorealism. Rebuilding the Cinematic City*. Londres y New York: Wallflower Press.
- Stafford, Roy (2016). ¡Viva! 22#5: *Magallanes* (Peru-Argentina-Colombia-Spain 2015). *The Case for Global Film*, 22 de abril. www.itpworld.wordpress.com/2016/04/22/viva-22-5-magallanes-peru-argentina-columbia-spain-2015/ (fecha de consulta: 23-1-2017).
- Stam, Robert (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. En James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (pp. 54-76). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Ubilluz, Juan Carlos (2006). *Nuevos Súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: IEP.
- Uceda, Ricardo (2004). *Muerte en el Pentagonito. Los cementerios secretos del Ejército Peruano*. Bogotá: Planeta.
- Vega Centeno, Pablo (2013). ¿Dónde somos limeños? Explorando los espacios públicos de la ciudad. En Carlos Aguirre y Aldo Panfichi (eds.), *Lima, Siglo XX: Cultura, socialización y cambio* (pp. 123-144). Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Vich, Víctor (2009). Violencia, culpa y repetición: *La hora azul* de Alonso Cueto. En Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich (eds.), *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política* (pp. 233-246). Lima: IEP.
- Vich, Víctor (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP.

INVENTANDO UNA NUEVA BOLIVIA EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE *JONÁS Y LA BALLENA ROSADA*

Carolina Sitnisky

Investigadora independiente

Resumen: en 1986 se publicó la novela *Jonás y la ballena rosada*, de José Wolfango Montes Vanucci; en 1995, la adaptó al cine con título homónimo Juan Carlos Valdivia. La novela rompió con los patrones tradicionalmente establecidos para un texto cuya historia ocurre lejos de la capital (en este caso en Santa Cruz) al incorporar una crítica humorística y sarcástica a la vez que permeada de erotismo de la burguesía cruceña. La película también rompió el canon establecido por el grupo Ukamau y Jorge Sanjinés al reivindicar no solamente las historias individuales y particulares sino, al igual que la novela, la existencia de una geografía boliviana ampliada. El filme y la novela hacen referencia a la crisis económico-social que atraviesa Bolivia en su regreso a la democracia, en 1985. El filme hace hincapié en la creación de una nueva burguesía chola sustentada por el negocio del narcotráfico.

Palabras clave: crítica humorística, erotismo, Bolivia, narcotráfico, democracia, novela, filme, *Jonás y la ballena rosada*

1995 fue un excelente año en la industria cinematográfica boliviana, el primero en su historia en contar con cinco estrenos: *Cuestión de fe*¹, de Marcos Loayza; *Para recibir el canto de los pájaros*, de Jorge Sanjinés; *Jonás y la ballena rosada*², de Juan Carlos Valdivia; *Sayari*, de Mela Márquez; y *La oscuridad radiante*, de Hugo Ara, originalmente producida como una teleserie en video y luego reeditada y transferida a 35 milímetros.

¹ *Cuestión de fe*. Guion de Marcos Loayza. Dir. Marcos Loayza. Act. Óscar García, Jorge Ortiz Sánchez, Jorge Mendivil, 1995. Película.

² *Jonás y la ballena rosada*. Guion de Juan Carlos Valdivia. Dir. Juan Carlos Valdivia. Act. Dino García, María Renée Prudencio, Claudia Lobo, 1995. Película.

En este mismo año, el gobierno de Gonzalo Sánchez de Losada propone un ambicioso esquema de reformas estructurales a partir de las cuales se privatizaron las cinco empresas más importantes del Estado y se acordaron con Estados Unidos decisivos programas de erradicación de cultivos de coca. También en ese año se produjo la manifestación de organizaciones internacionales por los derechos humanos contra la matanza de campesinos durante la erradicación de estos cultivos. Una de las protestas más importantes fue la «Marcha por la vida y los derechos humanos», una caminata de más de 600 kilómetros desde la ciudad de Cochabamba hasta la capital, La Paz, en la cual los campesinos demandaron al gobierno que no destruyera sus tierras. Esta demostración no tuvo resultados positivos para los que protestaron, puesto que a partir de 1996 el gobierno de Sánchez de Lozada comenzó la erradicación forzosa de los campos de coca en la zona del Chapare.

De las cinco películas estrenadas, dos se enfocan particularmente en esta coyuntura política-económica-social por la que atravesaba la nación boliviana. *Cuestión de fe*, en un viaje inverso al propuesto por la «Marcha de la vida», propone viajar hacia el oriente y aborda en un tono satírico la irrupción de la economía informal en el marco de un mercado controlado por el floreciente comercio de cocaína. Con importantes diferencias en relación con la cinta de Loayza, *Jonás y la ballena rosada* también examina esta situación desde la oriental ciudad de Santa Cruz de la Sierra. Alternando tonos humorísticos, dramáticos y sarcásticos, Valdivia adapta la novela homónima de José Wolfango Montes, publicada en 1986 y ganadora del prestigioso Premio Casa de las Américas en 1987.

La trama de la adaptación, y podemos suponer que también la de la novela, aunque en esta no se menciona el año, se ubica en 1984, durante el régimen de Hernán Siles Zuazo (1982-1985), primer gobierno electo democráticamente en Bolivia después de dieciocho años de dictadura (1964-1982). Este régimen se caracterizó por la inestabilidad política: en menos de tres años tuvo siete gabinetes y ochenta ministros; y económica: aunque se aplicaron seis paquetes de medidas, la hiperinflación alcanzó niveles nunca antes vividos en Bolivia. En 1985 el producto bruto per cápita era inferior al de 1965. La recuperación fue lenta y dependió, en alguna medida, de la producción masiva de hojas de coca y cocaína, convertida a finales de los ochenta en uno de los productos de exportación más destacados para Bolivia.

Propongo en este texto estudiar la adaptación cinematográfica de Valdivia no para comprobar su fidelidad respecto a la novela de Montes, sino para enriquecer este análisis teniendo en cuenta aquellos textos que alimentaron la adaptación, como sostiene María Elena Rodríguez Martín, siguiendo a Robert Stam, quien en «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation» (2000), propone la noción de «dialogismo intertextual». El análisis de las adaptaciones cinematográficas, señala,

debe estar firmemente enraizado en la historia contextual e intertextual y menos preocupado por nociones de fidelidad (Rodríguez Martín, 2013, p. 167). Asimismo, en «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation», Stam propone que, aunque podamos hablar de adaptaciones exitosas o no, no debemos prestar atención a nociones como «fidelidad», en tanto tipo de análisis que siempre tiene en cuenta los huecos entre medios y materiales de expresión muy diferentes, sino a las «transferencias de la energía creativa»: respuestas dialógicas específicas a «lecturas», «críticas», «interpretaciones» y «reescrituras» de la novela que sirve como fuente (2005, p. 46). En esta misma línea Linda Hutcheon, en *A Theory of Adaptation* (2006), sostiene que la proximidad o fidelidad del texto adaptado no debería ser el criterio para juzgar el análisis de las adaptaciones. Para ella, una adaptación es una derivación que no es derivativa, una obra que es segunda, sin ser secundaria, es su propio palimpsesto. A estas dos nociones propongo sumar el comentario de Alejandra Laverde Román y otros cuando refieren que «tanto el relato cinematográfico como el literario cumplen un papel dentro de la representación y construcción social de los países en los que están insertos» (2010, p. 131).

Considerando las ideas expuestas, examinaremos la película de Valdivia y la novela de Montes como dos textos que dialogan no solamente entre sí, sino también con los textos de la cambiante sociedad boliviana de 1984 y 1995 desde los que se enuncian y a los que pretenden también representar.

Tanto en la novela como en la adaptación, el protagonista Jonás Larriva proviene de una familia de la oligarquía paceña venida a menos debido a la pérdida de su hacienda. Casado infelizmente con Talía del Paso y Troncoso, quien pertenece al sector próspero de la oligarquía cruceña, Jonás trabaja desganadamente como profesor de historia en una escuela secundaria pública y rechaza las diversas propuestas laborales de su suegro, Patroclo. Aunque este y su esposa Ira lo presionan para que conciba un heredero o trabaje en algo «útil», Jonás aprovecha las clases de historia para inventar personajes y anécdotas del mundo grecorromano mientras hace bromas con Pablo, el medio hermano de su esposa, y con Julia, su cuñada. Ante una hiperinflación que lo deja primero con un sueldo cada vez más insignificante y luego, sin trabajo, Jonás se dedica a sacar fotos de su cuñada e inicia una secreta relación amorosa con ella. Cuando Ira lo descubre envía a Julia a estudiar al extranjero y a Jonás a trabajar en un estudio de abogados (un banco en la novela). Julia es obligada a regresar cuando su familia se entera de que en Miami está de novia con Grigotá, el hijo de Chico Lindo, un conocido narcotraficante que, irónicamente, había sido peón en la hacienda de la familia de Jonás. Julia y Grigotá se casan secretamente y son expulsados de la casa del Paso y Troncoso pues el patriarca Patroclo, además de considerar

a los narcotraficantes sus enemigos, es racista y no acepta que su familia se relacione con gente de origen indígena.

Tanto la novela como la película muestran los excesos de la familia de Patroclo, así como también de la de Chico Lindo. En el caso de Patroclo: una gran casa con mucha gente en el servicio de limpieza y cocina, fiestas con excesiva comida y bebida, la construcción de un mausoleo familiar con la forma de una pirámide egipcia; en el de Chico Lindo: una casa llena de animales tropicales, guardaespaldas armados, fiestas con exceso de drogas y alcohol. La novela y el filme terminan con un Patroclo en quiebra económica que acepta el dinero de su consuegro Chico Lindo; con la inexplicable muerte de Julia y Grigotá, y con un Jonás desesperanzado, confesándose profundamente enamorado de su ex amante muerta.

Algunas de sus diferencias significativas incluyen que el Jonás de la novela permanece junto a Talía y continúa, posiblemente, cambiando de actividad laboral y viajando desganado a Nueva York para estudiar fotografía con ella; en cambio en la película, Jonás se separa de Talía y de su familia tras la muerte de Julia y se va solo a un futuro incierto. Aunque novela y filme tienen una conexión con el relato bíblico que les da su nombre, la ballena adquiere connotaciones diferentes: en el caso de la novela, la ballena que atrapa a Jonás y le permite vivir incómodamente en su vientre está representada por su vida en Santa Cruz y la familia del Paso y Troncoso; en el de la película, la ballena para Jonás es el cuerpo de Julia cual alegoría de la cambiante nación boliviana.

Por otro lado, ambos textos mantienen una importante relación con el río Piray, que cruza la ciudad de Santa Cruz y personifica el movimiento de la ballena. La muerte de Julia se anuncia con lluvias torrenciales y la crecida incontrolable de este río. En 1983, una inundación, como la representada en los textos de Montes y Valdivia, destruyó parte de la ciudad que había sido construida sobre su cauce, como sucede en la ficción con la casa y otras propiedades inmobiliarias de Patroclo. Alex Salinas Arandia advierte que «Esta novela escrita en 1987 retoma el contexto de los primeros años de la recuperada democracia en Bolivia [...] A la caótica situación financiera se sumaron los desastres naturales provocados por las inundaciones y sequías que aumentaron la migración y la pobreza en las ciudades» (2008, p. 29). Así, el agua revuelta y enlodada del río conlleva cambios en la sociedad boliviana. La oligarquía blanca cede forzosamente su espacio de poder a una nueva clase alta con poder adquisitivo, una clase formada por una burguesía chola o mestiza; y, en el caso de los textos aquí analizados, por una clase dominante representada por los narcotraficantes Chico Lindo y Grigotá.

La crítica local de la novela también se refirió a la representación de estos cambios sociales a los que alude la novela. Oscar García Rubio nota el papel caduco del personaje de Patroclo, pues él es símbolo de:

[...] una clase que está hueca. Y eso nos muestra: los huecos, las grutas, las catacumbas de la sociedad boliviana, que se aferra aún a su destino divino y mira con malos ojos a los arribistas del dinero: los traficantes que, sin el barniz de un nombre y sin la máscara del trabajo honrado (explotación del hombre, la tierra y el país), disfrutaban los mismos placeres (1988, p. 69).

Mientras que Julio de la Vega reflexiona sobre el motivo que llevó al jurado de Casa de las Américas a dar el prestigioso premio a la novela de Montes: «Es una radiografía al mismo tiempo ácida y regocijada de la clase ociosa boliviana, que dilapidada sus cuantiosas fortunas en francachelas que no permiten momentos de reposo» (1987, p. 223), el vacío de esta clase alta que ha perdido su norte, como nota García Rubio, y la dilapidación y ostentación sobre las que comenta de la Vega están también representadas de manera crítica en el filme de Valdivia, quien encuentra que la nueva clase dominante dilapida tanto como la anterior y que, posiblemente, lo único que haya cambiado sea el tono de su piel. Hacia el final de la película, prevalece el didacticismo: la relación de Jonás y Julia se presenta como una transgresión, se castiga con la muerte; de allí el final trágico.

¿Qué mensaje desea transmitir Valdivia al espectador? Vale la pena recordar sus otros filmes. *American Visa*³ (2005), su segundo filme, que escribe y dirige, es una adaptación de la novela homónima de Juan de Recacoechea. Publicada en 1994, narra la historia de un joven padre viudo que trata de emigrar a los Estados Unidos para reunirse con su hijo. Ante la negativa de la embajada de los Estados Unidos de concederle una visa, trata de conseguir dinero fácilmente robando a narcotraficantes. Termina golpeado por ellos y sin el dinero que había robado. Este caso es similar al de Jonás, quien trata de ganar dinero rápidamente en una operación de contrabando de drogas de un excompañero de colegio, mano derecha de Chico Lindo. Denunciado por este, es torturado por la policía fronteriza. Esto da para pensar que Valdivia posiblemente leyó la novela de Recacoechea en 1994, año de su publicación, mientras planeaba *Jonás y la ballena rosada* y, de ser así, este podría ser un caso de diálogo e intertextualidad entre las obras.

³ *American Visa*. Guion de Juan Carlos Valdivia. Dir. Juan Carlos Valdivia. Act. Demián Bichir, Kate del Castillo, Roberto Barbery, 2005. Película.

En su tercer filme y el primero con guion original, *Zona Sur* (2009)⁴, Valdivia retrata a una familia disfuncional de la oligarquía paceña. Esta familia, que ostenta su apellido y la casona colonial donde vive, aunque no tenga dinero para mantenerla, deberá aceptar que una nueva clase dominante de cholos y mestizos con suficiente dinero en efectivo como para comprar su vivienda es ahora la que controla la capital boliviana. Esta historia tiene como correlato la Asamblea Constituyente (2006-2009) cuya constitución reconoce que el Estado Plurinacional de Bolivia está conformado por una multiplicidad de naciones que habitan su territorio; y declara oficiales la pluralidad de lenguas de sus pueblos originarios⁵.

Como conclusión, y para entender cómo dialogan estos textos en la representación de una nueva sociedad boliviana, debemos considerar que este no es un tema nuevo sino una conversación que se ha mantenido, interrumpido y que ha cambiado de tono desde la época colonial. En «Narrativas de identidad. De la nación mestiza a los recientes desplazamientos de la metáfora social en Bolivia», Javier Sanjinés comenta que:

Repensar el mestizaje significa tener en cuenta que las diferencias raciales, supuestamente superadas por la modernización y la racionalización del Estado no son un tema pasado, sino que, por el contrario, vuelven a ocupar el interés de los intelectuales del presente. [...] Pero el estudio sobre los múltiples mestizajes, o la descripción de su largo proceso en Bolivia, tal cual aparece en el reciente ensayo de Toranzo, significan tener muy en cuenta que la construcción histórica «no es lineal sino iterativa, con momentos a veces llenos de violencia» (46) que llenan dicho proceso de «tonalidades», que no pueden ser abordadas como regularidades homogéneas, sino como heterogeneidades que deben ser reinterpretadas periódicamente (2014, pp. 37-38).

Me interesa rescatar este comentario de Sanjinés ya que sugerentemente él llama a su análisis las «metáforas del fluir» (2014, p. 36) y, retomando el trabajo de Ignacio Lewkowicz, piensa en las mutaciones propuestas por el río en su fluidez, así como también en la construcción multicultural de identidades. Para Sanjinés, en las aguas turbulentas de la «metáfora del río» aparece el pasado, pero también el presente y futuro, «aparecen los movimientos sociales que tienen hoy un rol específico en la dinámica del todo social» (2014, p. 40). En nuestro análisis, Montes incorpora en su novela su experiencia del río Piray desbordado y crecido destruyendo parte

⁴ *Zona Sur*. Guion de Juan Carlos Valdivia. Dir. Juan Carlos Valdivia. Act. Ninón del Castillo, Pascual Loayza, Nicolás Fernández, 2009. Película.

⁵ Trabajo este tema con más detalle en *Zona Sur: Representación imaginaria de una nación paralizada* (2015).

de Santa Cruz, incluyendo en su descripción «La creciente nos obligó a huir de la casa en estampida. No nos dio la oportunidad de salvar objetos. Pero todos nos contentamos con librar de las aguas el propio pellejo» (1987, p. 272). Sin embargo, la novela de Montes no propone un cambio radical para Bolivia, sino una continuación del *statu quo* representado en la relación entre Talía y Jonás, quienes permanecen juntos. En el filme, Valdivia incluye agua en la escenografía desde la primera escena. De negro, el director funde a un globo lleno de agua latiendo, llenándose, cambiando de forma. Esta imagen vuelve a fundir a negro y luego muestra por primera vez a Jonás desnudo en su cuarto con Talía. Más adelante, Jonás coloca largos plásticos de colores para detener las goteras en el estudio fotográfico donde crece su relación amorosa con Julia, plásticos que rebalsarán e inundarán todo el espacio tras la muerte de la joven, con las fuertes lluvias y crecida del río. A diferencia de la novela, Valdivia propone en su filme inventar una nueva Bolivia, una donde las aguas del Piray borren el pasado y permitan pensar en un nuevo presente, aun cuando cada personaje y su respectiva clase social vayan por su lado y no se perciba todavía una real interacción de las partes.

BIBLIOGRAFÍA

- De la Vega, Julio (1987). Jonás y la ballena rosada. *Signo*, 22 (Nueva época), 223-224.
- García Rubio, Oscar (1988). Retrato hablado. *Plural Revista cultural de Excelsior*, 202-207, 69.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge.
- Laverde Román, Alejandra, Martha Ligia Parra, Alejandra Montoya Giraldo, Yennifer Uribe Alzate y Margarita Tobar Álvarez (2010). Cine y literatura: Narrativa de la identidad. *Anagramas*, 8(16), 129-148.
- Montes, José Wolfango (1987). *Jonás y la ballena rosada*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas.
- Recacoechea Saenz, Juan de (1994). *American Visa*. La Paz: Los amigos del libro.
- Rodríguez Martín, María Elena (2013). Film Adaptations as Failed Texts or Why the Adapter, it Seems, Can Never Win. En José Luis Martínez-Dueñas Espejo y Rocío G. Sumillera (eds.), *Failed text: literature and failure* (pp. 161-173). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Salinas Arandía, Alex (2008). Jonás y la Ballena Rosada: el corrosivo cinismo. *Justo lugar*. <http://justolugar.blogspot.com/2008/04/jons-y-la-ballena-rosada-el-corrosivo.html> (fecha de consulta: 29-12-2013).
- Sanjinés, Javier (2014). Narrativas de identidad. De la nación mestiza a los recientes desplazamientos de la metáfora social en Bolivia. *Cuadernos de literatura*, 18(35), 28-48.

- Sitnisky, Carolina (2015). *Zona Sur*: representación imaginaria de una nación paralizada. En Gabriela Copertari y Carolina Sitnisky (eds.), *El estado de las cosas: Cine latinoamericano en el nuevo milenio* (pp. 79-96) Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Stam, Robert (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. En James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (pp. 54-76). Londres: The Athlone Press.
- Stam, Robert (2005). Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. En Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (pp. 1-52). Oxford: Blackwell Publishing.

**BORDEANDO LAS FRONTERAS DE LA ADAPTACIÓN:
EL CASO DE *ALSINO Y EL CÓNDOR* (1982) Y *LA INTIMIDAD
DE LOS PARQUES* (1965)**

Julio Gutiérrez G-H
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

Resumen: pretendo explorar qué factores intervienen en esta variación del modo de transponer discurso, por medio de la identificación, y comparación de determinados puntos de tensión en el proceso y producto de la adaptación que permitirían situar a las obras transpuestas más o menos cerca de la fuente o bien en la frontera de la apropiación. Empleando los casos de la película nicaragüense *Alsino y el cóndor* (1982), transposición de la novela *Alsino*, de Pedro Prado, y de la argentina *La intimidad de los parques* (1965), de los cuentos «Continuidad de los parques» y «El ídolo de las cicladas», de Julio Cortázar, estudiaré, a la luz de las teorías en torno a los *media affordances*, de qué modo dialogan con sus respectivos hipotextos.

Palabras clave: adaptación, apropiación, cine latinoamericano, literatura latinoamericana, Pedro Prado, Julio Cortázar, *Alsino y el cóndor*, *La intimidad de los parques*

Quizá lo que caracteriza con mayor fuerza a toda adaptación es el hecho de que en ese proceso muy pocos elementos permanezcan intactos. Groensteen (1998) se refiere a la transposición como un proceso de transemiotización en la que tanto el soporte como el discurso se transforman en función de diversos factores contextuales en las más variables proporciones. Por otra parte, Leitch (2003) desmiente toda posibilidad de entender la adaptación meramente desde el problema de la fidelidad por estas mismas razones.

En este sentido, y siguiendo las líneas interpretativas de la teoría de la adaptación que, en la gran mayoría de los casos, echa sus raíces en las ideas de Genette (1989), es pertinente hablar de estas formas desde la hipertextualidad, teniendo siempre presente que la relación entre fuente y versión —hipotexto e hipertexto— es mucho

más que un trasvasije o una dualidad o tensión entre tradición y creación. Seymour Chatman (1978) se aproxima al problema de la transposición desde la distinción «relato» (o «fábula») y «discurso»: para el norteamericano, la adaptación se construye desde la reformulación del discurso narrativo y la conservación (en mayor o menor medida) del «relato». De este modo, y siguiendo las aclaraciones posteriores de McFarlane (1996), en toda adaptación hay algo que cambia (el discurso o, en sus palabras, la enunciación) y algo que permanece (el «relato» o enunciado). A la luz de estas distinciones, puede entenderse que la transposición reviste más complejidades que la mera relación intertextual: por cuanto existe esta dualidad en la estructura de la versión, es posible afirmar que esta ostenta un comportamiento dual: por un lado, señala y tributa de la fuente; y por el otro, se distancia de ella. Esa es la postura de Linda Hutcheon, que puede condensarse en el modo en que la investigadora concibe toda transposición: «una repetición con variaciones» (2006, p. 9, mi traducción).

El análisis genettiano es de gran ayuda a este respecto, por cuanto el teórico se refiere a todas estas prácticas desde la imagen del palimpsesto; es decir, la superposición de discursos. En dicha superposición, las jerarquías se disipan por cuanto el producto de la hipertextualidad está inevitablemente acompañado por el fantasma de la fuente, independiente del modo en que el adaptador haya elegido abordar la obra.

Dicho vínculo entre versión y fuente es abordado desde la perspectiva genettiana del palimpsesto que cifra una relación muy íntima entre dos textos —superpuestos entre sí y que comparten un soporte común— cuya lectura atenta permite seguir las trazas del texto anterior y completar la lectura del más reciente. De este modo, la adaptación debe entenderse como un proceso acumulativo: tanto los adaptadores como los nuevos lectores alimentan el «relato» y lo transforman.

En su artículo, coescrito con Gary Bortolotti, «On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and Success-Biologically» (2007), Hutcheon manifiesta esta idea poniendo énfasis en las relaciones que pueden establecerse entre adaptación narrativa y biológica: en su propuesta, la investigadora plantea una relación homológica más que una analogía. De este modo, se orienta más a buscar una relación de similaridad en las estructuras en la que puede hallarse un origen común. Para Hutcheon, será el hecho de que ambos tipos de adaptación (biológica y narrativa) pueden ser entendidos como replicación: «los relatos, de modo paralelo a los genes, se replican; las adaptaciones de ambos evolucionan producto de entornos cambiantes» (Bortolotti & Hutcheon, 2007, p. 444, mi traducción). En cierto sentido el argumento de Hutcheon se acerca al de Chatman en lo que respecta a la categoría del relato (*story*) y su permanencia en la traslación de un medio a otro. Para Hutcheon, esta permanencia se puede relacionar con la de los genes a lo largo de las generaciones y a pesar de las alteraciones evolutivas de las especies. Del mismo

modo, se puede entender que la adaptación narrativa cumple con esa característica de su contraparte biológica: tiene una faceta que resiste a las alteraciones en el contexto cultural, mientras otra se modifica en la medida y necesidad del entorno en que se encuentre. A este respecto, Hutcheon agrega un aspecto más a la relación entre adaptación narrativa y biológica:

Como hemos visto, la replicación no es repetición sin cambios, y esto es un punto crucial tanto para la biología como para la cultura (...). Otro modo de pensar esto es: genotipo + ambiente = el fenotipo que percibimos y experimentamos. De modo que la estructura paralela para un fenotipo narrativo sería: idea narrativa + entorno cultural = adaptación. O, planteado en la práctica: trama de «amor y muerte» + cultura europea occidental = *Romeo y Julieta*, eventualmente: Shakespeare adaptó la versificación que Arthur Brooke hizo de la adaptación que Matteo Bandello realizó, a su vez, de la versión que Luigi da Porto hizo de la historia de Masuccio Salernitano sobre dos amantes italianos muy jóvenes marcados por el destino que, en el camino, fueron cambiando de nombres y lugares de nacimiento (Bortolotti & Hutcheon, 2007, p. 448, mi traducción).

Esta reflexión sobre la adaptación desde una perspectiva contextual-cultural permite extrapolar la idea del fenotipo a la definición que hace Chatman, en el sentido de que ambas miradas sobre la adaptación apuntan a una dualidad homóloga: para Chatman, el binomio relato-discurso; para Bortolotti y Hutcheon, idea narrativa y contexto cultural. En cierto modo, ambos puntos de vista, aparentemente distantes, se entrelazan y complementan: la traslación de una obra a otro medio respeta el marco esencial en el que se desarrolla el relato, pero altera su forma discursiva en función del medio en que se lleva a cabo la adaptación, que responde a su vez al interés por parte del artífice de la nueva obra de acercar a este a nuevos lectores o espectadores y de «refrescar» la historia, adaptándola (esta vez, biológicamente hablando) a su contexto histórico-cultural.

Además de esto, aparece la perspectiva de la adaptación como «acto creativo» en el que, a la vez, hay una apropiación y un rescate. El comentario de H. Porter Abbott, que señala al adaptador como una especie de saqueador de tumbas, se aproxima al contrapunto que define a la adaptación según Hutcheon: «los adaptadores, si puede considerárseles buenos para algo, es para el saqueo: ellos no copian, sino que roban lo que quieren y abandonan el resto» (Abbott, 2002, p. 105, mi traducción). Este punto en particular es crucial, pues esta idea demarca el contorno del modo en que se definirá la adaptación en este estudio: «desde la perspectiva del adaptador, su práctica es un acto de apropiación o rescate y esto es siempre un doble proceso de interpretación y luego de creación de un producto nuevo» (Hutcheon, 2006, p. 20, mi traducción).

Este aspecto, entendido desde la adaptación como proceso, es muy relevante por cuanto enfatiza en la idea del fenotipo cultural como factor preponderante en toda traslación, pero también porque remite nuevamente al palimpsesto desde dicha dualidad, que opera en función de la fidelidad al medio y los requerimientos del contexto (la actualización de ciertos aspectos del relato).

Por otro lado, entender la adaptación desde esta perspectiva remite al vínculo intertextual indisoluble con la fuente, pero tomando en consideración la posibilidad de la reescritura. Por esta razón, concebir la adaptación como una especie de palimpsesto puede esclarecer mejor de qué modo los textos (fuente y adaptación) interactúan y dialogan, así como también de qué modo la reescritura del relato le hace sentido al lector o espectador de un modo renovado.

Llegado este punto, es pertinente preguntarse por los límites entre apropiación y rescate que Hutcheon distingue. La adaptación, como puede verse, encuentra en su proceso una cierta plasticidad en este sentido, de modo que hay adaptadores que se orientarán más hacia la reescritura, mientras que otros hacia la fuente. Tomando esto en consideración, es inevitable pensar en las fronteras entre adaptación y apropiación propiamente como tal. Es, por cierto, también inevitable no desconocer los profundos vínculos entre una y otra forma de adaptación.

Pues bien, el límite que alcanza la intención de revisión y reescritura en una adaptación colinda íntimamente con el de la apropiación. Julie Sanders, en su libro *Adaptation and appropriation* (2006) establece con claridad estas distinciones. A juicio de la investigadora, la apropiación implica un claro distanciamiento de la fuente pero, al igual que en la adaptación, no del todo:

la apropiación afecta frecuentemente el rumbo decisivo marcado por un alejamiento de la fuente hacia un producto y dominio culturales totalmente nuevos. Esto puede o no involucrar un giro genérico en la obra, y puede requerir la yuxtaposición intelectual de (al menos) un texto sobre el otro, hecho que, como hemos sugerido, es central para las experiencias de lectura y recepción de las adaptaciones (2006, p. 26, mi traducción).

Desde la perspectiva de la autora, el distanciamiento del que se hablaba se emprende con miras a la construcción de un producto nuevo que, no obstante, exige de parte del lector que reconozca aún ciertos vínculos con la fuente: no hay un total abandono del hipotexto, hay algo que se queda. En este sentido, es posible proponer que la apropiación y la adaptación se asemejan al movimiento de una rueda, cuyos rayos se alinean o no con el diseño de la estructura que la contiene: la rueda sería el hipertexto, y los rayos algún aspecto del «relato» (un conflicto, un *kernel* como los describe McFarlane (1996) o algún personaje; elementos invariables de dicho

sustrato narrativo, en fin); la estructura sería el contexto de producción, el soporte discursivo y todos los aspectos que pueden variar en una adaptación sin que el lector o espectador pierda noción del hipotexto. La rueda, al ponerse en movimiento, ofrecería variaciones en relación con la alineación original. Para la adaptación, estas variaciones nunca dejarían de coincidir con la configuración de la estructura externa, a saber, el hipotexto. De este modo, las líneas de los rayos de la rueda coincidirían con las líneas que componen el diseño de dicha estructura. Para el caso de las apropiaciones, en cambio, esta misma rueda jamás haría coincidir sus rayos con el diseño exterior.

En ambos casos la rueda se mantiene en su eje, de modo tal que no se desvanece completamente el vínculo entre ambos elementos; pero el modo en que interactúan conforma resultados muy distintos. Tanto en la adaptación como en la apropiación —pero sobre todo en la segunda— estas variaciones tienen su origen en otros aspectos extratextuales: «tiene lugar un efecto de filtraje, una polinización cruzada; observamos mediaciones a través de la cultura, la práctica y la historia que no debe ser subestimada» (Sanders, 2006, p. 13, mi traducción). El comentario de Sanders resulta de mucho interés, por cuanto coincide con lo planteado por Bortolotti y Hutcheon: en el caso de la apropiación, la investigadora agrega el concepto de la polinización cruzada, la influencia mutua de dos lenguajes, medios, contextos, autores y lecturas para la reescritura de una fuente determinada. Hay una evidente relación de equilibrio y reciprocidad entre los soportes discursivos y las necesidades del «relato», tanto en la adaptación como en la apropiación. La distinción, como ya se ha mencionado, tiene que ver con el modo en que se resuelven dichas relaciones. Para la apropiación, esta resolución siempre será sumatoria, o incremental como lo presenta la propia Sanders al referirse a las prácticas reescriturales que aportan nuevos elementos en la nueva versión. Dichos aportes, independiente de las motivaciones que tengan, implican un evidente distanciamiento de la fuente que aproxima el modo de entender este tipo de textos a lo que desarrolla Pérez Bowie (2013). En definitiva, y como lo plantea Sanders, más que pensar de modo comparativo, conviene observar las relaciones entre hipo e hipertexto en función del modo en que se reconfiguran y replantean los fundamentos de la fuente (2006, p. 28).

Pues bien, a la luz de estas reflexiones y de la metáfora de la rueda que se ha propuesto, se compararán determinados puntos de tensión en el proceso y producto de la adaptación, que permitirían situar a las obras transpuestas más o menos cerca de la fuente o bien en la frontera de la apropiación.

En su película *La intimidad de los parques* (1965)¹, Manuel Antin propone una reescritura de los cuentos «El ídolo de las cícladas» y «Continuidad de los parques» de Julio Cortázar, en una combinación cuyo resultado final aleja al hipertexto de su fuente, aunque no necesariamente desconociéndose de ella del todo. La película, al igual que el relato del escritor argentino, trata de un triángulo amoroso que se desarrolla en torno a unas ruinas arqueológicas. No obstante que el filme se inicia igual que el cuento de Cortázar, Antin ofrece una primera variación en el giro de la rueda de ambos «relatos»: en lugar de situar la acción en una de las islas del Egeo, la película la sitúa en Machu Picchu, particularmente en una especie de espacio laberíntico que dibuja también el devenir de los personajes, extraviados en la influencia del ídolo que desentierran, que representa ese triángulo amoroso.

Este primer punto calificaría a la película como una adaptación; no obstante, como ya se mencionó, el manejo del guion construido a partir de dos relatos diferentes del autor da pie a una serie de variaciones que ambos «relatos», individualmente, exigen al discurso cinematográfico propuesto por Antin, para resolverse de forma coherente. En este sentido, hay una reescritura que deja atrás ambas fuentes y propone una obra completamente nueva a partir de la lectura de dos obras literarias. En los propios títulos de apertura del filme, se dice literalmente que la película está «basada» en los cuentos de Cortázar. Este matiz, que suelen agregar muchas adaptaciones, ha sido ampliamente discutido en la literatura sobre teoría de la adaptación a modo de propuesta de una gradación que Porter Abbott reseña para luego rechazar. Sus razones son las mismas que las de Sanders: «necesitamos abordar la adaptación y apropiación literarias desde esta perspectiva más positiva, viéndolas como formas que crean nuevas posibilidades estéticas y culturales que se instalan en el mismo nivel que los textos que las han inspirado, enriqueciéndolos más que ultrajándolos» (Sanders, 2006, p. 41, mi traducción). El filme *La intimidad de los parques* adapta dos textos en un solo producto discursivo, por lo que se obliga a reorganizar el material y reconstruirlo; reescribirlo siguiendo un rumbo distinto de la fuente, un camino trazado por las líneas de la apropiación que, en ningún caso, constituye una intencionalidad de «robo» o «saqueo», sino más bien de incremento, de engrosamiento de los elementos del «relato». Siguiendo la imagen propuesta de la rueda, el giro propuesto por *Intimidad de los parques* sería sobre dos ejes superpuestos, dos ruedas cuyos rayos coinciden en algunos puntos y que, a su vez, coinciden con la trama de la estructura que las sostiene, en este caso, el discurso cinematográfico y el contexto de la audiencia latinoamericana.

¹ *Intimidad de los parques*. Guion de Manuel Antin, Raimundo Calcagno, Héctor Grossi. Dir. Manuel Antin. Act. Dora Baret, Ricardo Blume, Francisco Rabal, 1965. Película.

El primero de estos ejes —y el más importante— es el de la reescritura de «El ídolo de las cicladas». En dicho relato, contenido en *Final del juego* (de 1964), se narra la historia de un triángulo amoroso en torno a una estatuilla hallada en una isla del Egeo. El relato transcurre partiendo con las andanzas del falsificador Somoza hasta un cierre que emula una especie de rito con referencias a una antigua deidad que parece tomar posesión de los personajes convirtiéndolos a ellos en el sacrificio.

Antin, como ya se mencionó, toma los elementos fundamentales del relato y altera otros: si bien en este caso el contexto de la acción es importante, el director argentino elige un espacio distinto pero coherente con las necesidades del «relato». La elección de Machu Picchu busca establecer una cierta simetría con la referencia cortazariana de la civilización griega y la inca al abrir la película en la locación mencionada. El espacio del «relato» se convierte en una de las piezas móviles de la rueda, uno de los rayos que propone otras coincidencias con nuevos contextos. El resultado es una variación del hipotexto que respeta la acción en su esencia:

Se acordaba de cómo Thérèse, unos metros más allá sobre el peñón desde donde se alcanzaba a distinguir el litoral de Paros, había vuelto la cabeza al oír el grito de Somoza, y tras un segundo de vacilación había corrido hacia ellos olvidando que tenía en la mano el corpiño rojo de su *deux pièces*, para inclinarse sobre el pozo de donde brotaban las manos de Somoza con la estatuilla casi irreconocible de moho y adherencias calcáreas, hasta que Morand con una mezcla de cólera y risa le gritó que se cubriera, y Thérèse se enderezó mirándolo como si no comprendiera, y de golpe les dio la espalda y escondió los senos entre las manos mientras Somoza tendía la estatuilla a Morand y saltaba fuera del pozo (Cortázar, 1993b, pp. 67-68).

En la película, la escena inicial es muy similar: Teresa recorre las ruinas a través de una especie de laberinto mientras desabotona su blusa distraídamente. Mario excava al pie de una de las paredes mientras Héctor se aproxima desde otro ángulo del cuadro. Hay un punto en que los tres personajes se encuentran pero permanecen separados y distanciados por la piedra. La reconstrucción del texto, como puede verse, ofrece pequeñas variaciones que alteran el rumbo de las acciones, pero todas estas modificaciones se realizan en función de las necesidades del medio en que se está realizando la adaptación: el cine puede ofrecer mucho desde lo visual y, por lo mismo, Antin propone esta composición que presenta a los tres personajes principales en un solo encuadre pero separados entre sí «por la piedra». Esta mirada del director, esta ontología visual entraña una lectura del relato de Cortázar que se concretiza en el discurso cinematográfico: la piedra de los muros es la piedra de la que está hecho el ídolo desenterrado, ese símbolo de la discordia que desata el conflicto

en la narración, que en la película puede percibirse al concluir la escena, con Teresa retirándose mientras cierra su blusa ante la advertencia de Héctor, con una reacción similar a la de Morand, con esa «mezcla de cólera y risa», que más bien se inclina por lo primero. Hay, pues, una repetición con variaciones, como afirma Hutcheon (2006, p. 9), que construye la adaptación, y dichas variaciones responden, en gran medida, a lo que el soporte audiovisual permite a diferencia del cuento. La tensión con la fuente y su progresivo alejamiento en algunos de sus aspectos tiene que ver con las necesidades y desafíos que enfrenta el adaptador al realizar la reescritura en un nuevo formato y plataforma discursivas; en este sentido, «la consigna es coger del original lo necesario y saber sacrificar lo inútil, pues la buena idea literaria no es necesariamente una buena idea cinematográfica, ni la brillantez de un texto asegura un brillante resultado fílmico» (De Felipe & Gómez, 2008, p. 46). Las cualidades del medio abren la puerta al adaptador para que modifique la fuente en función de los rasgos que definen dicho discurso; y es precisamente esa reescritura la que enriquece al hipotexto a través de la lectura del adaptador.

A este respecto, hay un paratexto que se presenta antes de que inicie la película. A modo de epígrafe, aparece un texto blanco sobre negro: «Antiguas leyendas cuentan esta historia: la mujer que se niega al amor se convierte en piedra». En estas palabras ya hay una interpretación del texto de Cortázar: como espectadores, ya tenemos la noción de que el modo en que se abordará la reescritura del relato será desde el conflicto amoroso de los personajes, y que será la lectura propuesta la que guiará las tensiones entre el hipotexto y la versión cinematográfica. Por otra parte, tras el cierre de la primera escena de la película, aparecen los títulos de la película: en el texto, se declara que el filme está «basado en» los cuentos de Cortázar. Este matiz ya marca una distancia que se traduce en un paso más allá de la adaptación convencional y una aproximación hacia la reescritura entendida como una vía de apropiación de, al menos, algunos aspectos del hipotexto.

En este sentido, es posible plantear que esta película sigue los lineamientos de una adaptación, al menos desde la perspectiva de De Felipe. De acuerdo con el investigador español, en el proceso de adaptación está implicada una cierta apropiación del material que origina la fuente, y dicha apropiación debe orientarse en aras de las reglas del medio en que se realiza la adaptación (De Felipe & Gómez, 2008, p. 46): es decir, respetando los *media affordances*², o el modo en que el «relato» y el medio dialogan y tensionan en función del producto final de la adaptación. Desde este punto,

² Los *media affordances* o cualidades mediales provienen del concepto de *affordance* acuñado por James Gibson en *The ecological approach to visual perception* (1986). Para un desglose del concepto y sus implicancias, ver Gutiérrez G-H, 2016.

ya se puede hablar de apropiación propiamente como tal cuando la tensión entre ambos elementos genera variaciones tales que alteran en mayor medida elementos fundamentales del «relato». En este caso, los *affordances* se alinean con la poética del adaptador, con la ontología visual de este (Lefevre, 2007, pp. 8-9), con su visión de mundo plasmada a través del medio. Hay una armonización allí que implica una desarmonización respecto a las exigencias del «relato». Podríamos graficar esto como el movimiento de una rueda, de modo que sus rayos se alinean con una cosa primero y luego con otra. Los elementos fundamentales son los mismos, pero la apropiación los pone en movimiento de un modo determinado.

Se había mencionado, siguiendo la metáfora de la rueda, que esta adaptación estaba constituida por dos ejes que giraban simultáneamente. El segundo de ellos lo constituye el otro cuento en que la película está basada: «Continuidad de los parques». En este caso, el distanciamiento es aún mayor, y puede hablarse con mayor certeza de una apropiación de la fuente y, más particularmente, de su estructura narrativa, que la película busca emular en varias de sus escenas.

En primer lugar, Antin se sirve del montaje cinematográfico para emular la estructura de líneas narrativas superpuestas, propias del texto de Cortázar. En la película, se produce un diálogo entre Teresa y Héctor que reviste una serie de problemas interesantes para analizar. En dicha escena, Héctor le lee a Teresa un libro que Mario le había recomendado. A medida que avanza en la lectura, el espectador toma conciencia de que el personaje le está leyendo «Continuidad de los parques» a la mujer, quien se sumerge en una ensoñación que abre a una sucesión de montajes que se superponen por la continuidad del movimiento de los personajes. Primero, son Mario y Teresa, corriendo y riendo en una playa que, al salir de cuadro y volver a entrar en él, se convierte en las ruinas de Machu Picchu, específicamente ese laberinto de pasillos del que se había hablado. Posteriormente, hay una escena en la que Mario y Héctor charlan sobre el ídolo; hay un retorno a la trama del cuento con referencias casi literales a este. En la película de Antin, Mario llega a un inquietante grado de obsesión con la figura, al igual que en el relato ocurre con Somoza. En la escena, se reproduce casi sin variaciones uno de los pasajes del cuento: «Siempre sentí que nuestra piel estaba todavía en contacto con lo otro. Pero había que desandar cinco mil años de caminos equivocados» (Cortázar, 1993a, p. 73). Antin se apropia del diálogo para acentuar el efecto del montaje y yuxtaposición de escenas emulando «Continuidad de los parques»: aprovecha la obsesión de Mario con el ídolo para dar contexto a la cita, y se aproxima aún más a la fuente al establecer la simetría con Somoza, que vive la misma obsesión por el objeto análogo en el relato de Cortázar. En este punto, puede afirmarse que estas apropiaciones se orientan hacia el producto final de una adaptación, por cuanto el adaptador se sirve de los elementos constitutivos

del «relato», pero que luego cambian su rumbo a través del diálogo y el montaje cinematográfico, dos elementos inherentes a la retórica audiovisual: por medio de los *media affordances*, la adaptación se aproxima al campo de la reescritura apropiativa.

De hecho, el diálogo en que está enmarcada la citada línea sirve al adaptador como medio para complementar el efecto de yuxtaposición del montaje de las escenas que emula «Continuidad de los parques». En este caso, Héctor es el eje que salta entre Teresa y Mario. Luego, sobre la base del mismo diálogo, Héctor pasa de un eje al otro de la pantalla, mientras el montaje alterna la conversación entre Mario y Teresa. Al final, la última línea la pronuncia Héctor, pero con la voz de Mario. El mismo plan de unificar los personajes en un solo flujo que hace Cortázar, lo propone el adaptador a través del lenguaje audiovisual y sus *affordances*: «es como si todo el tiempo cambiara... como si todo estuviese cambiando», dice Mario a través de Héctor en el montaje. Dicha frase denota, de algún modo, el juego de planos de «Continuidad de los parques», pero también de «El ídolo de las cícladas», encarnado en el conflicto entre los personajes en torno al objeto antiguo que, a la postre, acaba por tomar el control de los personajes para realizar el rito que cierra el relato de Cortázar.

Por otra parte, el montaje juega constantemente con la continuidad de los planos de realidad de los personajes —la memoria de Teresa, la escena del desentierro del ídolo—, siguiendo una extraña continuidad armada por el montaje. La superposición, en este caso, funciona con lenguajes: en Cortázar es la palabra y la gramática, y en Antin es el propio montaje cinematográfico y el aprovechamiento de la continuidad del movimiento de los amantes saliendo de escena por un lado de la pantalla y volviendo a entrar en otro, pero cambiando el espacio.

La intimidad de los parques, pues, sigue la senda de la apropiación, enmarcada en una adaptación bastante audaz que suplanta ciertos elementos a conveniencia de la lectura de la fuente. A este respecto, es pertinente volver sobre la elección del espacio de Machu Picchu en lugar de situar la versión en el mismo espacio que inicia el cuento: «Las ruinas de Machu-Pichu fueron elegidas, seguramente, para enfatizar la propia dureza sentimental de los personajes» (Salgado, s.f.). Ciertamente, y considerando lo comentado anteriormente respecto de las paredes del «laberinto» que recorren los tres personajes —y que les dificulta su encuentro— las piedras expresan ese aspecto psicológico de los personajes explorado en el hipotexto por el narrador.

Por otra parte, la elección de un escenario distinto también juega con el borde de la apropiación al proponer una reconfiguración del espacio con el fin de hacerlo más local, más próximo a la identidad latinoamericana. El cine de entonces se enfocaba en una mirada introspectiva, y dicha mirada exigía al adaptador que adecuara el discurso del cuento a ese rasgo, a ese modo de hacer cine de la época de Antin, en fin: que el cuento se adecuara, se adaptara a las *affordances* de ese cine.

Finalmente, hay una adición en la versión de Antin que merece ser mencionada: la escena en la que Héctor y Mario caminan por la calle y este habla de una violación a una mujer indígena en la época de Pizarro, para luego hacer alusión a América: «Corioquio es algo más que una mujer que pudo ser violada... un continente entero se defendía...», dice Mario; y el otro responde «menos mal que ahora las mujeres se defienden menos»; a lo que Mario responde, «pero los continentes más». Esta alusión a la mujer inca que se defendió de la violación alude a Teresa y este triángulo amoroso, a la tensión sexual entre los tres personajes que emula (adapta) al cuento cortazariano, pero sobre todo a la intención de poner de relieve lo americano como una problemática propia de la película; es decir, como un dispositivo de apropiación discursiva con el fin de hablar de un tema que escapa al plan original de la fuente. Dicho plan es un rasgo que esta película comparte con *Alsino y el cóndor* (1982)³: primero desde la conquista, en el caso de *Intimidad de los parques*, y luego desde los regímenes militares y la influencia de Estados Unidos que de algún modo repite lo mismo en *Alsino y el cóndor*.

Dirigida por Miguel Littín y ambientada en Nicaragua, *Alsino y el cóndor* se sirve de algunas de las estrategias que Antin utiliza en la adaptación del cuento de Cortázar. El caso de este filme, tomando en consideración los procedimientos de Littín para construir su reescritura de *Alsino* y los resultados del producto, permite afirmar que se trata de una apropiación en toda regla. Volviendo sobre la imagen del eje giratorio y la trama planteada al inicio de este trabajo, *Alsino y el cóndor* ofrece un radical giro de la rueda, en la cual casi no hay puntos de coincidencia entre la reconfiguración discursiva del hipertexto y su hipotexto. Esta radicalidad evidencia una lectura más personal del adaptador en la que hay una preeminencia de las interpretaciones del contenido de la fuente en función de otros aspectos como el contexto de producción de la versión por sobre cualquier tentativa de aproximación al hipotexto, que por cierto las hay, pero estratégicamente seleccionadas en función de la lectura y reescritura del adaptador.

Cuando la adaptación se aproxima más a una lectura personal del adaptador, Pérez Bowie prefiere referirse a «reescritura», por cuanto hay una reelaboración en el proceso de interpretación del texto que, por lo demás, es inevitable y que viene acompañada de las circunstancias del contexto del adaptador, diferentes de las que definieron la producción de la fuente. De acuerdo con el autor, que a su vez se basa en los razonamientos de Vanoye, se trata de una apropiación, pues «el proceso adaptativo no es nunca el resultado de una elección libre del realizador, sino 'la consecuencia

³ *Alsino y el cóndor*. Guion de Isidora Aguirre, Miguel Littín, Tomás Pérez Turrent. Dir. Miguel Littín. Act. Dean Stockwell, Alan Esquivel, Carmen Bunster, 1982. Película.

de un condicionamiento existencial'» (Pérez Bowie, 2013, p. 26). Para Pérez Bowie, la reescritura tiene un profundo vínculo con la apropiación: «una adaptación puede ser considerada reescritura solo en el caso de que implique una apropiación del texto precedente para reformularlo y utilizarlo desde una nueva mirada» (2013, p. 29). Esta nueva mirada es nítidamente visible en *Alsino y el cóndor*.

Concretamente, la nueva perspectiva desde la que Littín reescribe *Alsino* es histórica y política:

Recorriendo los campos de Nicaragua en busca de ambiente para su niño volador, en busca de árboles para que volara, en busca de justificaciones sociales para que fuera creíble la aventura de su Ícaro tropical, Miguel Littín descubrió en la memoria colectiva los recuerdos nunca contados de la guerra de liberación de Nicaragua, y se encontró de pronto —tal vez sin saberlo— con una película distinta, pero mucho más verídica y conmovedora que la que buscaba. No hay en esto nada nuevo ni raro: así ha sido el arte desde siempre (García Márquez, 1983).

El comentario de García Márquez expresa con claridad el modo en que Littín desarticula el eje original del «relato» del hipotexto para ponerlo al servicio de una intención de denuncia por parte del adaptador que, por cierto, es absolutamente ajena a la intención original de la obra de Pedro Prado. No obstante, el director chileno es capaz de hacer coincidir algunos elementos del «relato» de la fuente con otros que pertenecen estrictamente a su reescritura. El ejercicio realizado en este caso es similar al que realiza José Pablo Feinman en sus adaptaciones: «Mi primer paso es olvidarme de la novela, olvidarla literariamente, y comenzar a vivirla y trabajarla cinematográficamente, lo que implica un procedimiento muy diferente» (Busquier, 2004, p. 122). Ese literal olvido de la novela implica una fuerte tensión entre la fuente y su lectura, una debacle en la que el discurso del medio del hipertexto juega un rol fundamental sirviendo como un catalizador para adecuar y adaptar los elementos, muchas veces discordantes de dos visiones distintas —a saber, la del hipotexto y la del hipertexto—, a partir de las cuales se reconstruye, en parte, la fuente solamente para que esta sirva de base para la configuración definitiva de una nueva obra.

En este sentido, ciertamente palimpséstico, se puede hablar de narrativa incremental, tal como Sanders lo explica en *Adaptation and Appropriation* (2006). Cuando el adaptador decide desvincularse en gran medida a la fuente para acercarse más y mejor tanto al discurso del medio del hipertexto como a su propia lectura de la fuente cruzada con su particular visión del lenguaje que ha elegido para llevar a cabo la nueva versión, este ha entrado en el campo de la apropiación. Tal como lo establece Wolf, la apropiación es una forma que valora otra fidelidad: el lugar de la fuente. La apropiación tributa a su propio lenguaje: «la apropiación que implica

la relectura no piensa el texto como un escollo a salvar, no experimenta deudas de filiación con el origen; más bien, toma el texto como un trampolín que permitirá al filme saltar a otro espacio, propio e intransferible, que es el del lenguaje cinematográfico» (Wolf, 2004, pp. 134-135).

El mismo De Felipe afirma que «se diría que el cine es capaz de fagocitar cualquier forma narrativa o elemento dramático que pueda servir a sus propósitos» (De Felipe & Gómez, 2008, p. 54): el «relato», pues, queda a merced de las *affordances* del medio en que se lleva a cabo la adaptación y, desde esas pautas y limitaciones, ocurre la reescritura de la fuente.

En términos más concretos, la operación de reconstrucción discursiva que se lleva a cabo en *Alsino y el cóndor* tiene diversos matices que llevan a concluir que, hasta cierto punto, esta obra transita por la línea en que colindan apropiación y adaptación. En primer lugar, y al igual que *Intimidación de los parques*, el adaptador se sirve del recurso de reproducir varios pasajes de la novela de Prado, como un modo de conservar cierta impronta de la fuente.

La selección de los pasajes de la fuente permite al espectador seguir el rastro de algunas de las partes relevantes de la trama del *Alsino*, ciertos hitos álgidos que definen el decurso del «relato». McFarlane (1996) se refiere a estas estructuras como la clave de toda adaptación. Los *kernel*s, como los llama Chatman (1976, p. 53), son unidades narrativas discretas que marcan puntos de la trama en los que el «relato» puede desarrollarse de uno u otro modo y afectar el producto final⁴. Littín toma varios de los *kernel*s de *Alsino* y, a través del diálogo, reconfigura el rumbo que la historia toma para alterar varios de sus rasgos sin hacerla del todo irreconocible.

Hay, pues, fragmentos literales de la novela dispersos por la película. Dichos fragmentos marcan hitos clave en la trama de la novela, como lo que cuenta Alsino a su hermano Poli y que sirve de base para el desarrollo de toda la trama: «Pero volé. Volé sobre la casa y el lago. Y era tan fácil, que yo me decía: mañana, cuando despierte, no me olvidaré de todo lo que debo hacer para volar» (Prado, 1972, p. 11). El trasvase de los diálogos integrales y de forma literal en algunas de sus escenas, y la emulación de ciertas imágenes de la novela son empleados por Littín para anclar su obra, lo que lleva a pensar en un peculiar estado intermedio entre adaptación y apropiación. Esto, porque la selección de pasajes de la fuente que se hizo al construir el guion da cuenta

⁴ A la luz de las conclusiones de Barthes en su ensayo «Introducción al análisis estructural narrativo», McFarlane distingue las funciones narrativas, es decir aquellas que intervienen en el «qué» se cuenta más que en el «cómo». Para McFarlane son dichas funciones las que pasan de un medio a otro, y particularmente las que llama funciones cardinales, que Chatman distingue como *kernel*s o núcleos: partes fundamentales de la narración, puntos álgidos que determinan el devenir de lo que se está contando (McFarlane, 1996, pp. 13-14).

de una intención por conservar ciertos *kernels* de *Alsino*, aunque solo como puntos de referencia para el lector, a modo de ventanas al hipotexto cuya función se limita a marcar el referente, y no necesariamente a referirlo para tributarlo.

El caso del pasaje antes citado es un buen ejemplo de ello: en la novela, el resultado de estas palabras del protagonista son su ensayo por saltar de un árbol, que culmina en el accidente que, primero, lo deforma pero que, luego, da lugar a su fantástica transformación. Es, sin duda, un hito fundamental en la construcción del «relato» de la fuente, un *kernel* en toda regla que marca un punto de inflexión y una posterior resolución en el caso del hipotexto. Pero el caso de la versión cinematográfica da paso a un resultado totalmente distinto: el *Alsino* de Littín acaba deforme, y a ese respecto hay una serie de referencias que se reproducen literales en el guion, como la aparición del vagabundo que criaba pájaros: «Te dolieron los palos que te dio tu padre. ¡Bonita te pusieron la espalda! No me han pegado, dijo Alsino. ¿No y te dejaron curcuncho?» (Prado, 1972, p. 31). En la película, el niño lo sigue pero nuevamente el *kernel* altera su rumbo en el contexto de la Revolución: al separarse, en circunstancias muy distintas de la fuente, el viejo pajarero le advierte a Alsino que no se acerque a la «zona de guerra». Este giro radical en la rueda «relato» de la fuente marca una distancia tal que permite afirmar que se trata de una apropiación, a pesar de la elástica relación que mantiene el hipertexto con la fuente.

Por otra parte, uno de los *kernels* fundamentales de *Alsino* desaparece en la versión fílmica: Alsino nunca sufre la transformación del personaje literario, no se vuelve ese Ícaro trágico de la obra de Prado. No obstante, y como un modo de mantener la conexión elástica entre los *kernels* fundamentales de la novela, en la película hay un vuelo, pero en un helicóptero militar de los estadounidenses que, en el contexto de los conflictos del sandinismo, se encuentra interviniendo en la revolución. De este modo, utilizando algunos de los *kernels* de la novela, el filme cambia el rumbo del «relato» en función de otras necesidades y respondiendo a un contexto histórico y político que hace eco en toda Latinoamérica: hay, pues, algo de incremental en la obra de Littín, por cuanto resitúa el «relato» de Prado en un nuevo contexto histórico y lo resignifica, sumando un valor histórico y político al poético y estético que la obra cargaba originalmente. Littín selecciona ciertos *kernels* de *Alsino* y les brinda otra direccionalidad, más en función de un relato de formación, con lo político como telón de fondo, que el trasfondo lírico que Prado le da a su obra. De este modo, en la película hay un niño llamado Alsino, pero que habita en Nicaragua en vez de Chile, en un paisaje selvático en lugar del páramo retratado por Prado; mantiene esa misma aspiración de volar, pero en el caso de la realización de Littín sirve para señalar los conflictos políticos internos de Nicaragua por la Revolución sandinista, y también para criticar el intervencionismo de Estados Unidos en dicho conflicto.

En este sentido, resulta pertinente complementar las líneas en torno a las cuales se ha trazado el concepto de apropiación con su evidente intención de reconfigurar el texto para dar relieve a situaciones del contexto de producción del adaptador: «la apropiación no solo transforma un texto para hacérselo ver de una forma nueva, también lo reutiliza para iluminar una determinada realidad» (Pardo, 2010, p. 96). No hay intención contestataria en la apropiación; más bien un distanciamiento, otra búsqueda, otra intencionalidad. En ese sentido, Pardo se refiere al concepto de «refuncionamiento», de darle al discurso una nueva funcionalidad en relación con su contexto de producción, su audiencia y la poética del adaptador. Tanto *Alsino y el cóndor*, a través de su relectura-reescritura desde el sandinismo, como *Intimidad de los parques*, por medio de la fusión de dos relatos de Cortázar y su intención de resituar las acciones en Latinoamérica, revelan, precisamente, una lectura de las fuentes y su reescritura desde una perspectiva formalmente muy distinta que acarrea alteraciones de contenido en función de una intencionalidad por discutir las fuentes en una clave distinta.

Volviendo con el caso de *Alsino y el cóndor*, es interesante mencionar que Littín transforma ciertos motivos y les da otra funcionalidad en su «relato». Tal es el caso del vuelo como concepto dentro de la historia que en ambas obras es un elemento fundamental. En la apropiación fílmica, es asociado inmediatamente con las máquinas de vuelo norteamericanas: antes de que aparezcan las imágenes en *Alsino y el cóndor*, ya el sonido de las aspas de los helicópteros se hace presente. El empleo de las *affordances* del cine, en este caso, sirven para distanciarse aún más de la fuente: *Alsino*, la novela, reniega constantemente de la industrialización y la tecnología, y persigue otros rumbos en la representación del vuelo, más asociada a la relación del protagonista con el silencio, la soledad, el paisaje y la naturaleza. En el caso de la película es todo lo contrario, de modo que la máquina es una presencia constante; el ruido de fondo del motor de los helicópteros es el telón constante que reafirma la presencia de los norteamericanos y su intervención, por un lado, que en el decurso de la película explora las aristas del paternalismo, pero también la intención de enseñanza y amparo por parte de Frank hacia Alsino.

A pesar de los diferentes modos de abordar varios de los *kernels* de *Alsino*, en *Alsino y el cóndor* la resolución del conflicto sigue hasta cierto punto las huellas de su referente: hacia el final de la película, el helicóptero de Frank, el «Cóndor», se estrella contra el árbol desde el que Alsino había saltado en su primera tentativa de volar. En esta escena confluyen diversos elementos que conforman el eje central del «relato» de la fuente que permiten pensar en una especie de transposición desplazada en favor del contexto político e histórico del adaptador: hay en el desenlace de ambas obras la idea del vuelo truncado. En *Alsino* es representado por la mutilación del personaje

y el repudio general de aquellos que le rodeaban; en el caso del filme, la destrucción simbólica del helicóptero y la subsecuente revolución a la cual se une Alsino habla del vuelo truncado de la inocencia del personaje principal y de las intenciones de Estados Unidos, aunque se pone más énfasis en la ingenuidad de Frank. Por otra parte, ambas obras cierran con fuego: *Alsino* acaba con su personaje principal surcando el cielo como un Ícaro incandescente, casi convertido en una estrella fugaz; *Alsino y el cóndor*, por su parte, acaba con la máquina voladora y el árbol en llamas, los dos ejes simbólicos del vuelo de Alsino. Ese vuelo truncado, pues, decanta en la maduración del protagonista y su intención de dejar atrás su pasado en un gesto que, desde el punto de vista de la apropiación, es su punto cúlmine, por cuanto Alsino renuncia a su propio nombre como queriendo acabar de despojarse de toda referencia a la novela de Prado: «Me llamo Manuel», dice en la escena final y fusil al aire, marcha hacia la revolución con los demás guerrilleros.

De acuerdo con las terminologías de Sanders, *Alsino y el cóndor* bordea la apropiación. Por su modo de distanciarse del hipotexto, puede ser considerada como narrativa incremental: agrega matices, y estos son los puntos de tensión de la adaptación pues la resitúan en otro contexto e implican otra nueva postura en su reescritura que la desmarca de la fuente. Por otro lado, la película tributa en cierta medida de la novela de Prado, por cuanto texto literario y fílmico siguen un mismo esquema básico en sus *kernel*s: en ambos casos se alude a la idea esencial del deseo de vuelo y un estado de inocencia e ingenuidad en un escenario de abyección que acaba truncando ese deseo de vuelo.

A este respecto, el desvío que entraña *Alsino y el cóndor* como apropiación puede reflexionarse pensando en este concepto desde la re-visión: es por un lado una revisión, un mirar atrás a un texto antiguo, pero también es re-verlo, volver a abordarlo desde una nueva perspectiva y, en ese sentido, re-escribirlo. Tal como lo explica Pardo, siguiendo las ideas de Sanders, la apropiación entraña una «intervención que expande, suplementa, innova, es decir, que no solo replica, sino que complica» (2010, p. 64). Tanto *Alsino y el cóndor* como *Intimidad de los parques* son reescrituras como las entienden Pérez Bowie y Pardo: como algo más que meras adaptaciones o trasvasijos textuales. Hay la huella de una lectura, una reescritura que tensiona con la fuente (en mayor o menor medida, dependiendo de la obra). Y, por cierto, hay grados y límites distintos en una y otra, una notoria elasticidad en las tensiones entre hipo e hipertexto que no permiten hablar claramente de adaptación o apropiación.

Por lo mismo, al hablar de transposiciones, es quizá más pertinente pensar en distintos grados de reescritura, proceso inevitable tanto para la apropiación como la adaptación. En este sentido, la distinción que propone Pardo toma en consideración la volatilización de los discursos en función de otros factores que acaban volviendo

la espalda —en mayor o menor medida— a la fuente: la adaptación se asociaría a transformaciones formales (del discurso, en términos de Chatman), una transcodificación o transemiotización; por otra parte, la adaptación implicaría transformaciones temáticas o de contenido (es decir, del «relato» de acuerdo con las ideas de Chatman).

Sin lugar a dudas, aquellas adaptaciones más interesantes serán las que no posterguen los *media affordances* por satisfacer en estricto rigor al «relato», por cuanto «que haya transformaciones es inevitable en el proceso de transponer un texto al cine, pero su productividad va a depender del criterio que las anima» (Wolf, 2004, p. 104). Dicha productividad de la que habla Wolf, como pudo verse en los ejemplos de las dos películas aquí analizadas, tiene que ver con el modo en que el adaptador utiliza el soporte discursivo del hipertexto en la construcción de esta re-escritura, esta re-visión del hipotexto.

La productivización de obras antiguas, para replantearlas en función de lo que pueden ofrecer las estructuras que conforman el soporte discursivo del hipotexto y las contingencias del autor de la nueva versión, es una práctica que aporta en todo sentido: la adaptación y la apropiación ya no se tratan tanto de la fuente como del lenguaje en que esta se reconstruye. A este respecto, las ideas de Bourriaud relativas a las prácticas estéticas de la posproducción son un interesante complemento: la adaptación y la apropiación —pero sobre todo esta última— pueden entenderse desde la lógica de este filósofo, quien no pretende denotar la superación o negación de lo previo, sino que «inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes» (2004, p. 14). La adaptación y la apropiación siguen esa misma lógica: proponer nuevos modos de abordar narrativas usando distintas herramientas o dispositivos semióticos, como en este caso el cine. En este sentido, los *media affordances* juegan un rol fundamental en el proceso de reconstrucción del discurso, y su expansión hacia otros ámbitos que, en muchos casos, jamás fueron concebidos por el autor de la fuente.

Al estudiar, pues, adaptaciones y apropiaciones, no hay que poner toda la atención en el producto (que ciertamente es relevante); también hay que poner de relieve al proceso, y a propósito de los *media affordances*, del uso de los recursos retóricos que el autor de la versión hace no solo en función de las necesidades del relato, sino que también de su propio contexto sociohistórico, su poética y el modo en que manipula y construye su discurso desde las limitaciones y potencialidades que ofrece el medio en que se realiza el hipertexto. El adaptador usa el medio y lo modula, tanto en la lectura como en la reescritura: «al utilizar su televisor, sus libros, sus discos, el usuario de la cultura despliega así una retórica de prácticas y de ‘trampas’ que se emparenta con una enunciación, un lenguaje medio cuyas figuras y códigos es posible reinventar» (Bourriaud, 2004, p. 23). El escenario, tanto de la adaptación

como de la apropiación, es el del uso del discurso en la lógica de la posproducción: hay una base sobre la cual se reconstruye una obra para readecuarla, «adaptarla» a una lectura, pero también a un lenguaje nuevo. En ese proceso de supresiones, modificaciones, adiciones y rumbos alternos es fácil trazar un recorrido que bordee las fronteras entre adaptación y apropiación.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbott, H. Porter (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. En Silvia Niccolini (ed.) *El análisis estructural* (pp. 65-101). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bazin, André (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.
- Bortolotti, Gary & Linda Hutcheon (2007). On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and Success –Biologically. *New Literary History*, 38, 443-458.
- Bourriaud, Nicolas (2004). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Busquier, Christian (2004). *Escribimos cine. Estudio sobre la discreta profesión de ser guionista*. Buenos Aires: La Crujía.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Cortázar, Julio (1993a). Continuidad de los parques. En *Final del juego* (pp. 9-10). Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1993b). El ídolo de las cicladas. En *Final del juego* (pp. 67-76). Buenos Aires: Sudamericana.
- De Felipe, Fernando & Iván Gómez (2008). *Adaptación*. Barcelona: Trípodos.
- García Márquez, Gabriel (1983). Alsino y el cóndor. *El país*, 30 de marzo. http://elpais.com/diario/1983/03/30/opinion/417823213_850215.html (fecha de consulta: 30-3-1983).
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gibson, James J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale: Laurence Erlbaum.
- Groensteen, Thierry (1998). Le processus adaptatif. (Tentative de récapitulation raisonnée). En Thierry Groensteen y André Gaudreault (eds.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip* (pp. 273-277). Québec: Éditions Nota bene/Angoulême, Centre national de la bande dessinée et de l'image.
- Gutiérrez G-H, Julio (2014). Nocilla experience, la novela gráfica: adaptación y reescritura. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, 189-204.

- Gutiérrez G-H, Julio (2016). Julio Cortázar's «Fantomas contra los vampiros multinacionales»: from sequential rhetoric to literary blending. *IMAGE [&] NARRATIVE*, 17(3), 86-97.
- Hutcheon, Linda (2006). *A theory of adaptation*. Nueva York: Routledge.
- Lefevre, Pascal (2007). Incompatible visual ontologies? The problematic adaptation of visual images. En Ian Gordon, Mark Jancovich y Matthew McAllister (eds.), *Film and Comic Books* (pp. 1-12). Jackson: University Press of Mississippi.
- Leitch, Thomas (2003). Twelve fallacies in Contemporary Adaptation Theory. *Criticism*, 45(2), 149-171.
- McFarlane, Brian (1996). *Novel to film: an introduction to the Theory of Adaptation*. Nueva York: Oxford University Press.
- Pardo, Pedro (2010). Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria. En José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 45-117). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pérez Bowie, José Antonio (2013). Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión. En José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 21-44) Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Prado, Pedro (1972). *Alsino*. Santiago: Nascimento.
- Salgado, Antonio (s.f.). Intimidad de los parques (1965). <http://www.cinenacional.com/critica/intimidad-de-los-parques> (fecha de consulta: 28-11-2016).
- Sanders, Julie (2006). *Adaptation and appropriation*. Nueva York: Routledge.
- Wolf, Sergio (2004). *Cine/Literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

NARRADOR, FOCALIZACIÓN Y TRANSTEXTUALIDAD EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS* DE FERNANDO VALLEJO¹

Emilio Bustamante

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen: en este artículo analizo los cambios de narrador y focalización en la película *La virgen de los sicarios* respecto de la novela, y los efectos que ellos tienen en la representación del protagonista, el tiempo y el espacio en el filme. Partiendo del concepto de «transtextualidad» de Genette, aplicado al cine por Stam, se considera a la película un hipertexto del hipotexto literario, y se le vincula con otros textos fílmicos producidos con anterioridad a su realización.

Palabras clave: adaptación, narrador, focalización, transtextualidad, intertextualidad, Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios*

La novela *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, fue publicada en 1994. Relata las vicisitudes de un gramático colombiano de nombre Fernando que regresa a Medellín después de muchos años, en pleno apogeo del narcotráfico. Fernando toma como amante a Alexis, un joven sicario de los barrios pobres de Medellín, y es testigo de algunos de los absurdos homicidios que este comete. Alexis, quien, como otros sicarios, es devoto de la Virgen María Auxiliadora, es asesinado. Después de un periodo de duelo, Fernando inicia amores con Wilmar, otro joven sicario. Al poco tiempo, se entera de que su nuevo amante fue quien mató al primero debido a una venganza familiar. Fernando no toma represalias contra él, pero el muchacho es también asesinado, y Fernando decide irse de Medellín. Durante el relato, el personaje evoca nostálgicamente su infancia en la ciudad y sus alrededores, y describe

¹ El presente artículo ha sido adaptado de un capítulo de mi tesis *El narrador autodiegético en relatos literarios latinoamericanos y su adaptación al cine*, presentada para optar el grado de magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

con rabia el presente violento de la urbe y a las personas —a su juicio— sucias, ignorantes e indecentes que la habitan.

La adaptación fílmica de la novela fue estrenada en el año 2000 y la dirigió el cineasta francés Barbet Schroeder (Teherán, 1941). El autor de la novela, el colombiano Fernando Vallejo (Medellín, 1942), fue el guionista de la película.

En este artículo entenderemos la adaptación cinematográfica como lo hace Robert Stam (2009), quien sostiene que la adaptación no puede seguir siendo discutida en términos de fidelidad al texto base. Al respecto, considera que:

[...] la novela fuente puede ser vista como una expresión ubicada, producida en un medio y en un contexto histórico y social específicos para posteriormente ser transformada en otra expresión igualmente ubicada, producida en un contexto diferente y comunicada a través de un medio distinto. El texto fuente forma una densa red informativa, una serie de indicaciones verbales que la adaptación del texto cinematográfico puede entonces tomar, amplificar, ignorar, subvertir o transformar de manera selectiva» (2009, p. 102).

Las adaptaciones cinematográficas deben ser entendidas como lecturas, críticas, interpretaciones o reescrituras del texto literario, que se relacionan con este y otros textos. Por ello, Stam considera importante tomar en cuenta propuestas como la «transtextualidad» de Genette, definida como «todo lo que pone a un texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (1989a, p. 10).

Siguiendo a Stam y sobre la base de la narratología de Genette nos referiremos a dos transformaciones en la adaptación fílmica de *La virgen de los sicarios* respecto de la novela: las de «narrador» y «focalización», que tienen consecuencias significativas en cuanto establecen diferencias respecto del protagonista y los acontecimientos de la historia, lo que deriva en una lectura crítica de la novela. Asimismo, esos cambios nos remitirán a los vínculos intertextuales entre la película *La virgen de los sicarios* y los filmes que dirigió Fernando Vallejo varios años antes de escribir la novela.

NARRADOR Y FOCALIZACIÓN

Para Genette el narrador es la instancia productora del discurso narrativo, que no debe confundirse con el autor. Como recalca, cuando se trata de un relato de ficción, «el propio narrador es un papel ficticio» (1989a, p. 271). Dice, además, que se puede definir el estatus del narrador por su nivel o por su relación con la historia. Por su nivel puede ser extradiegético (narrador de primer grado, siempre existente, que cuenta desde fuera de la diégesis) o intradiegético (narrador de segundo grado que cuenta desde dentro de la diégesis, por ejemplo: Scherezade en *Las mil y una noches*).

Por su relación con la historia puede ser: heterodiegético (cuenta una historia de la que está ausente) y homodiegético (cuenta una historia de la que es personaje); si, además, el narrador no es cualquier personaje sino el protagonista de la historia, recibe el nombre de narrador autodiegético (1989a, pp. 299-300).

En el caso de *La virgen de los sicarios* nos interesa la relación del narrador con la historia que cuenta, concretamente su transformación de narrador autodiegético (en la novela) a narrador heterodiegético (en la película).

Genette denomina «focalización» al punto de vista de un personaje que orienta la perspectiva narrativa. Advierte que no debe confundirse la focalización con el narrador (o voz narrativa). La focalización responde a la pregunta «¿quién ve?», la voz narrativa a la pregunta «¿quién habla?» (1989a, p. 241). La focalización, según Genette, puede ser: cero, interna fija, interna variable, múltiple o externa. Es cero «cuando el narrador no se sitúa desde el punto de vista de los personajes, ya que es omnisciente: posee más información que todos los personajes y conoce hasta sus más íntimos pensamientos» (Estébanez, 2001, p. 892); es interna fija cuando se adopta el punto de vista de un solo personaje; es interna variable cuando se adoptan sucesivamente perspectivas de diversos personajes; es interna múltiple cuando se evoca «el mismo acontecimiento varias veces según el punto de vista de varios personajes»; es externa cuando «el héroe actúa ante nosotros sin que en ningún momento se nos permita conocer sus pensamientos ni sus sentimientos» (1989a, p. 245).

En la novela *La virgen de los sicarios*, la focalización es interna fija, pues la perspectiva que se asume es la del protagonista; en su adaptación fílmica también se ha optado por una focalización interna fija, aunque menos radical que en la novela, y con alteraciones, como explicaremos.

En la película nunca escuchamos la voz *over* del protagonista, de modo que pueda informarnos de lo que piensa y siente por ese medio ni se emplea la toma subjetiva² (con excepción de una secuencia donde «ve» una lluvia de sangre); sin embargo, la cámara y los micrófonos casi siempre acompañan al protagonista y muestran sus gestos, movimientos, reacciones, y registran sus diálogos. ¿Por qué no se trataría de una focalización externa? Genette, como ya hemos señalado, define a la focalización externa como aquella en la que «el héroe actúa ante nosotros sin que en ningún momento se nos permita conocer sus pensamientos ni sentimientos». En cuanto el personaje de Fernando, en la película, expresa a menudo sus sentimientos (llora cuando escucha la canción «Senderito de amor», por ejemplo) o sus pensamientos (en las escenas en las que dialoga con sus amantes); no habría estrictamente, una focalización externa.

² Toma en la que la cámara se ubica en el lugar de los ojos del personaje.

Sin embargo, respecto a la focalización interna dice Genette que «el propio principio de ese modo narrativo entraña en rigor que el personaje focal no aparezca descrito jamás ni designado desde el exterior» (1989a, p. 247), como en efecto ocurre en la novela; no así en la película donde el protagonista es «mostrado» todo el tiempo por tomas objetivas (aquellas que adoptan un punto de vista neutro, no la mirada de un personaje en particular), pudiendo apreciarse claramente su aspecto físico, de modo que no se trataría aquí de una focalización interna en un sentido riguroso. El mismo Genette advierte que «lo que llamamos focalización interna rara vez se aplica de forma rigurosa», y que esta «no se realiza plenamente sino en el relato en ‘monólogo interior’» (1989a, p. 247).

Genette se refiere a la literatura, pero la focalización radicalmente interna fija en el cine es también atípica, aunque no imposible. Implicaría el empleo de tomas subjetivas y un sonido que represente cómo es escuchado el entorno por el personaje de acuerdo con su ubicación en el espacio. Películas como *La dama del lago*³, de Robert Montgomery, la han empleado de esa manera. Se podría añadir, además, la voz *over* del personaje de modo que podamos ver lo que ve, escuchar lo que oye, y a la vez escuchar lo que piensa en ese momento, y obtener una focalización a la vez perceptiva y cognitiva; no es este el caso, sin embargo, de la adaptación de *La virgen de los sicarios*, en la que —como hemos señalado— predominan las tomas objetivas y hay ausencia de voces *over*⁴. Aun así, podría hablarse de una focalización interna fija predominante en la película, aunque limitada (como proponemos), atendiendo a criterios expuestos por Gaudreault y Jost (1995).

Gaudreault y Jost han distinguido la focalización cognitiva (referida a lo que el personaje «sabe») de la perceptiva (lo que el personaje «ve» y «escucha»). Ellos han denominado ocularización «a la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve» (1995, p. 140), y han distinguido ocularización interna (cuando la imagen «está anclada en la mirada de una instancia interna a la diégesis»), y ocularización cero (cuando la mirada corresponde a una instancia externa). El primer caso es lo que comúnmente se llama toma subjetiva; y el segundo, toma objetiva. Distinguen, además, ocularización interna primaria (cuando algún indicio permite darnos cuenta de que la toma es subjetiva: una distorsión, un filtro, sin necesidad de

³ *La dama del lago* (*Lay in the Lake*). Guion de Steve Fisher basado en la novela de Raymond Chandler. Dir. Robert Montgomery. Act. Robert Montgomery, Audrey Totter, Lloyd Nolan, 1947. Película.

⁴ Siguiendo a Bordwell y Thompson (1995, pp. 307-312) distinguimos la voz *over* de la voz en *off*. Voz *over* es la que proviene de fuera de la diégesis y que puede corresponder a un narrador heterodiegético u homodiegético. También se denomina así a la voz subjetiva cuya fuente es la mente de un personaje. Voz en *off* es la voz objetiva que proviene del espacio que se halla fuera del campo visual, pero cuya fuente se encuentra dentro de la diégesis.

una toma objetiva de la mirada), y ocularización interna secundaria (cuando es necesario una toma objetiva de lo que mira, para luego pasar por corte de montaje a la toma de lo que es mirado). Asimismo, llaman auricularización al «punto de vista» sonoro o auricular, y distinguen también una auricularización cero y una auricularización interna, y dividen a esta última en primaria (cuando nos percatamos de la distancia y el origen del sonido sin señales visibles) y secundaria (cuando intervienen señales visibles) (1995, pp. 139-147).

De acuerdo con esta separación que hacen los autores de la focalización cognitiva de la perceptiva, sostienen que no es necesario en el cine el empleo de tomas subjetivas para que exista focalización interna, pues una cosa es la ocularización interna (perceptiva) y otra la focalización cognitiva. Mediante tomas objetivas la instancia narrativa puede ejercer, afirman, una mirada «con» el personaje, informando solo lo que este sabe y, eventualmente, lo que piensa y siente. Dicen que si se entendiera la focalización externa «como el hecho de que los acontecimientos se describen desde el exterior sin que penetremos en la cabeza de los personajes», «toda película desde el momento en que no estuviera en ocularización interna primaria, no podría estar más que en focalización externa»; pero sugieren que sí es posible una focalización interna sin tomas subjetivas y sin voz en *off*, «mediante la única codificación de la interpretación del actor, de su gesticulación, de su mímica, etc.» (1995, p. 150). No obstante, con el argumento de Gaudreault y Jost, lo que prácticamente terminaría por no existir en el cine sería la focalización externa, pues los diálogos y el comportamiento no verbal de los personajes siempre pueden comunicarnos algo de su mundo interior; la focalización externa quedaría limitada a casos de paralipsis (ocultamiento de información por parte del narrador dentro del código de focalización interna), como el ejemplo de *Psicosis*⁵ que mencionan los autores: Norman Bates baja a su madre a la bodega, pero el plano, el ángulo, la iluminación, el movimiento de cámara y el sonido confluyen para que no nos percatemos de que la madre está muerta.

Genette reconoce que en un relato puede haber más de un tipo de focalización (1989a, p. 246), y eso es lo que ocurre en la versión fílmica de *La virgen de los sicarios*⁶. Aun aceptando los conceptos de Gaudreault y Jost sobre la focalización cinematográfica, y admitiendo que en la película predomina la focalización interna, la mayor parte del tiempo solo sabemos lo que sabe el protagonista, accedemos a sus pensamientos a través del diálogo y a sus sentimientos a través de su comportamiento no verbal. Debemos subrayar que la focalización interna del filme es bastante diferente

⁵ *Psicosis (Psycho)*. Guion de Joseph Stefano basado en la novela de Robert Bloch. Dir. Alfred Hitchcock. Act. Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, 1960. Película.

⁶ *La virgen de los sicarios*. Guion de Fernando Vallejo. Dir. Barbet Schroeder. Act. Germán Jaramillo, Anderson Ballesteros, Juan David Restrepo, Manuel Busquets, 2000. Película.

a la de la novela, donde el narrador autodiegético no solo emite constantemente sus opiniones, sino que cuenta lo que sintió y pensó en cuanto personaje en el momento de los acontecimientos. Si la focalización se refiere fundamentalmente a la distribución de información, como resaltan Gaudreault y Jost (es decir, más a lo cognitivo que a lo perceptual), es evidente que en el filme se limita la información sobre lo que el personaje piensa. No obstante, debemos reconocer que hay escenas (pocas) en las que se agudiza la focalización interna precisamente mediante la ocularización:

- En la secuencia que sigue a la visita de Fernando a la casa de Alexis, una lluvia torrencial se convierte en una lluvia de sangre a los ojos del protagonista. Primero vemos la lluvia convertida en sangre en tomas objetivas, pero luego la vemos en tomas subjetivas, y comprendemos la visión del personaje de una ciudad (o un país) que se desangra.
- En la escena en la que Fernando conoce a Wilmar. Fernando camina por una calle y su mirada se torna sorprendida e inquieta dirigida al espacio fuera de campo. Luego de un corte vemos de espaldas a un muchacho de contextura y vestuario muy parecidos a los de Alexis, que desaparece por una bocacalle. La cámara lo sigue en movimiento de *travelling*, que semeja —al comienzo— la mirada y el movimiento de Fernando, pero la toma se revela objetiva cuando Fernando entra al campo visual. Aun así, se trataría de una focalización interna (con ocularización interna secundaria), pues nuestro conocimiento está limitado por el del personaje, y compartimos con él su mirada, su intriga y su búsqueda de verdad⁷.

Pero también hay en la película focalización cero o espectral:

- En la escena en la cual el personaje apodado «El Difunto» se acerca a Alexis en el billar para avisarle que unos sujetos están buscándolo para matarlo y le da pormenores de los asesinos. Antes de que haga este anuncio, la presencia siniestra de «El Difunto» es advertida mediante una sobreimpresión (el personaje aparece como un fantasma en el local sin que Fernando y Alexis se percaten aún de su presencia) y a través de la música extradiegética (unos acordes agudos disonantes propios de género de horror). El punto de vista no es aquí el de un personaje de la diégesis, sino el de la instancia narrativa (meganarrador, narrador heterodiegético) que mediante la sobreimpresión y el sonido nos sugiere el carácter tenebroso del personaje, una especie de heraldo de la muerte.

⁷ Esta escena es, de otro lado, muy similar a algunas realizadas por Hitchcock en *Vértigo* (la música empleada, inclusive, es parecida), con lo que se establecería una relación de intertextualidad con aquel filme, como veremos más adelante.

- En la secuencia del sueño del protagonista luego de la muerte de Alexis. La cámara recorre el cementerio de una iglesia e ingresa después a la nave, que se halla invadida por drogadictos y seres grotescos, para encontrar finalmente a Fernando en posición fetal llorando en el pasadizo que va hacia el altar. A continuación, hay un corte y se muestra a Fernando despertar llorando sobre una mesa de vidrio de su departamento, y la cámara se aleja. Aparentemente se trataría de una focalización interna, pero en realidad se trata de una focalización cero. En una secuencia posterior, Fernando recorre la misma iglesia en compañía de Wilmar; dice que nunca ha entrado a ella, pero se sorprende de reconocerla, sin poder explicarse cuándo la había visto antes. Fernando no recuerda que la ha soñado; nosotros lo sabemos por el narrador que ha podido introducirse en su inconsciente. El punto de vista no es el de Fernando, en este caso, sino el de un narrador que sabe más que el personaje.

Asimismo, se hace evidente el uso de focalización externa cuando se resalta la información sobre la apariencia física del protagonista, sin que conozcamos aún de quién se trata; al comienzo del filme, y en la escena en la que elige la canción «Senderito de amor» para ponerla en la rocola, pues en ese momento no sabemos qué lo motiva.

La adaptación cinematográfica establece, por tanto, un narrador y puntos de vista diferentes a los de la novela. A consecuencia de ello, y como pasaremos a explicar, el visionado del filme permitirá obtener información y significados sobre los personajes (especialmente el protagónico), los acontecimientos que afrontan y el espacio donde se desenvuelven (la ciudad de Medellín), que la novela no otorga (e incluso oculta), de modo tal que la adaptación pueda interpretarse como una lectura de la novela o como una «nueva versión» de lo allí relatado. Esta nueva lectura o nueva versión cuestionaría o dialogaría con la novela, y tendría la particularidad de tener como coautor al mismo autor real de la novela.

TIEMPO Y ESPACIO

Antes de hacerse conocido como novelista, Fernando Vallejo escribió y dirigió tres películas de largometraje en México. Aunque después renegó del cine, su intervención fue fundamental para que se realizara la adaptación fílmica de *La virgen de los sicarios*. Vallejo ha sostenido repetidas veces que considera al lenguaje del cine muy pobre, entre otros motivos porque no le permite contar historias en primera persona como sí puede hacerlo en una novela. El autor, sin embargo, no solo dio su consentimiento para la adaptación, sino que elaboró el guion.

El director Barbet Schroeder ha referido, además, la importancia de Vallejo en la elección de *La virgen de los sicarios* como novela por adaptar:

Después de haber leído toda su obra estaba impaciente por encontrarme con Vallejo, que vivía en México. Le dije por teléfono que llegaría en una semana y que quería desarrollar un proyecto con él. Durante toda esa semana pensó: «Seguramente quiere hacer *La Vierge des tueurs*». Y yo había leído el libro, me había encantado, pero pensaba que no se podía adaptar al cine. Por un lado, porque era un largo monólogo imprecatorio; habría sido necesario utilizar voces en *off*; lo que siempre me ha parecido que facilitaba la tarea en las adaptaciones literarias [...] Cuando me encontré con Vallejo, me dijo que había empezado a reflexionar sobre la adaptación de *La virgen de los sicarios* y que había encontrado varias soluciones. «Creo que puedo escribir sin ningún problema los diálogos entre el hombre y estos chicos sin tener que utilizar voces en *off*», me dijo [...]. Empezamos a hablar de otros dos proyectos, pero rápidamente nos dimos cuenta de que ese era verdaderamente original, y de que teníamos la suerte de tener un proyecto que no se parecía a ninguna otra película (Douchet, s/a).

No es verdad, como ha aseverado Vallejo, que no pueda hacerse un relato en primera persona en el cine. El empleo de la voz *over* o la voz en *off* lo permiten, pero es evidente que ni el director ni el escritor deseaban emplearlas en la adaptación. El narrador heterodiegético es producto, en este caso, de una elección, no de una limitación del medio o del lenguaje cinematográfico, y tiene consecuencias significativas.

El cambio de narrador autodiegético a heterodiegético sin voz *over* enfatiza el tiempo presente del relato. Gaudreault y Jost afirman que «contrariamente al verbo, que nos sitúa inmediatamente en el plano temporal, la imagen cinematográfica solo conoce un único tiempo»: el presente (1995, p. 109). Pero que la imagen esté siempre en presente no significa que el cine «narre» siempre en presente. El cine puede hacer uso de los tiempos verbales (pues el código de la lengua es uno de los que emplea corrientemente) como cuando otorga voz a un narrador que cuenta desde el presente lo ocurrido en un pasado que las imágenes representan. También puede llevarnos del presente al pasado mediante *flashbacks* (analepsis) o al futuro mediante *flashforwards* (prolepsis) para retornar en ambos casos al presente. Stam destaca, además, que el cine puede valerse de «otras estrategias no verbales para marcar el tiempo pretérito» (2009, p. 49), como la escenografía, el color (el virado a sepia), el maquillaje, la música, y los intertítulos, y concluye que, en cuanto a manejo de la temporalidad, el cine es aún más rico que la literatura. No obstante, ninguna de esas posibilidades temporales ha sido aplicada en el filme. De todo lo anterior se colige que el relato en tiempo presente de la película *La virgen de los sicarios* es también el producto de una

elección, no (una vez más) de las limitaciones del medio o del llamado lenguaje cinematográfico; pudo haberse contado la historia en tiempo pasado como en la novela, pero no ha sido así. ¿Cuáles son los efectos de esta elección?

En primer lugar, al contarse la historia en presente es más evidente que el tiempo está corriendo, no que ha corrido ya. Este «correr» del tiempo es fundamental. Como señalan Gaudreault y Jost, el cine sorprende «por el hecho de que muestra el proceso narrativo mientras este tiene lugar delante de nosotros», por lo que estos autores afirman que «la imagen cinematográfica se define menos por su cualidad temporal (el *presente*) o modal (el *indicativo*) que por esta característica *aspectual* que es el ser *imperfectiva*, mostrar el curso de las cosas» (1995, p. 111). A no otra cosa se refería Bazin cuando afirmaba que el cine era el primer arte que nos daba no solo la imagen de las cosas, sino también la de su duración (1966, p. 19): cada vez que se vuelve a ver una película, el tiempo de la imagen vuelve a transcurrir ante nosotros. Este transcurrir del tiempo ocurre en un espacio representado. Para un cineasta como Rohmer —por eso— el cine es, ante todo, arte del espacio, en cuanto es arte de la mirada (2000, p. 38); sin espacio no hay dónde transcurra el tiempo. Gaudreault y Jost ratifican la importancia del espacio en la narración cinematográfica: «en un relato fílmico, el espacio está casi constantemente *presente*, está constantemente *representado*. Consecuentemente, las informaciones narrativas relativas a las coordenadas espaciales, sea cual fuere el encuadre privilegiado, aparecen en todas partes» (1995, p. 89; énfasis original). Añaden que «la naturaleza eminentemente espacial del significante fílmico» ha favorecido, en el plano temático, «asuntos que implican numerosos desplazamientos, ya sea de los personajes de la acción (es bien conocida la preferencia de siempre por la «persecución» en todas sus formas) o de la instancia narrativa (como por ejemplo la «salvación en el último minuto» [...])» (p. 122).

Entonces, si bien el medio no impide optar por un narrador autodiegético que relate los acontecimientos en pasado, como en la novela; la opción por un narrador heterodiegético que cuente en presente (pero sin voz *over*) potencia ciertas posibilidades expresivas inherentes al medio.

Lo que vemos en la adaptación de *La virgen de los sicarios* frecuentemente es, en efecto, un cuerpo (el del protagonista Fernando) recorriendo un espacio en tiempo presente. En la novela, Fernando es una instancia que recuerda o un personaje de escueta descripción física y corporeidad débil; es casi un fantasma, la canción «Senderito de amor» parece aludir a él: «por el mundo yo voy pensando», dice uno de sus versos. En el filme, Fernando viste ropa de colores claros, camina como si se deslizara por la ciudad, y en una escena se pregunta si no habrá muerto ya; hay algo fantasmal en él, es cierto. Pero adquiere una corporeidad mayor que en la novela:

es un cuerpo que busca otros cuerpos en un espacio concreto⁸. El erotismo en el filme es, por ese motivo, mayor que en la novela. Kokalov lo ha destacado: «Mientras que el texto original de Vallejo cuidadosamente evita cualquier detalle explícito de los encuentros sexuales entre los personajes, la película presenta a su espectador abundantes escenas de goce sexual» (2009, p. 36).

La película oculta parcialmente lo que el personaje piensa; la novela oculta el cuerpo, el gesto, su ubicación precisa en el espacio. Ambas miradas son incompletas. El cuerpo en la película, sin embargo, no solo goza y se desplaza; luce en la mayoría de los planos atrapado y en peligro: al recorrer las calles de Medellín, la violencia lo rodea. El personaje en el filme aparece más débil y expuesto a un entorno violento que en la novela; él, que es un nostálgico está lanzado al presente, y, aun siendo un escritor y un gramático, no puede refugiarse en las palabras, como sí ocurre en la novela. En la película, el personaje afronta riesgos inmediatos, como en un *thriller*; en la novela, el personaje se halla a salvo evocando peligros superados y maldiciendo a la gente y el lugar desde su torre de marfil o desde su memoria; hay entre él y los demás una distancia espacial y temporal que lo mantiene fuera de peligro.

Si ya el medio cinematográfico tiende a objetivar el espacio, la elección de un narrador heterodiegético y la ausencia absoluta de la voz *over* le resta al espacio algo de la carga afectiva que el narrador autodiegético le da en la novela, sea por su evocación del pasado o por su rechazo enfático al presente. La nostalgia, sin embargo, no se halla ausente en el filme; se manifiesta a través del diálogo cuando Fernando recuerda una época pretérita (a veces asociada a la imagen, como cuando reconoce el bar Bombay), o en los espacios que Fernando transitó con Alexis y que vuelve a recorrer cuando el joven ha muerto.

Al emplearse un narrador heterodiegético, el personaje también es objetivado. En la novela, el narrador autodiegético construye una imagen deliberadamente «interesada»

⁸ Como sugiere Javier de Taboada (2006, pp. 19-24), la semejanza del personaje con el escritor Fernando Vallejo es paradójicamente mayor en la película que en la novela; no solo porque en el filme se menciona su nombre, apellido y oficio completos, idénticos a los del escritor (a diferencia de la novela donde solo se dice el nombre del personaje y se le designa como gramático mas no escritor), sino porque físicamente el actor de la película es más parecido a Vallejo que a la instancia incorpórea del narrador en la novela y al personaje escasamente descrito en ella. Schroeder afirma por esa misma razón que la película es más cercana a la «verdad autobiográfica» que la novela (Douchet, s/a), y le otorga a Vallejo una autoría del filme que no es arbitraria, como veremos después. De otro lado, el recorrido del personaje en el filme por el espacio se puede vincular al realizado por el escritor Fernando Vallejo por Bogotá en el documental *El septimazo* (de José Alejandro González, 2010), con el que se establecería una relación intertextual. Vallejo recorre una ciudad acompañado de un joven (en el caso del documental, se trata del realizador), se expresa duramente respecto a gobernantes e ideologías, y se detiene frente a una estatua de Bolívar, personaje a quien no aprecia; pero sobre las similitudes se imponen las diferencias: en el documental el recorrido no es tenso sino apacible, el personaje no aparece rodeado por seres violentos sino acosado por ocasionales admiradores a quienes firma autógrafos y trata con amabilidad, sin asomo de agresividad o cinismo.

del protagonista con el que se identifica totalmente. Al prescindirse de una voz *over*, no conocemos lo que piensa como en la novela; pero gracias al punto de vista (que evita la ocularización interna) sabemos algo que él no revela verbalmente: cómo luce ante determinadas situaciones, qué debilidades, temores o intereses expresa con posturas, gestos, movimiento y miradas.

Los juicios severos e insultos que emite el protagonista en la película sobre personajes y entorno no tienen la misma constancia que en la novela. El Fernando que nos muestra la película es menos misántropo que el producido en el texto literario. Su actitud hacia los homicidios que cometen sus acompañantes es, en ese sentido, distinta. Para comenzar, aquellos no son tan numerosos como en la novela, donde las muertes suman dieciocho. El director Schroeder declaró que discutió con el guionista Vallejo al respecto, pero que llegaron a un acuerdo. Consideraba que las dieciocho muertes eran aceptables en la novela porque constituían «en cierta forma, parábolas», pero que para una película eran demasiadas. De Taboada (2006, p. 21) dice estar de acuerdo con que el número es excesivo para una película pero asegura no entender el carácter «alegórico» de las muertes en la novela al que se refiere Schroeder. Sin embargo, el mismo De Taboada estaría proporcionando una pista de explicación a esa frase cuando destaca que los homicidios perpetrados por los jóvenes sicarios que acompañan al protagonista parecen inspirados y hasta instigados por el narrador, pues tienen como víctimas a individuos que suelen ser objetos de su antipatía y rechazo (taxistas, mujeres embarazadas, niños malcriados). Esas muertes descritas en la novela semejan extensiones de las opiniones del narrador, y su veracidad resulta por ello sospechosa. Stam destaca cómo el narrador autodiegético es, en ocasiones, «no confiable» y «severamente relativizado» en las adaptaciones cinematográficas:

Los narradores autoobsesionados y neuróticos, como el hombre del subsuelo en *Diarios del subsuelo* de Dostoyevsky o Humbert Humbert en *Lolita*, tienden a ser severamente relativizados por la adaptación [...] El poder discursivo de los narradores no confiables es reducido casi de forma automática por la película, precisamente por su naturaleza de pistas múltiples. Es como si el narrador no confiable y sus personajes fueran lanzados en un ambiente nuevo y de alguna manera hostil, donde ejercen menos poder y capacidad de acción sobre la narración. En una novela, el narrador controla la única pista disponible: la pista verbal. En una película, el narrador puede controlar parcialmente la pista verbal, a través de la voz en off y el diálogo de los personajes, pero este control está sujeto a innumerables restricciones: la presencia de otros personajes/intérpretes y voces, la presencia palpable y distractora del estilo del decorado, los objetos y los otros elementos. En una película, los otros personajes encarnan de manera instantánea una presencia física que les es negada en la novela, dominada por un narrador narcisista (2009, p. 86).

En la película *La virgen de los sicarios* no solo las muertes mencionadas no tienen lugar, sino que otras ocurren de modo distinto a como son presentadas en la novela. Kokalov menciona dos de ellas:

Un ejemplo sería el asesinato de una mesera en el texto de Vallejo a quien Alexis dispara en la boca por no tratarlos cortésmente, mientras que en el *film* ella es salvada por la rápida intervención de Fernando, quien agarra la mano de su amante. Aún más significativo es el homicidio de un taxista, miembro de un grupo que el escritor adinerado desdeña manifiestamente. En el texto escrito dicho crimen es provocado por un simple comentario despreciable hacia la pareja, mientras que en la producción de Schroeder el taxista es el que se transforma en agresor, respondiendo a una queja de Fernando con un machete y amenazándolo con la muerte, cosa que prontamente transforma su homicidio en un acto de defensa propia justificada (2009, p. 35).

La actitud del protagonista es también diferente ante algunas de esas muertes. Como señala el mismo Kokalov, después de que Alexis mata al vecino baterista que no deja dormir a Fernando, este se percata de que su joven amante va a asesinar a cualquiera que lo moleste o desagrade; sin embargo, mientras que en la novela ello tiene como consecuencia un aumento de la tendencia de Fernando a tener altercados en la calle y un sentimiento de «fascinación mórbida y seductora» del protagonista respecto a cómo sus amantes eliminan a aquellas personas que lo incomodan (2009, p. 34), en el filme prima la actitud de zozobra y repulsión que revela Fernando con su comportamiento no verbal. Luego de la muerte del baterista, el narrador auto-diegético dice en la novela: «Y que no vengan las alcahuetas que nunca faltan con que mataron al inocente por poner música fuerte. Aquí nadie es inocente, cerdos. Lo matamos por chichipato, por bazofia, por basura, por existir» (Vallejo, 2001, p. 38). En la película, Fernando luce conmocionado ante la acción de Alexis, y en la escena siguiente le reprocha: «¡Mataste a ese muchacho por nada! ¡¿Cómo pudiste?!». Es decir, no solo no adopta el plural (que lo hace cómplice del homicidio en la novela) sino que asume la actitud de «las alcahuetas que nunca faltan».

Inclusive en la secuencia en que Alexis elimina a dos individuos que discuten con Fernando en el metro, se impone el juicio severo del protagonista sobre el homicidio. En esa secuencia de la película, Fernando prácticamente amenaza con la muerte a los sujetos que lo insultan:

Si supieran con quién están tratando: con el último gramático de Colombia, con el que descubrió el proverbio. ¿Que saben qué es? Es la palabra que está en lugar del verbo. Un ejemplo: «dijo que lo iba a matar y lo hizo», ese «hizo» que está en lugar de «matar» es el proverbio⁹.

⁹ *La virgen de los sicarios...*

De inmediato Alexis saca su revólver y elimina a los dos pasajeros; pero al bajar del vehículo, Fernando reprueba el acto. En la escena del restaurante Fernando sigue recriminando a Alexis por andar cometiendo homicidios, y evita que mate a la mesera descortés quien, como hemos visto, sí es asesinada por el joven en la novela.

Todo esto sugeriría un cuestionamiento a la versión que da la novela de los acontecimientos narrados por el protagonista, ese narrador autodiegético no confiable. En la película un narrador heterodiegético con una focalización que permite ver la expresión física del personaje parece decirnos que el suceso «no fue así como lo cuenta el protagonista» en la novela. El filme dialoga (debate) con la novela; se trataría de una segunda versión de los acontecimientos a la manera de *Rashomon*¹⁰, de Kurosawa, con la diferencia de que aquí se trata de relatos enunciados con medios y lenguajes diferentes. Este efecto no ha pasado inadvertido al director de la película, quien declaró: «El resultado para mí fue totalmente sorprendente; otra versión de la misma historia, más cercana a su verdad autobiográfica. Un poco como Marguerite Duras que revisaba varias veces las mismas historias bajo ángulos diferentes» (Douchet, s.a.)¹¹.

Hay otra consecuencia de la distinta temporalidad de novela y película. Aunque la película es una adaptación de la novela y por tanto es posterior a esta, quizá no sea disparatado decir que el relato audiovisual crea el efecto de anteceder al relato literario; al estar narrado en presente (a lo que se suma el ya mencionado tiempo presente que caracteriza a la imagen cinematográfica) el relato fílmico se ubica temporalmente más cerca de los acontecimientos de la historia que el relato literario.

Finalmente, un episodio también importante en cuanto a temporalidad es aquel de la canción «Senderito de amor». En la novela está contado del siguiente modo:

Pero cuando la cara se me encendía de la ira pasamos por Bombay, la «bomba de gasolina» de mi infancia, que era a la vez cantina, y los recuerdos empezaron a ventarme suavemente, como una brisa con rocío, refrescante, bienhechora, y me apagaron el incendio de la indignación. ¡La bomba de Bombay, qué maravilla! Era un simple surtidor de gasolina afuera y adentro una cantina, ¡pero qué cantina!

¹⁰ *Rashomon*. Guion de Akira Kurosawa basado en cuentos de Ryūnosuke Akutagawa. Dir. Akira Kurosawa. Act. Toshirō Mifune, Machiko Kyō, Masayuki Mori, 1950. Película.

¹¹ Hatry dice que «la adaptación se asemeja [...] más a una lectura-interpretación del director que a un simple traspaso de una materia a otra» (2012, p. 93); sin embargo, más adelante rectifica: «se trata no sólo de la lectura del director, sino también de la reescritura del propio autor» (p. 94). En efecto, en este caso la autoría de la película, y la lectura que esta hace de la novela, no serían únicamente atribuibles al director Schroeder sino también a Vallejo. Discrepamos con Hatry cuando dice que en la película se refuerza el sentido de un personaje que se halla «fuera de la acción y no dentro de ella»; pensamos todo lo contrario: el filme por la misma naturaleza del medio y por la elección del narrador heterodiegético, el tiempo presente de la narración, la prescindencia de la voz en *off*; y el escaso número de tomas subjetivas, ubica al personaje dentro del espacio y dentro de la acción, aun a su pesar.

Allí en las noches alborotadas de cocuyos y chapolas, a la luz de una Cóleman, encendidos por el aguardiente y la pasión política se mataban los conservadores con los liberales a machete por las ideas. Cuáles ideas nunca supe, ¡pero qué maravilla! Y la nostalgia de lo pasado, de lo vivido, de lo soñado me iba suavizando el ceño. Y por sobre las ruinas del Bombay presente, el casco de lo que fue, en una nube desflecada, rompiendo un cielo brumoso, me iba retrocediendo a mi infancia hasta que volvía a ser niño y a salir el sol, y me veía abajo por esa carretera una tarde, corriendo con mis hermanos. Y felices, inconscientes, despilfarrando el chorro de nuestras vidas pasábamos frente a Bombay persiguiendo un globo. Con su aguja gruesa una vitrola en la cantina tocaba un disco rayado: «Un amor que se me fue, otro amor que me olvidó, por el mundo yo voy penando. Amorcito quién te arrullará, pobrecito que perdió su nido, sin hallar abrigo muy solito va. Caminar y caminar, ya comienza a oscurecer y la tarde se va ocultando...» Y los ojos se me encharcaban de lágrimas mientras dejábamos atrás a Bombay, para siempre, volvía a sonar a tumbos, en mi corazón rayado, ese «Senderito de Amor» que oí de niño en esa cantina por primera vez esa tarde (Vallejo, 2001, pp. 138-139).

En la película se ve la fachada de la cantina Bombay, Fernando y Alexis entran a la cantina y piden dos aguardientes. Fernando se acerca a la rocola, mira la lista de canciones, dice: «¡Senderito!... ¡No lo puedo creer!», y pone el disco. Luego se sienta a una mesa, mientras se escucha la canción, hunde la cabeza entre sus brazos y solloza. La cámara hace un movimiento en semicírculo, como tratando de verlo mejor o auscultar sus sentimientos, que él oculta. Alexis se sienta a la mesa y lo observa intrigado. El mozo coloca los vasos sobre la mesa, Alexis acerca con suavidad un vaso a la mano de Fernando. Cuando Fernando levanta la cabeza tiene lágrimas en los ojos. Alexis le pregunta sorprendido: «¿Estás llorando?, ¿qué te pasó?». Fernando responde: «Se me vino el tiempo encima. En esta misma cantina, cuando era niño, en una mañana como esta, oí este mismo disco, pero entonces vivían mis papás, mis hermanos y mis abuelos, y ya no queda nadie. ¿Cómo no voy a llorar?». Luego de apurar el vaso de aguardiente y mirar alrededor, aún con el rostro y los ojos enrojecidos, dice a Alexis: «Paguemos a este señor, y vámonos». Ambos se levantan y salen de la cantina.

Si bien el relato fílmico está todo el tiempo en presente, la irrupción de la música diegética provoca un recuerdo. En la película, con la música, el pasado «irrumpe» en el presente; no sucede lo mismo en la novela: el narrador autodiegético recuerda qué recordó cuando pasó por Bombay, y al hacerlo evoca la canción que rememoró entonces y que había escuchado por primera vez cuando era niño. Relata que «sus ojos se encharcaron» (pasado), no que ahora se le llenen de lágrimas. En la película

vemos cómo la canción afecta al personaje en el presente, pues lo vemos llorando, y comprendemos que el personaje evoca el pasado, aún antes de que se lo confiese a su acompañante. La canción que escucha, por sí misma remite al ayer, por su letra y por ser una canción «antigua»¹².

TRANSTEXTUALIDAD

De los cinco tipos de relaciones transtextuales propuestos por Genette (1989b, pp. 10-17), Stam destaca la hipertextualidad, que «se refiere a la relación entre un texto, al que Genette llama hipertexto, con un texto anterior o hipotexto, que el primero transforma, modifica, elabora o amplía» (1999, p. 238). Toda adaptación cinematográfica sería un hipertexto del hipotexto literario que adapta; la película *La virgen de los sicarios* sería el hipertexto de la novela del mismo título, que vendría a ser el hipotexto. Sin embargo, en el caso de *La virgen de los sicarios*, el filme también se relaciona metatextualmente con la novela. Genette llama metatextualidad a «la relación [...] que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo [...], e incluso en el límite, sin nombrarlo», y añade: «La metatextualidad es por excelencia la relación crítica» (1989b, p. 13). En cuanto la película *La virgen de los sicarios* alude críticamente a la novela al dar una perspectiva del personaje principal diferente a la que establece el texto literario, y en tanto proporciona una nueva lectura de los acontecimientos relatados en este, la relación que establecería sería no solo hipertextual sino también metatextual.

Ahora bien, de acuerdo con Kokalov, quien afirma (en armonía con postulados de Cartmell & Whelehan y Aragay), que «el texto literario no se puede considerar la única fuente de la adaptación cinematográfica, sino que termina siendo simplemente una de las varias influencias inter y contextuales que moldean el film» (2009, p. 33), consideramos que la película *La virgen de los sicarios* se vincula, además, intertextualmente con las películas que escribiera y dirigiera años atrás Fernando Vallejo en cuanto repite temas y estilemas de aquellas.

¹² La escena es semejante a un registro de video donde a Vallejo se le quiebra la voz por el llanto al leer el pasaje de la novela citado, en el que se evoca la canción; en este caso, el recuerdo surge en «presente» durante la lectura como ocurre en la película durante la audición de la canción. El audio de ese registro y un fragmento de imagen son reproducidos en el documental *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003) de Luis Ospina.

Como hemos mencionado, Vallejo realizó tres películas de largometraje en México, cuyos títulos son *Crónica roja*¹³(1977), *En la tormenta*¹⁴(1980) y *Barrio de campeones*¹⁵ (1981). En la primera cuenta la historia de un joven que es enviado injustamente a la cárcel, fuga de allí, es perseguido, se le une en su huida su hermano menor, y ambos son finalmente acribillados por la policía. En la segunda, rodada en México, pero ambientada en Colombia durante la guerra civil entre liberales y conservadores, se narran las vicisitudes que atraviesan varios pasajeros de diferentes géneros y edades, durante un largo viaje en ómnibus; todos son masacrados por unos bandoleros liberales comandados por el legendario «Sangrenegra». En la tercera, un joven boxeador trata de salir de la pobreza y afronta una pelea crucial en su carrera, mientras su madre con el mismo objetivo emplea todos sus ahorros en la compra de una tienda; el boxeador pierde la pelea y su madre es estafada.

Las tres películas son apreciables. Aunque el escritor Carlos Monsiváis afirma que pasaron inadvertidas —en el documental *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo*¹⁶—, dos de ellas ganaron premios Ariel, el galardón que otorga anualmente la industria cinematográfica de México a las producciones de ese país; *Crónica roja* ganó los premios a mejor ópera prima y mejor ambientación, y *En la tormenta* ganó en la categoría de mejor ambientación. Vallejo, sin embargo, renunció a seguir dirigiendo películas después de estas experiencias argumentando —como hemos anotado— que el cine era un arte inferior a la literatura, pues —entre otras limitaciones— no permitía la narración en primera persona. Esta afirmación de Vallejo —repetimos— no es sustentable, pues el cine (que emplea muchos códigos) puede valerse de la lengua para narrar en primera persona mediante la voz *over* o la voz *en off*, y establecer un narrador-personaje que puede ser homodiegético o autodiegético.

Al respecto es pertinente señalar que las películas dirigidas por Vallejo no emplean voces *over* ni voces *en off* ni narradores homodiegéticos o autodiegéticos, sino una instancia narrativa heterodiegética que ha sido llamada por teóricos del cine de diverso modo: narrador implícito, gran imaginador o meganarrador fílmico (Gaudreault & Jost, 1995, p. 57). Las novelas de Vallejo, a diferencia de sus películas, son narradas en primera persona por el propio protagonista, es decir, por lo que Genette denomina un narrador autodiegético, como es el caso de *La virgen de los sicarios*.

¹³ *Crónica roja*. Guion de Fernando Vallejo. Dir. Fernando Vallejo. Act. Mario Saavedra, Gerardo Vigil, Carlos Cardán, 1977. Película.

¹⁴ *En la tormenta*. Guion de Fernando Vallejo. Dir. Fernando Vallejo. Act. Carlos Riquelme, Carmen Montejo, Roberto Cañedo, 1980. Película.

¹⁵ *Barrio de campeones*. Guion de Fernando Vallejo. Dir. Fernando Vallejo. Act. Katy Jurado, Fernando Balzaretto, Carlos Riquelme, 1981. Película.

¹⁶ *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo*. Dir. Luis Ospina, 2003. Película documental.

Entre las películas dirigidas por Vallejo y la adaptación cinematográfica de *La virgen de los sicarios*, en la que participó como guionista, existen no pocas similitudes.

En la película *La virgen de los sicarios*, el protagonista Fernando no es el único personaje que tiene un cuerpo que recorre un espacio en tiempo presente; están también los cuerpos de sus amantes Alexis y Wílmor, cuerpos jóvenes que son baleados. En las películas dirigidas por Vallejo observamos, asimismo, cuerpos jóvenes que terminan siendo baleados, macheteados o lacerados. Al final de *Crónica roja* los hermanos fugitivos son acribillados de un modo que recuerda a las jóvenes víctimas de *Bonnie y Clyde*¹⁷ y *El zurdo*¹⁸ (ambos filmes de Arthur Penn); *En la tormenta* exhibe cuerpos de todas las edades (incluidos de niños) que son abatidos por la pandilla del bandolero «Sangrenegra»; en *Barrio de campeones* el cuerpo del joven boxeador es brutalmente golpeado.

Todos estos cuerpos están siempre desplazándose, tratando de encontrar una salida (real o simbólica) de un ámbito opresor (la cárcel, la ciudad, el barrio, el pueblo): los jóvenes de la primera película huyen en diversos autos que roban; los personajes de la segunda viajan en un autobús en medio de una región asolada por la violencia; en la tercera el movimiento también es constante, pero en un ámbito más restringido que es el del barrio y simbólicamente el de la pobreza de la que aspiran a salir el boxeador y su familia. Al igual que en la novela *La virgen de los sicarios*, en las películas citadas de Vallejo campea el fatalismo: los personajes se desplazan irremediabilmente hacia la muerte o a su derrota existencial, aunque no lo noten o se nieguen a admitirlo.

Entre los tipos de relaciones transtextuales propuestos por Genette se halla también la intertextualidad, que es definida como «una relación de copresencia entre dos o más textos» (1989b, p. 10). Las formas de intertextualidad, según Genette, son la cita, el plagio y la alusión. La primera es «la forma más explícita y literal», la segunda «es una copia no declarada pero literal», y la tercera es «un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente» (1989b, p. 10). Stam aplica el concepto de «alusión» al cine: «La alusión [...] puede tomar la forma de una evocación verbal o visual de otra película, con la intención de ser un medio expresivo para hacer observaciones sobre el mundo ficcional de la película aludida» (1999, p. 235). No parece arriesgado afirmar que el filme *La virgen de los sicarios* establece una relación de intertextualidad con las películas que dirigió Vallejo en cuanto alude a estas con sus personajes

¹⁷ *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*). Guion de David Newman y Robert Benton. Dir. Arthur Penn. Act. Warren Beatty, Faye Dunaway, Michael J. Pollard, 1967. Película.

¹⁸ *El zurdo* (*The Left Handed Gun*). Guion de Leslie Stevens basado en la obra de Gore Vidal. Dir. Arthur Penn. Act. Paul Newman, Lita Milan, John Dehner, 1958. Película.

errantes condenados por la violencia y sus cuerpos jóvenes lastimados. También alude a *Vértigo*¹⁹, de Hitchcock, específicamente en la escena en que Fernando cree reconocer cuando camina por la calle al fallecido Alexis, de modo similar a como Scottie cree reconocer a Madeleine en San Francisco (la posición y el movimiento de la cámara, así como la música son muy semejantes en ambas escenas). La alusión a *Vértigo* iría aún más allá en cuanto Fernando prácticamente recupera a Alexis a través de Wilmar, pero solo para perderlo, así como Scottie recupera a Madeleine vía Judy para perderla nuevamente.

Para una mayor precisión de la relación de intertextualidad entre los filmes mencionados, tendríamos que recurrir a Dällenbach, quien distingue: intertextualidad general (cita y alusión), intertextualidad restringida (cuando se trata de textos del mismo autor), y autotextualidad (la relación del texto consigo mismo, la «reduplicación interna que desdobra el relato») (citado en Estébanez, 2001, p. 570). Habría intertextualidad general en la alusión a *Vértigo* e intertextualidad restringida en la relación con los filmes que escribió y dirigió Vallejo, pues siendo Vallejo el autor del guion y quien tomó la iniciativa en la adaptación cinematográfica de *La virgen de los sicarios*, no parece errado adjudicarle una coautoría del filme²⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- Bazin, André (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bordwell, David & Kristin Thompson (1995). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Cappello, Giancarlo (2015). *Una ficción desbordada. Narrativa y teleseries*. Lima: Universidad de Lima.
- De Taboada, Javier (2006). La virgen de los sicarios: cine y literatura. *Tinta Expresa*, 2(2), 19-24.
- Douchet, Jean (s/a). Entrevista con Barbet Schroeder. Recuperado de <http://www.vertigo-films.es/pressbooks/lavirgendelossicarios.pdf> (fecha de consulta: 11-8-2015).
- Estébanez Calderón, Demetrio (2001). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.

¹⁹ *Vértigo* (*Vertigo*). Guion de Alec Coppel y Samuel A. Taylor. Dir. Alfred Hitchcock. Act. James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes, 1958. Película.

²⁰ El tema de la autoría en el cine, como sabemos, es polémico. Desde la década de 1950, en virtud de la llamada «política de autores», se suele atribuir la autoría de las películas con pretensiones artísticas al director. No obstante, la historia del cine demuestra que han habido productores que han impuesto un estilo reconocible en los filmes que tuvieron a su cargo por encima del director. Menos frecuentemente se ha atribuido la autoría de un filme al guionista, aunque recientemente —por ejemplo— son varios los casos de guionistas-autores en las series de televisión norteamericanas (Cappello, 2015, p. 67).

- Gaudreault, André & François Jost (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gérard (1989a). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, Gérard (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Hatry, Laura (2012). Del papel a la pantalla: la relectura fílmica de *La virgen de los sicarios*. *Cuadernos de Aleph*, 4, 93-109.
- Kokalov, Assem (2009). Adaptaciones cinematográficas queer: dos ejemplos latinoamericanos. *Mester*, 38, 27-44.
- Rohmer, Eric (2000). *El gusto por la belleza*. Barcelona: Paidós.
- Stam, Robert (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Stam, Robert (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. Ciudad de México: UNAM.
- Vallejo, Fernando (2001). *La virgen de los sicarios*. Madrid: Punto de lectura.

INTERTEXTUALIDAD, PERTENENCIA GENÉRICA Y ALEGORÍA POLÍTICA EN *LA PARTE DEL LEÓN*, DE ADOLFO ARISTARAIN

Román Setton

Universidad de Buenos Aires, Argentina-CONICET

Resumen: la primera película de la denominada trilogía policial de Adolfo Aristarain, *La parte del león* (1978), se inserta de manera explícita en la tradición del cine negro. Los recursos de esa tradición narrativa chocaban en ese entonces con buena parte de las restricciones impuestas por el Ente de Calificación Cinematográfica: no podían aparecer policías uniformados ni escenas con drogas o desnudos ni delincuentes que despertaran simpatía en el espectador. En esa trilogía, Aristarain se sirve de las particularidades del cine negro para producir un lenguaje y una narrativa de gran ambigüedad. En este trabajo nos proponemos indagar de qué modo funciona el trabajo con el género negro en *La parte del león*, y las posibles lecturas que podía fomentar el filme dentro del contexto específico de su estreno durante los años más duros de la última dictadura argentina.

Palabras clave: cine negro, Aristarain, censura, ambigüedad, dictadura argentina

INTRODUCCIÓN

Las primeras películas «de autor» dirigidas por Adolfo Aristarain *La parte del león*¹ (1978), *Tiempo de revancha*² (1981) y *Últimos días de la víctima*³ (1982), todas realizadas en tiempos de la última dictadura cívico-militar argentina, presentan una importante cantidad de vínculos productivos con diferentes tradiciones narrativas, pero ante todo con la doble tradición narrativa de la serie *noire* y el *film noir*.

¹ *La parte del león*. Guion de Adolfo Aristarain. Dir. Adolfo Aristarain. Act. Julio De Grazia, Luisina Brando, Fernanda Mistral, 1978. Película.

² *Tiempo de revancha*. Guion de Adolfo Aristarain. Dir. Adolfo Aristarain. Act. Federico Luppi, Haydée Padilla, Julio De Grazia, 1981. Película.

³ *Últimos días de la víctima*. Guion de Adolfo Aristarain. Dir. Adolfo Aristarain. Act. Federico Luppi, Soledad Silveyra, Ulises Dumont, 1982. Película.

En el final de *La parte del león* los créditos agradecen a diversos directores de Hollywood, «sin cuya colaboración no hubiera sido posible escribir esta historia» (*La parte del león*), muchos de ellos importantes representantes del periodo clásico del cine negro (Howard Hawks, Mervyn Leroy, Raoul Walsh, Josef von Sternberg, Henry Hathaway, Michael Curtiz, Fritz Lang, Nicholas Ray, Jacques Tourneur, Alfred Hitchcock), si bien algunos de ellos también habían realizado filmes pertenecientes al subgénero del policial conocido como *police procedural*, que en muchos puntos es una modalidad narrativa opuesta al *noir* (Borde & Chaumeton, 1958 [1955], pp. 5-35). En este sentido, no sorprende que la película trabaje visiblemente con componentes del cine negro, con una gran variedad de elementos formales, encuadres, iluminación, perspectivas de cámara, y también con numerosos aspectos temáticos de esta tradición narrativa —la construcción paranoica de la ciudad, la inestabilidad de las relaciones y la posibilidad constante de la traición; el motivo del hombre común que se encuentra en una situación excepcional y se comporta como un delincuente, solamente para ofrecer algunos ejemplos rápidos—. En este contexto de dictadura, la película tenía la restricción de respetar las reglas impuestas por el Ente de Calificación Cinematográfica, que en gran medida se oponían a algunos de los elementos constitutivos del *film noir*: no podían aparecer policías uniformados, ni escenas con drogas o desnudos ni delincuentes que despertaran simpatía en el espectador.

En la última película de la denominada trilogía policial, en cambio, Aristarain transpone al lenguaje cinematográfico una de las novelas argentinas más importantes del género negro —si no la más importante— publicadas durante la última dictadura, *Últimos días de la víctima*, de José Pablo Feinmann. La película de Aristarain sorprende por la inteligencia en la transposición formal y por la lograda conjunción entre una trama policial, oscura, compuesta por relaciones muy complejas de violencia clandestina vinculada a una organización de estricta e inagotable jerarquía, y una trama familiar melodramática. En contraste con otras producciones audiovisuales de la época, en que la familia aparece como la única posibilidad de un refugio feliz, como la huida hacia la interioridad frente a una vida pública y política atormentadas, claustrofóbicas, asfixiantes y enloquecedoras —por ejemplo *Crecer de golpe* (1977), de Sergio Renán; *La parte del león* (1978), *El poder de las tinieblas*⁴ (1979), de Mario Sábato—, *Últimos días de la víctima* (1982) se atreve a mostrar un universo en que la traición y la amenaza han llegado a dominar ahora también el espacio familiar.

⁴ *El poder de las tinieblas*. Guion de Mario Sábato. Dir. Mario Sábato. Act. Carlos Antón, Cristina Banegas, Aldo Barbero, 1979. Película.

En el comienzo de la decadencia de la dictadura militar, Aristarain filma la película más discutida y significativa en términos políticos de la trilogía, *Tiempo de revancha* (1981). Fue interpretada como una alegoría de la situación de los desaparecidos y presos políticos en ese entonces. Pedro Bengoa (Federico Luppi), un exsindicalista que comenzó a trabajar para una empresa multinacional como dinamitero, decide, junto a Bruno Di Toro (Ulises Dumont), compañero de trabajo y viejo camarada en la lucha sindical, simular un accidente por medio de una explosión —una trama que en parte recuerda ejemplos clásicos del cine negro como *Double Indemnity* (1944), de Billy Wilder—. La idea era fingir que Di Toro perdía el habla para obtener una jugosa indemnización; pero la explosión sale mal, y Di Toro pierde la vida. Bengoa decide entonces representar ahora el papel que habría representado Di Toro, si estuviese vivo: simula que ha perdido el habla. Como la empresa sospecha que el accidente había sido planeado, presiona de diversos modos a Bengoa, incluyendo el hecho de tirarle un cuerpo al lado desde un Ford Falcon cuando está caminando por la calle; y finalmente Bengoa decide cortarse la lengua, para no traicionarse y hablar, luego de haber cortado vínculos con todos sus conocidos y seres queridos.

Inevitablemente, el cuerpo arrojado desde el auto emblemático de la policía y los servicios de inteligencia y la idea de las lenguas cortadas fomentaron la lectura en clave política, como una especie de denuncia encubierta de la violencia estatal, especialmente de la censura y represión políticas imperantes. Sin embargo, la película —sostenemos— se presta a una doble lectura, y la violencia y la censura del filme pueden ser interpretadas como metáfora del Estado y también como metáfora de la violencia y los códigos de silencio de los movimientos políticos armados. Esto consueña en gran medida con la ambigüedad y el oportunismo político con que se manejaron muchos de los directores y las productoras cinematográficas en ese entonces (por ejemplo, Aries, que produjo *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982), así como *La playa del amor* o *La discoteca del amor*, ambas de 1980, dirigidas por Aristarain, y parte del entretenimiento ligero y pasatista que revistió de superficialidad y humor fascista los años dictatoriales). De este modo, Aristarain se sirve de la ambigüedad propia del cine negro y de recursos propios de la tradición literaria para producir un lenguaje y una narrativa de gran ambigüedad e indeterminación políticas. Esto fomentó que los ocupantes del Estado argentino interpretaran los filmes como alegorías de la violencia revolucionaria y quienes eran perseguidos por el gobierno dictatorial como alegorías de la violencia del Estado. En este artículo nos proponemos indagar de qué modo funciona el trabajo con el género negro en la primera película de la trilogía, *La parte del león*, y las posibles lecturas que podía fomentar el filme dentro del contexto específico de su estreno durante los años más duros de la última dictadura argentina.

**APROPIACIÓN DE LA TRADICIÓN DEL CINE NEGRO EN TIEMPOS DE DICTADURA:
LA PARTE DEL LEÓN**

La parte del león (1978) comienza con el desarrollo incipiente de dos procesos de disolución: el de una banda de delincuentes y el de una familia. Por un lado, el robo del auto por parte del Nene (Julio Chávez) y el asesinato del empleado del garaje tienen como consecuencias los primeros choques y luchas de poder y de estilos (de delincuencia) entre Larsen (Ulises Dumont) y el Nene, entre la vieja y la nueva generación; por otro, Bruno Di Toro (Julio De Grazia) y su mujer Silvia (Haydée Padilla) asisten al estudio de un abogado amigo para iniciar su divorcio, la disolución del vínculo de pareja y también en gran medida de la familia de Di Toro. Así comienzan, entonces, los conflictos dentro de la sociedad criminal, que terminará en la disolución de la banda y la muerte de muchos de sus miembros (el Nene, Quique —el hermano del Nene—, Larsen), así como también se profundiza la desvinculación de Di Toro de todos sus lazos afectivos —y la imagen que cierra el filme es la culminación de este proceso, el protagonista solo, aislado, un «pobre tipo», tal como lo formula Luisa (Luisina Brando) en las palabras con que finaliza la película—. El «pobre tipo» es Di Toro, que por primera vez en su vida es un hombre adinerado; pero el costo ha sido inmenso, ha perdido en el camino todo vínculo con los otros y, por lo tanto, cualquier espacio de pertenencia —familiar, laboral, de amistad—. Al final de la película se encuentra, por lo tanto, con su antiguo sueño cumplido —conseguir mucho dinero—, pero más infeliz que al comienzo de la historia, siempre descontento por la falta de fortuna. Este planteo del comienzo se desarrolla en el plano formal en consonancia con la tradición del *film noir*, con la presentación de un criminal angélico y brutal, el Nene, y de un individuo corriente, «delirante» —como lo califica su ahora exmujer—, que se emborracha y juega de manera compulsiva y tiene sueños megalómanos y, por tanto, frustrados y frustrantes. Di Toro deposita en el juego la cifra de todas sus esperanzas de gloria y encuentra en la bebida el consuelo y el escape para su frustración. A estos motivos propios del género o estilo negro⁵ se suman características formales fácilmente identificables con la tradición del *noir*: los juegos de luces

⁵ Existe al respecto una discusión que no abordaremos aquí en detalle. Cabe señalar solamente que no hay acuerdo respecto de este punto; Borde y Chaumeton lo consideran un género y un estilo; Norbert Grob, en cambio, lo considera un estilo y una perspectiva de consideración del mundo, un modo pesimista, cínico, nihilista de ver el mundo. Esto depende naturalmente de lo que se entienda por género en general, y de lo que se entienda por *noir* en particular. Si seguimos la definición de Rick Altman, es decir, un género es la consolidación de una sintaxis determinada vinculada con una semántica concreta, entonces quizá habría que considerar al *noir* menos un género que un imaginario o un universo semántico, por la falta de precisión en la sintaxis. Sin embargo, la perspectiva cínica y pesimista del mundo que caracteriza al *noir*, así como algunos recursos sintácticos vinculados con el manejo de la iluminación,

y sombras, la iluminación fuertemente contrastada, las perspectivas aberrantes de cámara, los planos rarefactos —es decir, aquellos en que la información del plano está reducida al mínimo (Deleuze, 1987, pp. 27-49)—, la utilización de la música para intensificar el dramatismo de la acción o subrayar el carácter angustiante de la situación o la paranoia del héroe, la perspectiva narrativa colocada dentro del mundo criminal, así como temas y motivos propios del género, la centralidad de las calles de la ciudad como espacio privilegiado de la acción, la incertidumbre de los móviles de los protagonistas, la ambigüedad moral en la construcción de los personajes (Borde & Chaumeton, 1958 [1955], pp. 5-20). Esto sucede en una época en que en el cine mundial se produjera un renacimiento del género negro, con las películas de Samuel Fuller (*Underworld U.S.A.*, 1961; *The Naked Kiss*, 1964), John Boorman (*Point Blank*, 1967), Robert Altman (*The Long Goodbye*, 1973), Roman Polanski (*Chinatown*, 1974), Dick Richards (*Farewell, My Lovely*, 1975), Martin Scorsese (*Taxi Driver*, 1976), Brian De Palma (*Dressed to Kill*, 1980), Michael Mann (*Thief*, 1981), y Taylor Hackford (*Against All Odds*), entre otros⁶.

Dentro de este doble contexto, el político nacional y la historia del cine mundial, se desarrolla la historia de Bruno Di Toro, desde que encuentra por casualidad el dinero proveniente de un atraco, cuarenta mil millones, y comienza su huida de los delincuentes que han perpetrado el robo, hasta que termina solo, luego de haber traicionado a todos sus afectos, tirado en medio de la calle y en una crisis de llanto. La historia es, en este sentido, la transformación del sueño de Di Toro, ser millonario, en una pesadilla. Y esa transformación se da precisamente por la realización de ese sueño. De este modo, se podría caracterizar de manera sintética y general la sintaxis del *film noir* como la transformación de los sueños en una pesadilla; y muchos de sus elementos semánticos se corresponden también con esta idea: el erotismo onírico, las fantasías de grandeza, una narrativa que tiende a la disolución y la muerte, un fatalismo pesimista y una perspectiva desesperanzada del mundo. Sin embargo, la película de Aristarain incorpora también elementos de las películas de *gangsters* —que en muchos elementos coinciden con el *noir*—. Esto lo vemos por ejemplo en la caracterización del héroe, y particularmente en la descripción que hace Silvia de su exesposo como un hombre que no se conforma, alguien que siempre quiere más, que no puede aceptar que haya alguien que tenga más que él, no puede aceptar no ser el número uno. Esta necesidad coincide con la construcción tradicional de la figura

del encuadre, de la angulación e incluso del montaje, bosquejan una cierta regularidad o recurrencia de recursos sintácticos (aunque no podamos hablar de ese equilibrio consolidado de sintaxis y semántica requerido por Altman). Grob, en cambio, lo considera un fenómeno del cine moderno, pues se acerca a la modalidad narrativa del cine de autor.

⁶ Sobre las épocas del género ver Norbert Grob, 2008, pp. 12-19.

del *gangster* cinematográfico (Warshow, 1964a). Y esta necesidad de elevarse por encima del resto, de estar en la cúspide del mundo —y poseerlo⁷— condena al héroe de las películas de *gangsters*, así como al héroe del género negro, tal como ha sido caracterizado por Sebrelli (1997) y por Borde y Chaumeton (1958 [1955]) a la soledad, la tristeza y la frustración. Esto es precisamente lo que le sucede a Di Toro al final del filme.

El hecho de que la película haya sido rodada y estrenada durante la última dictadura militar argentina, bajo el gobierno de Videla, incluso durante el periodo más duro de la dictadura (los primeros tres años), nos incita a pensar los vínculos entre el cine negro y la política. Ante todo, si tenemos en cuenta dos cuestiones complementarias y aparentemente opuestas: 1) al ser un arte especialmente costoso y no contar con un mercado suficientemente grande, el cine en la Argentina siempre tuvo que establecer compromisos con el Estado, que otorgaba los subsidios; 2) el cine negro se caracteriza por la puesta en crisis de los valores tradicionales, por la ambigüedad específica que borra cualquier distinción entre buenos y malos y por la crítica de la sociedad contemporánea, que en muchos casos —aunque no necesariamente en todos— denuncia un estado de corrupción del Estado. Se trata, en gran medida, de la caída de los ideales moderno-burgueses provocada por la crisis de valores del capitalismo avanzado, que se identifica ahora con «la era de la pecaminosidad consumada», según la antigua y célebre expresión de Fichte (Oesterreich & Harmut, 2006, p. 249). Y usualmente el Estado aparece como el responsable de esa situación y a la vez como el síntoma más visible, tal como se puede ver con claridad, por ejemplo, en *Touch of Evil* (1958), de Orson Welles, fundamentalmente a partir de la figura de Quinlan.

En ese sentido, cuesta pensar que, en el marco de un Estado que ejerció con gran empeño la censura, se hayan podido realizar películas con una potencia crítica tan intensa como suele tener el cine negro. Por eso, conviene comenzar por señalar que en *La parte del león* el Estado está casi borrado por completo, con excepción del comienzo del filme. En este comienzo el Estado aparece a partir de las acciones de las fuerzas policiales, como encarnación positiva de la ley vigente, una ley efectiva y defensora de los valores tradicionales liberales —la propiedad y la vida—. Los representantes de la ley se enfrentan con los criminales —el Nene, Quique y Larsen— y matan a uno de ellos, cuando intentan huir luego del robo de la caja fuerte. En este caso, lo poco del Estado que percibimos parece coincidir más con la representación de la ley que suele ofrecernos el *police procedural* —el subgénero policial que podemos identificar con un universo ordenado antes que con uno caótico o en crisis— que con

⁷ Recuérdese el cartel que ve Scarface por su ventana y que sintetiza su deseo.

la representación propia de las fuerzas policiales en la tradición del cine negro (Borde & Chaumeton, 1958 [1955], pp. 5-35). Luego, los representantes del Estado brillan por su ausencia. Y ante esta ausencia, cobra mucho mayor relieve el mundo de los criminales, donde destaca desde el inicio la figura del Nene, una suerte de asesino caprichoso. El Nene es un sujeto que ha resuelto llevar la individualidad contemporánea hasta el punto de maximizar la significación de sí, de ponderar de manera extrema la seguridad personal, incluso al costo de la vida del prójimo —tal como sucede con el empleado del estacionamiento—, o al punto de no considerar prójimo a nadie —y quizá tampoco a su propio hermano, quien muere en la persecución del inicio de la película, mientras el Nene logra escapar—. Este es el comienzo y el final de la tensión permanente entre el Nene y Larsen, y también el elemento que lleva al desenlace trágico de esta asociación criminal, cuando Larsen mata al Nene porque este está abusando de Fabiana Di Toro (Cecilia Padilla), la hija de Bruno.

La película aísla de este modo al Estado y lo deja al margen de la moderna desintegración moral; asimismo, otro espacio aparece incorrupto en la película: el ámbito familiar, caracterizado en gran medida con las notas propias de la representación de la familia en el melodrama. Por último, el filme presenta otra excepción a esta corrupción generalizada: el abogado amigo de la familia, representado como un individuo honesto, que se muestra bondadoso y busca mantener el orden familiar y el bien común, y prioriza los vínculos afectivos por sobre la lógica del rédito económico. Todos los vínculos de la película que no están inscritos en las relaciones institucionales estatales, legales o familiares son corruptos, riesgosos y conducen a la infelicidad y la muerte. La descomposición de la época queda confinada así a los espacios extra-legales, extrafamiliares y extraestatales.

Si bien el filme toma durante casi toda la narración la perspectiva de Bruno Di Toro, es decir, la perspectiva de un lumpen que se transforma en criminal y que ya lo era en potencia —pues era en acto un jugador empedernido, alguien que rechazaba la cultura del trabajo y que siempre soñaba con dar el «batacazo», tal como lo desenmascara su exmujer frente al abogado amigo—, es decir, una perspectiva propia del *noir*, que determina la mirada del filme sobre la totalidad de la historia narrada, se encarga a la vez de excluir de esa realidad corrupta al espacio de la familia, al ámbito del Estado y también al ámbito de las leyes en el ámbito de la sociedad civil (el abogado amigo de la familia).

El filme ofrece así una perspectiva sesgada de la realidad, la imagen de un mundo marginal, que se ensancha y amenaza con convertirse en la totalidad, pero que de ningún modo puede ser equiparado todavía con la totalidad social. En este sentido, *La parte del león* se aleja de la tradición del *film noir*, que por lo general busca ofrecer una mirada sobre la totalidad de la realidad social. Al apartarse de esta tradición,

se concentra en el mundo criminal, configurado como un ámbito en que reinan fundamentalmente las alianzas entre hombres, hombres que han dejado de lado la familia, se han ido de su casa —Mario (Arturo Maly), por ejemplo, se ha separado de Estela, se «tuvo» que ir de su casa, porque ella se quería casar— y viven en lugares de paso como pensiones (Di Toro); son hombres que establecen relaciones solidarias entre hombres o no establecen relaciones de ningún tipo⁸. En algunos casos, esos vínculos masculinos son miméticos, como el que parece existir entre el Nene y Quique⁹, mientras que los vínculos entre hombres y mujeres que se dan en este ámbito están por fuera de las «costumbres honorables», al margen de la buena sociedad, como sucede con la convivencia «en pecado» entre Luisa y Mario (Arturo Maly). Se trata, por lo tanto, de vínculos que se oponen a la trinidad de Dios, Patria y Familia, defendida por la dictadura bajo el gobierno de Videla.

En contraste con esto, el espacio femenino de la familia —la hija y la madre— puede no ser ajeno a la sensualidad y la seducción —especialmente en la caracterización de Fabiana como una Lolita— ni se condice necesariamente con la inocencia e ingenuidades perfectas, pero el crimen todavía no ha ingresado allí. Con estas características, la película tiene que haber sido al menos parcialmente incómoda en su momento, porque en octubre de 1978, cuando se estrenó, la historia del hombre común y corriente que encuentra un bolso de dinero robado y *breaks bad* tenía al menos que importunar a un gobierno que había predicado con insistencia que los argentinos éramos derechos y humanos. Sin embargo, el hecho de que la lógica de la corrupción esté vinculada con el abandono de ese espacio de la trinidad católica, nacionalista y familiar pudo haber generado también una interpretación en apoyo de los valores predicados por los ocupantes del Estado.

⁸ La oposición con la familia de los criminales está expresada con todo detalle en un parlamento de Mario: «[un hombre casado] es menos interesante, es menos interesante porque no puede ser irresponsable; un tipo que se levanta por la mañana, se lava la cara, le da un beso a su mujer y sale corriendo porque tiene miedo a perder el tren es menos interesante, es mucho menos interesante que el tipo que se levanta a las dos de la tarde, se prepara un trago, le da un beso a la mujer de otro y pierde el tren» (*La parte del león*).

⁹ Esta dupla prefigura a la pareja de Ángel (Eduardo Noriega) y el Nene (Leonardo Sbaraglia) en *Plata quemada* (2001), de Marcelo Piñeyro, basada en la novela homónima de Ricardo Piglia y que retoma, y a la vez profundiza, un elemento presente en *La parte del león*: la relación homoerótica, en parte incestuosa —Ángel y el Nene son conocidos como «los Mellizos»— y vinculada con la temática del doble que caracteriza a los protagonistas criminales, un motivo tradicional del policial literario y cinematográfico. *Plata Quemada* pone de manifiesto en el Nene aquello que estaba sugerido en el Nene de *La parte del león*, interpretado por el actor gay Julio Chávez: la relación mimética de amantes, compañeros en el crimen y hermanos. Además, ambas películas comienzan con un conflicto armado que provoca la herida del hermano amado.

Todo hombre que se sale de esa trinidad es automáticamente un criminal y víctima de persecución constante y en cualquier momento puede ser asesinado —tal como sucede con Mario—; asimismo, el asesino ha dejado de ser ahora individual, al menos en la consciencia de la víctima perseguida, y ha tomado la forma de un colectivo. Se trata, tal como es percibido por la mirada de Di Toro, que es también la perspectiva privilegiada del filme, de una suerte de conspiración urbana; el circular por el espacio de la ciudad conlleva una amenaza constante, porque la organización social parece ahora volcarse contra el individuo en una red de comunicaciones subterráneas —y la mirada de Di Toro y la del filme se detienen especialmente en los teléfonos— que van uniendo a todas las individualidades en una especie de sociedad persecutoria.

Los dos personajes centrales, perseguidor y perseguido, si los consideramos en sus individualidades, ladrón y ladrón de ladrón, el Nene y el nene viejo —porque el personaje que encarna Julio De Grazia es como un nene grande, alguien que no alcanza jamás la madurez, y que al igual que el Nene mata rápidamente sin causa—, concentran gran cantidad de rasgos negativos: el Nene es caracterizado como un psicópata; Di Toro, como un atorrante, un maltratador de la mujer, un mal padre, mal esposo, mal amigo (abandona a Mario), un traidor y un delirante megalómano, y fundamentalmente, tal como le dice Luisa en las palabras finales, «un pobre tipo». La película nos advierte así contra ese mundo de hombres que se asocian entre sí, o unos contra otros, que han abandonado la vida en familia y la cultura del trabajo y que de esa forma se exponen no solamente a sí mismos a la muerte sino también a sus familias.

Esto puede ser leído, como es natural, como una metáfora de los militantes que habían pasado a la clandestinidad, en lugar de seguir con una vida ordenada de trabajo, familia y obediencia al orden establecido. Pero a la vez el filme puede considerarse una crítica de la dictadura porque pone en escena el modo en que bajo la dictadura militar argentina la propagación de la persecución y de la muerte se daba con la máxima rapidez y el máximo alcance, y una niña preadolescente o una mujer que solamente quiere formar una familia corren riesgo de muerte solo porque el padre se ha convertido en un criminal de poca monta. Y ahora no es el Estado quien lo persigue y lo mete preso —que es lo que debe suceder en un Estado de derecho—, sino toda una red de fuerzas subterráneas que —tal como aparece sugerido— parece incluir elementos de las fuerzas de seguridad y también criminales.

En contraste con lo que sucedía por ejemplo en *Fuera de la ley* (1937), de Manuel Romero, o *Apenas un delincuente* (1949), de Hugo Fregonese, en que los encargados de perseguir a los criminales eran los representantes del Estado, ahora los perseguidores son también delincuentes, una suerte de patota, que puede no tener miramientos

ni siquiera con los valores tradicionales de la familia y la patria. De manera complementaria, la película representa un estado generalizado de derrumbe moral de la sociedad; como ha señalado Mabel Tassara, *La parte del león* y *Apenas un delincuente* coinciden en el retrato de un protagonista que no se resigna a aceptar la medianía de su existencia, a continuar con una vida gris, y que coloca todos sus deseos y fantasías de una vida plena en el dinero; pero las películas se distancian claramente en que «mientras *Apenas un delincuente* refiere la conducta del personaje a una incapacidad individual [...], *La parte del león* habla de un contexto en el que, como consecuencia de haberse debilitado otros valores que sostenían ideológicamente a lo social, un hombre sin dinero es un don nadie» (1992, p. 159). En este sentido, *La parte del león* tiene un marcado sesgo de crítica social, pues allí se puede advertir «cómo la sociedad desplaza a los honestos del lugar del héroe (quiebra social de valores)» (1992, p. 159) y, a través del proceso de caída de Di Toro, se da cuenta «del resquebrajamiento de los valores éticos de la *vieja Argentina*» (1992, p. 159)¹⁰.

El retrato de los espacios exteriores —al igual que la configuración de esos ámbitos en *El poder de las tinieblas* (1979), de Mario Sábato, estrenada un año después y también producida por Aries— presenta elementos expresionistas y configura el espacio de la ciudad y en general el ámbito de la vida pública como un ámbito asfixiante y persecutorio. Se produce de este modo una imagen de la totalidad social como conspiración. Se trata de la relación inescindible entre un personaje con estados mentales paranoicos y una ciudad que parece no tener escapatoria. La figura de Di Toro deambulando por la noche en la ciudad, sin escapatoria, plasma con vigor el sentimiento del asedio de un poder omnipresente e invisible. De este modo, se vuelve visible también aquello que para Fredric Jameson (1995) constituye un elemento propio de la vivencia de la totalidad como conspiración, esto es, la disolución de la separación entre el individuo privado y su figura pública, porque la persecución, que en principio parece ser propiamente una característica de la ciudad, ingresa al ámbito privado, al hotel, a la casa familiar, al círculo de las amistades. Así la película puede pensarse en sintonía con las ideas de Jameson sobre el posmodernismo con potencia y vigor crítico, por la fuerza alegórica que podemos percibir en esa persecución concreta de Bruno Di Toro, que es transformado en perseguido por la totalidad de la ciudad y del mundo —*urbe et orbi*— por un acontecimiento contingente, algo que también les sucede a personajes menos ambiciosos y más nobles —su mujer, Luisa, Fabiana—.

¹⁰ En el mismo sentido, puede indicarse la construcción del personaje de la dueña de la pensión (Beba Bidart), que revisa los cajones de sus inquilinos mientras estos no están.

La parte del león es el comienzo de Aristarain en el cine y en el cine negro. En una entrevista relativamente reciente, puso de manifiesto que él no buscaba ajustar cuentas con la época —al menos con la época de la dictadura— sino con el fenómeno más amplio espacial y temporalmente del capitalismo:

Mis películas tenían un objetivo claro, que era muy visible en *La parte del león* o en *Tiempo de revancha*: atacar al capitalismo, que es un sistema que considero salvaje. Hoy pienso lo mismo, este sistema nos destruye sin la más mínima piedad y hay que cambiarlo, no queda otra. Hay pequeñas modificaciones que fuimos viendo para mejor en América Latina, muy prometedoras, pero el sistema te sigue apretando (Stiletano & Aristarain, 2013).

Y en el mismo sentido señala:

En *La parte del león*, que filmé durante la dictadura militar, un tipo se arruina la vida y arruina a todo lo que lo rodea en su afán por tener plata y otro nivel de vida. Eso supongo que hará reflexionar a todo espectador más o menos inteligente (Stiletano & Aristarain, 2013).

CONCLUSIÓN

En esas menos de 48 horas que dura la historia, la película retrata de qué modo un tipo común entra por azar en la clandestinidad y cómo la ciudad se vuelve para él una pesadilla paranoica, tal como vemos en la escena del bar, cuando Di Toro, con el dinero en un bolso, desconfía de todos y piensa que el mozo y el empleado lo pueden entregar o robar. Como sucede en *El poder de las tinieblas*, aquellos que no tienen un lugar fijo para dormir corren peligro en todas partes, y aquellos lugares públicos que funcionan como espacios privados, los hoteles, son quizá los ambientes de máxima exposición y peligro, como el hospedaje en que entra Di Toro pero cuya habitación, por miedo a una trampa o un asalto, no llega a tomar. El espacio público se ha vuelto amenazante; el espacio privado también está asediado y en verdad el espacio característico parece ser aquel en que lo público y lo privado se confunden y se pierden.

En las películas de los comienzos del cine argentino y durante el periodo clásico de los estudios, como en *Perdón, viejita* (1927), *Monte criollo* (1935), *La vuelta de Rocha* (1937), *Apenas un delincuente* (1949), e incluso en el cine moderno de la generación del sesenta —*Alias Gardelito* (1961), *Los venerables todos* (1962)—, el crimen de un individuo arrastraba a toda la familia a la vergüenza, la perdición y la infelicidad, porque la lógica del crimen se oponía por principio al imaginario familiar determinado por fuertes valores morales y la ética del trabajo. En el cine de la dictadura, en cambio, el delito supone otro tipo de peligros para los familiares

de quienes han ingresado en la clandestinidad. Ya no se trata del oprobio por el hijo o el hermano ladrón; ahora los familiares corren el peligro de convertirse rápidamente en víctimas de extorsión, abuso y tortura —como la familia de Di Toro—. Si los representantes visibles de esa conspiración persecutoria necesitan información o no consiguen lo que quieren, pueden recurrir a cualquier medio para encontrar al sujeto clandestino o simplemente aprovechar la oportunidad para satisfacer sus deseos libidinosos o sádicos, como hace el Nene.

Por otra parte, la película configura las imágenes femeninas a partir del imaginario del *noir*. En *La parte del león*, las mujeres ya no son las heroínas castas del *western*, como sucedía por ejemplo con los primeros policiales y los del periodo clásico, como la novia del criminal en *Apenas un delincuente* (1949); tampoco son las mujeres sacrificadas por el bien común y por el amor, que incluso caídas, como las prostitutas del *western*, eran dignas de amor y con sólidos valores morales, como sucede con aquellas de *Perdón, viejita* (1927) o *La vuelta de Rocha* (1937). Al igual que en los policiales de la Generación del 60, aquí las mujeres pueden acompañar a los criminales en sus aventuras, como Luisa, o intentar seducirlos, como Fabiana, a pesar de ser todavía casi una niña. De todos modos, están todavía muy lejos de alcanzar la corrupción de los hombres, si bien esta las acecha por todas partes y es inminente que las alcance. En las siguientes películas de Aristarain, los personajes femeninos ya son un elemento más de esa desintegración moral y social, de esa corrupción y conspiración generalizadas: en *Últimos días de la víctima* (1982), Laura Ramos de Külpe (Elena Tasisto), la mujer del asesino (Rodolfo Külpe, interpretado por Arturo Maly), participa intensamente del plan criminal y del asesinato de Mendizábal (Federico Luppi).

En *La parte del león*, en cambio, los hombres corruptos, amenazados y amenazantes, víctimas y victimarios, son aquellos que no pueden o no quieren formar familia, Di Toro y Mario, y que sueñan con un mundo de aventuras y con un exilio más o menos paradisíaco, el Caribe, Italia. Se trata de los hombres que no se ajustan por completo al paradigma hegemónico social. Hombres que tienen sueños escapistas, por fuera de las fronteras nacionales, y que terminan durmiendo en las estaciones de tren o muertos. Estos «soñadores» son desenmascarados por la película como «pobres tipos», hombres con comportamientos infantiles, que no se resignan a sentar cabeza y son capaces de abandonar o matar a sus seres más próximos. En contraste con esto, las mujeres, incluso si siguen a sus hombres en las aventuras delictivas, tienen la firme voluntad de establecerse y formar una familia, de acuerdo con todas las leyes de la buena sociedad —Luisa, por ejemplo, reflexiona con lógica doméstica y estrictamente pequeñoburguesa cómo invertir legítimamente el dinero para vivir en familia, de manera similar a lo que sucede con la mujer de Bruno Di Toro—. Los hombres, en cambio, sueñan con darse la gran vida y abandonar a sus mujeres —pues la plata

no les alcanzaría para irse con la familia y además la vida familiar los volvería «menos interesantes»—.

El final del filme se encarga de poner cada cosa en su lugar, pues el pobre tipo es desenmascarado como un «pobre tipo» y aquel que lo siguió en sus locuras debe pagar el error —moral, práctico (de cálculo), gnoseológico (la errónea consideración de Mario sobre el presente de los criminales, a quienes imagina huyendo de la policía, es decir, siendo perseguidos y no perseguidores)— con su vida e incluso los criminales deben colaborar con ese restablecimiento del orden, que rompen los hombres que son como niños, juegan a ser hombres y quieren subvertir el orden social. De allí, que un criminal como Larsen, un criminal todavía con códigos, un viejo y maduro ladrón, un verdadero hombre, y no un Nene, o un niño como Di Toro o Mario, termine colaborando con el mantenimiento del orden social. Al matar al Nene, resguarda a la familia y sobre todo la integridad de las niñas, y pone a los niños —al Nene— en su lugar. Los códigos del viejo mundo pueden costarle a uno la vida, pero logran recomponer la familia y de algún modo el orden del universo social al preservar a las mujeres, que llevan en sí el futuro.

Los hombres de ese mundo corrompido, al ser como niños, con excepción del personaje de Larsen, carecen por completo de «códigos éticos», un elemento que va a tener mayor presencia en las películas posteriores de Aristarain, como ha señalado Alejandro Ricagno (1993). Larsen anticipa en este sentido a esos personajes; es todavía un hombre con códigos, un hombre de un mundo más antiguo, más sólido, de una generación previa.

Que el Nene y Larsen pertenecen a dos generaciones diversas y, por lo tanto, a dos imaginarios morales diferentes, con hábitos y valores distintos, al igual que Külpe (Arturo Maly) y Mendizábal en *Últimos días de la víctima* (1982), se pone de manifiesto en el comienzo del filme a partir de la discusión entre los personajes por el asesinato del empleado del estacionamiento. Desde el inicio de la relación los códigos de estos personajes no parecen compatibles; y Larsen desconfía del Nene desde el comienzo. El cambio de generaciones en el mundo criminal se caracteriza por una marcada decadencia en los valores, de manera similar a lo que sucede con la decadencia del hombre común. Pero también dentro del mundo del crimen se restablecen a fin de cuentas las viejas buenas costumbres. En la discusión del comienzo, por el asesinato del empleado, el Nene le dice a Larsen de manera amenazante que las cosas se hacen a su modo, pero el final termina mostrándonos que no es así, que todavía las viejas generaciones tienen una palabra para decir, e incluso pueden impedir que los jóvenes impongan sus nuevas formas de seducción, prepotencia y violencia innecesaria.

La parte del león pone de manifiesto y denuncia así un estado de cosas —y en parte un Estado— que ha disuelto en gran medida la sociedad civil. Pero al estar casi ausente el Estado persecutorio —que era omnipresente fuera del cine—, al desaparecer luego del comienzo del filme, el sujeto colectivo persecutorio parece identificarse con la ciudad toda, pues cada uno de los que circulan por sus calles puede ser parte de la conspiración. De este modo, *La parte del león* desplaza, en la representación, la persecución del Estado a una persecución de la sociedad civil, en un momento en que aquellos que parecían simples ciudadanos también podían ser parte de las fuerzas de seguridad del Estado (los denominados «servicios») ¹¹.

BIBLIOGRAFÍA

- Altman, Rick (1999). *Film / Genre*. Londres: BFI Publishing.
- Borde, Raymond & Etienne Chaumeton (1958 [1955]). *Panorama del Cine Negro*. Trad. Carmen Bonasso. Buenos Aires: Losange.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- Feinmann, José Pablo (1996). *Últimos días de la víctima*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Grob, Norbert (2008). Einleitung. En *Film noir* (pp. 9-54). Stuttgart: Reclam.
- Jameson, Fredric (1995). La totalidad como conspiración. En *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.
- Oesterreich, Peter L. & Hartmut Traub (2006). *Der ganze Fichte. Die populäre, wissenschaftliche und metaphilosophische Erschließung der Welt*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Ricagno, Alejandro (1993). *La parte del león* «El amante». Cine nacional, febrero de 1993. <http://www.cinenacional.com/critica/la-parte-del-leon> (fecha de consulta: 16-4-2018).
- Sebrelli, Juan José (1997). Dashiell Hammett o la ambigüedad. En *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades: 1950-1997* (pp. 223-233). Buenos Aires: Sudamericana.
- Stiletano, Marcelo & Adolfo Aristarain (2013). En el mundo entero hay un 95% de películas que son basura. Entrevista de Stiletano a Aristarain. *La Nación*, 14 de abril. <http://www.lanacion.com.ar/1572440-adolfo-aristarain-en-el-mundo-entero-hay-un-95-de-peliculas-que-son-basura> (fecha de consulta: 16-4-2018).

¹¹ En este sentido, la película puede ser considerada también como la contracara de algunos filmes policiales del menemismo, en que el Estado se ha disuelto por completo y los individuos se proponen encarnar ellos mismos «la justicia».

- Tassara, Mabel (1992). El policial: la escritura y los estilos. En Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino. La otra historia* (pp. 147-167). Buenos Aires: Letra Buena.
- Warshow, Robert (1964a). Movie Chronicle: The Westerner. *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture* (pp. 89-106). Nueva York: Anchor Books
- Warshow, Robert (1964b). The Gangster as Tragic Hero. *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture* (pp. 83-88). Nueva York: Anchor Books.

UN AHOGADO (HOMOSEXUAL) FRENTE A LOS LINEAMIENTOS DE LO REAL MARAVILLOSO Y EL AMOR EN *CONTRACORRIENTE*, DE JAVIER FUENTES LEÓN

Enrique Bruce-Marticorena

Pontificia Universidad Católica del Perú / Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

Resumen: *Contracorriente* (2010), del peruano Javier Fuentes León, permite analizar el tratamiento del amor homosexual y su encuadre en los lenguajes del cine y la literatura. Es bastante difundida la versión del «castigo» al amor homosexual en tanto que una de las partes muere casi como requisito inquebrantable en muchas historias. En el presente artículo, la versión de la motivación ideológica de la muerte del personaje gay dialoga en *Contracorriente* con los lineamientos de la literatura romántica, lo real maravilloso y la problemática planteada por una poética del cuerpo y los estudios *queer* y de masculinidades.

Palabras clave: cine peruano, amor homosexual, literatura romántica, real maravilloso, poética del cuerpo, estudios *queer*

La más emblemática literatura romántica del siglo XIX era aquella cuyas historias se ambientaban en el pequeño pueblo en medio del campo bucólico o frente a las olas de un paisaje costero. La gente y sus costumbres retratadas en dicha literatura (también llamada «costumbrista» o «idealista») se centraban, la mayor parte de las veces, en los quehaceres amorosos o en los varios idilios del ocio y la juventud, cuando no en la relación entre el trabajo rural y los hombres, o entre estos y los desastres naturales (la sequía, la peste, la tormenta). La vertiente realista de esta literatura no descuidaba tampoco el retrato de la superstición y la religiosidad fetichizada. De otro lado, la relación entre los hombres y el capital, en la literatura de inspiración pueblerina, era exigua. Los móviles humanos en el argumento romántico eran pasionales o vivenciales; el dinero solo se hacía notar en el esbozo cómico de la exagerada dignidad del rico del pueblo o del mendicante hecho a sus miserias. Es decir, el tráfico entre el dinero y las pasiones humanas tenía un margen estrecho de ejecución en la narrativa idealista. La idea del pequeño pueblo para la lectoría citadina,

destinatario por excelencia de casi toda la literatura decimonónica, estuvo siempre inmovilizada en la naturaleza hostil o graciosamente domesticada por el trabajo de una colectividad.

El pequeño pueblo, para el lector ciudadano, estaría siempre alejado de la agenda del capital de las grandes metrópolis: los malabares financieros de la banca y la bolsa, las clases sociales emergentes que desafiaban la cada vez más volátil aristocracia, los partidos y su veleidoso maridaje con los grupos de poder, el mercado internacional, las prebendas, la empresa y la tecnología, el juego lucrativo de la guerra, etc. Esa vorágine del flujo del dinero y de las grandes muchedumbres se disolvía, invariablemente, en las aguas agitadas de un río o en las orillas de un pueblo costero apacible.

El tratamiento de lo pasional cobrará mayor complejidad en el siglo XX y, en el caso del cine, ya los primeros largometrajes mudos empiezan a explorar diversas técnicas y temáticas. Las ambientaciones no necesariamente se inscribirían dentro de lo rural; la ciudad también podría proveer de escenografía a los amantes, tal como se aprecia en *Camille* (1915) o *El jardín del Edén* (1928). Sin embargo, la ya larga historia de la cinematografía no olvidaría la lección de la novela idealista romántica decimonónica de dar énfasis a las dinámicas pasionales de sus protagonistas por sobre los contextos sociales o políticos contractuales. Muchos melodramas del cine son prueba de ello; y tal vez el más claro ejemplo sea la exitosa superproducción *Lo que el viento se llevó* (1939), película ambientada en las haciendas sureñas de la época de la Guerra de Secesión americana, donde la relación de los personajes de Scarlett O'Hara y Rhett Butler prácticamente eclipsa los hechos cruentos de la guerra y la condición postrada de los esclavos. Aunque los melodramas de Douglas Sirk en los años cincuenta le darían un tímido relieve a las tensiones raciales de los Estados Unidos de la década, y sin duda pasaría lo mismo con los innumerables musicales que surgieron a partir de los treinta con la aparición del cine sonoro, la exaltación sentimental amorosa tiene un largo e infatigable recorrido en la pantalla grande: desde el registro trágico al cómico, del musical al drama psicológico.

En cuanto al amor homosexual, se puede afirmar que el personaje homosexual siempre estuvo en las márgenes del guion fílmico y fue con frecuencia ridiculizado o censurado. Será a partir de los sesenta cuando cobrará protagonismo y mayor complejidad. Los protagonistas homosexuales de *Contracorriente*¹ (2010), primer largometraje del peruano Javier Fuentes León, serían herederos de esa evolución pero la historia en la que están inscritos no olvidará las prescriptivas de lo romántico tradicional.

¹ *Contracorriente*. Guion de Javier Fuentes León. Dir. Javier Fuentes León. Act. Cristian Mercado, Tatiana Astengo, Manolo Cardona, 2010. Película.

La cámara de Fuentes León nos muestra en sus primeros planos la convivencia del mar y la topografía desértica de la costa norte del Perú. El cielo, cuyo azul puro solo cede al variopinto del crepúsculo, ambienta las barcas pesqueras que surcan las aguas del litoral bajo los hábiles encuadres fijados por el propio director y Mauricio Vidal, el director de fotografía. Cuando la cámara nos lleve a los ambientes interiores y exteriores de un pueblo sin nombre, no descuidará los retazos de mar que se asoman en sus tomas; tampoco se omitirá el sonido de la resaca ni las alusiones de los personajes a los oficios de la pesca. El montaje es justo: pueblo y agua; desierto, casas derruidas y pistas de tierra afirmada. Polvo, color y hombres.

Los avatares del dinero se mostrarán de manera sesgada en la película, tal como prescribía la narrativa idealista tradicional. El escenario costero se muestra ajeno a los cambios económicos o políticos de un país nunca nombrado en la película. Los personajes secundarios que irán desfilando en esta producción restringirán su actuar y su decir solo en su relación a los protagonistas; el sol cruzará el cielo y las aguas, dorará las arenas y los caseríos con el solo fin de encuadrar una historia de amor y desgracia.

El primer plano cerrado de la película nos presenta al protagonista Miguel (interpretado por Cristian Mercado) pegando la oreja a la barriga de su esposa Mariela (Tatiana Astengo), en estado avanzado de embarazo. Poco después lo veremos tomando cervezas con sus amigos, pescadores como él, en una chingana del lugar comentando vivamente su futura paternidad. Luego entrará al local el forastero del pueblo, un joven pintor (Manolo Cardona) que parecería no haber interactuado con nadie en particular y tal vez por ello objeto de las miradas recelosas y los comentarios no del todo amables de parte de los parroquianos. Miguel parece compartir en un primer momento, al menos por concesión de su silencio, con la suspicacia de la comunidad pesquera ante el pintor. Pero pronto sabremos que la actitud de tácita desconfianza del joven pescador ante el artista fue solo un disimulo: en una secuencia inmediatamente posterior, veremos a ambos jóvenes abrazándose y besándose en el interior de una casa derruida. El forastero tendrá un nombre: Santiago. Y Miguel, el pescador, cobrará otra dimensión: la del adúltero y la del homosexual solapado.

Los intercambios de frases amorosas y de reproches tibios entre ambos personajes cobijados en el refugio de cuatro paredes, la alusión pícaro y tierna a la vez que hace Santiago a «Panchito» (el pene de Miguel); y en una secuencia posterior, las tomas de sus cuerpos desnudos rodando entrelazados por la arena bajo la luz dorada del sol, son elementos que dan cuenta de la consistencia de la relación entre los amantes. La expresión risueña de Santiago y la fijeza de sus ojos, dulces y auscultadores a la vez, sobre la cara y los gestos de Miguel, acompañan sus palabras de tenue reproche por el excesivo cuidado que pone su amante en no ser vistos. Los gestos y palabras

del artista forastero parecerían poner de relieve la «sabiduría» del gay ciudadano fuera del clóset sobre los parámetros morales estrechos del pueblerino enclosetado. En un primer momento, el filme parece situarse en el discurso a veces harto predecible de la corrección política, de la sanción oficial que estima como superior el respiro libertario del homosexual de la ciudad por sobre los mecanismos represores del pueblo chico. Bajo esa premisa ideológica, el forastero ciudadano acepta más relajadamente que su amante, el pescador timorato, su condición de hombre gay².

Miguel, la parte reprimida de la pareja, no se alinearán de modo muy convincente, al discurso liberal de Santiago. Hablará, con frases inconclusas y evitando la mirada acusatoria de Santiago quien le reprocha su complicidad homofóbica con los pescadores, de su familia y del compromiso que tiene con el hijo por nacer³. Sin embargo, Miguel no está solo en este margen de dudas e indecisiones. En ningún momento alguno de los amantes parece tener una idea clara de cuál habría de ser su proyecto juntos. Santiago, de su lado, critica los parámetros morales restrictivos del pueblo pesquero; pero tampoco muestra alguna seguridad sobre qué vida puede tener con un hombre casado y próximo a ser padre. La decisión, que ninguno de los personajes es capaz de tomar, la determinará el guion (*deus est machina*): a mitad de la película, Santiago morirá ahogado y se le aparecerá a su amante como espectro insomne, obsesionado por la necesidad de que su propio cuerpo perdido en el mar sea encontrado. Santiago, en su primera aparición espectral, le hace saber a Miguel que habrá de escapar de ese limbo y hallar la paz eterna solo cuando a su cuerpo se le rindan las exequias pertinentes.

El denominado «real maravilloso» tiene —desde sus inicios de definición y exégesis, sobre todo con las propuestas teóricas de Uslar Pietri en 1947 y poco después, con Alejo Carpentier en 1949— un norte claro para explicar una tendencia de las letras latinoamericanas que buscaban reflejar las supersticiones y mitologías de sus pueblos, sobre todo de aquellos de las áreas rurales. De manera entusiasta, Gabriel García Márquez propondrá, décadas después, una suerte de antropología de lo sobrenatural de las historias orales y costumbres del subcontinente. Desde las declaraciones y las novelas del afamado premio nobel colombiano, tendemos a circunscribir a lo real

² Algunos estudios cuestionan el término «gay» para el deseo homosexual por tratarse de un término de cuño americano, muy blanco y muy clase media. Matthew Gutmann se sitúa en una posición revisionista respecto a la aplicación de dicho término a la realidad homosexual latinoamericana. Nos advierte, por igual, de lo apresurado del término «machista» en alusión a las dinámicas sexuales y de género del varón latinoamericano en general (Gutmann, 2006).

³ Norma Fuller pone en cuestionamiento el estereotipo extendido del padre latinoamericano irresponsable (2006). El personaje de Miguel coloca como un norte ético su compromiso para con el niño por venir. Ese norte ético existe en muchas comunidades latinoamericanas, al margen del carácter consecuente con el mismo de tal o cual individuo.

maravilloso a un conjunto de hechos y creencias compartidas por comunidades precapitalistas del área latinoamericana, hechos y creencias que sobrepasan los parámetros de racionalidad y equilibrio, que se entienden son «occidentales»⁴. Se procuró etiquetar de «surrealistas» ciertos pasajes de Carpentier; pero sabemos que dicho movimiento, de cuna europea, se restringe básicamente a fenómenos de percepción individualista y a una mirada alternativa a las propuestas racionales y academicistas que coleteaban aún en las primeras décadas del siglo XX. El discurso exegético del surrealismo se da básicamente por procedimiento deductivo sobre la base de ciertas propuestas plásticas y poéticas de los salones europeos de vanguardia de los años veinte. Lo real maravilloso, de matriz literaria pero extensiva en ocasiones a manifestaciones artísticas fuera de las letras (pintura o cine), se entiende, en cambio, como una generalización de ciertos procedimientos descriptivos narrativos empleados por algunos escritores de Latinoamérica y su aparente reflejo de una realidad social ajena a los parámetros sociales eurocéntricos.

Todo tratamiento de hechos sobrenaturales, en el cine o la literatura inscrita en lo real maravilloso, desde los intercambios de ideas sobre este movimiento de los años cuarenta, debió centrarse en la aceptación desproblematizada del hecho sobrenatural por parte de una comunidad. Los muertos tratarían con los vivos de modo fluido en los textos de Juan Rulfo o de Manuel Scorza; los cadáveres harían gala de proezas físicas y avisarían de una vida ultraterrena capaz de dejar una impronta entre nosotros, ante los ojos sin pasmo de los personajes de García Márquez o Isabel Allende. La exposición verosímil de un hecho se confundiría en la enorme vertiente de las letras latinoamericanas, antes y después de García Márquez, con la metáfora. Solo así el colombiano, a través de Juvenal Urbino, enunciaría sin carrasperas en *El amor en los tiempos del cólera*: «Esta vaina huele a ventana» aseveración de un *pater familias* en referencia a una tisana de manzanilla. Su esposa y las sirvientas se acercaría a oler la infusión; en efecto, el señor de la casa tenía razón: la tisana caliente olía a ventana (García Márquez, 1987, p. 284).

Los lineamientos de la estética y modo de ver el mundo en la literatura de lo real maravilloso requieren necesariamente la complicidad colectiva, de la aceptación sin suspicacia de un hecho sobrenatural o de exageración inverosímil. El *unheimlich* freudiano, tan trabajado por los teóricos y narradores de otra vertiente famosa en Sudamérica, la de la literatura fantástica, quedaría definitivamente desterrado de la sensibilidad garciamarquiana. La manifestación del hecho sorprendente no sorprende

⁴ Sin entrar en la discusión propuesta por Leonardo Padura que distingue entre real maravilloso y realismo mágico. Cfr. *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso* (2002).

a nadie en el universo de lo real maravilloso, sino tal vez al lector. El espectro, la quimera o los objetos que se desplazan por sí solos, no alteran el orden del día a día (como puede pasar con la literatura fantástica en el plano cognitivo e individual) sino que confirman el mundo en que se desenvuelven los personajes, instalados todos en el discurso y registro connatural al realismo. Apelando al discurso realista (de larga afinación en Occidente), «racional» por convención, se presentan hechos inverosímiles sobre el tapete de la literatura real maravillosa. El registro realista sirve así, como sirvió en la literatura de fines del siglo XIX, a la narrativa fantástica, al nuevo recuento del temperamento latinoamericano. El hecho sobrenatural no altera mundo alguno, más bien lo confirma en la aceptación tranquila de las personas que atestiguan al espectro, la intromisión de la magia o el crimen desbordado en medio de las labores caseras o el trabajo de chacra.

Contracorriente, sin embargo, no se pliega cómodamente a estas premisas genéricas. Si bien cuando Santiago se le aparece a Miguel, y le consta que su amante es un espectro, no cuestiona en ningún momento si él mismo está o no en sus propios cabales, solo a él se le revelará la aparición paranormal. Nadie del pueblo, ni su propia esposa, junto a la cual el espectro aparece ante los ojos atónitos de su amante, se percatará de su existencia. El forastero en vida sigue siendo el forastero en la muerte: no podrá entrar en la cosmovisión de un poblado en la propuesta vivencial de lo real maravilloso. Pero, aunque ese poblado no es presentado como uno proto-maravilloso-realista por Fuentes León en sentido estricto, el hecho sobrenatural del fantasma que alterna con «naturalidad genérica» con una persona viva no podrá sustraer a la película de cierta mirada ínsita a lo real maravilloso.

La historia del maridaje de amor y muerte tiene larga historia en Occidente, pero se intensifica en la poesía y narrativa decimonónica. Latinoamérica, en particular, tendrá una novela romántica idealista por antonomasia: *María* (1867), del colombiano Jorge Isaacs, cuya heroína inspiradora de las pasiones (y escritura) más ardientes cumplirá, como se debe, con la misión de morir joven y exangüe. A la visión de los amores fatales, donde él o ella (más ella) mueren sin poder consumir un amor o poder sancionar un matrimonio, se adhiere el canto al cadáver. En las letras hispanas, Gustavo Adolfo Bécquer escribiría versos inflamados que convocan la obsesión erótica por la muerte, al confundir mujer y fantasma, mujer y muerte, mujer transformada en estatua sepulcral⁵. En uno de los cuentos del sevillano, «El rayo de luna» (1862), un hombre joven persigue de manera obsesa a una muchacha pálida

⁵ En 1871, después de la muerte de Gustavo Adolfo Bécquer, sus amigos reúnen sus poemas inéditos en *Rimas*, casi todos breves. Particularmente las LXXI, XXII, LXXIII y LXXVI son ejemplos de su retórica que enlaza lo mórbido y lo erótico.

de veste blanco que merodea en un bosque nocturno solo para descubrir que el objeto de sus desvelos es un haz de luna. Una mujer que muere lentamente, pero esta vez en las letras de habla inglesa, es una joven esposa que sirve de modelo por días y días a su marido pintor. El artista, demasiado concentrado en el retrato de la muchacha, descubre en el brochazo final que su esposa yacía muerta por extrema fatiga en el breve cuento de Edgar Allan Poe, «El retrato oval» (1842). El siglo XIX recrearía también la imagen del cadáver viviente, la del vampiro que habría aparecido por vez primera, en la recopilación folclorista de Augustin Calmet en el siglo XVII para que dicha figura se reconfigure en algún poema de Byron y en la, tan famosa, novela de Bram Stoker: *Drácula* (1897). La muerte renuente a morir, encarnada en fantasmas, autómatas o cadáveres insepultos, se desliza en los salones en penumbra o los camposantos de las páginas de una serie de narradores neogóticos para situarse entre los vivos y situar a estos en nuevas propuestas de imaginación y visión sobre lo ultraterreno. Los muertos son convocados así en las páginas y el imaginario del europeo y el americano promedio del siglo XIX, para no morir más, o para extender un símil incómodamente parecido a nuestra vida llena de verdades y moral precarias. De este modo, el cadáver dejará de ser un elemento de tránsito entre «esta» vida y la «otra» para estacionarse como el único espacio posible de experiencia. La muerte no es la culminación o el inicio de otra existencia: ella abarca todos los espacios posibles en la aventura sensorial y cognitiva humana.

Pero la muerte (o el muerto de turno) también tiene la responsabilidad de otra alegoría en las letras. Una mirada situada insistentemente en el referente social y moral puede etiquetar a la muerte de la amada (o el amado) como expresión exacta del castigo. Cuando en la literatura y en el cine el objeto amoroso resulta muerto, o el propio sujeto deseante muere, se suele interpretar que es producto de una justicia soterrada que (se entiende) castiga a los que infringen los mores sociales contractuales. Esta asociación entre muerte y castigo no es hechura exclusiva del siglo XX, claro está. Desde la tragedia griega, pasando por la (re)interpretación de lo trágico en el medioevo y la Edad moderna, la exégesis o el pronunciamiento explícito del artista moral ha equiparado la muerte del protagonista con el castigo que este sufriera merecida o inmerecidamente. En este punto o confluye o diverge la llamada «justicia poética» de las leyes morales, según sea quien las mire: Shakespeare hizo morir a los adolescentes de Verona, Romeo y Julieta, para arrojar luz sobre el despotismo paterno; pero la versión francesa de la cual el inglés se inspiró, fue una llamada admonitoria a los propios jóvenes que desobedecieran los designios de sus padres.

No es infrecuente, en la interpretación que se hace de los muertos homosexuales en la literatura y el cine, asociar la muerte del personaje homosexual con el castigo «justo»:

*Homo, ergo, muero*⁶. El trasfondo culposo sobre la producción y el eventual consumo de las obras de escritores y cineastas que echan en la fosa a sus personajes homosexuales por haberse echado, a su vez, en camas equívocas, puede tener un asidero interpretativo lógico; pero la explicación sobre la culpa inconsciente (casi siempre, *dicunt*, de raíz religiosa) puede ser insuficiente para una mejor contextualización de la muerte de un homosexual (de muchos homosexuales) en los guiones y narrativas contemporáneos.

Si bien uno de los protagonistas muere, como ocurre en prácticamente todas las ficciones de temática homosexual, en *Contracorriente* son retratados con una dignidad y respeto antes ausentes en la narrativa peruana. Desde el registro decadentista, algo tardío, de la novela *Duque*, de José Diez Canseco (1934), donde se retrata a un joven *dandy* limeño de tendencias homosexuales, la narrativa del país ha retratado al gay desde una perspectiva entre caricaturesca y desesperanzada. Esa denigración del personaje gay será menos una denuncia que una conspiración soterrada de parte de autores cuyo prejuicio guía su pluma. En *Con Jimmy en Paracas* (1968), de Alfredo Bryce Echenique, un adolescente de clase alta, Jimmy, entabla amistad con un el hijo de un empleado de su padre en una playa sureña, un muchacho de su misma edad. Todo parece separarlos, desde la superioridad de Jimmy en términos de estética y carisma, y su calidad de hijo de un empresario prominente reflejada en el trato obsecuente de los empleados del hotel donde ambos muchachos se alojan. La superioridad social y económica de Jimmy, sin embargo, se deslucirá cuando pose una mano sobre el muslo de su amigo y se revele, así, como un «desviado». Otros personajes de la narrativa nacional serán «humillados» cuando su sexualidad gay se descubra: ocurre en *Conversación en La Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa, el todopoderoso Fermín Zavala, empresario corrupto asociado al dictador Odría, será castigado en la novela al ser construido como como un gay pasivo sistemáticamente penetrado por el negro Ambrosio, su chofer. Y será este, años después, quien le revele a Zavalita, el hijo de don Fermín, la «humillante» verdad. En *Historia de Mayta* (1984), Vargas Llosa asocia neurosis con insurgencia guerrillera y homosexualidad en el retrato que hace del revolucionario Mayta. Dos vecinos, hombre y mujer de la tercera edad, se pelean constantemente en «Tristes querellas de la vieja quinta» (1977), de Julio Ramón Ribeyro. La petulancia de ella (percibida así por su vecino) será «castigada» cuando su vecino descubra, al entrar en un bar de difundida reputación, que el hijo de esta es homosexual. En «Cara de ángel», un relato incluido

⁶ Para un repaso del «castigo homosexual» en la historia del cine sugiero el documental *The celluloid closet* de 1995 (disponible en YouTube). El documental se inspiró en el libro del mismo nombre de Vito Russo, publicado en 1981, e incorpora material filmico posterior a los recopilados por el texto.

en la colección *Los inocentes* (1961), de Oswaldo Reynoso, un adolescente limeño de hermosos rasgos será humillado al ser el motivo forzado de una masturbación violenta y colectiva de un grupo de muchachos que lo contemplan. Los cuatro autores mencionados pertenecen a una generación anterior a Fuentes León; y la homosexualidad, cuando escribieron estos relatos, era considerada una perversión sexual en los anales médicos. La literatura de autores posteriores tendrá un registro más variado sobre el personaje gay. En la esfera del cine, Javier Fuentes León abrirá un espectro mayor sobre las posibilidades introspectivas de la relación de dos hombres y su mayor autonomía frente a la censura mórbida.

El arte y la literatura de los siglos XIX y XX, por el gran influjo del realismo literario, primero, y el cinemático, después, fuerzan a creadores y consumidores de las producciones artísticas a buscar un reflejo de la realidad social o psicológica en cada historia propuesta. Sabemos, también, de la importancia de calibrar los alcances estilísticos que cada lenguaje, los de la literatura y el cine por contraste entre estos, o de los diferentes géneros o subgéneros propuestos por sendos medios (por separado), puede hacer por otorgar sugerencias o desplegar niveles de complejidad del sentido de las historias y de los personajes que exhiben. Analicemos, desde esta perspectiva, el hecho de que las escenas carnales de *Contra corriente* ocurren en la arena. La cámara no reposa en los rostros sino en las tomas rápidas de las nalgas, la espalda o la mano que se desliza en la piel tamizada por la luz del atardecer. El mar suele acompañar las escenas eróticas como plano de fondo visual o acústico. No faltará una escena en la que los amantes jueguen a echarse agua cerca de la orilla. El perfecto panfleto turístico: arena, sol, mar y sexo. Sin embargo, el mar ahogará también a Santiago (no veremos esa escena) y retendrá por algunos días su cuerpo en descomposición.

Fuentes León no apuesta por la exposición de las dinámicas económicas del mar; las escenas de extracción pesquera son escasas y Miguel, el pescador, no extrae un solo pez en la película. El mar deja de ser el escenario de los vaivenes laborales y se perfila más bien como el espacio de deseo y muerte de los amantes. Cuando Fuentes León, según declaración propia, concibió el guion, no tenía pensado ningún pueblo específico. El nombre del pueblo «Cabo Blanco» (cuyo nombre sabremos, o inferiremos, solo por una barcaza donde este aparece), es insustancial para la historia. El hecho de que se sitúe en la costa peruana es tan contingente como si se hubiera desarrollado en cualquier otro país que aviste al Pacífico o al Caribe, en la vertiente opuesta del continente⁷. Para dar vida a los dos amantes de Fuentes León se necesitaba una playa

⁷ No escapa al recuento anecdótico que Cabo Blanco fue, al parecer, el pueblo costero que inspiró al norteamericano Ernest Hemingway para escribir *El viejo y el mar*. En la película de Fuentes León, claro está, no hay ninguna alusión al respecto.

y calor, en la escenografía genérica de un pueblo pequeño sin geografía precisa ni composición social delimitada o complejizada. Dos amantes sin raza ni extracción social explícitas. La tez clara y los ojos azules de Manolo Cardona, lo mismo que la despreocupación aparente de su personaje por avatares laborales (Santiago es un pintor sin premio por contactos galerísticos), lo conformará, en el imaginario latinoamericano, como personaje de extracción medio alta. Miguel es claramente lo que se pretende que represente: un pescador de un bajo nivel educacional (en algún momento, Miguel dice «ecología» en lugar de «ecografía» en una escena con su esposa, quien lo corrige). El fenotipo de Cristian Mercado responde, mejor que el de Cardona, al del promedio sudamericano: pelo y ojos oscuros, piel tostada; por consiguiente, su personaje podrá ser situado con mayor libertad en algún punto del amplio espectro étnico y social del subcontinente. A pesar de las marcas sociales de los personajes y las fisonómicas de los actores, la relación entre Santiago y Miguel está desproblematizada en términos de confrontación de clase⁸. El tema de confrontación se reduce única y exclusivamente al *status* civil de Miguel y su paternidad (su hijo nacerá después de la muerte de Santiago).

El alejamiento de ambos personajes, en la propuesta cinematográfica, de ciertas dinámicas sociales hará algo endeble la interpretación del castigo de la muerte de Santiago. Todo castigo debe cohesionarse como tal no lejos de la mirada de los otros. Y los otros aquí, en la propuesta del cineasta peruano, no son explícitos en sus censuras. No hay ninguna escena de agresividad de parte de la comunidad pesquera. El registro bucólico, aislacionista, enrarece la versión punitiva porque enrarece las dinámicas sociales más expresas.

Dos razones fundamentales alejan a esta película de la versión difundida del castigo homosexual. Una de ellas, la más obvia, es la época de la concepción y realización del proyecto, décadas después de la revuelta de Stonewall y de la inclusión ulterior en la academia del tema de la homosexualidad en los estudios *queer*, estudios de cuño americano pero de extendida difusión en Occidente. Es cierto que aún pueblan las pantallas los cadáveres de amantes gays (el vaquero despedazado por unos homófobos de Wyoming en la película *Brokeback Mountain*, de Ang Lee, de 2005, es uno de reconocimiento globalizado), pero pueblan en igual o mayor número, tanto en el cine como en la pantalla chica, personajes homosexuales de una libido monitorea, de sonrisas afables y seguidores fieles del libreto del buen burgués (no tenemos

⁸ Cabe resaltar la casi nula simulación de los acentos nacionales de los tres actores principales: Manuel Cardona, colombiano; Cristian Mercado, boliviano; y Tatiana Astengo, peruana. Esta despreocupación por las variantes lingüísticas de los actores corrobora la poca urgencia por una mimesis realista social rigurosa.

que sintonizar *Will and Grace* o *Modern Family* para darnos cuenta de ello). Y, en consecuencia, podemos augurarles larga vida a esos personajes de ficción.

La segunda razón que invalida en alta medida la versión del homosexual castigado se apoya en los dos géneros literarios y cinematográficos en los que *Contracorriente*, mal que bien, se sitúa: aquel de la narrativa idealista o bucólica que aísla a los amantes de la mirada insistente de una colectividad; y el de lo real maravilloso, del cual la historia de Fuentes León no se desprende del todo. Cuando hablamos de Santiago, hablamos de un personaje hecho fantasma en por lo menos la mitad de la película. La vertiente humorística (no desconocida para lo real maravilloso) está presente en ocasiones, como aquella donde Santiago le dice a Miguel que su oponente en un juego de cartas está ostentando falsamente una buena mano. Miguel sigue los consejos de su amante espectral y gana esa ronda de naipes. En otra escena, Miguel, sentado en la banca de la pequeña iglesia del pueblo, tiene a un lado a su amante con su mano entrelazada a la suya; y, al otro lado, a su esposa Mariela. La invisibilidad es también libertad: en otra escena, ambos hombres pasean de la calle de la mano, y solo Miguel puede responder a los saludos. El guiño a *Doña Flor y sus dos maridos* (1976), la película del brasileño Bruno Barreto, o el libro de Jorge Amado de 1966, es evidente.

Lo real maravilloso no ha tratado la homosexualidad de modo extensivo o consistente; lo ha hecho de manera colateral o humorística, a diferencia de su género pariente, el surrealismo, que ha tratado el deseo homosexual masculino, tanto en el cine latinoamericano como en el europeo, como un montaje más del rico *tableaux* de asociaciones libres. Recordemos la escena del cementerio de *El límite*, del brasileño Mário Peixoto (1930), o, muchos años más adelante, la de la sujeción sexual y sádica de los monjes en *El topo*, del mexicano Alejandro Jodorowski (1970). La representación de la homosexualidad femenina o masculina en este género literario/estético tenía como función principal subvertir los mores sociales (y racionales) supuestamente amparados por la cultura burguesa. El retrato de las dinámicas sexuales de los amantes en los espacios de lo real maravilloso o del surrealismo (tanto en el cine y la literatura), revestidos por las asociaciones oníricas o el humor, no otorgarían una plataforma sólida a la censura de las actitudes sexuales desviantes. Si hay algo que nos impida hablar de castigo en la terminación biológica de Santiago es la continuidad de la vida del personaje en su manifestación espectral y, sobre todo, en la continuidad de la vida del personaje en los parámetros, algo alterados pero señeros, del bucolismo idealista y de lo real maravilloso, alejadas ambas corrientes del realismo crítico social más proclive por naturaleza a los juicios condenatorios. Fuentes León consigue así para sus personajes el refugio de un género literario y cinemático que se resiste a la mirada censora puesto que la irrupción real maravillosa, en sí,

tiende a desvirtuar las directivas sociales propias (y, por ende, la censura potencial) de una comunidad retratada.

La tradición, en la realidad del pueblo, de «ofrecer» el cuerpo de Miguel al mar (una vez recuperado el cadáver del agua), no tiene asidero antropológico fidedigno que se aplique a las poblaciones de la costa norte. El propio director afirma que se permitió de manera libre escenificar dicho ritual, sin importarle la existencia o no de dicha costumbre en Cabo Blanco. Los nuevos directores peruanos, al parecer (pienso también en Claudia Llosa y su *Madeinusa* o *La teta asustada* de la primera década del milenio), se permiten ciertas licencias poéticas a la hora de representar costumbres y entornos rurales andinos o de pequeños pueblos. El cine peruano, como buena parte del latinoamericano en general, se construyó bajo el imperativo del llamado «cine testimonial» de los sesenta (el cine del boliviano Jorge Sanjinés serviría de piedra de toque de este movimiento del subcontinente en dicha década, así como el del cubano Tomás Gutiérrez Alea) que buscaba, por lo menos en sus proclamas, «reflejar» la realidad de los grupos e individuos política o socialmente marginales de sus comunidades. Las producciones ceñidas a este imperativo fueron de varias calidades y acogidas. En esos años, el cine latinoamericano iba de la mano también (o pretendía hacerlo) de la llamada «novela total» de la novelística latinoamericana. La plataforma de lo real social debía permear, según la crítica y consignas entre creadores, toda la producción literaria o cinematográfica del continente. En el caso de la literatura, lo real maravilloso de García Márquez afirmaba reflejar una nueva «realidad» latinoamericana. Su afán de cubrir el mosaico social se debía a la hazaña largamente esperada en Latinoamérica de descifrar el siempre esquivo tema de la identidad nacional, el sempiterno «nosotros» que en otras latitudes se resuelve con aparente menos complejidad. En sus afanes, el escritor de Aracataca no estaba solo. Desde diversas trincheras de estilo y perspectiva, escritores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar o José Donoso procuraron, en los años sesenta, abordar esa totalidad latinoamericana que anunciaría y trataría en novelas y ensayos el peruano Mario Vargas Llosa cuya ambición se destacó, como la de pocos, con su novela *Conversación en La Catedral* de 1969. El análisis y laudo que hiciera en *Historia de un deicidio* (1971) de *Cien años de soledad* (1967), novela que marcaría el «año cero» de las letras latinoamericanas, sería un grito de guerra suficiente que anunciaba una nueva estética narrativa y una nueva inquietud ante el caleidoscopio social del subcontinente (y la materia psíquica que conforma el hecho literario). También desde el Perú, el indio de José María Arguedas (según el propio Arguedas y según sus más ardientes defensores) era el indio de carne y hueso que vivía en las haciendas y comunidades del Ande peruano. La palabra «realidad» se convirtió en moneda corriente en la exégesis de las producciones artísticas de la época. Es recién a partir de los ochenta cuando los

narradores y cineastas parecerían haberse volcado por producciones más intimistas o de una vertiente imaginativa más libre (también con calidades y acogidas varias). El (nuevo) «parricidio» de los novelistas latinoamericanos, anunciado en la década de los ochenta, ante las máximas ideológicas y estéticas de sus predecesores (en una década desencantada con la utopía social frente a las nuevas televisivas de los marielitos en Cuba y la *perestroika* en Rusia), se dio de manera paulatina pero irreversible. La novela y el cine, aún de mercado incipiente, señalarían a escritores y consumidores nuevos derroteros lejos del realismo testimonial.

El mar de Cabo Blanco en la película de Fuentes León es un espacio de disolución de los parámetros sociológicos y de las sentencias siempre provisionales de la verosimilitud psíquica, sea esta colectiva o interpersonal. La escena del cuerpo de Santiago, echado al mar desde una barcaza por su amante (¿pareja?, ¿viudo informal?), se libera en mayor grado de la calibración verosímil o veraz de su referente social. Su cuerpo está exento de la prescriptiva realista y se entrega más fluidamente al espacio marino del deseo que propuso el director. Ya para entonces, parte de la población sabe de la relación ilícita de los dos hombres⁹ y si bien algunos habitantes manifiestan una censura con distintos grados de rigor, rigor expreso aun frente al duelo de Miguel, otros deciden acompañarlo en la escena final del rito fúnebre. Será su propia esposa quien le pida al sacerdote que lo acompañe en los ritos; petición a la que se negará. En esa escena final, Santiago será incorporado de modo indirecto al espíritu de una comunidad que lo había negado en vida. El ritual imaginado del director, la costumbre deliberadamente falseada, coloca la realidad ficcional de la despedida mortuoria más allá de los parámetros de lo socialmente creíble. No podremos apostar fácilmente por si es posible, o no, que un pueblo de pescadores latinoamericanos se permita celebrar las exequias de un hombre oficiadas por el hombre que se sabe fue su amante. El entorno marino del deseo y de la muerte, las aguas desprovistas del vaivén económico de la bonanza o la escasez, los planos abiertos del cielo y el mar que acompañan la barcaza funeraria (como acompañaron el retozo de los amantes), libran al muerto y los oficiantes de toda calibración centrada en la perspectiva social realista.

Así, el cadáver está libre de las especulaciones del castigo; y libre también de los vaivenes genéricos literarios de un fantasma, ya sea en el folclor creativo de lo real maravilloso, de las visiones lúgubres de lo neogótico o de la exaltación fantástica, lúdica o mórbida de los siglos XIX y XX. El cadáver, como la vida del homosexual

⁹ En toda la película no se emplea nunca la palabra «gay» u «homosexual». Los términos, sobre todo el primero, tienen una connotación social alejada del entorno real o imaginado del pueblo costero sudamericano, tal como lo expuse en la nota 1. El término «marica» es usado por Santiago una sola vez, como una señal de apropiación y afirmación desafiante de su identidad sexual: «para ser marica hay que tener los huevos bien puestos»

promedio, siempre existió en los intersticios de la vida nominada como tal en la tradición (y en el cine y la literatura tradicionales). Esta película, en particular, nos advierte del no-lugar para el cadáver de un hombre gay, y nos sitúa en el espacio incierto de los géneros literarios y cinemáticos renuentes a la resolución única de un duelo y un cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bruce-Marticorena, Enrique (22 de enero de 2014). Entrevista a Javier Fuentes León vía *Skype*.
- Bryce Echenique, Alfredo (1996). Con Jimmy en Paracas. En *15 cuentos de amor y humor*. Lima: Peisa.
- Diez Canseco, José (2005). *Obra narrativa completa*. Edición de Tomás Escajadillo. Lima: Amaru.
- Fuller, Norma (2006). The social Constitution of Gender Identity among Peruvian Males. En Matthew Gutmann (ed.), *Changing Men and Masculinities in Latin America* (pp. 134-152). Carolina del Norte: Duke University Press.
- García Márquez, Gabriel (1987). *El amor en los tiempos del cólera*. Madrid: Mondadori.
- Gutmann, Matthew C. (2006). Introduction: Discarding Manly Dichotomies in Latin America. En Matthew Gutmann (ed.), *Changing Men and Masculinities in Latin America* (pp. 1-26). Carolina del Norte: Duke University Press.
- Isaacs, Jorge (1989 [1867]). *María*. Bogotá: Plaza & Janes.
- Padura, Leonardo (2002). *Un camino de medio siglo. Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. Ciudad de México: FCE.
- Reynoso, Oswaldo (2006). *Los inocentes*. Lima: Estruendomudo.
- Vargas Llosa, Mario (2013). *Conversación en La Catedral*. Madrid: Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario (2016). *Historia de Mayta*. Madrid: Alfaguara.

INTERMEDIACIÓN Y DIÁLOGO CULTURAL ENTRE LAS REINAS DEL SUR

Luis Molina

Export Development Canada (EDC), Canadá

Resumen: este artículo propone un acercamiento intermedial entre dos textos homónimos, titulados *La reina del sur*; uno literario (2012) y el otro audiovisual (2012). Para ello abordará la propuesta de cada uno en relación con sus propios antecedentes históricos y culturales. Luego realizará una lectura comparativa de ambas obras para observar las fuentes, el impacto y sus diálogos interculturales transatlánticos que surgen de la adaptación. El texto se enfoca en la manera que el video musical selecciona y construye su independencia narrativa del texto literario.

Palabras clave: intermedialidad, adaptación, remediación, narcocorridos, transatlántico, video musical

Hablar de intermedialidad es detenernos en la hibridación cultural que caracteriza las vanguardias del siglo XX y el advenimiento de la cultura popular a mejores escenarios en el presente siglo; con la diferencia entre ambos momentos en la actualización de los avances tecnológicos que aportan la posibilidad de nuevos discursos mediales dentro del medio original al que se enfrenta el lector, espectador u oyente. Con esto, decimos que la intermedialidad se ocupa de los diversos registros mediales en el texto y en el paratexto. Pero intermedialidad es, también, la cercanía temática de dos textos independientes que pertenecen a registros mediales diversos. Es bajo este segundo sentido con el que nos acercamos a la noción para indagar dos obras: una literaria, la novela *La reina del sur* (2002), del escritor español Arturo Pérez-Reverte; y la otra audiovisual, el video musical homónimo (2002), de Los tigres del norte¹.

¹ *La reina del sur*. Los tigres del norte. Fonovisa, 2002. CD.

La anécdota de la novela recrea la vida de Teresa Mendoza, quien huye de las represalias entre traficantes de droga en la frontera norte de su México natal, atraviesa el atlántico para esconderse en Melilla en donde inicia una ascendente carrera en el bajo mundo mediterráneo. Desde allí, Teresa logra penetrar las altas esferas sociales del país ibérico. Por su lado, el video musical centra la anécdota en el mismo asunto con el mismo personaje y adiciona variantes nimias, pero suficientes como para imprimirle al texto audiovisual la idea de otra versión. Y es hacia estos rumbos donde apunta la hipótesis que aventuramos en esta propuesta: la novela de Pérez-Reverte como «remediación»² del narcocorrido mexicano porque concentra en el papel la esencia narrativa y la fuerza retórica del género musical. A su vez, el video musical de Los tigres del norte es una adaptación remediada de la novela que sobrepone el discurso narco del texto como una propuesta de identidad mexicana en la relación transatlántica entre México y España.

Ahora que contamos con dos versiones de *La reina del sur* en soportes narrativos diversos, con autores en ambos extremos del Atlántico, resulta fundamental volver la mirada a España como la confluencia afortunada de dos o más mundos. Y dado el espacio mundializado en el que nos movemos, el diálogo transatlántico entre creadores recobra mayor validez en los textos de este análisis en tanto ambos se permiten licencias creativas de doble vía que conectan a México y a España en una rica historia de intercambios e influencias³. El corrido mexicano ha realizado dos vueltas completas desde que salió de la península con el nombre de romancero, en la época de los conquistadores españoles, y regresó a ella en forma de novela con *La reina del sur*, para influenciar luego la versión de video musical que Los tigres del norte grabaron en Pamplona.

La sangrienta imposición cultural, que se ha denominado asépticamente proceso de conquista y colonización, implantó políticas de modelo colonial al imponer lengua, sistema político, religión y cultura. Sin embargo, hoy podemos reconocer que estos procesos de aculturación no implican que el individuo y su comunidad hayan sido receptáculos pasivos frente a la imposición cultural. Un ejemplo de ello es la hibridez entre una práctica foránea y la adecuación que de ellas hacen los locales. El corrido, justamente, es un constructo cultural alimentado de contenidos poéticos populares. De las cuatro tesis que defienden el origen del corrido planteadas por

² Neologismo introducido por Bolter y Grusin en su texto *Remediation* (1999). Este término se refiere al concepto de una versión «mejorada» que se aprovecha de los alcances tecnológicos para comunicar de manera más efectiva un mensaje.

³ Renato Ortiz hace una distinción entre los procesos de globalización y mundialización para designar con el primero los procesos económicos y tecnológicos, y reservar la idea de mundialización para el dominio específico de la cultura (2004, p. 37).

Antonio Avitia Hernández en el tomo I de la colección titulada *Corrido histórico mexicano: Voy a cantarles la historia (1810-1910)* tres de ellas, la hispanista, la indigenista y la mestiza, tienen en cuenta la influencia del romance español y del teatro religioso que fue utilizado en el «rápido proceso evangelizador» (1997, p. 9). Las dos primeras aparecen como las más aceptadas entre investigadores. La cuarta tesis, la regionalista, no desecha del todo la influencia de la cultura española, «pero sí al romance español como generador exclusivo del corrido mexicano» (1997, p. 13).

A lo largo de los siglos, el corrido tomaría vuelos inusitados en la definición de una identidad nacional al convertirse, a principios del siglo XX, en el medio eficaz para ensalzar a los héroes nacionales de la Revolución mexicana, y en fungir como medio difusor de los acontecimientos del país.

Caledonio Serrano Martínez, citado por Avitia, ofrece una definición de corrido mexicano que incluye todas las variantes cultivadas en México:

Es un género épico-lírico-trágico, que asume todas las formas estróficas y comprende todos los géneros; que usa todos los metros poéticos y emplea todas las combinaciones de la rima, el cual se canta al son de un instrumento musical y relata en forma simple y sencilla, todos aquellos sucesos que impresionaron hondamente la sensibilidad del pueblo, tales como: asonadas, asaltos, combates, catástrofes, asesinatos hazañas heroicas [...] (1997, p. 22).

Como vemos, siendo el corrido la caja de resonancia del pueblo, sus narraciones se centran en los intereses populares. Y, dado que el universo narco mexicano, como el colombiano, surge de la confluencia de diversos factores donde una clase emergente de origen popular se alza con el liderazgo del negocio, se convierte este en un modelo cuyas gestas deben ser contadas a un pueblo que las consume de manera masiva⁴.

Vicente T. Mendoza, en la introducción de *El corrido mexicano*, realiza una detallada enumeración de las fuentes de las que se alimenta el corrido. Dice además que este ha demostrado gran capacidad migratoria, se ha mudado a otras fronteras de consumo, «llegando a diversos puntos de la unión americana: en estados fronterizos del Sur y ciudades industriales del Norte tales como Detroit, en donde se le encuentra vivo como manifestación cultural de origen hispánico» (1954, p. VIII). Enfatiza que esto «ha dado lugar a la creación y derivación de nuevos tipos que muestran ya lineamientos locales» (p. VIII). Incluso, goza de fuerte presencia en Colombia en donde se ha convertido en un verdadero hit del mercado musical y ha adquirido el nombre de «corridos prohibidos».

⁴ El narcocorrido mexicano es el último subgénero que se le suma al corrido, que cuenta con múltiples variantes dentro del país, donde cada una de estas recibe el nombre del tema al que hace homenaje (Mendoza, 1954, pp. IX-XIII).

Además, y retomando la idea planteada anteriormente de que la novela *La reina del sur* es la «remediación» de un corpus significativo de narcocorridos mexicanos, encontramos que la obra adolece, como es obvio, de la música, pero desarrolla un ritmo narrativo y una dinámica diegética acorde con las narraciones épicas coligadas a los tópicos del narcocorrido. En la misma novela de Pérez-Reverte podemos leer las intenciones del autor explícito cuando dice «lamenté carecer de talento para resumirlo todo en tres minutos de música y palabras. El mío iba a ser, qué remedio, un corrido de papel impreso y más de quinientas páginas» (2003, p. 636). El concepto de «remediación», del que nos servimos, nos remite a un complejo préstamo de un medio a otro, al ser uno de estos en sí mismo incorporado o representado por el otro medio (Bolter & Grusin, 1999, p. 45, mi traducción), pero mejorando la anécdota o, en todo caso, enriqueciéndola a partir de las posibilidades expresivas que el nuevo medio posibilita dada sus ventajas tecnológicas. Muestra de lo anterior lo es también la presencia dentro de la novela de numerosos fragmentos de letras de corridos —a manera de mosaico musical— que fortifican con líneas narrativas de índole diversa el relato: «*Los amigos de mi padre/ me admiran y me respetan/ y en dos y trescientos metros/ levanto las avionetas. / De diferente calibre, / manejo las metralletas...*» (Pérez-Reverte, 2003, p. 31).

Por otra parte, y a la luz de las obras en diálogo, las conexiones entre España y México no se limitan al intercambio enriquecido de temáticas y productos culturales, trascienden a las complejas dinámicas del mercado de narcóticos y su influencia en la vida local. Y es que España es uno de los mayores consumidores de estupefacientes de Europa⁵. Por su frontera sur entra buena parte de la droga que consume el continente. México, por su lado, hace lo propio como vecino de los Estados Unidos. Queremos indicar con esto, cómo la llegada del corrido a España (a Colombia y Estados Unidos también) no es solo una migración cultural aislada, sino que ha sido impulsada por fenómenos coyunturales compartidos tanto cultural como económicamente. Algunos de ellos son: fenómeno creciente de migraciones, territorios fronterizos de carácter asimétrico, tráfico de drogas y una industria movilizadora por personal capacitado para estas prácticas consideradas ilegales, quienes asumen riesgos que alimentan la industria del entretenimiento en busca, siempre, de grandes gestas⁶.

⁵ Según informe publicado por el Departamento de Estado Norteamericano, denominado *Estrategia para el control internacional de narcótico*, del que han hecho eco los principales medios de difusión españoles.

⁶ Parte de las industrias ilegales compartidas que le han permitido ganar experiencia para el tráfico de estupefacientes han sido el tráfico de inmigrantes en la frontera España-África y México-Estados Unidos. En Colombia fue el contrabando de electrodomésticos, licores y cigarrillos en la península de La Guajira desde donde se inició el tráfico de marihuana en los años setenta.

Así las cosas, el romance vuelve a España en forma de corrido mexicano y en formato de texto literario. Esta, a su vez, influencia directamente una versión video-musical propia de la hibridez transatlántica y transmedial de la novela. Semejante salto transcontinental precisa ser estudiado en detalle desde las relaciones intermediales. Veamos.

Pérez-Reverte, atraído por el universo literario narco-mexicano, publica la novela *La reina del sur* que se suma al éxito editorial de las obras que sobre el tema se vienen publicando en México y Colombia. Aparece en ello, y para nuestra enumeración, el primer elemento de relación intermedial en tanto un narrador se apropia de un modelo desarrollado ampliamente en la música popular mexicana y, aunque esta literatura ha retomado el tema, lo hace desde una distancia que permite observar «lo narco» como un paisaje, como fondo ornamental donde se desarrollan otras problemáticas. Pérez-Reverte, por el contrario, conserva trazas genéricas del narcocorrido porque no solo recrea el tema de manera directa, sino que además sostiene el perfil épico propio del corrido en la narración de las hazañas de la protagonista. Se presentan aquí dos elementos importantes de apropiación transatlántica: el autor retoma el corrido y no la novela mexicana sobre narcos; además, retoma fragmentos del discurso social mexicano al convertir en personaje de su novela a una mujer que encarna algunos aspectos que definen parcialmente la identidad mediática mexicana.

En ambas propuestas, literaria y audiovisual, el carácter transatlántico se encuentra estrechamente ligado a la intermedialidad de los géneros en las dinámicas internas del par de textos. Es decir, es posible rastrear parte de las relaciones culturales e históricas entre España y México, tal y como lo hemos indicado arriba, pero también podemos, al trascenderlo, observar otro diálogo —a través del préstamo de los géneros discursivos y al uso de soportes comunicacionales/estéticos— que posibilita el debilitamiento de sus fronteras. Por lo tanto, podemos sumarnos a la idea de que *La reina del sur*, la novela, es un extenso narcocorrido mexicano, y dado que el corrido pertenece al espectro musical de las artes, ni qué decir que, al universo de la cultura popular mexicana, la novela en cuestión, ingresa como interlocutora fiable al diálogo transatlántico. Por su parte, *La reina del sur*, video musical, al servirse de la anécdota novelada y, al ceñirse en buena parte a su versión, se reapropia de los acontecimientos para entrar a mediar en el diálogo con su versión de los hechos.

Lo que tiene la novela del género del narcocorrido mexicano es la estructura narrativa de corte épico, la nacionalidad mexicana de la protagonista, las subtramas de la novela como un inventario temático de un álbum de narcocorridos: traiciones, persecuciones, enfrentamientos y balaceras, atravesados todos por la comercialización de la droga. La novela aborda parcialmente un aspecto recurrente del corrido que nos ocupa: la emigración mexicana. Esboza también, sin problematizar, los flujos migratorios en la construcción de una España plural.

Por otro lado, lo que la pieza audiovisual *La reina del sur* recobra de la novela es parte de la historia de Teresa, pero planteando una propuesta de identidad mexicana asociada a las funciones centrales del tráfico. Ejemplo de esta recuperación está en que, aun cuando la novela no vincula a Teresa directamente con el negocio del tráfico, porque ella se limita a ofrecer sus servicios de transportación transcontinental de puerto a puerto, montando redes e infraestructura para las mafias que operan en el mediterráneo, el narcocorrido se empeña en construir de ella un mito, pero asociado a los valores de una identidad narco mexicana: «traficante muy famosa/ [...] comprando y vendiendo droga para los dos continentes/ [...] Le vende la droga a Francia, África, y también a Italia/ hasta los rusos le compran /es una tía muy pesada».

La letra de la canción se sirve de la hipérbole en su afán de engrandecer a la protagonista, pues aparece como una gran negociante que le vende a todos, incluso propone un flujo contrario a la venta de droga⁷ que incluye a los africanos como clientes —solo le faltaría decir que vende la droga a los traficantes colombianos—. También cuando realiza una proyección del impacto de Teresa sobre sus enemigos, las autoridades, el lector o televidente, no se sabe, cuando dice «Demostró su jerarquía como las más noble dama/ a muchos los sorprendió Teresa la mexicana», pero en todo caso se construye la imagen de una mujer que supera las expectativas dentro de la industria del tráfico.

La versión del video musical es, también, en este caso, la «remediación» de la novela porque contiene, a grandes rasgos, la anécdota original en cuanto texto, pero a la vez toma distancia de ella, la trasciende en la construcción integral de un discurso identitario, valiéndose de las posibilidades del artefacto cultural que refacciona la obra literaria. Nos referimos a la puesta en escena dentro de un medio que tecnológicamente permite mostrar la riqueza del planteamiento. El video, en efecto, es una adaptación semilibre de la novela. Pero también es más que ese reformato, es decir, es más que contar lo mismo de la novela de papel y tinta en el video musical. El video refacciona la anécdota con la inversión de las secuencias musicalizadas que le adjudica total preponderancia a Teresa, por ejemplo, y, especialmente, a la *performance* de los cantantes.

Hasta el momento hemos realizado un acercamiento teniendo en cuenta tan solo el nivel de la letra musicalizada. Pero es preciso hacer un acercamiento multimodal incluyendo otros elementos visuales puestos en juego en la narrativa del video. Ellos son la *performance* de quienes cantan con toda la parafernalia que los acompaña, y la puesta en escena que recrea la música y la letra de la canción. Nos limitaremos en este ensayo a señalar tan solo algunos ejemplos, en consonancia siempre

⁷ La droga que sale de África llega de Latinoamérica. Teresa es el puente.

con una perspectiva transatlántica. Desde la primera secuencia, las imágenes de un niño jugando con un gatillo de toro, montado sobre una bicicleta, nos ubica en España. El texto que irrumpe confirma a la ciudad de Pamplona como locación. Estos elementos de una españolidad turística son retomados por el grupo mexicano para mostrar una especie de contraconquista. Por las calles estrechas y empedradas no vemos correr a los toros sueltos sino a un tigre que imparte terror a los lugareños. En un cambio de secuencias el tigre viene a ser el cantante del grupo musical Los tigres del norte. Empieza aquí la canción de unos felinos que, en reemplazo de los toros españoles, toman por asalto las calles, las plazas y centros históricos de la ciudad. En este sentido, la *performance* de los músicos es firme, agresiva e imponente; incluso hasta el cierre del video musical con el lanzamiento del acordeón al espectador. La presencia performativa de Teresa Mendoza, por el contrario, es pasiva y cumple una mera función de soporte visual a la letra y música de los cinco intérpretes masculinos.

Para concluir, ambas obras nos presentan un salto transmedial paralelo al salto transatlántico que podemos resumir en el paso de narcocorrido mexicano a literatura española. Este diálogo intermedial está dado en intercambios y remediaciones entre ambas narrativas, donde el video musical *La reina del sur* remedia la novela en la medida que centra su fuerza multimodal en el fortalecimiento de una imagen inequívoca de una propuesta de identidad mexicana asociada al tráfico de estupefacientes. La novela, por su parte, se centra en los discursos abiertos dentro del campo de la globalización (Ortiz, 2004), retomados parcialmente por los narcocorridos, al darle cabida a fenómenos que permiten hoy día abrir debates en torno a las migraciones dentro de redes transnacionales de tráfico de personas, armas y drogas, a las mafias insertas dentro de las dirigencias políticas, como también en los acuerdos multilaterales entre mafiosos y organismos de seguridad nacionales. Pero la novela también se mueve dentro del campo de la mundialización al alimentarse de las narrativas de narcos producidas en otro continente.

BIBLIOGRAFÍA

- Avitia Hernández, Antonio (1997). *Corrido histórico mexicano: voy a cantarles la historia (1810-1910)*. Tomo I. Ciudad de México: Porrúa.
- Bolter, David & Richard Grusin (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Mendoza, Vicente T. (1954). *El corrido mexicano*. Ciudad de México: FCE.
- Ortiz, Renato (2004). *Mundialización y cultura*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Pérez-Reverte, Arturo (2003). *La reina del sur*. Madrid: Punto de lectura.

DEL GUION A LA NOVELA: LA CONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA DE LOS HIJOS EN *KAMCHATKA*

María Soledad Paz-Mackay
St. Francis Xavier University, Canadá

Diana Pifano
Dalhousie University, Canadá

Resumen: el filme *Kamchatka* (Piñeyro, 2002) aborda la memoria de la última dictadura militar argentina desde la mirada infantil. La novela del mismo título (Figueras, originalmente publicada en 2003), presenta un interesante caso de análisis pues fue escrita a partir del guion. La diferencia esencial entre ambas es el punto de vista de la narración. Mientras que el filme representa el recuerdo de un niño que acompañó a su familia en el paso a la clandestinidad, la novela introduce uno de los primeros ejemplos del hijo de desaparecidos como figura literaria al ser narrada por el mismo personaje, quien ya adulto se refiere a los eventos de su infancia después de treinta años.

Palabras clave: memoria, identidad, hijos de desaparecidos, última dictadura militar argentina, novela, cine

El devenir familiar a lo largo de los siglos ha demostrado estar más cerca de las diferencias que de las coincidencias, más próximo a los antagonismos que a los acuerdos incondicionales. Antes que una afinidad sentimental plena, suele ser la violencia el signo de la perpetuación de los linajes y las sucesiones.

Amado y Domínguez (2004, p. 20).

Desde el retorno a la democracia en 1983, los estragos causados por la última dictadura militar argentina han sido un tema central en la producción cultural del país. La fluidez y vigencia del diálogo, a lo largo de tres décadas, indudablemente están ligadas a los esfuerzos de las organizaciones que defienden los derechos humanos y aún continúan luchando por la verdad y la justicia. Sin embargo, el año 2003 marcó

un cambio en la forma de acercarse al diálogo con el pasado cuando el recién elegido presidente de Argentina Néstor Kirchner le dio un nuevo ímpetu al movimiento al anunciar su política sobre derechos humanos¹. Gracias a esta nueva agenda política se derogaron las leyes conocidas como «Punto Final» y «Obediencia Debida» que habían protegido a aquellos involucrados directamente en los delitos cometidos durante el régimen². Este nuevo ambiente sociopolítico alentó a una generación de artistas que habían sufrido en carne propia la tragedia de la detención-desaparición de un ser querido, y surgió una nueva figura en la literatura y el cine argentinos, el «hijo(a) de desaparecidos», que desde entonces resalta en la producción cultural por sus particulares rasgos. Hoy en día, el corpus producido por escritores y cineastas que buscan su identidad rastreando las huellas de su familia ha aumentado considerablemente. Asimismo, también es notoria la producción de autores que, sin haber vivido la experiencia, desarrollan tramas en las que un personaje central es hijo de desaparecidos. Es importante señalar que todas estas obras negocian la ausencia física y emotiva de padres y hermanos, y plantean nuevas interpretaciones de esa experiencia marcadas por la distancia temporal y emocional con la dictadura, lo que rompe con el modelo previo centrado en el afán de denunciar los horrores del régimen³. Por el contrario, estas nuevas producciones se ubican a medio camino entre la historiografía, la defensa de los derechos humanos, el testimonio y la ficción.

Entre las producciones emblemáticas, que representan el inicio de ese cambio y nutren una larga lista de obras posteriores, destaca *Kamchatka* en su versión fílmica y literaria producidas en los años 2002 y 2003 respectivamente, justamente cuando el presidente Kirchner anunciaba las nuevas políticas sobre derechos humanos. El filme fue dirigido por Marcelo Piñeyro quien participó, junto a Marcelo Figueras, en la escritura del guion. Poco después el guionista Figueras escribió la novela. Tanto la novela

¹ El proceso a favor de los derechos humanos iniciado por el presidente Néstor Kirchner incluyó la búsqueda de «Memoria, Verdad y Justicia» como políticas de Estado en relación con los crímenes cometidos durante la última dictadura.

² Durante la presidencia de Raúl Alfonsín, se dictó la ley de Punto Final (1986), con la que se establecía una fecha de prescripción para la apertura de las causas por represión ilegal. Como consecuencia de esta ley, se produjo el levantamiento militar de la Semana Santa de 1987, lo que precipitó la sanción de la ley de Obediencia Debida (1987), por medio de la cual se estableció que los oficiales y suboficiales de menor rango actuaron cumpliendo órdenes y, consecuentemente, no podían ser perseguidos ni sometidos a juicio por los delitos cometidos en el «cumplimiento» de sus funciones. Ambas leyes tuvieron un gran impacto social en los comienzos de la posdictadura porque impidieron la iniciación de nuevos juicios y, además, desestimaron la responsabilidad penal de los militares de rangos menores.

³ Esta tendencia a alejarse del modelo previo centrado en el testimonio y la denuncia se observa tanto en la literatura como en el cine. Rita de Grandis señala que, por su parte, el filme también se desliga del modelo previo del «Nuevo Cine Latinoamericano: «una tradición orientada hacia la crítica de las estructuras de poder establecidas, en cuanto a lo político, sexual, racial o de género» (2011, p. 251, mi traducción).

como la versión cinematográfica de *Kamchatka*⁴ —que tuvieron una amplia difusión, dentro y fuera de Argentina— anticipan, y dan inicio, a esta nueva manera de tratar el tema al proponer el protagonismo del hijo y su punto de vista. En este artículo buscamos indagar, en ambas producciones, la formación de la mirada del hijo de padres militantes en el filme, y la recuperación de la memoria de los eventos políticos que llevaron a la desaparición de sus padres, en la novela. Al considerar el contexto de producción de *Kamchatka*, destacan como sus coetáneas *Ni muerto has perdido tu nombre*, de Luis Gusmán (2002), y *El secreto y las voces*, de Carlos Gamerro (2002), novelas protagonizadas por hijos que exploran el pasado. Posteriores a *Kamchatka*, *La casa operativa*, de Cristina Feijoó (2006); *Presagio*, de Susana Cella (2007); *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba (2007); *76 y Los topos*, de Félix Bruzzone (2008); y *Diario de una princesa montonera: 110% verdad*, de Mariana Eva Pérez (2013), indagan en el pasado desde perspectivas similares. En el ámbito cinematográfico, el referente principal es el filme *Los rubios*⁵, de Albertina Carri (2003), celebrado no solo por la manera innovadora en que presenta a las víctimas de la violencia de Estado, sino también por su creatividad⁶. Por su parte, *(H) Historias cotidianas*⁷, de Andrés Habegger (2001); *Encontrando a Víctor*, de Natalia Bruschstein (2005); *Papá Iván*⁸, de María Inés Roqué (2006); *M*⁹, de Nicolás Prividera (2007); e *Infancia clandestina*¹⁰ (2011), de Benjamín Ávila, son otros filmes que tratan el tema. El punto común de estas obras es que se centran en la pérdida catastrófica sufrida a causa de la detención-desaparición de los padres que marcó a todas las generaciones posteriores de la posdictadura¹¹. Sus temas centrales son la (re)construcción de la identidad,

⁴ *Kamchatka*. Guion Marcelo Piñeyro y Marcelo Figueras. Dir. Marcelo Piñeyro. Act. Ricardo Darín, Cecilia Roth, Tomás Fonzi, Matías del Pozo, Milton de la Canal, 2002. Película.

⁵ *Los rubios (The Blonds)*. Guion de Albertina Carri y Alan Pauls. Dir. Albertina Carri. Act. Analía Couceyro, Albertina Carri, Santiago Giral, Jessica Suarez y Marcelo Zanelli, 2003. Película.

⁶ Beatriz Sarlo discute *Los rubios* en su libro *Tiempo presente* (2001), Martín Kohan lo hace en su artículo «La apariencia celebrada» (2004) y Gonzalo Aguilar, en *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2010). Para una discusión sobre el rol del filme en el diálogo social el histórico en que se inserta, refiérase al artículo de Gabriela Nouzeilles (2005).

⁷ *H) Historias cotidianas*. Guion de Lucía Puenzo y Andrés Habegger. Dir. Andrés Habegger. Act. Juan Pablo Bermúdez, María José Méndez, 2001. Película.

⁸ *Papá Iván*. Guion de María Inés Roqué. Dir. María Inés Roqué, 2004. Documental.

⁹ *M*. Guion de Nicolás Prividera. Dir. Nicolás Prividera. Act. Guido Prividera, Nicolás Prividera, 2007. Película.

¹⁰ *Infancia clandestina*. Guion de Benjamín Ávila, Marcelo Müller y José Luis Nacci. Dir. Benjamín Ávila. Act. Natalia Oreiro, César Troncoso, Cristina Banegas, Ernesto Alterio, 2011. Película.

¹¹ El concepto de catástrofe en el marco de la detención-desaparición se debe atribuir a Gabriel Gatti, quien lo ha desarrollado en una serie de textos. El más exhaustivo de ellos es *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada* (2001).

lo cual cobra un sentido mayor en el marco de relatos sobre la vida clandestina como *Kamchatka*; también la memoria, que se trata de manera diferente en las dos versiones que estudiaremos; y las representaciones de la pérdida.

Entre estas obras, *Kamchatka* se destaca porque es una ficción, que se apoya en las vivencias de ambos escritores: Marcelo Figueras comparte un vínculo generacional con el protagonista, y Marcelo Piñeyro, que estudiaba cine en marzo de 1976, se exilió en Brasil durante la dictadura (Tal, 2005, p. 141). Otra singularidad es que la escritura de esta obra parte del guion, pues la novela se escribió después del filme, y se publicó recién a un año del estreno cinematográfico¹². Así, por operar en dos medios, *Kamchatka* se presta a una reflexión sobre el proceso de escritura, en especial dentro de su entorno de producción, y como obra que marca la evolución del diálogo sobre la dictadura militar y la figura del personaje del hijo de desaparecidos. En particular, analizaremos la perspectiva narrativa representada por esos personajes «niños», y el recuerdo de esos años de temor y posterior ausencia, que son parte esencial de sus pasados, pero también de su presente. Asimismo, abordaremos las diferencias más importantes presentadas en ambos textos, y sus efectos sobre la construcción de la memoria considerando que, mientras que el filme narra la historia desde la perspectiva de un niño de 12 años, la novela muestra el proceso de rememoración de un narrador-protagonista que ya es adulto, a partir de los mismos eventos traumáticos. Estas narraciones se alejan del relato del terror impuesto durante la dictadura para centrarse en la intimidad de la vida clandestina de esta familia. Son a la vez narraciones sobre la unidad familiar y la pérdida sufrida por ellos: sus nombres, sus amigos, la escuela, el trabajo.

Antes de comenzar el análisis, es importante destacar que la crítica ha estudiado *Kamchatka* desde otras perspectivas. Tzvi Tal propone que el filme «infantiliza la memoria y despolitiza la historia» (2005, p. 135) y lo considera una alegoría que refleja los procesos hegemónicos de construcción de la identidad¹³. Nuestra propuesta es que los textos en cuestión representan una figura histórica, los integrantes de la

¹² Si quedase alguna duda sobre la razón de ello, Figueras aclara, en la sección de agradecimientos del libro, su deseo de ver el guion convertido en novela desde su concepción.

¹³ En su análisis de *Los rubios*, Martín Kohan determina que la directora Albertina Carri despolitiza la historia al representar el secuestro de sus padres usando recursos infantiles y fantasía. En ese caso, se trata de una secuencia hecha con figuras de Playmobil en la que aparece una nave espacial para llevarse a los padres de Carri. La lectura de Kohan puede verse en paralelo con el análisis de Tal, ya que ambos consideran que la perspectiva infantil implica un vaciamiento de la cualidad política del filme. Coincidimos con Gonzalo Aguilar y María Celina Ibazeta quienes afirman que, si bien esta mirada circunvala la denuncia explícita de los crímenes de la dictadura, que formó parte esencial de la producción cultural sobre el tema en décadas anteriores, no por ello está libre de contenido político. La enunciación infantil y el empleo de recursos alternativos para representar los elementos centrales de la tragedia son algunas de las cualidades centrales de la producción cultural de la generación de hijos de desaparecidos. Para una discusión más detallada sobre la incapacidad de representar plenamente la tragedia de la detención-desaparición, véase la obra de Gatti,

segunda generación de víctimas del régimen que, a casi diez años de la publicación de ese artículo, es mucho más fácil de reconocer y cuya contribución es precisamente el punto de vista de aquellas víctimas que fueron niños, cuya memoria es necesariamente infantil. No se trata entonces de infantilizar la memoria, sino de (re)producir una memoria infantil. También diferimos con Tal en su propuesta de que, al no abordar el tema político de manera explícita, Figueras y Piñeyro lo omiten y, por tanto, despolitizan la historia. Nuestra postura es que estos temas sí están representados en los textos, aunque de manera implícita, mediante las repetidas alusiones al régimen, con lo cual lo mantienen siempre en la mente del lector/espectador. Asimismo, los personajes comunican una constante tensión que preserva el contenido político de la trama, aunque no lo coloquen en el centro del relato. El foco de *Kamchatka* no es lo histórico sino lo personal, como explica Figueras:

Para cumplir esta reconciliación con el ayer, *Kamchatka* no hace política partidaria. Al fin y al cabo, el marco ideológico de aquella etapa, transcurridos ya veintiséis años, es intransferible a la actualidad, y ello impide que, fuera de contexto, pueda ser cabalmente comprendido. Por esta vez, la película opta por reflejar a aquellas personas con sus contradicciones, miedos y alegrías, pero destacando en especial ese motor que las ponía en marcha: el amor por los suyos (2013, p. 49).

Por su parte, Rita de Grandis estudia el filme *Kamchatka* a través del lente de la crisis económica que atravesaba Argentina en 2001, específicamente en lo referente a las condiciones que influyen en la producción cultural del cine y las maneras como este medio sirve para informar sobre la historia. Nuestra perspectiva de análisis es diferente, aunque no necesariamente contradictoria, pues enfocamos el filme y la novela como productos tempranos de una nueva etapa en el registro de los estragos de la última dictadura militar y como un producto artístico centrado en la segunda generación afectada por la tragedia. Coincidimos con De Grandis cuando establece que el filme saca a la luz un nuevo sujeto de aquel periodo —el hijo de desaparecidos— pero nuestras perspectivas divergen cuando agrega que el relato, si bien se presenta a través de Harry, corresponde en realidad a la voz de otros:

El film trata la niñez desde la perspectiva de los padres —predominantemente la del padre—. Los niños son meros espectadores que no desarrollan una voz propia capaz de expresar desacuerdo o curiosidad/duda. El niño protagonista es un mecanismo retórico que da voz al discurso del adulto, del director, del guionista y a una generación que crece durante la dictadura (2001, p. 250, mi traducción).

quien explora el ejemplo específico de las dictaduras del Cono Sur dentro del marco más amplio del debate iniciado por Adorno al señalar la imposibilidad de hacer poesía después de Auschwitz.

Ocurre que, si bien el relato presentado en el filme reproduce la memoria de eventos pasados, los cuales están indudablemente teñidos por el discurso oficial y la memoria colectiva de aquellos hechos, la novela, en cambio, presenta un nuevo punto de vista dotado de una cualidad retrospectiva que expande sobre aquella interpretación de los eventos. Consideramos que esta nueva visión de los textos es precisamente nuestra contribución al diálogo en cuestión.

DEL GUION A LA NOVELA

En una entrevista para Casa de América, Marcelo Figueras responde directamente a la pregunta sobre cómo convirtió el guion de *Kamchatka* en una novela. Explica que, junto a Piñeyro, se había propuesto buscar una idea original y durante una de sus charlas surge el germen de lo que luego sería *Kamchatka*. Agrega que lo «primero que yo escribí fue una suerte de relato largo de 60 a 70 páginas [...] y después escribí el guion, y después escribí la novela. Lo cual es todo lo contrario de lo que se suele hacer» (Casa de América, 2011). Al haber escrito en ese orden, Figueras considera que llegó a conocer más abiertamente a los personajes y esto le dio una libertad narrativa en el momento de escribir la novela. Este conocimiento se evidencia al comparar el texto literario con el cinematográfico, pues la novela sobrepasa la (re)presentación de la tragedia e incorpora una cualidad reflexiva al introducir una segunda voz narrativa que corresponde al mismo protagonista que narra el filme, ahora adulto, quien asume la distancia temporal que lo separa de los eventos trágicos de su pasado familiar, y recurre a su memoria para contarlos con mayor experiencia y perspicacia.

A rasgos generales, la trama del film y la novela presentan pocas variaciones. Narran los avatares de una familia argentina, un matrimonio de profesionales con dos hijos varones, días después del golpe militar. El padre es un abogado que representa a familias de desaparecidos. Cuando su socio desaparece, deciden entrar en la clandestinidad para protegerse. Se instalan en una finca del interior de Buenos Aires con un nuevo nombre: son «Los Vicente» y mantienen reglas estrictas de protección a su identidad: por ejemplo, no pueden usar el teléfono para hacer llamadas y solo pueden contestarlo luego de que haya sonado tres veces. Viven esta nueva vida hasta que su situación empeora cuando comprueban que los militares les pisan los talones y, por lo tanto, no pueden seguir escondiéndose en la finca. Los padres deciden dejar a sus hijos en manos de los abuelos paternos para protegerlos del peligro que los acecha. La conclusión implícita de la historia es que ellos son detenidos y desaparecidos.

A pesar de las similitudes en la trama de los textos, el narrador cinematográfico difiere marcadamente del literario. En el filme, la historia es narrada por una voz infantil, perteneciente al protagonista, conocido únicamente por su nombre clandestino: «Harry Vicente». A pesar de que los eventos que describe han quedado en el pasado, el narrador sigue siendo niño y podemos identificarlo como tal porque su voz, que enmarca los eventos del filme a manera de voz en *off*, pertenece al actor Matías del Pozo, quien hace el papel de Harry. Esto introduce cierta anacronía, pues este narrador describe la pérdida de sus padres como un evento pasado y, sin embargo, él parece haber quedado suspendido en el tiempo: «La última vez que lo vi, mi papá me habló de Kamchatka y esa vez entendí, y cada vez que jugué mi papá estaba conmigo, y cuando el partido vino malo, me quedé con él y sobreviví porque Kamchatka es el lugar donde resistir». En el filme, el espectador debe hacer el trabajo de memoria requerido para completar el sentido del relato; es necesario que relacione lo que ocurre con los hechos históricos.

Por su parte, el narrador literario es el mismo protagonista, quien en este caso se ha hecho adulto con el pasar del tiempo. A diferencia de su contraparte cinematográfica, se sitúa mucho después de que los eventos narrados han terminado. Esta distancia se demuestra no solo en su vocabulario, sino también en los conocimientos que posee y las reflexiones *a posteriori* que hace. Por ejemplo, habla de su encuentro, muchos años después de su desaparición, con la familia de Lucas, un joven que se refugió en la finca habitada por la familia Vicente. Menciona también sus conversaciones con la abuela materna, quien sufrió mucho por la desaparición de su hija. Inclusive insinúa que, en el presente narrativo de la novela, ella se dedica a la lucha por los derechos humanos: «quizás sea el momento para decir que, aunque no la hayan reconocido en el listado de sus miserias, de todas formas la conocen. Han sabido de ella, leído de ella, la han visto en la televisión y aplaudido su lucha» (Figueras, 2013, p. 152). Así, el narrador de la novela introduce una estructura metanarrativa, en la cual encontramos dos niveles: el primero, que reproduce los recuerdos de Harry durante aquella época, y el segundo nivel, entrelazado al primero, en el que reflexiona, comenta y juzga lo ocurrido. Aquí, algunas veces, se presenta una perspectiva verdaderamente infantil, mientras que otras, encontramos una voz adulta que reconstruye el pasado de manera analítica.

Al referirse a la escritura de la novela, en una entrevista al diario español *El País*, Figueras expresa que «[e]l guion fue como un primer borrador. La película es más seca y está más próxima a la tragedia humana. En el libro trato de contar una gran aventura humana» (Mora, 2003). Esta gran tragedia es la pérdida de la célula familiar, con la desaparición de sus padres, a lo que se suma la pérdida de identidad de todos los personajes. El destino de sus padres parece ser inevitable y, con ello, el de la familia.

La célula familiar se ve amenazada en todo momento y, a pesar de las medidas que toman los padres para proteger a sus hijos, les resulta imposible escapar del peligro. Ana Amado y Nora Domínguez exploran la idea de «lazos familiares» porque intentan resaltar «el doble mecanismo de enlace y separación, de atadura y corte, de identidad y diferencia que funda lo familiar...» (2004, p. 14). En *Kamchatka* este doble funcionamiento del lazo familiar que une a la familia «Vicente» se observa en la relación entre Harry y su padre, quienes sienten y demuestran un inmenso cariño el uno por el otro y, sin embargo, se enfrentan como rivales repetidamente al jugar al TEG, Plan Táctico y Estratégico de la Guerra, su juego de mesa favorito; alrededor del cual se construye una de las metáforas centrales de ambos textos. Igualmente, Harry desarrolla una importante amistad con Lucas, quien lo ata usando sogas para ayudarlo a desarrollar sus habilidades de escapista y con quien, en la novela, tiene contiendas serias sobre la superioridad de un superhéroe sobre otro.

Nos interesa llamar la atención sobre la cualidad paradójica de la relación familiar descrita por Amado y Domínguez en lo que respecta a la violencia de la dictadura a la que se ven sometidos: el evento del paso a la clandestinidad y la posterior pérdida de los padres. Estos eventos los unen y a la vez los separan de manera permanente, pero es importante notar que el énfasis de los textos es el cariño y la solidaridad con que los «Vicente» enfrentan su situación. El foco de estos relatos no es la tragedia ni el ángulo político, aunque están siempre presentes en la mente del espectador y el lector, sino más bien la intimidad de los últimos recuerdos que posee Harry de su familia. Inclusive, considerando la diferencia de pensamiento y opinión entre el padre y el abuelo, la unión familiar y la solidaridad prevalecen cuando, al final del filme, este recoge a los dos niños para llevarlos a su campo a modo de protección, a pesar de que no aprueba las acciones del matrimonio.

El nombre como signo de identidad es otro de los elementos que, a la vez, enlaza y separa a la familia protagonista de estas ficciones, porque al entrar en la clandestinidad se ven obligados a inventarse una nueva historia sobre su pasado. En particular, es esencial para nuestro estudio considerar el cambio de nombre de todos los personajes, el cual va unido indefectiblemente a la cuestión de la identidad individual y familiar. Los «nuevos» nombres aún perduran en la novela en donde el narrador, ya de cuarenta años, continúa identificándose como Harry; señal de que su identidad está atada a la vivencia de esa época y que aún no ha resuelto su duelo. En el filme la escena en la cual los padres anuncian a sus hijos la necesidad del cambio de nombres es medular, ya que va ligada a la necesidad del «borramiento» de los rastros de su identidad anterior y el nacimiento de una nueva. En la intimidad de una cena familiar, el padre les explica a los niños que se deben cambiar los nombres porque «nadie debe saber que estamos acá, si alguien viene a preguntar por nosotros o llaman por

teléfono». La madre aparece muy nerviosa en esta escena e intenta resaltar la importancia de ocultar su verdadera identidad. Para cortar el tono dramático, el padre les informa que desde ahora él se llama «David Vicente», y es «arquitecto»; lo que le causa mucha gracia al hijo mayor porque se da cuenta de que ese es el nombre del protagonista de su serie televisiva favorita «Los invasores». La complicidad entre padre e hijo aparece como una constante en el relato del niño y se ubica en el centro del recuerdo de ambos narradores.

Joël Candeau sostiene que la identidad es una construcción social que se encuentra en permanente redefinición en una relación con el «otro» (2008, p. 9)¹⁴. Expresa que «[e]l nombre propio —y más en general, toda nominación de un individuo o de un conjunto de individuos— es una forma de control social de la alteridad ontológica del sujeto o de la alteridad representada de un grupo» (pp. 64-65). Candeau opina que esa forma de control no pretende reducir la alteridad sino tenerla en cuenta. La importancia del nombre se torna efectiva en cuanto reconoce la existencia del otro. Este no fue el caso de lo ocurrido en la Argentina durante el Proceso de Organización Nacional. Puesto en estos términos, la sustitución de nombres e identidades por parte de los militares fue una evidente forma de control del enemigo —los militantes de izquierda—; sin embargo, las consecuencias de ese delito se extienden en el tiempo y continúan el perjuicio en el presente posdictatorial. Gabriel Gatti explora la devastación impuesta por la detención-desaparición en el caso de los restos humanos recuperados por el Equipo Argentino de Antropología Forense que aún no se han identificado, y explica cómo el aparato represor del Estado logró disociar a los cuerpos de sus nombres y, por ende, de su identidad y su ciudadanía, dejando huellas que sobrepasan la víctima directa ya que afectan a los familiares que aún los buscan (2001, p. 52).

Kamchatka nos presenta otra situación de pérdida de identidad, el caso de cambio forzado de nombres como una forma de protección personal, y la imposibilidad de reconocerse con el nombre original, que presenta la novela. Cabe notar que esta nueva construcción de identidad familiar es presentada siempre como una narración construida en relación con un locus externo: la figura del interrogador que los acecha. Los Vicente solo existen debido a que una entidad externa los está persiguiendo. Ahora bien, la huella que ha dejado esta violencia se representa gracias a que la identidad ficticia ha sobrevivido, aun tras la desaparición o muerte de David Vicente y su esposa.

¹⁴ Candeau explica que «[l]a memoria colectiva aparece como un discurso de la alteridad, donde la posesión de una historia que no se comparte da al grupo su identidad» (2008, pp. 44-45).

Para Candéau, «[t]odo deber de memoria pasa en primer lugar por la restitución de los nombres propios» (2008, p. 65). En Argentina, la restitución de los nombres y de la identidad se convierte en un imperativo de la memoria en el periodo de la posdictadura, específicamente, en el caso de los bebés apoderados ilícitamente durante la última dictadura; y, a su vez, ese deber de memoria se transforma en las exigencias de la restitución de los cuerpos de los desaparecidos, de las propiedades robadas, entre otras. En relación con esta restitución, Candéau añade que «no alcanza nombrar para identificar, es necesario también conservar la memoria de esa nominación» (p. 66). Esto es un punto de inflexión en *Kamchatka* porque en ninguna versión se mencionan los nombres verdaderos de los cuatro miembros de la familia «Vicente», incluso en el filme, ni siquiera se da un nombre ficticio a la madre. En ambas versiones de *Kamchatka* se destaca este borramiento de la identidad familiar anterior al paso de la clandestinidad, y para el personaje central «Harry» es esa imposibilidad de nombrar lo que guía su trabajo de memoria.

Amado y Domínguez insisten en que «[e]l legado familiar refuerza, a la vez la idea de la sucesión cronológica con los avatares de una nominación: el nombre propio como sello de la genealogía, como marca de una filiación» (2004, p. 17). Si el nombre propio es la marca de la familia «Vicente» y sabemos que es ficticio, entonces ¿cuál es el verdadero legado familiar en un relato que preserva el anonimato de los protagonistas? En este punto coincidimos con Rita de Grandis quien refiere al *leitmotiv* de los textos, centrado alrededor de su título compartido. *Kamchatka* es una referencia que nace del juego de mesa TEG, donde se plantea un conflicto bélico y los jugadores deben poner en práctica estrategias para lograr un objetivo secreto, desconocido por el resto de los participantes. En un episodio desarrollado en ambas narraciones, se describe el «partido histórico» en el cual Harry casi le gana al padre, que hasta entonces permanecía invicto. Después de varias horas, David se encuentra en posesión de un único territorio, Kamchatka, y está a punto de ser vencido. Sin embargo, no se rinde, y al final se recupera y vence. Así, este territorio simboliza «el lugar donde resistir». Esta metáfora se introduce la noche antes de que la familia tenga que poner en práctica el plan «zafarrancho de combate» para huir de la finca, y el simbolismo se retoma al momento de la separación final, cuando David susurra «Kamchatka» al oído de Harry, quizás para comunicarle que seguirá resistiendo y vencerá. Este mensaje se convierte en el legado que recibe el narrador, cuando ya todo lo demás se ha desmoronado.

EL LEGADO DEL DESORDEN FAMILIAR

Una de las diferencias más importantes entre el filme y la novela es la expresión de las emociones de los personajes, las cuales son evidentes para el espectador, mientras que para el lector son mediadas por un narrador intradiegetico. Las actuaciones de la madre (Cecilia Roth) y del padre (Ricardo Darín) comunican la angustia que sienten los personajes adultos en la gran mayoría de las escenas del filme. Además, el espectador puede ver cómo el hermano menor comienza a orinarse en la cama, y de alguna manera en todos los personajes se expresa el ambiente de tensión en el que viven. Por otra parte, en la novela, Harry mediatiza toda la información incluyendo las inquietudes y temores de sus familiares. Debido a que él es la voz narrativa única, su punto de vista y su código moral son componentes esenciales del texto, y determinan la percepción del lector y su apreciación de los eventos. Su mirada es el filtro a través del cual se nos presenta el recuerdo de esos momentos claves de su infancia. Como ejemplo, consideremos el episodio cuando la madre recoge a Harry de la escuela para comenzar el paso a la vida clandestina en la casa del interior, y en el camino, se tropiezan con un control militar. En el filme, el uso de la cámara resalta los nervios de la madre ante la presencia de los militares. Se pone el foco en su mano sobre la palanca de cambio del carro con la que intenta retroceder para evitar pasar por el control, y en su búsqueda frenética del documento de identidad cuando se ve atrapada. El espectador puede observar que ella desecha su carnet que la identifica como empleada de la universidad. Al mismo tiempo, Harry está disgustado porque no va a poder ver su serie televisiva favorita con su amigo Bertuccio, y le reclama a su madre. En la novela, el mismo episodio se narra en un capítulo llamado «Ciego ante el peligro», de la siguiente manera:

Mamá miraba hacia adelante, los nudillos blancos sobre el volante del Citroën. Por el rabillo del ojo yo registraba a los policías en el pico del embudo, y aunque fuera por vía infusa ya me disgustaban (policía federal la vergüenza nacional) todavía no me daban miedo, y para disgusto yo estaba ante todo disgustado con mamá.

Esa inconciencia nos salvó.

Imagino que el policía que nos tocó en suerte miró hacia adentro del Citroën, vio la mujer de tez cetrina y gesto desenchajado soportando los gritos de sus hijos, pensó pobre mina y nos hizo señas de que pasáramos de largo (Figueras, 2013, p. 55).

Como podemos observar, en la novela el recuerdo se construye por, y a partir del narrador. Claramente los narradores cinemáticos y literarios difieren con base en las características de los medios, pero, además de ello, este narrador literario enmarca

el relato de manera singular. Su percepción da lugar a la diferencia fundamental entre ambos textos, ya que él permite que la novela vaya más allá de la simple construcción del recuerdo, y haga trabajo de memoria. Nos presenta la visión del hijo, ya adulto, de padres desaparecidos, dándole así un lugar y una voz a este personaje que apenas tomaba fuerza en el 2003 al momento de su publicación. Además, dota al texto de una cualidad reflexiva que trabaja no solo la tragedia, sino la búsqueda de esta nueva identidad como víctima secundaria de la detención-desaparición; compone un relato que construye e intenta comprender las circunstancias que llevaron a la separación de padres e hijos, e intenta darle sentido a la tragedia. La voz narrativa de este Harry adulto describe sus memorias de aquella época como una serie de recuerdos, fluidos y cambiantes, unidos para formar una narración continua: «A veces hay variaciones dentro del recuerdo... Los cambios no me preocupan. Estoy acostumbrado a ellos. Significan que estoy viendo algo que antes no vi; significan que no soy exactamente quien era la última vez que los recordé» (Figueras, 2013, p. 14).

En textos como la versión literaria de *Kamchatka*, en los que hay un único narrador interdiegético que actúa, juzga y opina sobre los eventos de la trama, se puede trazar su influencia a lo largo del texto, y en lo que sigue veremos cómo este narrador adulto expande el sentido de la novela. En primer lugar, debemos considerar que ambos textos presentan un claro contenido ideológico, aunque no son abiertamente políticos, como ya hemos explicado. En el filme se alude a la opinión política de los padres en un episodio en que David está mirando las noticias en la televisión de la casa en donde se esconden, mientras arregla un reloj antiguo. En el programa se habla de cómo el gobierno combate la subversión y construye una paz duradera, a lo cual el padre responde «hay que blanquear a todos los presos políticos, eso tienen que hacer...», y sale enojado de la sala. El hijo mayor lo va a buscar y en ese momento su padre le hace preguntas directas para confirmar que el niño se ha aprendido de memoria la nueva versión de la historia familiar: que el padre es arquitecto y la madre es ama de casa, lo cual responde correctamente, aunque se olvida de la parte de la pantalla en la que sus padres se conocieron mientras eran estudiantes en la universidad¹⁵.

La novela difiere de su contraparte cinematográfica debido a que el universo narrativo viene determinado por la percepción del narrador y, en ese contexto, la escala de valores de Harry cobra importancia, pues es el portal a través del cual al lector tiene acceso al relato. Este aspecto se resalta en un episodio de la novela cuando Harry discute con Lucas sobre la superioridad de Superman o Batman. En realidad,

¹⁵ Este es un ejemplo de la manera en que la identidad ficticia se construye alrededor de la figura del interrogador que los acecha.

Harry está aprendiendo sobre la ideología de sus padres¹⁶. Lucas introduce una reflexión de índole social al defender a Batman, diciendo que Superman no es un superhéroe del pueblo: «¿Alguna vez viste un pobre en la historieta? ¿O un negro? ¿Alguna vez lo viste combatir con un dictador latinoamericano? ¡Y eso que trabaja en un diario!» (Figueras, 2013, p. 231). En otro ejemplo, Simón, el hermano menor, que está fascinado con la idea de ser santo, les dibuja halos a los personajes de los libros y las historietas, pero solo a aquellos que considera buenos. Lex Luthor, el villano de las historias de Superman, por ejemplo, no los merece. Estas distinciones básicas entre el bien y el mal, y la conciencia social van creando un sustrato ideológico sobre el cual se representan los eventos históricos a los que alude la novela. Sin embargo, el ejemplo más claro viene al final de la novela, en un episodio que no aparece en el film, cuando Harry reflexiona sobre la historia de *Robin Hood*, que le ha atraído durante años. Una de las versiones de la historia que lee Harry, después de separarse de sus padres, contiene una especie de epílogo menos conocido donde Robin Hood enviuda, y acaba la vida enfermo y deprimido. Entonces el narrador dice: «Por primera vez entendía que estar del lado del bien no garantizaba un final feliz» (Figueras, 2013, p. 337). Este epílogo no forma parte del filme y si intentamos transponerlo al contexto de la dictadura, vemos que verdaderamente sobrepasa la capacidad reflexiva de un narrador infantil cercano a la tragedia; es más, podríamos suponer que requiere cierta distancia temporal y emotiva. Mediante esta reflexión, el narrador no solo da cuenta de la ideología política, sino también de una postura moral y emotiva. Es una reflexión propia de un narrador adulto que comparte las inquietudes de la generación de autores y cineastas que en la última década ha ampliado el diálogo sobre las atrocidades del régimen y sus efectos casi cuarenta años después.

Al trazar los valores de Harry y, por extensión, del grupo familiar en términos sencillos, tan sencillos que se presentan desde la mirada de un niño, el lector o espectador puede crear una verdadera afiliación con la voz de Harry e identificarlo como víctima. Este elemento es mucho más prevalente en la versión literaria del relato que en la cinematográfica, donde el narrador no tiene la misma capacidad introspectiva. En la novela, Figueras lo presenta en detalle:

Si uno registra que sus mayores sufren por falta de trabajo o por destratos o por sueldos de miseria, traduce por empatía y concluye que el mundo exterior es cruel

¹⁶ Vale notar que en este texto, el contenido ideológico se presenta en términos infantiles, tal y como los pudiera entender un niño de la edad que tenía el narrador en aquel momento. Mientras que en el filme, el trabajo reconstructivo queda en manos del espectador y el contenido ideológico es presentado, a menudo, en términos adultos, tal como el ejemplo anterior del noticiero, en el cual Piñeyro recurre a la imagen de Videla en el noticiero para indicar al espectador que debe activar su conocimiento histórico y así completar el sentido de lo que ve.

y violento. (Eso es política). Si uno registra que sus mayores maldicen a ciertos funcionarios y dan la razón a ciertos opositores, traduce por empatía y concluye que los unos son malos y los otros, buenos. (Eso es política). Si uno registra la incomodidad y el miedo físico que produce en sus mayores la simple visión de soldados y policías, traduce por empatía y concluye que, así como cada niño tiene sus monstruos, los nuestros visten uniforme. (Eso es política) (2013, p. 57).

Este narrador es contundente con el sentido individual que le asigna al concepto de política. Su definición, si bien es algo general, se basa en la experiencia individual de sus padres y de su familia. Así, el miedo, la violencia y el peligro físico se ponen en el centro de la pérdida de las libertades. El acecho o persecución hacia su familia indefectiblemente termina en la desaparición de los padres, lo que implica para los hijos un desdibujamiento de su identidad familiar. En este nivel, se hace evidente el contenido político del filme que, si bien se plantea en términos de una simple filiación afectiva, pone en evidencia que en medio de este conflicto se encontraban niños incapaces de comprender la complejidad del entramado político que los rodeaba.

La influencia de la voz narrativa también es evidente en la manera como se trata la muerte en la novela. Este tema no se discute explícitamente en el filme, pero es explorado a fondo por Figueras. En primer lugar, la novela incluye un episodio en que Harry acompaña a su padre al velorio de un amigo. Después de ver el cadáver, Harry asocia una camiseta, que le había regalado el difunto. Dice: «[c]erré el cajón y la borré de mi mente, por lo menos hasta la noche en que soñé que la camiseta salía sola del placard y reptaba hasta mi cama como una serpiente y se enroscaba entorno de mi cuello y me ahogaba. Lo soñé varias veces» (Figueras, 2013, p. 22). Este es su primer encuentro con la violencia de la dictadura pues el tío Rodolfo no ha muerto de causas naturales, «[n]adie muere de viejo a los treinta años» (p. 22). Esa experiencia introduce el miedo que solo se agrava a medida que la situación de su familia empeora¹⁷. Sin embargo, el ejemplo más claro se presenta hacia el final de la trama cuando, en la novela únicamente, Harry y su padre se suben a un bote y comienzan a jugar a ver cuál de los dos mantiene el equilibrio mientras lo zarandean. Jugando, el padre cae al agua y se esconde, pero al poco tiempo Harry se convence de que se ha ahogado y le sobreviene el pánico. Cuando el padre aparece,

¹⁷ A este episodio le siguen varios otros que ilustran el miedo que siente Harry. Uno de ellos es la película *Marcelino, pan y vino* que le da la idea de que el Cristo de madera del filme lo quiere matar. El cuadro *Saturno devorando a un hijo*, de Goya, también viene a simbolizar su temor y finalmente vale la pena mencionar la versión del himno nacional que canta El Enano, hermano menor de Harry. En vez de cantar «O juremos con gloria morir» canta «Ocurrirémos con Gloria Muñiz» (Figueras, 2013, p. 209). El reemplazo resalta, por omisión, la idea de morir gloriosamente en defensa de la patria.

se da cuenta de que Harry está sintiendo mucho más que un simple susto y le pide perdón. Ninguno de los dos habla sobre esto ni cuentan el episodio al resto de la familia. Esta porción de la narración explícita lo que en el filme solo se insinúa, y lo que tanto lector como espectador anticipan, dado un conocimiento mínimo de los eventos históricos. Lo explícito de este episodio y la manera en que el autor dirige las emociones del lector son algunas de las cualidades que se desarrollan en la novela, pero que no son tan evidentes en el filme.

De manera similar, la novela expande el contenido del filme a través de una serie de referencias extratextuales, con la cuales el autor guía cuidadosamente al lector hacia el desenlace de la tragedia. Un ejemplo, menos evidente, son las múltiples referencias a *Moby Dick*, las cuales vinculan a Harry e Ismael, el único sobreviviente del hundimiento del Pequod. Esta relación se establece al comienzo de la novela, y se fortalece con varias menciones posteriores¹⁸. Una de ellas es que el hombre, cuyo nombre lleva la escuela de Harry, se parece a Herman Melville. La alusión ilustra que «las historias las escriben los sobrevivientes» (Figueras, 2013, p. 16), pero más allá de eso, ambas novelas cuentan historias de una lucha entre el bien y el mal, y el nombre de Ismael se relaciona con los huérfanos, los exiliados y los marginados, cualidades que describen al narrador de *Kamchatka*¹⁹. Por su parte, las referencias externas en el filme son visuales. El mejor ejemplo de ello es cuando Harry llama por teléfono a Bertuccio y los dos están viendo el programa «Los invasores» en sus respectivas casas. Bertuccio contesta el teléfono pero Harry no se atreve a hablarle. Mientras tanto, se ve cómo en la pantalla del televisor que está al fondo se evapora uno de los personajes del programa. En este momento es que Harry y el espectador confirman que su vínculo con Bertuccio se ha roto, no era solo la prohibición de sus padres la que los mantuvo separados, los que eran grandes amigos ahora ya no lo son. La imagen de «Los invasores» sirve para representar la manera en que Harry, o la persona que fue antes de pasar a la vida clandestina, deja de existir.

Finalmente, es necesario mencionar la manera en que el filme y la novela presentan la imagen fotográfica. Si bien buena parte de las metáforas del filme están basadas en lo visual —como es de esperarse para este medio— aún es relevante discutir las fotografías que toma la familia cuando van a visitar a los abuelos paternos en el campo. En el filme, Harry y su padre tienen una conversación en un pequeño muelle

¹⁸ La primera aparece en la página 16 y dice: «Cuán interesante sería Moby Dick contada por Queequeg. Pero las historias las escriben los sobrevivientes» y luego, «[s]oy de los que sienten una comezón eterna por las cosas remotas, al igual que el Ismael de *Moby Dick*». En la página 235 usa el ejemplo bíblico de Abraham, padre de Ismael, para reflexionar sobre la figura del padre.

¹⁹ En la Biblia, Ismael es hijo de Abraham y su esclava egipcia, Agar. Cuando Sara, la esposa de Abraham, le da un hijo, a quien llaman Isaac, Ismael y su madre son expulsados al desierto (Génesis 21, 8-14).

a la orilla del lago. Harry juega con una cámara e intenta tomar una foto, en plano cerrado, de la cara del padre. Durante un momento la imagen de David se enmarca y el espectador puede ver un encuadre negro como si mirase a través del visor de la cámara. En ese momento la imagen deja de ser un *close-up* del filme y se convierte en una foto que recuerda a las fotografías públicas con las cuales se reclama a las personas desaparecidas durante la dictadura. Esta imagen captura la cara del padre en un momento de intimidad familiar. Sin embargo, David no deja que Harry tome la foto y tanto su imagen, como él y el vínculo que comparte con su hijo, desaparecen. Al referirse a esta escena, Agustín Rubio Alcover señala que de ella expresamente «sale una de las estampas emblemáticas de la película (...), la imposibilidad de escapar, con el elemento líquido como obstáculo físico» puesto que «el niño intenta hacer una fotografía al padre, que se resiste; cuando Harry pregunta por qué no se quedan allí, su progenitor, emocionado, le pide que lo mire a los ojos (él se resiste, parapetado tras la cámara), y emplea todas sus dotes de persuasión para explicarle que es imposible» (2014, p. 151). De manera similar, la madre de Harry les toma una foto a las tres generaciones de hombres en la familia, para conmemorar el cumpleaños del abuelo. Esta imagen marca el vínculo generacional que al poco tiempo se romperá, y deja evidencia de la última vez que los cuatro están juntos. En ambas instancias las fotografías crean una huella de la familia que encapsula el recuerdo alrededor del cual se centra el relato —los últimos días que estuvieron juntos, sus últimas interacciones y las circunstancias que llevaron a los Vicente a separarse de sus hijos—.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Al contrastar filme y novela en el marco de su contexto de producción, hemos destacado diferencias claves relativas a la voz enunciativa, que añade un nivel de complejidad a la novela. La expansión del marco temporal a través del cual se filtra la historia de la familia Vicente, cuya verdadera identidad se desconoce y que, a la vez, representa a tantas otras, trae a colación, si no por primera vez, ciertamente en una de sus primeras representaciones de amplia difusión, una nueva figura que marcaría el rumbo del diálogo sobre la última dictadura militar argentina. La presencia, protagónica en este caso, y autorial en tantos otros textos que le siguen, del hijo(a) de desaparecidos abre la puerta a una nueva perspectiva de análisis. Ya no se busca la denuncia ni la mera problematización del conflicto histórico-político, sino un planteamiento que complementa el trabajo anterior y cuyo foco son las secuelas personales de la tragedia, llevadas al ámbito público. Se trata de resignificar lo ocurrido mediante la inclusión de una víctima infantil desde las coordenadas de su

recuerdo y comprensión, tanto coetánea a los eventos del pasado como al presente de la escritura, con el conocimiento que le ha dado el paso de los años.

Kamchatka, en sus dos versiones, nos ha ofrecido la posibilidad de trazar la influencia de esta figura literaria como instancia narrativa de la pérdida catastrófica que implica la detención-desaparición. A través de Harry hemos explorado la pérdida de la identidad que acompaña la vida clandestina y, paradójicamente, la unión familiar a la cual conlleva. Hemos expuesto que, en la novela, se hace evidente en el narrador la continuidad del vacío y la pérdida de la identidad familiar aún treinta años después. Este narrador continúa identificándose con la identidad ficticia asumida al momento de pasar a la clandestinidad con su familia y mantiene las reglas diseñadas en ese momento para protegerla, y desde su presente se le hace difícil reconstruir el significado de dicha identidad. Uno de los puntos sobresalientes de ambos relatos es cómo, entre los escombros de la violencia, se preserva el legado de David Vicente a su hijo. Este legado, *leitmotif* de los textos, está indiscutiblemente asociado a la emoción y el recuerdo.

En la segunda sección nos centramos en una comparación de las diferencias entre filme y novela, con especial atención en el papel de los narradores como mediadores de la información y como filtros morales e ideológicos del contenido del relato. Hemos yuxtapuesto el trabajo de la cámara al de la memoria para resaltar la riqueza que deriva de un narrador literario intradieгético, capaz de comentar *a posteriori* sobre los eventos; es decir, la riqueza que deriva de la presencia de los hijos como entidades narrativas. Así, resaltamos las diferencias entre ambos en términos de la construcción de la memoria y el trabajo de resignificar la tragedia, (volver a) explorarla y construir una identidad para la segunda generación a partir del vacío. Esa identidad se edifica, finalmente, con los sentimientos de unión y pertenencia a la familia junto a los ideales compartidos, como lo es la ideología mencionada. Si bien *Kamchatka* no es un relato político, hemos descrito universos cinemáticos y narrativos que preservan el violento legado del régimen al aludir a sus efectos sobre el núcleo familiar. Lo hacen trazando las bases de una ideología en términos infantiles que reducen lo narrado a una distinción simple entre el bien —representado por el amor y la unión familiar— y el mal —presente siempre como una figura que acecha a la familia y la amenaza—. Finalmente, *Kamchatka*, a pesar de ser una obra de ficción, emplea la figura del hijo de desaparecidos, víctima y, a la vez, testigo secundario de la violencia del régimen para dotar de profundidad al diálogo sobre el pasado histórico, que ya en el siglo XXI no se compone exclusivamente de testimonios en primera persona, sino que, con el pasar del tiempo, ha adquirido otros matices.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Alcoba, Laura (2007). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Amado, Ana (2004). Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción. En Ana Amado y Nora Domínguez, Nora (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. (pp. 43-82). Buenos Aires: Paidós.
- Amado, Ana & Nora Domínguez (comps.). Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción. *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. (pp. 13-39). Buenos Aires: Paidós.
- Bruzzone, Félix (2008a). *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori.
- Bruzzone, Félix (2008b). 76. Buenos Aires: Tamarisco.
- Candeau, Joël (2008). *Memoria e identidad*. Trad. Eduardo Rinesi. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Casa de América (2011) *Marcelo Figueras: entre guion y literatura*. <https://www.youtube.com/watch?v=aweQOKvvd0> (fecha de consulta: 25-9-2011).
- Cella, Susana (2007). *Presagio*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- De Grandis, Rita (2011). The Innocent Eye: Children's Perspectives on the Utopias of the Seventies. En Kim Beauchesne y Alessandra Santos (eds.), *The Utopian Impulse in Latin America* (pp. 235-258). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Feijoó, Cristina (2006). *La casa operativa*. Buenos Aires: Planeta.
- Figueras, Marcelo (2013). *Kamchatka*. Buenos Aires: Punto de lectura.
- Gamerro, Carlos (2002). *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Norma.
- Gatti, Gabriel (2001). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Gusmán, Luis (2002). *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ibazeta, María Celina (2010). El director/personaje en los documentales subjetivos sobre la dictadura argentina. *LOGOS 32 Comunicação e Audiovisual*, 17(1), 70-80.
- Kohan, Martín (2004). La apariencia celebrada. *Punto de Vista*, 78(04), 24-30.
- Mora, Rosa (2003). «Kamchatka» narra la triste y tierna historia de un hijo de desaparecidos. *El País*, 16 de noviembre. http://elpais.com/diario/2003/11/16/cultura/1068937204_850215.html (fecha de consulta: 10-8-2014).
- Nouzeilles, Gabriela (2005). Postmemory Cinema and the Future of the past in Albertina Carri's *Los Rubios*. *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, 14(3), 263-278.
- Piñeyro, Marcelo (2005). Cine, memoria y política. *Cuadernos hispanoamericanos*, 661-662, 47-50.
- Rubio Alcover, Agustín (2014). Sin lugar en el mundo. Narrativa, puesta en escena y discurso en las películas hispanoargentinas de Marcelo Piñeyro. *Fotocinema*, 8, 133-174.

- Sarlo Beatriz (2001). *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tal, Tzvi (2005). Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: *Machuca* y *Kamchatka*. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, 38, 134-149. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2358201> (fecha de consulta: 11-10-2013).

LA LEYENDA DEL BESO: MANUEL PUIG Y EL GUIÓN DE *EL LUGAR SIN LÍMITES*

Mariana Rodríguez Barreno

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen: este artículo explora la relación tridimensional respecto a la adaptación cinematográfica de *El lugar sin límites* (1966), del escritor chileno José Donoso. El guión realizado originalmente por Manuel Puig durante los años setenta propone cambios en el argumento de la novela y la relación de los personajes que abren paso a la discusión del género. En ese sentido, se analizan los cambios sustanciales respecto al argumento novelístico, especialmente a la inclusión de la escena denominada como «La leyenda del beso», en los marcos de la identidad de género y la *performance*. Asimismo, esta investigación intenta reflexionar sobre la manera en que Puig asimila y representa a los personajes, atrapados en los márgenes de los estereotipos a los que se han adherido en el lejano pueblo de «El Olivo».

Palabras clave: guión, cine, estereotipo, marginalidad, adaptación, Donoso, Puig, *El lugar sin límites*

*Yo fui un niño que iba todos los días al cine desde los cinco años.
Tenía terror a la realidad*

Manuel Puig

A los cuatro años de edad, un pequeño Manuel Puig entraba por primera vez a la sala de proyección del Cine Teatro Español en General Villegas para ver su primera película. Lo que comenzó como un divertimento de pueblo entre las divas de la gran pantalla, se convertiría en una relación que lo acompañaría por el resto de su vida. La figura de escritores en torno al cine es bastante común y diversa; en el caso de Puig, la asociación más inmediata es la de un escritor cuya literatura está ligada al cine hollywoodense. Sin embargo, su faceta de guionista es también importante para aproximarse a su obra, pues es la escritura de guiones el lugar desde donde reafirma insistentemente su vocación por el cine.

El cine para Puig fue un refugio ante las imposiciones de la pampa argentina donde creció y descubrió, desde muy temprana edad, en el colegio y en su propio hogar, las figuras rígidas del machismo. Para escapar de esta realidad se instala en el mundo de la ficción; allí encuentra un universo diferente:

[...] la ficción del cine era la verdad, «mi realidad», la única realidad que contaba: todo lo demás, mi casa, el pueblo, solo equivocaciones, el resultado de haber caído, por error, en medio de una película de la *Republic*, aquella modesta productora de Hollywood que hacía filmes de decorados pobres (Baracchini, 2006, p. 60).

A lo largo de su vida, el cine permitirá no solo su supervivencia, sino que le descubrirá su vocación literaria¹. Me refiero al ya conocido «accidente de las treinta páginas de banalidades» que lo llevó a escribir su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* (1968), cuando en realidad intentaba escribir la escena de un guion².

La etapa guionística de Puig que abordo en este artículo se centra en el estudio de la adaptación cinematográfica de la novela *El lugar sin límites* (1966), del escritor chileno José Donoso. Cuando en noviembre de 1976 recibió la llamada del director mexicano Arturo Ripstein, quien le propuso la adaptación de la novela de Donoso, Puig se había apartado del quehacer cinematográfico después de un comienzo bastante accidentado³. Había escrito varios guiones en inglés de temática hollywoodense —*Ball cancelled* (1956) y *Summer Indoors* (c.1959)— en los que nadie se interesó; y algunos otros en español —*La tajada* y *La cara del villano*⁴—,

¹ Alan Pauls y Graciela Goldchluk han comentado cómo, durante su estancia en Río de Janeiro, en el departamento en el que vivía Puig en el Alto Leblon en la Rua Aperana, la videoteca había reemplazado, o más bien «desplazado», a la biblioteca. Puig tenía grabaciones en *videocassetes* que venían de todas partes del mundo. Había formado junto a sus amigos una red de intercambio filmico digno de una película. En una reciente publicación, *Varados en Río* (2016), Javier Montes dedica algunos capítulos a la etapa referida de Puig en Río y el llamado «cinito de la Rua Aperana».

² Puig afirma lo siguiente sobre dicho episodio: «Creo que lo que me llevó a ese cambio de medio expresivo fue una necesidad de mayor espacio narrativo. Una vez que pude enfrentar la realidad, después de tantos años de fuga cinematográfica, me interesaba explorar esa realidad, desmenuzarla, para tratar de comprenderla [...] El cine exige síntesis y mis temas me exigían otra actitud [...] análisis, acumulación de detalles» (1985, p. 10). Como bien ha señalado Goldchluk: «Asistimos aquí a una vuelta completa: un salto mortal que, como es de esperarse, nos deja parados en un lugar que se parece al punto de partida, pero no es el mismo. La voz de una tía en el patio de su casa había guiado a Manuel Puig desde el cine a la literatura, desbordando el guion proyectado hasta transformarlo en una novela» (2004, p. 10).

³ Con veintitrés años y becado por el Centro Sperimentale de Cinematografía, Puig viaja a Roma a estudiar dirección de cine. Al llegar, se desilusiona de la academia italiana que había desplazado el cine hollywoodense, que él tanto anhelaba producir, por el neorealismo italiano. Aunque trabaja como asistente en muchos proyectos, finalmente abandona la carrera.

⁴ Estos guiones corresponden al periodo de las llamadas «tramas mexicanas» que forman parte de los proyectos que Puig escribe durante su estancia en Cuernavaca. A mediados de los años setenta se había

también sin éxito⁵. Por otro lado, tampoco había quedado satisfecho con la adaptación que él mismo hizo de su novela *Boquitas pintadas* (1969) para el director argentino Leopoldo Torre Nilson y, en suma, sentía que el formato del cine le exigía ser sintético cuando, ya como escritor, había alcanzado la comodidad en la extensión de la novela. La vuelta a la escritura cinematográfica parecía más bien una inconveniencia. A pesar de todo ello, el trabajo junto a Ripstein en dicha ocasión, como el propio Puig cuenta, resultó bastante llevadero pues después de releer la novela de Donoso, la encontró muy atractiva y, apenas dos meses después de la propuesta, concluyó la escritura del guion. Asimismo, al finalizar este primer proyecto, Puig adaptó, junto a Ripstein también, un cuento de Silvina Ocampo, «El impostor». La razón fundamental de que ambas adaptaciones hayan sido tan amigables, en términos de su experiencia, es porque, encontró que más bien aquellos dos relatos tenían en común no solo una extensión bastante corta —y de esa forma no tenía que «mutilar»— sino que además eran «alegorías, historias poéticas, sin pretensiones realistas, aunque en última instancia se refiriesen a problemas humanos muy definidos» (Puig, 1985, p. 11) y particularmente, porque «el material que me ofrecía Donoso [...], era de personajes casi esperpénticos, *largest tan liffe* [sic]» (Almendros, 2006, p. 371).

A partir de lo explicado anteriormente, propongo que una lectura atenta de la adaptación de Puig permite detectar en los tópicos de *El lugar sin límites*⁶ los puntos cardinales para abordar un caso de adaptación en concreto. En efecto, la biografía de Puig, así como su producción literaria y los temas de género y machismo que desarrolla, encuentran su eco en la novela de Donoso que aceptó adaptar.

La trama de *El lugar sin límites* se sitúa en «El Olivo», un caserío en medio del desierto chileno dirigido por don Alejo, el hacendado del lugar. La acción principal se centra en La Manuela, el travesti del burdel dirigido por su hija, La Japonesita, quien teme que Pancho, un muchacho con quien tuvo un altercado en el pasado, cumpla una antigua amenaza de muerte. Para la trasposición de esta historia a México era preciso realizar un buen número de cambios. En primer lugar, el cambio lingüístico, con el objetivo de que el público entendiera a cabalidad el habla de los personajes. Esta necesidad explica que las intervenciones del narrador de la novela fueran suprimidas y sustituidas por diálogos directos, en una operación muy al estilo de Puig⁷.

instalado en México y se integró a círculos literarios y culturales locales, al igual que Donoso a quien conoce allí mismo (Grant, 2002, p. 256).

⁵ Para una ampliación de la producción de estos guiones, consultar el trabajo de Giovanna Pollarolo, «Cine y opio en *Sad Flowers of Opium*, un guion inédito de Manuel Puig» (2013).

⁶ *El lugar sin límites*. Guion de Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco. Dir. Arturo Ripstein. Act. Gonzalo Vega, Roberto Cobo, Ana Martín, Lucha Villa, 1978. Película.

⁷ Son ejemplos de este estilo en su narrativa *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas Pintadas* (1969), *El beso de la mujer araña* (1976) y *Cae la noche tropical* (1988).

Como señala José Amícola, este cambio supone «una identificación con el mundo despreciado de la marginalidad y de la prostitución que parecía siempre tamizada por el narrador del texto primero» (2006, p. 25). Sin duda, los diálogos de La Manuela con Luci y las demás prostitutas en la historia, contruidos como viñetas en la película, permiten al espectador ingresar a la atmósfera nostálgica del burdel e identificar en sus tristezas la opresión del mundo en el que viven. A su vez, las conversaciones entre Pancho y su cuñado Octavio exponen la violencia del machismo, tema central de la novela que también es priorizado en el guion. Tanto Donoso como Puig reconocen que el lenguaje es en sí mismo una herramienta de marginación y por ello, en la novela y en el guion, es tangible la discriminación y la violencia en la oralidad de los discursos de los personajes que pertenecen a las clases populares.

Sin duda, estrenar una película de este corte en México, es decir, una película que representaba a personajes tan grotescos y violentos, era complicado debido a la censura que había sido instaurada por el régimen de López Portillo en 1976, después del final del sexenio de Echeverría. A pesar de estas dificultades, Puig escribió la primera versión del guion cinematográfico. Luego, por cuestiones que se discutirán más adelante, este terminó en manos de otros autores quienes se encargaron de introducir los cambios finales⁸:

Se ha llegado a decir que el guion solo se «mexicanizó» cuando la versión de Puig llegó a las manos de Ripstein y sus otros colaboradores [...] Sin embargo, lo que todavía no se ha reconocido suficientemente [...] es que Puig estaba perfectamente preparado para contribuir en otros aspectos claves a la expansión «mexicanizada» de muchas de las referencias culturales originales de la novela de Donoso. Durante su estancia en México, no solamente se había convertido en experto en cine musical mexicano de los años cuarenta y los cincuenta (Levine 268), con sus boleros y mambos interpretados dentro de la diégesis, sino que también se había visto inmerso en la cultura ranchera mexicana, tanto en la música norteña como en la tradición cinematográfica del *charro* (Grant, 2002, p. 261).

En efecto, Puig había explorado la realidad mexicana desde su llegada en los setenta; conocía bien las telenovelas y las producciones cinematográficas así como el cancionero popular, «portavoz de una ideología machista tremenda» (Puig, 2006, p. 151), como él mismo lo calificó⁹. Además de este conocimiento de la producción

⁸ Uno de dichos autores fue el escritor mexicano José Emilio Pacheco quien «mexicanizó» el texto pues este había sido escrito en un «argentino porteño», según indicó.

⁹ En una entrevista compilada por Julia Romero en *Puig por Puig*, el autor declara lo siguiente: «En su canción ‘El rey’ es evidente [aludiendo a José Alfredo Jiménez]. Quien canta es un hombre que la mujer abandonó después de reírse de él. Pero el macho, aunque destruido, dice “pero sigo siendo el rey”. Él es un hombre y como no le puede ir mal, aunque le vaya pésimo, se dice a sí mismo que le va bien.

mexicana, es importante seguir la afirmación de Grant cuando sostiene que Puig también escribió este guion desde su propia experiencia homosexual como gay «practicante» en la ciudad de México entre 1972 y 1975, desde donde tuvo contacto con la vida y costumbres homosexuales del país (2002, p. 260). En ese sentido, es interesante ver la propuesta de trabajo que formula el guion respecto a dos episodios importantes en la novela: la escena de «La leyenda del beso» y el final. Tanto Puig como Ripstein inciden en la discusión de la batalla contra los esencialismos del género plateada por Donoso en la novela; más puntualmente sobre el fantasma de la homosexualidad y su roce con el machismo; sin embargo, hay algunos matices por observar en esta transposición entre la novela, la escritura del guion y la realización de la película.

En la novela de Donoso, los personajes sufren al asumir la máscara del género impuesta violentamente a partir de relaciones de poder; y el rol desglosado de esta jerarquía les causa dolor al tener que reproducir patrones que no siguen la lógica de sus propios deseos. En la historia de «El Olivo», Pancho y Manuela se sitúan en lugares diametralmente opuestos. La Manuela representa al sujeto marginal en todo sentido, mientras que Pancho es el hombre que se abre camino a imagen y semejanza del arquetipo del macho autoritario. Sin embargo, lejos de pensar que la novela de Donoso construye personajes arquetípicos, proponemos que el guion muestra la falsedad del arquetipo al cual están sometidos los personajes. Y aunque la novela de Donoso tampoco es esencialista, los cambios introducidos por Puig en el guion llevan el problema del género a un nivel mucho mayor.

Es importante preguntarse sobre la manera como se produce esta operación en la novela. En primer lugar, la paradoja sobre la identidad masculina que se forma excluyendo todo aquello que difiera de la norma y que aparta a la homosexualidad y lo femenino. En esta configuración se reconocen dos tipos de identidad masculina: la de la clase popular y la de la clase alta, representadas en la novela de Donoso en los personajes de Pancho y don Alejo, respectivamente. La hombría, en el caso de Pancho, se afianza en «lo viril», en la fuerza del cuerpo, pero sobre todo en el ejercicio de la heterosexualidad. En el segundo caso, el de don Alejo, la identidad masculina se identifica con los valores «del hombre»: la familia, la paternidad y principalmente el sustento económico (Fuller, 2001). Ambos modelos comparten el rechazo hacia la homosexualidad, calificada como abyecta, de manera que la identidad del macho se reafirma en ambas clases sociales. Sin embargo, en el texto de Donoso se evidencia

No sé si él estuvo consciente de lo que expresaba pero es una crítica al machismo genial. [...] Esto me hace pensar en un chiste popular, el tipo que dice a sus amigos: 'Yo soy tan macho, tan macho, que ni las mujeres me gustan, porque parecen maricas'. Sutil desdoblamiento de las cosas» (2006, p. 151).

que el contacto con un personaje como La Manuela es frecuente en ambos estratos: todos los hombres que van al burdel, embriagados por la fiesta de la noche, piden bailar con ella en una suerte de juego violento¹⁰.

Es claro que Puig lee en la obra de Donoso un intento por deconstruir ciertas categorías de género. Siguiendo a Ben Sifuentes-Jáuregui, el cuerpo de La Manuela en la novela de Donoso es asaltado y gozado en un ritual colectivo de violencia, vergüenza y placer. Vergüenza debido al placer. «Para ser más precisos, La Manuela, desde su travestismo es vista por los hombres como pura ambigüedad, lo que les permite hacer con ella lo quieran» (2002, p. 90), y ella parece también haber asimilado esta dinámica: «—A mí no me importa. Estoy acostumbrada. No sé por qué siempre me hacen esto o algo parecido cuando bailo, *es como si me tuvieran miedo*, no sé por qué, *siendo que saben que una es loca...*» (Donoso, 2013, p. 82, énfasis mío). Lo interesante aquí es que el acercamiento al travesti está permitido siempre y cuando sea establecido por el «macho», desde su embriaguez en la fiesta. La «borrachera» le da esa licencia; pues en un plano consciente este acercamiento se produce de otra forma. Por ello, si La Manuela traspasa las normas de este encuentro, entonces debe ser castigada.

Bajo estas consideraciones, es necesario entender el tipo de contacto que surge entre Pancho y La Manuela. De un lado, Pancho es el personaje que se ha esforzado por consolidar una imagen rígida y autoritaria ante el pueblo e incluso ha sobrepasado la autoridad moral de don Alejo. La Manuela lo describe como «un hombro grande y bigotudo» de «cejas renegridas y cogote de toro» (Donoso, 2013, p. 23) que tiene un carácter muy violento y que gusta de ir con sus amigos al burdel a beber y causar destrozos. Por ello, Pancho reproduce un patrón de comportamientos que provienen del molde en el que se ha formado, pero sus bromas respecto a que está enamorado de La Manuela (p. 33) —que también son parte de un patrón de ridiculización del «otro» abyecto— revelan una pulsión soterrada que pone en conflicto a su identidad frente a su deseo¹¹.

En el proyecto de guion, Puig esboza algunas ideas sobre Pancho: «Yo veo a Pancho muy simplote, sin maldad, muy dócil ante figuras autoritarias como Octavio [su cuñado] y don Alejo, e incluso Emita [su esposa], porque es incapaz de razonar, no tiene la menor capacidad mental y es por eso que acepta las decisiones de los demás. Incluso su violencia final es un modo de justificar su conducta ante Octavio» (Puig, 2004, p. 76). Es claro que Puig ve a Pancho como un sujeto alienado que no

¹⁰ Uno de los episodios aludidos es la presentación de La Manuela por la elección de don Alejo como diputado en la cual los hombres del burdel, después de haber bailado con ella toda la noche, la llevan hasta una lagunilla y la lanzan al agua «para refrescarla» (Donoso, 2013, p. 78).

¹¹ Esta idea está presente en la novela pero es más explícita en la película.

piensa ni actúa según su razón. En él imperan sus impulsos. Constantemente presionado por el «deber ser», Pancho se convierte a la fuerza en un sujeto autoritario, aunque sea más un «juguete del destino». Finalmente, acompañado del cuñado, visitará el burdel en busca de La Manuela. Esta, atemorizada por lo que podría pasarle, se esconde en el gallinero pero decide salir a enfrentarlo vestida de española. La escena del baile que sobreviene a su encuentro es la que Puig concibió bajo el nombre de «La leyenda del beso», pero que aparece en la novela como el baile de «El relicario», ambas piezas musicales de la tradición de los cuplés españoles.

Mediante su *performance* La Manuela construye un ritual de seducción por el que Pancho hace evidente la emergencia de su deseo: «[. . .] *eso* está bailando para él, él sabe que desea tocarlo y acariciarlo, desea que ese retorcerse no sea solo allá en el centro sino contra su piel, y Pancho se deja mirar y acariciar desde allá [. . .]. Que Octavio no sepa. No se dé cuenta. Que nadie se dé cuenta» (Donoso, 2013, p. 121, énfasis mío). Como si el baile tuviera cualidades mágicas, La Manuela sufrirá una transformación dramática: de monstruosa y desgastada se convertirá en la estrella de la noche, objeto de deseo de Pancho.

Puig construye una nueva red de significación en el acercamiento de ambos personajes al sumar a «El relicario» la zarzuela compuesta por Soutullo y Vert. Algunos autores han explicado que la carga semántica de este tema musical trae consigo la historia del despertar de un amante gracias al beso de su amada. Levine señala: «[...] basada en el mito de la princesa durmiente despertada por el beso de un príncipe. Manuel le agrega las palabras e invierte el mito: esta vez el durmiente es un joven [Pancho] despertado a su sexualidad por el beso de una mujer [La Manuela]...» (en Grant 2002, p. 262, mi traducción). En esa línea, el argumento dramático de la pieza musical, del cual La Manuela se apropia performativa y discursivamente, sirve para deconstruir la identidad fija que Pancho creía sostener. Como sugiere Amícola, «Como personaje ambiguo 'La Manuela' lleva a la exasperación los rasgos de lo femenino (que atrae peligrosamente a Pancho), pero ese proceso sirve para desenmascarar el juego de todas las estructuras esencialistas en torno al sexo» (2006, p. 27). El hecho de que Pancho se sienta atraído por un hombre travestido de mujer es tan solo una apariencia, pues debajo del disfraz de La Manuela yace el cuerpo de un hombre, el cuerpo de Manuel González Astica.

La estrategia de seducción finalmente se consolida con el gesto de un beso. Un beso que en los distintos formatos de esta discusión tiene distintos actores. En la novela, es La Manuela quien besa a Pancho, pero en el guion es Pancho el que lleva la iniciativa: «[...] Pancho en un momento pierde el control y la besa, la quiere poseer» (Puig, 2004, p. 83). De esta manera, en el proyecto de guion de Puig, el beso se convierte en la prueba satisfactoria de la seducción, la eliminación (momentánea)

de los límites y el despojo de la máscara del género: Pancho, en un impulso libre y directo, se atreve a besar al travesti. Asimismo, el hecho de que Puig haya escogido un gesto para el acercamiento es significativo, pues «la acción de besar obliga a abandonar el patrón de la genitalidad, al mismo tiempo que oscurece el componente de la instancia fálica» (Amícola, 2006, p. 27). Es la horizontalidad del beso la que elimina la violencia de la jerarquía implícita en el encuentro sexual entre ambos personajes.

Para Puig, el contacto entre dos sujetos tan distintos socialmente se produce en gran parte por la crianza del macho latinoamericano. En una entrevista con Ronald Christ señala lo siguiente:

[...] los machos tienden a ver a la mayoría de estos homosexuales como mujeres. El macho latino, para dominar todo, no tiene dudas sobre su «virilidad», entonces él va al frente y tiene sexo con un hombre gay —exclusivamente de forma activa, por supuesto, al principio— sin sentirse «contaminado» del todo. Esto tiene un lado horrible: lo que lo hace posible es que los roles son tan rígidos [...] Es una fórmula enferma, pero el contacto está establecido (2006, p. 185).

La idea maniquea de que el macho y el homosexual permanecen cada uno dentro de espacios asignados, ya sea por integración el uno o por exclusión el otro, se desarticula en este componente perverso. Sin embargo, Puig sostiene en la misma entrevista que el contacto entre algunos no solo se limita al trato físico/sexual, sino que en ocasiones llega a establecerse una relación amical e, incluso, el homosexual llega a ocupar una figura familiar dentro de la vida, obviamente heterosexual, del macho. Naturalmente, Puig está pensando también en la trama de *El beso de la mujer araña* (1976), novela que escribe casi al mismo tiempo de la creación del guion. Pero en *El lugar sin límites* la situación es muy distinta¹².

Finalizado el número musical de La Manuela, Pancho insiste en seguir la fiesta y ambos bailan embriagados por un extraño éxtasis hasta que de pronto se besan¹³. *La leyenda del beso* resuena nuevamente, pero de manera trágica esta vez. El beso no es tan solo un beso del despertar amoroso y sexual, es una maldición que conlleva la muerte de uno de los amantes. Como explica Francine Masiello, «En la zarzuela, la heroína está castigada por su madre; por lo tanto, si besa a un hombre, este encontrará un final trágico. El enamorado acepta este desafío y, desde luego, muere» (2014, p. 277). La pieza se convierte en el guion en un *anticipatio* del final trágico

¹² En *El beso de la mujer araña* (1976) Valentín y Molina conviven en una celda «amicalmente» a pesar de las diferencias sexuales que cada uno pudiera tener. Sin embargo, son claros los límites entre la posición heterosexual del primero y heterosexual del segundo.

¹³ Para evitar confusiones, aclaro que no hay un segundo beso compartido sino me refiero a la escena que mencioné anteriormente.

de La Manuela. Octavio maldice el beso entre ambos y le increpa a Pancho «la mari-conada» del gesto. Finalmente, ambos terminarán matándola a golpes en los viñedos de don Alejo. En la narración del atentado, Donoso crea la imagen de una criatura monstruosa de tres cabezas en la que se confunden a su vez víctima y victimarios:

[...] los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto, buscando quién es el culpable, castigándolo, castigándola, castigándose deleitados hasta en el fondo de la confusión dolorosa... (2013, pp. 126-127).

El final de la novela es trágico y restituye las reglas que sancionan la transgresión con la muerte. Más aún, el ataque puede ser leído como la consecuencia directa de la presión heteronormativa del macho, pues es el señalamiento de Octavio quien reclama a Pancho su vuelta al «orden», aboliendo su propio deseo. Es por ello que en el lugar en el que se encuentra Pancho es necesario tomar venganza para restituir su hombría, de ahí que le propinen a La Manuela una brutal golpiza y dejen su cuerpo abandonado en los terrenos de la finca de don Alejo.

Sin embargo, el guion de Puig construye una imagen diferente del final en la que los victimarios son también castigados: «Los hombres la siguen, La Manuela corre por el campo, con la esperanza de esconderse tras las matas. Los hombres la alcanzan. La golpean hasta matarla. Los perros huelen la sangre. Se lanzan sobre los hombres. Los despedazan» (Puig, 2004, p. 83). Este final trae consigo la denuncia de un abuso siempre adyacente a los grupos subalternos, especialmente de travestis y homosexuales. La variación del final supone no solo la reivindicación de La Manuela por medio de la instancia de los perros, sino también una poderosa crítica a los moldes rígidos que los esencialismos del género, como el machismo, imprimen en los sujetos. Por supuesto, ningún crimen es justificable bajo esta óptica, pero me parece que Puig trató de extender esta denuncia hacia las demás sociedades latinoamericanas en donde son tan frecuentes los abusos a sujetos como La Manuela. Esta era, además, una situación particularmente tangible en México durante la escritura del guion. A principios de los ochenta, Carlos Monsiváis comentaba la gravedad e indiferencia de la población respecto al tema:

Decenas de prostitutas —así como los homosexuales, el otro grupo minoritario que es perseguido— son asesinadas a lo largo del país en hoteles baratos; son encontradas estranguladas o acuchilladas usualmente después de haber sido sádicamente torturadas al quemarles colillas de cigarros en la piel y mostrar signos de mutilación genital. Pocos les prestan atención o les dan mucha importancia a estos asesinatos porque en última instancia nos encontramos a nosotros mismos

ante la desaparición de no-entidades, no-ciudadanos, ya que la sociedad ve, a la gente que escoge «el vicio» y «el camino a la perdición», como gente que renunció a cualquier derecho (en De la Mora, 2006, p. 19, mi traducción).

Al presentar el proyecto a Ripstein, este decide ejecutar algunos cambios que considera como «exagerados» para los tiempos de censura. De esa primera versión solo queda un manuscrito incompleto que terminaría siendo un trabajo en grupo entre Ripstein y otros autores. Otro factor por considerar es que por aquel tiempo en el cine mexicano había triunfado el subgénero de la «fichera» —comedias eróticas de bajo presupuesto que exaltaban el mundo de la marginalidad— en donde usualmente la figura de los homosexuales era ridiculizada en la imagen de «mariquitas enloquecidas que hacían chistosadas», como señala Ripstein (Russo, 2006, p. 2). Según Sergio de la Mora:

la inclusión de un personaje masculino y gay en cada película de *fichera* [. . .] es de doble filo. Por un lado, visibiliza al hombre homosexual; por el otro, esta visibilización es solo posible al precio de estereotipar al hombre gay con características cifradas negativamente incluyendo a la debilidad, la frivolidad y el narcisismo, atribuido a la «feminidad» por el discurso misógino (2006, pp. 111-112).

En dicha coyuntura del auge de la fichera, la película podía fácilmente ser tomada como una burla de la homosexualidad, y, al no tener ningún control sobre el texto de la producción, Puig decide retirar su firma del proyecto. A esto se le agrega el temor de ser catalogado como «escritor homosexual» tras haber publicado en el mismo año *El beso de la mujer araña* (1976), argumento que Ripstein resiente totalmente¹⁴. Nada de lo que se temía respecto a la censura sucedió realmente, aunque el guion sí fue modificado por Ripstein. El final propuesto por Puig fue uno de los elementos que se depuraron. «El destino melodramático» dispuso el éxito de la película al poco tiempo de su estreno en 1978: obtuvo el reconocimiento de prestigiosos premios, entre ellos el del Festival de San Sebastián, algo que muchos años después Puig lamentó no haber disfrutado. Pero lo cierto es que la censura ya había alcanzado a Puig en muchos lugares, donde se tachó a su obra novelística por la temática homosexual y el contenido erótico y, a principios de los ochenta, decide mudarse a Río de Janeiro, lejos de la persecución. Sin embargo, tras la fama de *El beso de la mujer araña* grupos militantes y activistas gay empezaron a presionarlo para que declarara sobre su sexualidad: «Sentí que no estaba bien dar una etiqueta oficial de mi sexualidad y preferí mantener mi privacidad. Esto produjo una pequeña guerra secreta y una

¹⁴ Ripstein declaró lo siguiente: «¿Que no vayan a calificar a Puig de escritor homosexual? ¡Era escritor homosexual! Fue un pretexto demencial y no firmó el guión [sic]» (Russo, 2006, p. 2).

nueva forma de censura había nacido» (Puig, 2006, p. 400). En su batalla contra los esencialismos se entiende este silencio, pues para Puig algo como la «identidad homosexual» suponía un *ghetto* más del problema del género.

Sea como sea, el caso de adaptación de *El lugar sin límites* permite explorar la trayectoria de Puig desde sus diferentes facetas como conocedor de la cultura popular, guionista y escritor. Incluso, esta adaptación es un lugar desde donde mirar el desarrollo de la perspectiva del género en su producción novelística. Claramente, la escritura del guion de *El lugar sin límites* —ahora desaparecido— funcionó como una plataforma para la creación de personajes como Valentín y Molina en los que los personajes de Donoso, sobre todo La Manuela, encuentran su extensión.

BIBLIOGRAFÍA

- Almendros, Néstor (2006). Sesión «El cine como arquetipo literario». En Julia Romero (comp.), *Puig Por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 365-380). Madrid: Iberoamericana.
- Amícola, José (2006). Hell Has No Limits: de José Donoso a Manuel Puig. En Dieter Ingenschay (ed.), *Desde aceras opuestas. Literatura, cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (pp. 21-36). Madrid: Iberoamericana.
- Baracchini, Diego (2006). Claudia presenta a Manuel Puig en *Sublime Obsesión*. Conversación con Diego Baracchini. En Julia Romero (comp.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 59-66). Madrid: Iberoamericana.
- Christ, Ronald (2006). Entrevista con Manuel Puig. Conversación con Ronald Christ. En Julia Romero (comp.), *Puig Por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 178-189). Madrid: Iberoamericana.
- De la Mora, Sergio (2006). *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press.
- Delgado, Josefina (2006). El relato masculino. En José Onaindia (ed.), *Manuel Puig Presenta* (pp. 53-57). Buenos Aires: Fundación Internacional Argentina.
- Donoso, José (2013). *El lugar sin límites*: Madrid: Alfaguara.
- Fuller, Norma (2001). *Masculinidades. Cambios y permanencias. Varones de Cuzco, Iquitos y Lima*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Goldchluk, Graciela (2004). Manuel Puig y el cine. En *Los siete pecados tropicales y otros guiones* (pp. 7-13). Buenos Aires: El Cuenco De Plata.
- Grant, Catherine (2002). La función de «los autores»: la adaptación cinematográfica transnacional de *El lugar sin límites*. *Revista Iberoamericana*, LXVIII(199), 253-268.
- Masiello, Francine (2014). Puig-Donoso-Ripstein: la historia de un deseo transformado. *Cuadernos de literatura*, XVIII(36), 268-280. <http://revistas.javeriana.edu.com>, doi:10.11144/javeriana.cl18-36.pdrh (fecha de consulta: 11-8-2016).

- Pollarolo, Giovanna (2013). Cine y opio en *Sad Flowers of Opium*, un guion inédito de Manuel Puig. *Hispanismos del mundo: diálogos de debates en (y desde) el sur*. http://www.uba.ar/aihbuenosaires2013/actas/seccion6/Cine%20y%20opio%20en%20Sad%20flowers%20of%20Opium_POLLAROLO,%20Giovanna/Cine%20y%20opio%20en%20Sad%20flowers%20of%20Opium_POLLAROLO,%20Giovanna.pdf (fecha de consulta: 22-9-2016).
- Puig, Manuel (1985). Prólogo. En *La cara del villano/Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral.
- Puig, Manuel (2004). El lugar sin límites (proyecto de film). En Graciela Goldchluk (ed.), *Manuel Puig: un destino melodramático. Argumentos* (pp. 73-83). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Puig, Manuel (2006). De la «Pérdida de un público» a «El error gay». En Julia Romero (comp.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 395-401). Madrid: Iberoamericana.
- Romero, Julia (comp.) (2006). *Puig por Puig: imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana.
- Russo, Pablo (2006). *El túnel. Argentina y Latinoamérica. Entrevista a Arturo Ripstein*. <http://www.miradas.net/2006/n56/actualidad/eltunel.html> (fecha de consulta: 12-9-2016).
- Sifuentes Jáuregui, Ben (2002). *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. Nueva York: Palgrave.

HOLLYWOOD EN *MUESTRAS GRATIS DE HOLLYWOOD* *COSMÉTICOS*¹

Giovanna Pollarolo

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen: este artículo analiza la adaptación del capítulo IV que hiciera Manuel Puig de su novela *La traición de Rita Hayworth* para convertirlo en el guion que tituló *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos* y que narra la historia de dos mujeres, Rosa y Meche, en el desértico pueblo de Galeana en México. En este universo femenino, se busca indagar la presencia de Hollywood en la adaptación y cómo las películas representativas del llamado *women's films* son asimiladas por estos personajes, de tal forma que influyen considerablemente en el modo en que conducen sus vidas. Para ello se analizarán los cambios que se producen en la transposición de la novela al guion, así como también la manera en que, bajo la apariencia de una conversación intrascendente, frívola y banal centrada en el cine de Hollywood, este guion revela las contradicciones y los conflictos de la sociedad patriarcal, autoritaria y jerarquizada, del trato desigual a las mujeres y de los roles impuestos que reprimen y oprimen a los individuos. De allí que puede pensarse como una narrativa que da cuenta del modo en que Hollywood se inscribe en la Pampa argentina (o el desierto mexicano) a través de su glamur, las estrellas de cine y la publicidad, con un planteamiento oblicuo e indirecto de las ambivalencias y contradicciones de un cine cuya percepción, análisis o crítica no se pueden reducir a los calificativos usualmente empleados: «mero entretenimiento», «alienante», «evasivo».

Palabras clave: Manuel Puig, guion, *women's films*, Hollywood

¹ Este trabajo es parte de una investigación mayor que aborda el estudio de la obra guionística de Manuel Puig del periodo que he llamado «ciclo hollywoodense»; y corresponde a una versión editada y adaptada del capítulo 3 de mi tesis doctoral *El «ciclo hollywoodense» de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones* (2012), en la que analizo con mayor especificidad la adaptación de *Hollywood cosméticos*.

En 1974, el productor de televisión Manuel Ávila Camacho le encargó a Manuel Puig que escribiera un guion para un mediodrama². El por entonces ya reconocido novelista, quien más de una vez había declarado su fracaso como guionista, e incluso había expresado que «al cine no volvería más» (Goldchluk, 2003, p. 10), presentó, bajo el nuevo y significativo título de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*, una adaptación del capítulo IV, «Diálogo de Choli con Mita, 1941» de *La traición de Rita Hayworth* (1968). Respecto de la novela, la adaptación muestra diferencias de diverso tipo pero son dos las que me interesa destacar para los propósitos de este trabajo que indaga en la presencia de Hollywood en esta adaptación. La primera refiere al cambio de nombres de los personajes —Mita es Rosa, Choli es Meche³— de nacionalidad y de pueblo: ya no se trata de dos mujeres argentinas de mediana edad que habitan en Coronel Vallejos, un pueblo perdido en la Pampa argentina, sino dos mujeres mexicanas de mediana edad que habitan en Galeana, pueblo igualmente perdido pero en el desierto mexicano. Estos cambios no son, en realidad, significativos ni relevantes, pues Meche y Rosa mantienen las características básicas que definen a Choli y Mita de la novela; y el contexto en el que ocurre el episodio es también similar: dos mujeres de clase media, una viuda y la otra casada, conversan en la sala de una casa ubicada en un pequeño pueblo a la hora de la siesta. Y en cuanto al cambio de pueblo: ya sea Coronel Vallejos o Galeana, ambos son lugares alejados de los centros urbanos más sofisticados y con poco o ningún acceso al consumo en general, lo cual subraya la inadecuación del imaginario de esas mujeres con su entorno.

El cambio relevante y significativo radica en las voces y presencias de los personajes y del narrador. En la novela solo habla la Choli en tanto que la voz de Mita es silenciada; tampoco se registra la voz del narrador⁴. Asimismo, de Toto, el hijo de Mita, solo sabemos que se encuentra en la sala porque la Choli lo menciona.

² La información sobre la realización de este proyecto es contradictoria. Xavier Labrada, «Cinéfilo a tiempo completo, programador de películas y productor teatral», y uno de los mejores amigos mexicanos de Manuel Puig, en la entrevista que le hizo Enrique Serna en 1997, relató que Manuel Ávila Camacho «filmó en 16 milímetros un capítulo de *La traición de Rita Hayworth*. Nunca se estrenó comercialmente, pero estaba muy bien hecho» (Labrada, 1997, p. 27). Pero en la entrevista de Graciela Goldchluk (1999) publicada en el anexo de su tesis doctoral, a la pregunta «¿Se llegó a hacer en televisión?» Labrada respondió: «No, no, no se concretaban los proyectos. Pero era para Manuel Ávila Camacho, que fue el que se lo pidió. Era un cortito que iban a hacer, un mediodrama» (2003, p. 183).

³ Jáuregui, el marido de la Choli en la novela, es nombrado Andrés en el guion; Berto, el marido de la Choli, Beto; Ramos de la novela es el señor Ramos; y el pretendiente de la Choli, de Tucumán en la novela, es «el hombre de San Luis» en el guion.

⁴ Llamo «narrador» a la voz que da las instrucciones y guía la lectura, con el fin de evitar hablar de «autor real» y de «autor implícito», instancia anterior en términos de Chatman (1988) y responsable, evidentemente, de la construcción general del texto. En el fragmento de la novela, sí cabe hablar de «autor implícito», dada la desaparición del narrador.

Recordemos que, en el capítulo en cuestión, las intervenciones de Mita simplemente se sugieren mediante una línea en blanco en el lugar donde deberían aparecer sus réplicas, preguntas o comentarios. Pero, como señala Alberto Giordano, «por una de esas paradojas que definen la singularidad de sus experiencias narrativas, Puig consigue hacer más sensible la conversación que sujeta a esa voz a través de un diálogo que parece funcionar como un soliloquio» (2001, p. 211). Es cierto que «no es difícil conjeturar qué dice Mita en cada una de sus intervenciones» (p. 212) pues basta con conocer la réplica de la Choli para deducir el contenido, incluso el tono y sentido de la intervención de Mita; pero también es cierto que la ausencia textual, la «mudez» del personaje, da lugar a cierta incertidumbre:

—Vos a todo que sí, porque te prometía dejarte ir a La Plata.

—

—Y para el casamiento de tu hermana?

—Esa vez no te habrán dado permiso en el hospital, pero todas las otras veces que no viajaste fue por Berto, por el capricho del señor Berto.

—

—Por los líos para llenar los papeles de la sucesión de Jáuregui.

—

(Puig, 1982, p. 56).

La voz «muda» de Mita no solo admite más de una respuesta e interpretación (vergüenza, incomodidad, fastidio por la intrusión de la amiga en su vida personal); también refuerza la condición subalterna del personaje en tanto que al no tener voz, no tiene capacidad para la réplica, de allí su representación como mujer sumisa y temerosa en el esquema convencional «hombre fuerte/mujer débil» que desarrolla Puig, prácticamente en toda su obra narrativa⁵. Finalmente, el persistente silencio, nunca roto a lo largo del fragmento, puede leerse como un gesto irónico del autor que anuncia un «diálogo» en el título pero presenta una sola voz, la de la Choli, quien habla desde el lugar (aparente, simulado) de la autoridad, el éxito y la libertad⁶.

En el guion, en cambio, la voz de Rosa (Mita) se escucha con claridad y crea, por ello, un efecto completamente distinto: se puede decir que, al cambiarle el nombre,

⁵ Pensemos en la Nené y Juan Carlos, La Raba y Pancho de *Boquitas pintadas*; Leo y Gladys, de *The Buenos Aires Affair*, o los más emblemáticos Molina y Valentín de *El beso de la mujer araña*. Las excepciones son, significativamente, las parejas de *Summer Indoors* y de *La tajada*, como se verá.

⁶ Aunque tal posición se resquebraja: finalmente, la Choli muestra su impostura fundada en la necesidad de aparentar que su vida es tan interesante como la de sus actrices favoritas.

Puig también construye otra Mita; una que muestra su naturaleza y manifiesta su subjetividad mediante la palabra explícita que no solo dice sino que oculta, sugiere y miente. Asimismo, el uso de la palabra la convierte en un personaje activo que opina, pregunta, replica e incluso dirige la conversación hacia los terrenos que le interesan y la desvía cuando surgen temas que la incomodan y prefiere ocultar o negar, como ocurre en el siguiente fragmento cuando Meche reprocha su sumisión por no haber viajado a Puebla para el matrimonio de su hermana porque Beto no le dio permiso y que corresponde al de la novela ya citado:

—MECHE: Tú le decías a todo que sí, porque te prometía dejarte ir a Puebla.

—ROSA: Siempre que ha podido me ha mandado a Puebla.

—MECHE: ¿Y para la boda de tu hermana?

—ROSA: No me dieron permiso en el Hospital esa vez, en esa época yo era todavía la farmacéutica ahí.

—MECHE: No te habrán dado permiso en el Hospital esa vez, pero las demás veces que no fuiste fue por Beto, por los caprichos del señor Beto.

—ROSA: *Cuéntame por qué te peleaste con tu cuñada*

—MECHE: Por todos los líos que hubo para poder recibir la herencia de Andrés (Puig, 2004, p. 29, énfasis mío).

Rosa trata de defender a Beto y disimular su sumisión, pero cuando ya no tiene argumentos formula una pregunta que coloca a Meche en el centro de atención, lo que la insta a volver a hablar de sí misma. Y más adelante, cuando critica a Beto porque, obsesionado por el trabajo y el dinero, desatiende a Rosa y a Toto, el narrador señala (ver texto en cursivas) expresamente la intención de Rosa, que es desviar el tema de conversación:

—ROSA: El Toto nunca juega con su papá. Beto está siempre ocupado.

—MECHE: Claro que él no tiene tiempo para nada, siempre en su escritorio, platicando con los empleados. ¿Tú no crees que estén todo el día hablando de mujeres? ¿De qué otra cosa crees tú que hablan si no es de eso?

—ROSA: *(hace un esfuerzo por desviar el tema que la incomoda)* Bueno, ahora yo te encuentro mucho mejor, te hace muy bien viajar (Puig, 2004, p. 37, énfasis mío).

Una vez más, Rosa se niega a hablar de sí misma y de sus problemas; los calla, como en el fragmento de la novela, pero hace uso de la palabra para darle la voz a Meche. Elogiando su aspecto y su actividad de vendedora viajera, incita la vanidad de Meche para que vuelva a sus temas y deje de cuestionar su sumisión y pasividad

frente a su marido. La representación de dos maneras opuestas de ser mujer, propia del *women's film*, como se verá luego, se vuelve así más clara y diferenciada al borrarse la ambigüedad e incertidumbre en las que nos sume el diálogo de la novela: Choli / Meche es la viajera, la que vuelve al pueblo —«Pero menos mal que esta vez por Vallejos estoy de paso» (Puig, 1982, p. 52)—, pues su trabajo como inspectora de la empresa «Hollywood Cosméticos» la obliga a viajar «por toda la república» (p. 62); y Mita / Rosa es la mujer doméstica y sumisa. Mientras que Mita responde, o hace el esfuerzo de responder, al modelo convencional de esposa y madre solícita, orgullosa de tener una casa y un buen marido, Choli / Meche proyecta, o también hace el esfuerzo de proyectar, la imagen de mujer independiente, exitosa y sobre todo interesante: «eso es lo principal, que la gente te vea pasar y diga “qué interesante es esa mujer [...] quién sabe quién es” [...]» (p. 68).

La segunda presencia que se añade, silenciosa pero elocuente y activa, es la de Toto, el hijo de Mita / Rosa. En el capítulo de la novela, sabemos de la existencia de Toto porque Choli se refiere a él en su primer parlamento: «Mita, podés estar contenta del chico que te salió. Más divino imposible» (p. 49). Choli nos hace saber que, además de ser «divino», el niño tiene ocho años, y la misma Choli recuerda que cuando era más pequeño y ella vivía en Vallejos antes de enviudar, Toto le pedía a Mita: «Mami, llevame a ver a la Choli de la casa con escaleras» (p. 49). Avanzado el diálogo, la Choli comenta lo que ocurrió cuando tocó el timbre de la casa y nadie le abría:

—Casi me voy. Cuando me vino a abrir el Toto ya estaba cansada de tocarte el timbre, y ni bien golpeé en el vidrio se me aparece el Toto blanco del susto, y pensé «¿estará muy enfermo alguien, Dios mío!» pero nada, viene a decirme en puntas de pie que Berto estaba durmiendo la siesta, que no hiciera ruido.

—

—¿Y si viene un telegrama cuando el timbre está desconectado?

—

—¿Le tiene terror? Y me quedé con él hasta que te levantaste, él estaba calladito a armar casitas, porque los juguetes que tiene el Toto no los tiene otro chico en Vallejos y yo en Buenos Aires he visto el precio de esos juguetes (p. 65).

Es posible pensar que Toto permaneció allí en la sala «armando casitas» durante el tiempo que duró el «diálogo», pero es solo una conjetura pues su presencia no se explicita en ningún momento. Por el contrario, en el guion, la presencia de Toto es expresiva y protagónica pues en más de un segmento el punto de vista narrativo y el óptico (el de la cámara) corresponden a su mirada. Asimismo, Toto, a quien el narrador

presenta como «un niño bello y delicado», tiene voz, a diferencia del fragmento de la novela donde el diálogo empieza sin presentación alguna:

—MECHE: Ay, por fin, gracias a Dios, ya estaba yo por irme, toque y toque horas... (Lo besa). Totito, qué lindo, ¿cómo estás?... ¿dónde está tu mamá?

—TOTO: Se me hace que mi papá está durmiendo (Puig, 2004, p. 18).

Desde ese momento, la presencia y acciones de Toto en la escena serán permanentemente señaladas por el narrador. Y la suya es, en la novela, la tercera presencia aún más silenciosa y evasiva que las de Mita y Toto en tanto que el diálogo se presenta sin su intervención, lo que causa en el lector la impresión de que asiste a una escena que se desarrolla sola, que parece no haber sido construida ni creada por nadie; en suma, sin ninguna mediación (aparente, claro está), como ocurre en la escena teatral y en menor medida en la cinematográfica. En el guion, en cambio, la voz del narrador no solo es protagónica (no lo será, evidentemente, cuando sea realizado) sino que se alza como una voz con autoridad que da instrucciones, explica y aclara lo que sucede, señala qué música se debe escuchar e incluso da indicaciones referidas a la planificación y montaje, predios usualmente propios del realizador y no del guionista⁷.

La presencia del narrador articula la mirada de Toto, que se evidencia cuando este indica que tras el ingreso de Rosa: «El niño se escurre de entre los brazos [de Meche] y va a un rincón del cuarto donde yacen en el suelo tijera y varios números de las revistas ‘Cinelandia’ y ‘Cine Mundial’» (Puig, 2004, p. 19), revistas que en la novela no se mencionan y que en el guion marcan la pauta del desarrollo del diálogo y permiten explicitar el mundo hollywoodense. Asimismo, cuando señala que Meche, «pensativa, se acerca donde está el niño, sentado sobre el tapete, recortando actrices de las revistas mencionadas. Meche sonrío al niño y toma una de las revistas. La hojea» (p. 21), y aunque no ofrece ninguna instrucción sobre la reacción del niño y se limita a referir la acción de Meche quien «Mira en una revista la foto de una actriz bellísima» —y el diálogo con Rosa, que pregunta y responde en *off*, pues se ha dirigido a la cocina para preparar el café que le ha ofrecido a su amiga—, comprendemos que la mirada de Toto enmarca la escena completa en virtud de una breve acotación que establece el punto de vista de la escena: «El niño continúa recortando figuras y mira, de tanto en tanto, a Meche, con curiosidad» (p. 23); es decir, toda la escena en la que Rosa se encuentra en la cocina y Meche y el niño en la sala es gobernada por la mirada del niño y la voz del narrador.

⁷ En cambio, en el capítulo referido, el narrador desaparece y da paso a la voz de los personajes.

Cuando el diálogo entre Rosa y Meche se centra en temas como la ropa que usa en las giras, cómo se maquilla, cómo se peina, y Meche menciona a Loretta Young (p. 25), el narrador empieza a alternar los diálogos de las amigas en *on* y en *off* e indica planos específicos de las figuras de las revistas. Se trata claramente de una propuesta de montaje alternado: plano de las amigas/plano de las fotografías de las actrices/plano de Toto mirando las figuras y mirando a Meche, que busca instalar, narrativa y expresivamente, la presencia del niño en relación con los dos mundos: el de la fantasía, es decir, el de las figuras hollywoodenses que desfilan ante sus ojos y los nuestros, como espectadores; y el de las tribulaciones domésticas, amorosas, maritales y profesionales de estas mujeres.

En resumen, de las dos voces sin cuerpo: una monológica —la de Choli— y otra silenciada —la de Mita— devienen Meche y Rosa en una escena escrita para ser vista y escuchada. Las espectadoras o receptoras del *women's film* son ahora actrices protagonistas de su propia película. Una película que, en cierto modo, escribe y construye Toto / Puig desde ese lugar privilegiado donde se instala para mirar y escuchar, lugar equivalente al del espectador en la sala de cine. Toto asiste al mundo de Hollywood no solo hojeando y recortando las figuras de las actrices que aparecen en las revistas (representando así al espectador del cine de Hollywood), sino también, simultáneamente, escuchando y registrando el diálogo de las dos mujeres. De esta manera, la situación enunciativa global —que incluye a Toto como polo de percepción y las inserciones de las imágenes de artistas de Hollywood y noticieros señaladas por el narrador— da cuenta tanto de ese «otro mundo», el del cine, la manera como lo viven, sueñan, sufren —gracias a los mecanismos de identificación que pone en juego la narración—; así como del «real»: el pueblo, el amor, el matrimonio, los maridos, los hijos, los deberes de las mujeres, el trabajo, las preocupaciones y el desencanto, temas sobre los que dialogan las amigas que no son sino aquellos que atraviesan y definen el género del *women's film*.

En lo que sigue indagaré cómo, bajo la apariencia de una conversación intrascendente, frívola y banal centrada en el cine de Hollywood, *Muestras gratis* revela las contradicciones y los conflictos de la sociedad patriarcal, autoritaria y jerarquizada, del trato desigual a las mujeres y de los roles impuestos que reprimen y oprimen a los individuos. De allí que puede pensarse como una narrativa que da cuenta del modo en que Hollywood se inscribe en la Pampa argentina (o el desierto mexicano) a través de su glamur, las estrellas de cine y la publicidad, lo que plantea de manera oblicua e indirecta las ambivalencias y contradicciones de un cine cuya percepción, análisis o crítica no se pueden reducir a los calificativos usualmente empleados: «mero entretenimiento», «alienante», «evasivo».

EL *WOMEN'S FILM*⁸

En 1973, Marjorie Rosen publicó *Popcorn Venus: Women, Movies, & The American Dream*, un libro pionero sobre las implicaciones de las imágenes de las mujeres en el cine. La reseña, firmada por Ann Kaplan, que publicó la revista *Jump Cut*, celebró no solo la larga lista de películas incluidas en el estudio, las importantes y las insignificantes, sino el punto de vista feminista, ausente hasta entonces en la crítica y los estudios de cine. Pero objetó su falta de método, la bibliografía incompleta y la superficialidad del análisis especialmente en sus afirmaciones sobre el escapismo, la alienación y los modelos que impone el cine. Y es que el estudio de Rosen denunciaba cómo Hollywood, desde sus inicios, había representado a las mujeres en relación con los cambios sociales y políticos. En la sección dedicada a la década de 1930, por ejemplo, llama la atención sobre la discrepancia entre la representación de las mujeres en la pantalla —«detectives, espías, artistas, secretarías privadas, prostitutas y, especialmente, reporteros y editores» (1973, p. 134)— y la realidad de sus vidas «fuera de pantalla». En nombre del escapismo —dice—, «los filmes fueron culpables de extravagantes distorsiones, exudando una suerte de bienestar para la nación en general y para las mujeres en particular» (p. 134). Tras destacar el enorme impacto que tuvo el cine en su vida —«Las películas han sido mis puntos de referencia» (p. 12)—, Rosen se declara víctima de «Hollywood whitewash»⁹ (p. 11). Si bien en su infancia y juventud nunca cuestionó la visión de la realidad que presentaban estas películas, ya adulta se pregunta «¿Qué tan profundamente los valores hollywoodenses han influido a un ingenuo público como yo misma?», y por qué el público, especialmente las mujeres, «tan pasivamente abrazan las interpretaciones de la industria sobre la vida» (p. 12). En su opinión, el impacto en las crédulas y sumisas audiencias se debió al magnetismo de las películas: «debido a que su *glamour* e intensidad y “entretenimiento” son tan divertidos y aparentemente inocuos —las mujeres aceptan su moralidad o valores—»; y los aceptaron «A veces muy a menudo. Muy ciegamente. Y trágicamente». Para las mujeres, señala concluyendo la introducción a su estudio, «El cine de mujeres es un *Popcorn Venus*, un delicioso pero insustancial híbrido de distorsiones culturales» (p. 13).

Molly Haskell, otra pionera de los estudios del *women's film* presenta su investigación como un testimonio de su cinefilia, también durante su infancia y juventud. Empieza confesando la profunda identificación que tuvo, siendo niña, con Margaret O'Brien, su primer ídolo: «Ante mis ojos, ella lo tenía todo. Era independiente,

⁸ De aquí en adelante, los títulos revisados en inglés han sido traducidos por mí.

⁹ Es decir, que Hollywood le «lavó el cerebro».

pero no solitaria. Era engreída pero más como un niño que como una mujer, no había entrado aún al terreno sexual o descubierto la esclavitud de la dependencia emocional» (1973, p. VI). Luego, da cuenta de cómo asumió los comportamientos y valores que, de manera explícita o implícita, presentaban las películas que diariamente veía. Hasta que en algún momento de su adolescencia descubrió «la discrepancia entre la vida y las películas»; aun así, los modelos de conducta sexual que imponían no dejaron de influir en ella. Con ciertos matices, sus juicios sobre el cine de Hollywood, y específicamente el *women's film*, son tan negativos como los de Rosen.

Veinte años después de la publicación de estos estudios pioneros, Jeanine Basinger, también a partir de su experiencia de espectadora —siendo niña y adolescente— del cine de los treinta y cuarenta, publicó *A Woman's View* (1993), un estudio del *women's film* desde una perspectiva menos rígida, menos moralista y más compleja que la de sus antecesoras. Como estudiosa y como la espectadora que fue en su juventud, Basinger rechaza la imagen convencional, y paternalista, de las espectadoras como mujeres pasivas, ingenuas y acrílicas en la sala oscura: «Crecimos para entender y aceptar el gran secreto del filme de Hollywood: su ambivalencia, su astuta pretensión» (1993, p. 4). Con humor y fina ironía se refiere a dicha ambivalencia cuando señala que: «Eras un tonto si creías cualquier cosa de esas, pero eras un tonto si tampoco creías. Podías tenerlo de ambas maneras, de ninguna, de una u otra forma», para concluir que, en realidad, nada de eso importaba y cualquier contradicción podía aceptarse porque las películas trataban sobre algo más amplio y profundo: «un tipo de anhelo», que explica así: «Un deseo por saber lo que no sabías, por tener lo que tenías, y sentir lo que tenías miedo de sentir». Hollywood puede satisfacer ese anhelo por alcanzar lo inalcanzable, llenar el vacío de lo cotidiano, porque sus películas eran «una puerta hacia lo Otro, hacia Algo Más» (p. 5).

Basinger establece tres aspectos básicos del *women's film*. El primero: las mujeres en estos filmes son siempre las protagonistas; ellas y sus problemas se encuentran en el centro del universo. El hecho de que se les otorgue protagonismo y poder a quienes la sociedad ha relegado a un estatus secundario dio consistencia al género del *women's film* (p. 14). El segundo aspecto consiste en la reafirmación de la centralidad del amor en el mundo femenino, «El amor es mi verdadero oficio» (p. 17), lo cual no implica de manera directa el matrimonio, la maternidad ni las tareas del hogar. Estas películas proponen que, aunque cualquier mujer reúne todas las capacidades para ser una brillante enfermera, exitosa empresaria e incluso astronauta o física, tarde o temprano se enamorará y tendrá que abandonarlo todo en nombre del amor. Como sostiene Joan Crawford, en *Possessed*: «Una mujer puede hacer cualquier cosa, ser cualquier cosa, siempre y cuando no se enamore» (citado en Basinger, 1993, p. 17).

Por eso, y este es el tercer aspecto central, la protagonista siempre tendrá que escoger entre opciones que son excluyentes, imposibles de conciliar.

Una lectura superficial califica al *women's film* como un cine escapista, alienante y represor; un producto de la sociedad patriarcal empeñado en convencer a las mujeres de que los ideales de sus vidas son el matrimonio y la maternidad. Por el contrario, Basinger propone atender no solo la superficie del *women's film*, sino aquello que sugiere y esconde, su capacidad para ofrecer alternativas contradictorias: cómo presenta a las espectadoras la posibilidad de ser libres y de escapar de sus mundos domésticos y, a la vez, al final, les dice que no deberán desear tales cosas. Las espectadoras —señala— podían mirar y admirar la elegante vestimenta de sus actrices favoritas, sus muebles, sus amores, su libertad, incluso aceptar (o no) que abandonen a sus hijos; pero, cuando terminaba la película, la protagonista usualmente moría, era castigada o, en algunos casos, perdonada y se reinstauraba el orden. Aunque se trataba de una seudoliberación que se disfrutaba en la seguridad de la sala oscura, estas películas mostraban que era posible romper con las convenciones, pues si bien es cierto que «los filmes de Hollywood reprimían a las mujeres y deseaban enseñarles lo que debían hacer», también queda claro que «para conseguir esto, las películas tenían primero que traer a la vida lo opuesto de su propia moralidad» (1993, p. 6). El solo hecho de que para convencer a las espectadoras de que el matrimonio y la maternidad eran su mejor opción de vida, las películas tenían que presentar historias de mujeres que desobedecían tal mandato y así mostrar las consecuencias del error de pretender ser «algo más», hacía posible alguna forma de liberación: «Al darle vida al Otro en la pantalla, las películas lo hacían real. Al hacerlo real, lo hacían deseable. Al hacerlo deseable, lo hacían posible» (p. 6). El éxito que tuvo el *women's film* en el público femenino, sostiene Basinger, radica en que «surgió de una paradoja. Retuvo a las mujeres en esclavitud social y las liberó en un sueño de potencia y libertad» (p. 6).

En el remoto General Villegas, en medio de la Pampa argentina, Manuel Puig fue —como Rosen, Haskell y Basinger— un asiduo espectador que asistía todas las tardes a la sala de cine con su madre, que «era de ciudad y como se aburría, me llevaba al cine con ella para olvidar que estaba en el pueblo» (Poniatowska, 2006, p. 76). Su identificación y enorme afición al cine de Hollywood de los años treinta y cuarenta no lo llevaron más tarde a la «conciencia» del enorme daño que este cine había causado en su vida, como lo señala explícitamente Rosen al final de la introducción de *Popcorn Venus*. Por el contrario, nunca ocultó el placer que le producía ver estas películas; y, a diferencia de Rosen y Haskell, le otorga a la espectadora la capacidad de diferenciar entre su vida «real» y lo que ocurre en la pantalla; entre la búsqueda de la «consolación» o «evasión» momentánea y la conciencia de que, una vez que las luces se enciendan y la película ha terminado, la «vuelta a la realidad» es inevitable.

Puig hubiera estado de acuerdo con Basinger cuando, en abierto desacuerdo con Rosen, Haskell y la crítica hegemónica que cuestionó el cine de Hollywood acusándolo de proponer modelos convencionales a las mujeres para orientarlas al matrimonio y la maternidad como únicas alternativas de vida, señala que:

Cuando era una niña pequeña, allá en la sala de cine, no entendía completamente las reglas de la represión social. Para mí, tener a una mujer de pronto diciendo al final de una película «Oh, Bruce, déjame abandonar mi vida como una famosa e internacional reportera y tener un hogar para ti y para nuestros hijos» era una abstracción. Todo lo que sabía era que por ochenta y cinco o noventa minutos, había visto la imagen de una mujer que estaba liderando el mundo (1993, p. 21).

Y en su rechazo a las actitudes paternalistas de críticos y estudiosos ante las espectadoras de este cine, afirma enfáticamente: «Incluso como niños, sabíamos cuánto de lo que estábamos viendo no era cierto, anhelado, escapista. ¿Qué éramos, idiotas? Siempre estoy sorprendida ante cómo en muchos comentarios sobre viejas películas se asume que la audiencia creía todo sobre ellas. Por supuesto que nosotras no» (p. 4).

Veamos ahora cómo se aborda, elabora y reelabora este género desde la mirada de Mita / Choli equivalentes a Rosa / Meche.

DE HOLLYWOOD A UN PUEBLO DE LA PAMPA ARGENTINA O DEL DESIERTO MEXICANO

En *Possessed*, película filmada en 1931 y que se inscribe sin ninguna duda en el género del *women's film*, una bella y joven Joan Crawford se dirige a casa luego de su jornada diaria de trabajo como obrera en una fábrica del pequeño y agobiante pueblo en el que vive con su madre. El paso del tren de lujo que avanza atravesando el pueblo la obliga a detenerse; y allí, transpirando (es una noche de verano) y exhausta, «mira por dentro de las ventanas de los pasajeros y, como el espectador de una película, mirando dentro del marco de la pantalla, ve un mundo diferente al de ella o a cualquiera que ella conozca» (Basinger, 1993, p. 236). Como el tren pasa lentamente, tiene tiempo —y también los espectadores— de mirar detenidamente cada ventana, y ante sus —y también nuestros— ojos desfilan muchas de las imágenes propias del *women's film*: primero, el elegante vagón del comedor con mesas cubiertas por manteles de lino y jarras de plata, de las cuales los comensales se sirven agua helada con tintineantes cubitos de hielo, y cuya frescura contrasta con el helado derretido que Crawford sostiene en sus manos. También se ve a una glamurosa pareja bailando románticamente: ella lleva un ajustado vestido de noche; él, un *smoking*, y Crawford presencia el momento justo en el que el hombre se inclina sensualmente y la besa en los labios. En el siguiente vagón, una mucama plancha finísima ropa interior y un mucamo negro lustra un par de zapatos. Luego, en un vagón claramente privado,

se dibujan las siluetas de una pareja que se besa apasionadamente; escena que es seguida por el plano de una mujer en la ducha. «Cada imagen es una de glamour, lujo, riqueza, elegancia, y sexo. No crudo, sexo rápido, sino un lánguido y sensual disfrute de todo lo físico y todo lo que el dinero puede comprar» (1993, p. 238).

En el «Diálogo de Choli con Mita 1941» y la adaptación se evoca de manera sutil la sucesión de imágenes de *Possessed* vistas, ya no por Crawford, sino por las amigas. Rosa y Meche, espectadoras de esa realidad que les ofrecen las películas, hablan, se emocionan, discuten, sobre el mundo inalcanzable pero «real» de Hollywood, del éxito y de la riqueza desde su situación de mujeres pueblerinas y del que cada una se apropia a su manera. Pero antes de analizar su diálogo, conviene prestar atención a los mecanismos de identificación que activa este cine en las espectadoras y al discurso publicitario en relación con el glamur y el *star system*.

LOS MECANISMOS DE IDENTIFICACIÓN: PUBLICIDAD, GLAMUR, STAR SYSTEM

María Laplace ha señalado, siguiendo el estudio de Stewart Ewen, que las demandas feministas de igualdad y libertad de las primeras décadas del siglo XX fueron conscientemente incorporadas en la retórica de la publicidad con la creación de un nuevo «mercado femenino»: «los deseos de las mujeres por la sexualidad, el poder, la libertad y el placer podrían ser canalizados en la compra pasiva y el consumo de mercancía producida en masa» (1987, p. 139). Como los productos manufacturados masivamente estaban dirigidos al consumo en los hogares, la publicidad tuvo como objetivo a las mujeres en su condición de amas de casa y madres, pero «creando un nuevo rol como “administradoras del hogar” [...] dirigiendo [...] el consumo mediante la selección de productos y servicios que la sociedad estaba produciendo» (p. 140). La publicidad de los cigarrillos, por ejemplo, se orientó a las mujeres como sinónimo de emancipación y modernidad; y, de esta manera, fue creado un nuevo mercado para el tabaco. Otro gran mercado que empezó a desarrollarse —y el *women's film* se constituyó en un excelente vehículo para su construcción— fue el de la apariencia física. Es cierto que el ideal de belleza no era nuevo. La novedad que introdujo la publicidad del siglo XX fue la noción —señala Laplace citando a Ewen— de que «la belleza no era algo naturalmente dado (ni algo presente o ausente), pero conseguible por cualquier mujer —aunque solo mediante el uso de los productos correctos: cosméticos, artículos de aseo personal, moda—» (p. 140)¹⁰. La idea de que la identidad estaba

¹⁰ Basinger ejemplifica cuán determinante es la ropa, y la apariencia en general, en los *women's films*. Para ello cita *Now Voyager*, de Irving Rapper (1942), película emblemática en el tema de la transformación gracias a la moda y el glamur; pero *A Stolen Life* (Curtis Bernhardt, 1946) es aún más ilustrativo: dos gemelas interpretadas por Bette Davis: Pat y Katie, a pesar de su similitud física, son dos personas

determinada por la mirada de los otros impuso la «obligación» de lucir bien; mientras que la publicidad reiteró continuamente a las mujeres que «su habilidad para obtener y mantener un marido era contingente con la aceptación de su apariencia» (p. 140). El cine de Hollywood, pero en particular aquel dirigido a las mujeres, desarrolló con profusión este discurso de la belleza, el glamur, la moda. Como advierte Basinger:

Las películas lo dicen: una mujer es lo que viste, así que más vale que esté bien. Una mujer debe estar a la moda. No puede esperar ocupar una posición en el centro del universo si no está propiamente arreglada, y ciertamente no puede esperar triunfar en el curso natural del amor» (1993, p. 114).

En el diálogo que escribe Puig, tanto en la novela como en la adaptación, esta orientación publicitaria del *women's film* constituye el eje que lo organiza y que se anuncia ya desde el título y se desarrolla explícitamente en el segmento en el que el narrador indica: «La cámara muestra una página de la revista abierta junto al niño, con un anuncio publicitario de esmalte de uñas. A esta imagen sigue una larga serie de anuncios de cosméticos en estilo 1941, mientras se sigue oyendo el diálogo de Meche y Rosa» (Puig, 2004, p. 30); y, más adelante, «Siguen fotos de modas de la época, en poses características» (p. 32)¹¹.

Asimismo, las expresiones y el comportamiento de Choli / Meche dan cuenta de que estamos ante una receptora que ha asimilado el discurso publicitario. Como inspectora-vendedora de la empresa «Hollywood Cosméticos» tiene a su disposición «montones de muestras gratis» (p. 23), y así puede probar lo que le queda mejor. Se ha convertido en una mujer elegante, que sabe maquillarse y vestirse: gracias a ello en México D.F. tiene pretendientes «a montones» (p. 26). Y es capaz de responder, con absoluta seguridad, a las preguntas de Rosa interesada en informarse sobre el glamur, la moda y la belleza:

—ROSA: Me gusta mucho la ropa que traes.

—MECHE: Así me veo mejor, será que soy muy alta, tengo tipo de gringa.

—ROSA: ¿Cuándo usas este tipo de ropa?

—MECHE: En las giras.

absolutamente diferentes. ¿Por qué Pat es más hermosa, más deseable, más sexy que Katie? «Porque ella [Katie] no se viste bien. No actúa bien. No piensa bien». Pat es «femenina, coqueta, sexy, provocativa, y usa un vestido descubierto de hombros para el baile del granero», mientras que Katie es «desaliñada, directa, abierta, a menudo incómoda, ingenua, y usa una blusa abotonada hasta el cuello y una larga falda que cubre sus piernas» (2003, pp. 86-87).

¹¹ El guion propone la realización de esta escena mediante una alternancia de planos de los personajes con las imágenes de las revistas, lo que permite relacionar y contrastar las realidades de los dos mundos que se presentan en él.

—ROSA: Con esos colores te luce mucho la cara.

—MECHE: Los lentes ahumados de armazón blanco y el pelo aclarado, color cobre y lacio (p. 24).

Y luego:

—ROSA: ¿Y con qué maquillaje?

—MECHE: Una buena base de crema en la cara, y casi sin colorete, es mejor pálida, es más interesante, y después, mucha sombra en los ojos, para que le dé misterio a la mirada, y rímel en las pestañas (p. 25).

Sin embargo, Mita / Rosa y Choli / Meche se relacionan de manera diferente con el mundo de la pantalla. Jackie Stacey en «Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star-Audience Relations» (1999) ha examinado, estudiando testimonios de un buen número de mujeres que fueron jóvenes en los años cuarenta, las diferentes formas de identificación de las espectadoras del *women's film* teniendo en cuenta aquella que se produce durante la proyección del filme, así como la que van más allá de la sala de cine «y por consiguiente, el espectador es considerado en relación con la construcción de identidades femeninas» (1991, p. 199) e incluyen prácticas específicas, así como fantasías, que transforman algunos aspectos de la identidad de las espectadoras.

Los testimonios que dan cuenta del primer tipo de identificación, en la sala del cine, muestran cuatro modalidades caracterizadas según los siguiente criterios: 1) desde la fascinación y el placer que les produce a las espectadoras ver a su estrella favorita, a la que consideran inaccesible, totalmente fuera de su alcance; no hay referencia a la identidad propia: la imagen de la estrella se presenta desde la devoción casi religiosa; 2) desde el deseo de parecerse, aun reconociendo que es un deseo imposible, lo cual se expresa con un sentimiento de nostalgia. Los deseos están relacionados con la apariencia, el vestuario, los modelos de conducta: «Mi favorita era Rita Hayworth, yo siempre imaginaba, si pudiera verme como ella, podría soltar mi pelo rojo al viento... y conocer al hombre de mis sueños» (Stacey, 1999, p. 201); 3) desde la admiración del poder de la *star*, representado por actrices como Bette Davis o Katharine Hepburn: mujeres fuertes y poderosas que se movían en los escenarios con seguridad y confianza en sí mismas. Stacey señala que muchas de estas actrices interpretaban personajes que eran castigados por su conducta transgresora, pero lo curioso es que las espectadoras ignoran el mal final de estas mujeres cuando recuerdan las películas y en sus testimonios destacan justamente su fuerza, seguridad y poder; y 4) desde la identificación y el escapismo: este movimiento del espectador a la estrella es el más señalado cuando se habla de cine y refiere justamente al efecto

de «perdersse a uno mismo», es decir, de abandonar temporalmente el «mundo real» y ser parte del mundo de la estrella y del filme: «Era solo una niña, pero podía ser transportada de la austeridad y la melancolía de ese tiempo hacia ese otro mundo en la pantalla grande» (1999, pp. 201-202).

El segundo grupo corresponde a lo que Stacey llama «prácticas identificatorias», que se conectan con las formas de identificación que tienen lugar fuera de la sala de cine. A diferencia del primer grupo, en este se advierten prácticas de transformación: las espectadoras «se vuelven más parecidas a la estrella que admiran, o evolucionan en otras en el reconocimiento de su similitud con la estrella» (1999, p. 202). Este tipo de identificación incluye cuatro aspectos: «Simulación», «Parecido», «Imitación» y «Copia». El primero refiere a una suerte de «juego» en el que la espectadora simula ser su estrella favorita en determinadas circunstancias: «la admiradora asume la identidad de la estrella en un juego temporal de hacer-creer, y la diferencia entre ellas se hace invisible, a pesar del reconocimiento de todo el proceso como uno de simulación» (p. 203). El «Parecido» da cuenta de una identificación a partir del reconocimiento de ciertas similitudes entre la espectadora y la estrella; en este caso, no hay simulación (pretender ser alguien que sabe que no es), sino el establecimiento de ciertos rasgos personales que la espectadora asume tener en común con su estrella favorita: «Bette Davis —sus ojos eran fabulosos y la forma en que caminaba arrogantemente [...] Yo tengo ojos oscuros, en esos días tenía cejas oscuras muy largas [...] y mi padre solía decir [...] “No me mire con esos ojos de Bette Davis, señorita” [...]. Ahora, Doris Day, eso es una cosa diferente— compartimos el mismo día de cumpleaños» (p. 203). Stacey entiende que el rasgo en común («Los ojos de Betty Davis») trasciende el aspecto físico y sugiere «un cierto tipo de feminidad, en este caso, una rebelde que representaba un desafío a la autoridad del padre» (p. 203). «Imitación» implica, a diferencia del proceso anterior que se refiere a rasgos o características que la espectadora «efectivamente» posee, a un proceso de transformación que lleva a cabo para lograr parecerse en algún aspecto a su estrella favorita. Se distingue también de la fantasía que tiene lugar cuando ve la película y, olvidándose de sí misma, «vive» el mundo que se le presenta a su mirada: es el caso del «escapismo». Stacey limita la «imitación» a la práctica de actividades: cantar, bailar de manera similar a como lo hace determinada estrella, y a las formas de hablar, de caminar, de mirar: «Solíamos ir a casa y hacer conciertos basados en las canciones y bailes que habíamos visto en los filmes»; «Mi estrella favorita era Betty Grable. Eran las canciones que cantaba en el filme las que trataba de recordar. Cantaba y bailaba todo el camino de regreso a casa» (p. 204).

El proceso que la autora llama «Copia» queda reservado para referirse a uno de los aspectos más trajinados cuando se habla de la relación de Hollywood con las espectadoras: la incitación al consumo. «La Copia» —dice Stacey— «es la forma más común

de las prácticas identificatorias fuera del cine» y la aborda desde dos perspectivas: 1) aquellas formas que implican la «autotransformación» con el fin de parecerse a la estrella; es decir, las espectadoras buscan crear una nueva imagen de sí mismas y casi siempre es por medio del peinado: «el peinado es uno de los aspectos más frecuentemente recurrido de la apariencia de las estrellas que las espectadoras tratan de copiar», asevera Stacey (p. 205), luego de citar más de un testimonio. Destaca, asimismo, que en este proceso la diferencia entre la estrella y la espectadora se acorta gracias a «el típico trabajo de feminidad: la producción de sí mismo simultáneamente como sujeto y objeto en concordancia con ideales culturales de feminidad» (p. 205). Y 2) en el sentido de su relación con el consumo de productos culturales: «La construcción de mujeres como espectadoras de cine coincide aquí con su construcción como consumidoras» (p. 205). La transformación de la identidad de la espectadora conlleva la compra de productos como ropa y cosméticos y marca la relación entre el cine como industria y el consumo en las sociedades capitalistas: «Las estrellas son imágenes femeninas de consumo que las espectadoras femeninas luego reproducen a través de otras formas de consumo» (p. 206). Luego de citar testimonios que inciden en la compra de ropa, sombreros, cosméticos, productos que identifican a la estrella, Stacey concluye que las «espectadoras asumen una parte de la identidad de la estrella y la vuelven parte de la suya propia» (p. 206).

Muestras gratis de Hollywood Cosméticos también expone el *star system* desde la recepción de estas espectadoras concretas y, a la vez, representativas de los modelos de identificación planteados por Stacey. Las referencias al *star system* de Hollywood¹² son explícitas, en tanto que el narrador da cuenta precisa de los nombres de actores y actrices que aparecen en las revistas e indica los planos de sus fotografías, que en un montaje alternado intersecan los planos individuales de cada uno de los personajes y los planos generales. Así, el narrador indica: «Aparecen en rápida sucesión las fotos A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L de Loretta Young con diferentes peinados» (Puig, 2004, p. 25), en el momento en el que Meche afirma: «Todos los peinados de Loretta Young me quedan muy bien. De las americanas, ninguna me gusta tanto» (p. 25). Rosa señala «Tiene una cara preciosa» (p. 25) y Meche añade: «Qué mujer

¹² En el fragmento de la novela, la Choli menciona a la actriz Mecha Ortiz. Argentina nacida en 1905, actuó en el cine, en el teatro, en la radio y en la televisión. En el cine se inició interpretando a la rubia Mireya en *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1936). Es considerada la «Garbo argentina» y fue tal vez la única actriz argentina en su lista de actrices preferidas. A lo largo de su soliloquio, la Choli va dejando entrever su identificación no solo con el peinado —«Todos los peinados de Mecha Ortiz me quedan bien» (Puig, 1982, p. 54)— y el aspecto en general (fue reconocida y admirada por su belleza andrógina, su altura, su voz ronca, su personalidad enigmática), sino con la biografía de la diva, lo que explica su referencia a la viudez de Mecha ignorando la larga enfermedad del marido y refiriéndose en cambio a su infidelidad, tal como le ocurrió a ella con Jáuregui.

más interesante» (p. 26). No solo Loretta Young es la estrella admirada por ambas espectadoras, sino que el narrador menciona luego: «A las fotos de Loretta Young suceden, en sucesión más lenta, las fotos A, B, C, D, E de Norma Shearer» (p. 26).

El diálogo que sostienen a medida que van apareciendo las imágenes señaladas ilustra las observaciones de Laplace respecto a la institución del *star system*: «El discurso de la estrella trasciende las consideraciones profesionales de competencia, arte, carrera; la vida privada de la estrella es un terreno importante de discurso» (1987, p. 147). Meche y Rosa conocen las vidas y amores de Loretta Young y de Norma Shearer —ambas fueron estrellas en los años treinta y protagonistas de innumerables *women's films*— y los personajes que interpretan en sus películas no parecen ser sino prolongaciones de esa realidad de la que dan cuenta las revistas. Refiriéndose a Loretta Young, Meche comenta:

—MECHE: Quién sabe lo que la habrá hecho sufrir el marido, porque está separada desde hace años ¿sabías?

—ROSA: Sí, lo vi en las revistas.

—MECHE: Con el pelo largo se ve soñada, muy largo y con ese copete alto sobre la frente. Qué mujer más interesante.

—ROSA: Tiene una tristeza en los ojos que no se le quita con nada.

—MECHE: Ojos de haber sufrido. Porque para hacer esos papeles tan fuertes, debe haber tenido una vida tremenda, porque se ve que los siente. No sé si sabías que ella nunca se va a poder casar de nuevo, porque es muy católica y no admite el divorcio.

—ROSA: Una actriz tiene que sufrir mucho, para poder interpretar papeles tan fuertes (Puig, 2004, p. 26).

Meche declara que Loretta Young y Norma Shearer son las artistas que más le gustan (2004, p. 26) y relaciona su actuación y los personajes que han interpretado con los padecimientos de su vida privada: «La Shearer nunca se casó, después de quedar viuda. Ella es más dramática que la Loretta, y cuando se enamora en una película, una siente que se muere por ese hombre, que nada más le importa, y que es capaz de sacrificarlo todo con tal de seguirlo» (p. 26)¹³. Luego, cuando la conversación aborda

¹³ En el guion, Mecha Ortiz es reemplazada por dos *stars* de Hollywood que el pequeño Manuel y su madre amaron en los años cuarenta: Loretta Young y Norma Shearer. En cierto modo, Puig compensó la «traición» a Ortiz, dándole a la Choli el nombre de «Meche». Las biografías de las divas hollywoodenses elegidas, marcadas por sufrimientos de diversa índole en sus vidas privadas y que Meche y Rosa, como auténticas espectadoras conocen perfectamente, le permitieron a nuestro autor aplicar comentarios similares a los que se habían desarrollado en el fragmento referido a Ortiz. Asimismo, no es casual que en la adaptación, Puig reemplazara a Mecha Ortiz por dos actrices internacionales. Resulta evidente que consideraba que el guion tenía más proyecciones que la novela.

el tema de los pretendientes de Meche, el narrador indica: «Empiezan a aparecer las fotos A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, N de Robert Taylor, en serie, luego, de Tyrone Power y, por último, Errol Flynn» (p. 27).

El *star system* se consolida en las revistas y estas constituyen el gran espacio donde se despliegan los artículos sobre las actrices, principalmente en torno a sus amores, matrimonios, rupturas y divorcios; asimismo, sobre sus hogares, vestuario, actividades, diversiones, que muestran el discurso del *star system*: «un elaborado estilo de vida que cuenta con grandes casas, piscinas y limosinas; actividades de recreo como deportes, hobbies y fiestas y, especialmente para estrellas mujeres, nociones de encanto, atracción y *glamour*» (Laplace, 1987, p. 148). Estas son exactamente las imágenes que deben aparecer en primer plano de acuerdo con las indicaciones del narrador de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*: «Siguen imágenes de noticieros de la vida de las estrellas de Hollywood de los años 30 —partidos de tenis, golf, hipódromo, llegadas a las *premiers*, clubes nocturnos, etc.— mientras continúa el diálogo de Meche y Rosa» (Puig, 2004, p. 34). La alternancia propuesta en esta sección es significativa, pues mientras las imágenes muestran las vidas felices y glamurosas de las estrellas de cine, Meche relata episodios poco gratos de su vida y conduce a Rosa a temas de los que prefiere no hablar, con lo cual se filtra esa «realidad» que ni el cine ni las revistas pueden borrar.

Choli / Meche siguió el modelo de la familia patriarcal, se casó y tuvo un hijo, pero pronto fue consciente de su infelicidad. El matrimonio —que soportó «Por mi chiquito, que, si no, doce años tirados a la calle» (p. 19)— terminó gracias a la prematura y abrupta muerte de Andrés, el marido. Por otro lado, Meche, a lo largo de su diálogo, exhibe la independencia y libertad que ha ganado gracias a su viudez y se siente orgullosa de que su hijo estudie en un internado muy prestigioso de Buenos Aires¹⁴: «No todas las madres pueden mandar a su hijo a un buen internado, con su sueldo de empleada» (p. 35). Luego de una primera mala experiencia como vendedora en una tienda de modas, ha conseguido el éxito profesional como inspectora de la empresa «Hollywood Cosméticos», cargo que la obliga a viajar de pueblo en pueblo para ofrecer productos de belleza norteamericanos. Por todo ello, se ha convertido en una «mujer interesante»: «En las giras no hay uno que no me diga: Qué interesante es usted, Meche» (p. 22), gracias a que sabe maquillarse, a que viste con elegancia y porque tiene «tipo de gringa» (p. 24). Pero Meche les ha mentido

¹⁴ Se puede leer, entre líneas, una alusión al melodrama mexicano de los años cuarenta en el que también aparece el tema del sacrificio de las madres para asegurar la educación de los hijos. En esas películas, las madres son generalmente prostitutas y el drama reposa en que deben ocultar su identidad para no destruir el ascenso social de los hijos. *Las abandonadas* (de Emilio Fernández, 1944) es un ejemplo notable de este esquema.

a sus compañeras de trabajo: con el fin de bajarse la edad, ha dicho que su hijo está en el kínder, «porque si sabían que estaba en la prepa, me echaban cuando menos cuarenta años» (p. 34); y también que su marido tenía una hacienda, pero una vez muerto, sus abogados le quitaron todo. En realidad, Andrés tenía una tienda de regalos en Galeana. Meche miente porque si cuenta la verdad, «entonces pensarían que yo despachaba detrás del mostrador; yo nunca trabajé, hasta que entré en esta tienda de ropa» (p. 34). Rosa entiende y justifica que haya inventado una historia distinta de su vida para protegerse de esas chicas «tontas y envidiosas» (p. 34); pero pronto comprenderá que a ella también le miente cuando le cuenta la experiencia del romance fallido, al que me referiré más adelante.

Choli, señala Corbatta, «inventa su propia historia del mismo modo que recompone su rostro por medio del maquillaje y su cuerpo con vestidos: viuda rica de un estanciero y codiciada por los hombres, independiente, “aventurera”» (Puig, 2004, p. 33). Conviene anotar que las historias que ha inventado Choli / Meche —para contar ante las jóvenes de la tienda, y también para su propio consuelo, y la que más adelante construirá frente a Mita / Rosa, así como la imagen que pretende proyectar— las ha aprendido del cine —como Joan Crawford en *Possessed*— y las actúa fuera de la sala cinematográfica, aunque detrás de tales construcciones se oculta una realidad «completamente distinta» que «está tejida de soledad, mezquindad, cálculo» (p. 33).

De otro lado, Mita / Rosa, que tiene un marido nervioso y resentido, ha asumido el rol de esposa paciente y comprensiva. Se ha acomodado al modelo patriarcal apostando por una familia en la que ella desempeña el papel de mujer sumisa y obediente y a él le corresponde el lugar de la autoridad y la responsabilidad de mantener el hogar. Cuando Meche describe el tipo de hombre con el que se casaría —«Un hombre fino, que hable bien» (p. 35); «muy inteligente [...] que me enseñe, y de ballets clásicos, porque no quiero morirme siendo ignorante. Que sepa de todo» (p. 39)—, Rosa replica con un discurso en el que se filtran los ideogramas del discurso patriarcal que muestra el conformismo de quien ha renunciado a cualquier fantasía o proyecto: «Lo principal es que sea un hombre trabajador, y serio. Beto tiene defectos, pero es un hombre enteramente dedicado a su familia» (p. 35).

Mita entiende la rebeldía de Choli, comparte el sentimiento de postergación y el agobio que producen los modelos impuestos que deben seguir, pero deja establecido claramente que no está dispuesta a rebelarse contra el orden establecido. Si a su marido le molesta que se maquille, renuncia a hacerlo, como también acepta usar vestidos de persona mayor con mangas largas en verano. Atada al marido inseguro y nervioso y convenciéndose a sí misma de que es suficiente el que sea «un hombre muy serio», trabajador, que se hace cargo de la familia, Mita / Rosa encuentra su única distracción en el cine. Siendo personajes opuestos, ambas comparten el agobio

del pueblo, la experiencia de mujeres casadas en los años cuarenta, y se refugian en el cine para hacer más soportables sus vidas; sin embargo, cada una se relaciona de manera distinta con estas películas, lo que se percibe en las formas de identificación con las historias y las protagonistas, como se verá a continuación.

CHOLI / MECHE: «ME OIGO HABLAR Y ME PARECE QUE ESTOY OYENDO UNA PELÍCULA»¹⁵

En el diálogo que sostienen Meche y Rosa, la primera se revela como una espectadora que busca transformar su imagen para ser como una de sus estrellas favoritas fuera del cine; en tanto que Rosa limita su goce al tiempo que dura la proyección de la película. En términos de Jackie Stacey, estamos ante dos mecanismos de identificación: aquel que ocurre en la sala de cine, y el que deviene en prácticas («prácticas identificatorias») fuera de la sala en las modalidades ya señaladas¹⁶.

Encajando perfectamente en estas modalidades de las prácticas de identificación fuera de la sala de cine, Meche «actúa» en la «realidad», busca crear una nueva imagen de sí misma mediante el peinado¹⁷, el maquillaje, los vestidos; asimismo, «vive» escenas que construye según los modelos aprendidos del cine y de la publicidad. Cuando Rosa le pregunta sobre cómo se viste en los lugares donde hace más calor, responde:

—MECHE: Con trajes sport de lino, amplios, con un buen cinto ajustado, para lucir la cintura, y *con el cabello tan cepillado que parezca que la melena es de seda, que si estuvieras bailando en un centro nocturno* y echaras la cabeza para atrás, el pelo caería provocativo, como cascada, sobre los hombros, y *si estuvieras despidiendo a alguien en un aeropuerto, el pelo flotaría con el viento y se vería muy emocionante* (Puig, 2004, p. 25, énfasis mío).

Gracias a que tiene «tipo de gringa» y a que «es alta», lo que facilita la imitación, pero sobre todo debido a que sabe vestirse y maquillarse adecuadamente —«Porque no hay como estar bien vestida, una parece otra» (p. 46)—, se ha convertido, como sus actrices favoritas, en «una mujer interesante», reconocida así por todos los hombres que la pretenden. Como queda claro en el *women's film*, de eso se trata: «El amor es mi verdadero oficio» (Basinger, 1993, p. 17) es su consigna. De allí, su reiterada

¹⁵ Puig, 2004, p. 34.

¹⁶ «Simulación», «Parecido», «Imitación» y «Copia».

¹⁷ El peinado, como lo anota Stacey, es un aspecto al que la mayoría de espectadoras le presta atención y trata de copiar. Meche, siguiendo el modelo, se refiere al uso del turbante y al cuidado del cabello como tema fundamental en la imagen que copia del cine (Puig, 2004, p. 22).

admiración por Shearer o Young que viven, en la pantalla o fuera de ella, indistintamente, intensos romances e inconsolables sufrimientos.

Cuando Rosa le pregunta qué hace que una mujer sea interesante, Meche —«perdida en su ensueño, mirando hacia lo alto, no se sabe dónde» (Puig, 2004, p. 22)— responde: «Que por un hombre hagan una locura, que se compliquen en un robo, hasta se han hecho ladronas de joyas, y qué me dices de las contrabandistas, ¿y las espías?, no creo que todo sea por dinero. Se meten en eso porque un hombre las empuja» (p. 22). Así, Meche está hablando del amor, de los romances intensos, tortuosos y apasionados que anhela vivir, pero que —lo sabe perfectamente— pertenecen a esa otra realidad; la suya, aunque no lo dice explícitamente, es la de una viuda vendedora de cosméticos que sería vista «como una perdida» si imitara esas vidas. Además, esos hombres capaces de empujar a las mujeres a que «hagan una locura» no existen en los lugares por los que ella transita. Refiriéndose a Norma Shearer en una película en la que «es capaz de sacrificarlo todo» por seguir al hombre que ama, deja en claro que «Yo no sé si haría lo mismo que ella, porque para eso hay que estar enamorada de veras, locamente enamorada. Y yo ya no espero nada, ¿me entiendes? Nada» (p. 27).

Meche cree que podría vivir un amor así¹⁸, sueña con los mundos que le ofrece el cine, se emociona con la retórica de los amantes, imagina que puede imitar los comportamientos de sus estrellas y entregarse sin medir las consecuencias; en suma, fantasea con esas imágenes, pero maneja un doble discurso, del mismo modo que Mabel y Nené de *Boquitas pintadas*, quienes

Creen en los estereotipos del amor como pasión sublime, pero a medias, o mejor, hasta donde pueden sostener esa creencia sin que afecte sus intereses reales, los que responden a otras creencias, referidas a otros códigos (el de lo *conveniente*, según la moral de la clase media). Creen a veces en la posibilidad de un «final feliz» para sus historias, un final de plenitud sentimental como el de tantas historias de amor vistas en el cine o seguidas día a día en los radioteatros, pero esa creencia se debilita y termina por extinguirse cuando se les impone la certidumbre de que no pueden ser felices si no están «bien casadas» con un hombre conveniente (que, por una de esas ironías de la vida, suele ser todo lo contrario del hombre ideal). Y si, como suele suceder, el temor a quedar solteras y hundirse en la ignominia comienza

¹⁸ Aunque para este tema no se refiere específicamente a ninguna protagonista ni película, es posible que Meche piense en la Marlene Dietrich de *The Blond Venus* (1932) o la de *Morocco* (1930). En la primera, Marlene abandona a su hijo y marido para convertirse en cantante famosa y amante de Cary Grant; en *Morocco*, abandona al diplomático francés que le ofrece una vida cómoda en una bella mansión para ir tras su amado legionario, a quien sigue por el desierto junto a las otras humildes mujeres de los soldados.

a dominarlas, la única certidumbre que entonces queda en pie es que para ser feliz hay que estar casada, con cualquier hombre (Giordano, 2001, p. 121).

Mientras la «realidad» les permita sostener estas fantasías amorosas, los personajes de Puig creen posible que alguna vez les será dado protagonizar el episodio del «Interludio Feliz»¹⁹, aquella secuencia que, de acuerdo con Basinger, es la marca característica de los *women's film*:

Esta secuencia, que también puede llamarse «Montaje dichoso», es familiar a cualquiera que vea películas antiguas. En ella puede verse a la protagonista muriendo de risa, ataviada de fabulosa vestimenta, atravesando el agua en lancha; el dueño del bote, su amante, a su lado. En un cambio inmediato de escena es vista mirando, a través de unos binoculares, una carrera de caballos, animando vivazmente detrás de sus pieles mientras su caballo atraviesa la línea final en primer lugar. Luego, se la ve bailando, mejilla a mejilla, en un lujoso club, una orquídea en su hombro satinado, su encantador hombre en esmoquin entre sus brazos. Finalmente, aparece de organza, alborotada por una despedida, haciendo un picnic al lado de un riachuelo, su mano arrastrándose en el agua mientras el musgo gotea, los sauces lloran, y su amante con ojos de vaca rasga un ukelele (1993, p. 8).

Como convención propia del *women's film*, el «Interludio Feliz», tiene lugar siempre después del encuentro con el «hombre ideal» y antes de que ocurra algo, inevitablemente malo. Basinger explica que la presentación cinematográfica de dicha secuencia, montaje de imágenes episódicas, expresa muy bien su sentido: «el rápido y breve lapso de tiempo en que una mujer puede ser feliz» (1993, p. 8) y comunica de manera clara la información que transmite: él y ella son felices, pero esa felicidad no durará. «Esta es una de las diferencias más importantes entre los *woman's* [sic] *film* y los géneros activos más orientados hacia lo masculino, como los *westerns*», precisa Basinger (p. 9).

Desde su lugar de espectadora del *women's film*, la Choli / Meche también fantasea con vivir un episodio similar; y narra un «Interludio Feliz» que deviene falso; o, mejor, «real». No fue posible con Jáuregui / Andrés, su marido ya fallecido, quien la decepcionó como esposo y amante: no le hablaba y tampoco la escuchaba; nunca admiró su elegancia, su cuidadoso arreglo personal: «sí me arreglaba un poco él me veía sonriendo, como diciendo “¿para qué?”» (Puig, 2004, p. 22). Y en lugar de la soñada escena del fuego en la chimenea, de los fuegos artificiales, de las olas reventando en la orilla como metáforas de una plena y feliz experiencia sexual, la Choli / Meche fue prácticamente violada durante su noche de bodas. Cuando Rosa

¹⁹ En inglés el término corresponde a «*Happy interlude*».

le pregunta: «¿Fue muy bruto la primera noche?», Meche relata: «No hubo quién lo detuviera, yo nunca había visto a nadie perder el control así. Yo había besado a Andrés, cuando estábamos de novios, pero nada más besado. ¿Has visto a los gatos, cuando les echan agua, cómo se ponen de locos con todos los pelos parados? Pues así estaba Andrés, todo desgredado» (p. 29). Andrés no fue el galán soñado, ignoró el romance y la maltrató, como era lo usual en General Villegas donde, según las muchas declaraciones de Manuel Puig, los hombres maltrataban a las mujeres, y estas nunca fueron el centro del universo, como lo eran en las películas hollywoodenses. Andrés, dice la Choli / Meche, «me puso mil veces los cuernos y cada vez que me daba cuenta de esas piruetas [...] daba gracias a Dios porque así me dejaba tranquila» (p. 30). Tampoco fue posible con Ramos, a quien conoció cuando, ya viuda, trabajaba en la tienda de modas (en Buenos Aires/México): «Un poco joven para mí, pero tan fino, tan educado, con unos modales que ni una niña. ¡Y sabía de todo! Sabía más de modas que todas las de la tienda, y nos llegaba con las últimas novedades» (p. 32). Ramos manifiesta gran curiosidad por conocer los detalles de la vida sexual de Meche y su marido: «Me decía que yo le resultaba tan interesante, quería que le contase todo» (p. 33), e interpreta que se trata de una manera de excitarla y así «aprovechar para proponerle algo»; pero no pasó nada, ni aun cuando ella, un día en la tienda, tomó la iniciativa, se animó y le «agarró la mano». Ramos «No la movió, pero no apretó la mía» (p. 33). Meche no entiende qué pasó: «Posiblemente el señor Ramos tenía otra mujer», interpreta Rosa, y Meche replica: «No sé, pero era un hombre con el que se podía hablar» (p. 33).

Ya convertida en inspectora de «Hollywood Cosméticos» y «viajando por toda la República» (p. 37), Meche dice no tener muchas expectativas de encontrar un marido, pero, apremiada por Rosa, para que le cuente del pretendiente de la última gira en San Luis Potosí, Meche empieza a contar la secuencia del «Interludio Feliz» que he llamado «Falso» porque, aun cuando el escenario y las circunstancias imitaran en cierto modo la secuencia cinematográfica hollywoodense, en la «realidad» nada ocurrió como en el cine.

Meche describe al pretendiente como «Tremendo, de esos hombres muy raros, muy ocupados, de pocas palabras, siempre con dolores de cabeza, de esos hombres a los que les gusta estar a tu lado, callados, con las manos agarradas» (p. 40). Estaba muy interesado en ella: «Me decía que estaba loco por mí. Me decía que nunca había visto una silueta como la mía»; insistía en llevarla, se lo pedía de rodillas, «a un nidito en las afueras de la ciudad». Y Meche, fiel a las convenciones y a las normas que reprimen la sexualidad femenina —las del *women's film* y las del pueblo—, se negó una y otra vez: «Ni de loca que hubiera ido» (p. 40). Pero sacia la curiosidad de Rosa contándole lo que le pasó a una amiga, vendedora como ella, que a diferencia

de Meche aceptó la propuesta de ir al «nidito». «¿Una perdida?», pregunta Rosa. «No», corrige Meche de inmediato, «una mujer preciosa, muy interesante, mucho mejor que él», pero que, por ser débil, «se dejó enredar» y él la llevó a «una casita de campo hermosa, cerca de la ciudad, le sirvió un cognac, y no empezaban a hablar cuando él ya le puso las manos encima, ni se había puesto bata ni nada». Rosa pregunta: «¿Y qué importancia tiene una bata?». Para Meche, le «da una sensación de respeto» (p. 42). «¿Cómo la tendría que recibir?», insiste Rosa; y Meche responde: «Con una bata de seda, en una alcoba perfumada, o algo así» (p. 35). Pero en la experiencia de Meche, o de la amiga, no hay chimenea, olas rompiendo en la orilla ni fuegos artificiales: acabado el acto sexual, el hombre duerme un momento, despierta de mal humor y la apremia para volver a la ciudad. Ella preferiría quedarse a dormir toda la noche, no volver a la soledad del hotel, «quedarse ahí como en su casa». Es claro que quiere protagonizar esas imágenes de amor y entrega total aprendidas en los *women's films*, tener alguna vez en su vida un «Interludio Feliz», pero la «realidad» se impone: al hombre de San Luis, apremiado por su insistencia en quedarse, no le queda más remedio que confesarle la verdad: la casa no es de él; se la ha prestado un amigo. Luego de esa noche, la relación se acabó: «nunca más volvió a saludarla en la calle» (p. 43). El sueño de protagonizar un «Interludio Feliz» deviene en una pesadilla impuesta por la mezquindad del pueblo perdido: ni bata ni casa propia ni habitación perfumada ni amor; solo una casa prestada por unas horas para un amor «al paso» que no dejará huella alguna.

Se trata de una fantasía tomada claramente del cine de Hollywood, anota Giordano, «que nada tiene que ver con la realidad ni se confunde con ella [...] Choli sabe, como sabe cualquier mujer, que esa imagen con la que fantasea es irrealizable, que no es con esa clase de hombres, en esa clase de escenarios, con los que tuvo y tendrá que vérselas en la realidad» (2001, p. 216). De allí que solo puede exhibir un relato doblemente falso, porque se enmascara en una amiga inexistente y porque no tuvo nada de feliz ni de dramáticamente infeliz. En la pantalla, las estrellas amadas vivían de manera más glamurosa los dramas amorosos, pues eran el centro del universo; en la realidad del pueblo, la casa soñada donde la pareja protagonizará una bella escena de amor como las del cine deviene en una casa prestada que deben abandonar furtivamente antes de que llegue el dueño. Es el escenario de la mentira, donde Meche se siente desvalorizada, tratada —como dijo Puig— de la misma manera como los críticos tratan a los «géneros menores»: «Pienso que con los así llamados ‘géneros menores’ ocurre un poco como con las mujeres de la época machista: se gozaba con estos géneros pero no se los respetaba» (Oroz, 2006, p. 336).

Concluido el relato de la mala experiencia amorosa —a pesar de que Meche vuelve a dejar en claro que ella es una mujer decente, que quien «cayó» fue su amiga

y no ella—, empieza a asomar su desazón y, tras la «realidad» de su presente como inspectora de «Hollywood Cosméticos», sus viajes, independencia y glamurosa vida que había exhibido a lo largo del diálogo, aparece esa otra realidad de la que no puede escapar aun cuando haya tratado de ocultarla o negarla.

—MECHE: No vayas a creerte que yo fui así de tonta alguna vez.

—ROSA: No, yo sé que sabes cuidarte.

—MECHE: Ya después pierden el interés y no te quieren hablar porque te vieron sin ropa, creen que ya saben todo de ti, entonces ya no vales nada para ellos, como si fueras un vestido pasado de moda.

—ROSA: Y te quedas sola de nuevo.

—MECHE: Exacto, con las manos vacías y más sola que nunca.

—ROSA: Y con el coraje.

—MECHE: Sí, y después subir sola a tu cuarto de hotel y no hablar con nadie.

—ROSA: Y sin poder desahogarte con alguien que te escuche (Puig, 2004, p. 44).

Ni el maquillaje ni el cabello teñido ni los vestidos —«es muy feo estar desnuda, porque se te ven todos los defectos» (Puig, 2004, p. 28)— le han permitido ocultar a Meche su impostura: su vida no es «una vida de película», como ha pretendido demostrar contándola: «Me oigo hablar y me parece que estoy oyendo una película» (p. 34). En este sentido, Giordano señala: «Porque su vida es real, demasiado real, la Choli supone que está obligada a vivir una “vida de película”» (2001, p. 212). Exhibiendo su soledad e infelicidad, Meche le confiesa a Rosa que se siente tan sola en las habitaciones de los hoteles que le habla como si estuvieran juntas:

—ROSA: Qué hermoso ir a buenos hoteles. Yo adoro las sábanas finas.

—MECHE: Casi siempre son bordadas de hilo. El piso te refleja de tan encerado. A veces hablo sola, creerán que estoy chiflada, a veces te hablo a ti, te digo cualquier cosa: «Mira Rosa, el olor de esta cera», o te pregunto: «¿Te gustan las sábanas almidonadas?» (Puig, 2004, p. 38).

Las imágenes que desfilaron ante los ojos de Joan Crawford en *Possessed* y que Meche ha tratado de incorporar en su discurso como pasajera de ese tren de lujo se revelan ilusorias. Solo queda ella frente al espejo, noche a noche, en la habitación del hotel, ensayando combinaciones de ropa y tipos de maquillaje para estudiar su apariencia, para construir su imagen, «y así me paso el rato» (2004, p. 45).

MITA / ROSA: «YO TUVE MÁS SUERTE, GRACIAS A DIOS»²⁰

En el capítulo adaptado, cuando la Choli está relatando minuciosamente lo sucedido a su amiga en el «chalecito» en las afueras de la ciudad, ante una intervención silenciada de Mita que en el guion se explicita con la pregunta formulada por Rosa: «¿Cómo fue que cortaron?» (Puig, 2004, p. 42), sigue la respuesta de la Choli en un tono radicalmente opuesto al de la confidencia y solidaridad que hasta entonces había caracterizado el «diálogo». La Choli dice apresuradamente: «Porque por la calle no la saludó más», para de inmediato y, sin transición alguna, atacar a Mita como si aplicara aquello de que «no hay mejor defensa que el ataque» (Giordano, 2001, p. 213). En efecto, la Choli critica abiertamente la conducta sumisa de Mita volviendo al tema de la discusión en la que Toto insistía con que la madre comprara una tela verde para el vestido. «Pero Mita, a Jáuregui yo no le hubiese permitido que pegase un puñetazo en la mesa e hiciera llorar al chico» (Puig, 1982, p. 66). Mita se protege —es posible conjeturarlo así— al preguntarle a la Choli sobre el tipo de ropa que le convendría usar. En la adaptación que trabajó Puig, el conflicto entre las amigas se plantea de una manera aún más radical y explícita. Ni bien Rosa formula la pregunta: «¿Cómo fue que cortaron?», Meche se apresura y responde: «Porque nunca más volvió a saludarla en la calle». Y con apenas tres puntos suspensivos que marcan la transición, pregunta abruptamente: «A todo esto, Rosa, ¿qué hora es?»; y anuncia que debe irse. Su amiga le ruega que se quede un momento más y es entonces cuando Meche le reprocha de manera directa su sumisión: «Pero Rosa, a Andrés yo no le hubiera permitido que golpear la mesa e hiciera llorar al niño porque insistía en que te compraras esa tela que es la última moda, que tienes que andar siempre con esos vestidos de vieja, porque, perdóname, pero es ropa demasiado seria. Y antigua» (Puig, 2004, p. 43).

Giordano entiende que en la Choli se anudan tres aspectos de una misma creencia que pesa sobre ella:

la creencia, más allá de lo que sabe sobre el carácter irascible de Berto, en la felicidad de Mita, creencia que se le impone justo en el momento en que se reconoce infeliz; la creencia en que Mita, en tanto encarnación de los Otros, sabe de su infelicidad, creencia que se le impone justo en el momento en que ella intenta negar o encubrir esa infelicidad; la creencia, presente en todo momento, para ella que lo ha perdido, en que la felicidad es un bien superior, un valor indiscutible y que consiste en poder exhibir un buen marido (o, al menos, un marido) (Giordano, 2001, p. 214).

²⁰ Puig, 2004, p. 29.

Es claro que Mita se vuelve un personaje «múltiple». En las palabras y en la mirada de su amiga, Choli ha sentido el peso de la sanción social y del descubrimiento de su impostura, de su infelicidad; de allí que el ataque que le dirige está vinculado con un tema crucial: la felicidad y el matrimonio, y porque cree —como lo advierte Giordano— que, a pesar de todo, Mita es más feliz pues tiene un marido. El discurso de la Choli es el de la mujer moderna e independiente y se inscribe perfectamente en el esquema de los *women's films*, en los que las protagonistas destacan como excelentes profesionales, son capaces de realizar los más diversos oficios, se mueven solas por el mundo sin necesidad de una figura paterna, representada ya sea por el propio padre, el marido, el tutor: «De hecho, las películas muestran a las mujeres haciendo todo tipo de cosas asombrosas. Vuelan aviones, dirigen el tráfico, ganan elecciones, manejan negocios, editan revistas, hacen cirugías e inventan el pin de seguridad (Basinger, 1993, p. 18). Pero ocurre que, en algún momento y casi siempre después de haber demostrado sus enormes capacidades y talentos para cualquier actividad emprendida, descubren que hay algo más, que sus vidas independientes y éxitos profesionales no son suficientes porque —ya se dijo— «El amor es mi verdadero oficio». Habían olvidado ese mandato; de allí esa súbita infelicidad a pesar de los logros. Los *women's films* no necesariamente —concluye Basinger— les decían a las mujeres que su lugar era la casa, el trabajo doméstico, el cuidado de los hijos y que, por lo tanto, no era necesario que fueran profesionales: «les estaban diciendo que su mejor opción de carrera era el amor —no lavar los platos, o limpiar casas, o incluso tener hijos— [...] sino el amor. Una y otra vez la respuesta a la pregunta sobre qué debiera hacer una mujer con ella misma estaba envuelta en papel de regalo y presentada como amor (1993, p. 18).

Recién llegada de su gira como exitosa inspectora de «Hollywood Cosméticos», la Choli puede exhibir sus logros profesionales y su belleza frente a la sumisa y desarreglada Mita; pero, más temprano que tarde, deberá confrontarse con el tema medular: el amor le ha sido esquivo y sus malas experiencias como esposa, y las posteriores, le han enseñado que «los hombres son indiferentes, autoritarios y tramposos» (Giordano, 2001, p. 216). Mita, en cambio, puede exhibir a Berto, quien a pesar de sus defectos es leal, trabajador y se preocupa por la familia, aunque sea violento con Toto; nervioso y distante con ella.

Cuando Meche lamenta los doce años que vivió con su marido —«ese desgraciado» (Puig, 2004, p. 19)—, Rosa deja en claro que su matrimonio es diferente: «Yo por suerte no tengo nada de qué quejarme. Beto es muy bueno conmigo» (p. 19) y Meche parece creerle: «Tuviste suerte porque hay uno bueno entre mil» (p. 19); sin embargo, a medida que avanza el diálogo, los comentarios tanto de Rosa como de Meche van revelando los defectos de Beto y las muchas razones que tendría la primera para quejarse. Así, cuando Meche recuerda con fastidio que a su marido

no le gustaba hablar y que nunca la escuchaba, Rosa comenta: «El defecto de Beto son los celos. Sobre todo antes» (p. 20). Si bien lo elogia —a diferencia de Andrés, el difunto marido de Meche que era mujeriego, Beto no tiene más interés que su casa y su trabajo—, no puede ocultar la infelicidad que le causa vivir en Galeana —«mugre de pueblo» (p. 23)— y está allí solo por los negocios de Beto; extraña a su familia, en especial a su madre, que vive en Puebla. No hay nada que la haga más feliz que Beto le dé permiso para que pase unos días con su familia. Pero más de una vez no la ha dejado ir. Trabaja mucho, está siempre nervioso, preocupado por los negocios.

Mita / Rosa ha optado por la sumisión y el silencio: «Yo nunca me animo a contestarle, le tengo mucha paciencia» (p. 31). Choli / Meche que no fue una esposa callada le reprocha a Mita que no sea capaz de defender al niño de las iras del padre. Tanto ella como Toto temen sus gritos y explosiones de rabia.

Agobiada por el ambiente del pueblo e inmersa en la tensión de una vida familiar sin alegría, la única «distracción» de Mita es el cine donde va, cada tarde, con su hijo. En términos de Stacey, Rosa es una espectadora que se identifica desde la fascinación: ver a sus estrellas favoritas a las que admira —y cuya vida conoce por medio de las revistas pero las sabe inaccesibles, habitantes de otra realidad— le produce placer y le permite olvidar sus frustraciones. Y aunque a lo largo del diálogo no habla directamente de su relación con el cine, excepto que allí «se distrae», es posible caracterizar a Rosa como la típica espectadora que encuentra en el cine un medio para evadirse, para escapar de la realidad que la agobia. Pero, cuando la película termina, Rosa vuelve a su casa quizás más contenta y con más fuerzas para continuar siendo paciente y callada, sabiendo además diferenciar —lo que no siempre puede Choli / Meche— la «vida de película» de la de la pampa o del desierto.

Finalmente, y luego de que Meche deja ver su infelicidad, Rosa se recompone y derrota a su amiga, quien ha fracasado en su afán de pretender que su vida «es de película» pues le falta lo más importante: el amor; o, por lo menos, un marido, aunque no sea el soñado. Desde esa constatación, Rosa se afirma en las convenciones. Lo importante es que el marido sea bueno, serio y trabajador; las habitaciones perfumadas, las batas de seda, los peinados y turbantes, los vestidos de noche, las mujeres «interesantes», esas que son capaces de hacer cualquier locura por un hombre, pertenecen al mundo de la sala de cine.

Rosa, como receptora de los *women's films*, ejemplifica con perfecta adecuación la afirmación de Basinger: «El *women's film* fue exitoso porque surgió de una paradoja. Retuvo a las mujeres en esclavitud social y las liberó en un sueño de potencia y libertad. Atrajo a las mujeres con imágenes de lo que estaba faltando en sus propias vidas y las envió a casa confirmando que sus propias vidas eran lo correcto después de todo» (1993, p. 6).

HOLLYWOOD: NI LIBERADOR NI ESCAPISTA

La conclusión más fácil a la que podríamos arribar es que ambas mujeres son personajes que han encontrado en el cine una vía de escape; y, alienadas por esos mundos imaginarios, fantasiosos e inalcanzables, no pueden cambiar su propia realidad, pues están atrapadas en un sueño que las paraliza: Choli / Meche empeñada en narrar su vida como si esta fuera una película, en expresar su deseo de felicidad con el hombre ideal, en lucir como una mujer interesante, en ser —en suma— el centro del universo, como lo son las actrices de las películas que ama; Mita / Rosa asistiendo religiosamente cada tarde a la sala del cine para vivir otras vidas durante las dos horas que dura la función.

Este conflicto entre la «realidad» y la «fantasía» está presente en prácticamente todas las novelas de Manuel Puig, pero en *El beso de la mujer araña* se desarrolla ampliamente, no solo en el nivel de los diálogos, de lo que dicen explícitamente los personajes, sino en la propia concepción y desarrollo de la historia: dos hombres, Molina, un homosexual que se siente mujer; y Valentín, un revolucionario de izquierda que ha sido detenido por formar parte de un grupo guerrillero, confrontan su «escapismo» y sus «ideales revolucionarios». Molina se resiste a «ver» la «realidad» cuando Valentín intenta sacarlo de sus ensoñaciones: «Mirá, tengo sueño y me da rabia que te salgas con eso porque hasta que te saliste con eso yo me sentía fenómeno, me había olvidado de esta mugre de celda, de todo, contándote la película». Valentín reconoce que él también se había olvidado de todo. «¿Y entonces?, ¿por qué cortarme la ilusión, a mí, y a vos también?, ¿qué hazaña es esa?», lo increpa Molina (Puig, 1993, p. 23).

Cuando Molina relata la escena del «Interludio Feliz»²¹ de la historia de amor que protagonizan la bella cantante francesa Leni y el apuesto oficial nazi, es inevitable pensar en la Choli quien sin duda alguna se identificaría, como Molina, con Leni para quien la lealtad al amor está por encima de las ideologías y valores patrióticos:

—¿A vos por qué te gusta tanto? Estás transportado.

—Si me dieran a elegir una película que pudiera ver de nuevo, elegiría esta.

—¿Y por qué? Es una inmundicia nazi ¿o no te das cuenta?

—Mirá... mejor me callo (Puig, 1993, p. 63).

²¹ El oficial nazi lleva a Leni a su departamento «lujosísimo», le ofrece una copa de champaña «y suena una música maravillosa... Y entra una brisa por la ventana, un ventanal muy alto, con un cortinado de gasa blanca que flota con el viento... Y entra la luz de la luna, y la ilumina a ella [...] Y él le dice que ella es un ser maravilloso, de belleza ultraterrena [...]. La música se vuelve tan emocionante que a él se le llenan los ojos de lágrimas. Y eso es lo más lindo de la escena, porque ella al verlo conmovido, se da cuenta que él tiene los sentimientos de un hombre, aunque parezca invencible como un dios» (Puig, 1993, pp. 61-62).

Molina se siente ofendido, empieza a llorar y aclara que no es tan tonto, se da cuenta de que es una película de propaganda nazi; pero eso no le importa: le gusta la historia de amor, le gustan las imágenes, la fotografía, la música, «porque está bien hecha», «porque es una obra de arte» (Puig, 1993, p. 63). En otro momento del diálogo, Valentín explica que su prioridad es la lucha revolucionaria para cambiar el mundo:

—¿Y vos te creés que vas a cambiar el mundo?

—Sí, y no importa que te rías [...]. Da risa decirlo, pero lo que yo tengo que hacer antes que nada...es cambiar el mundo.

—Pero no podés cambiarlo de golpe, y vos solo no vas a poder.

—Es que no estoy solo, ¡eso es!... ¿me oís?... ahí está la verdad, ¡eso es lo importante!... En este momento no estoy solo, estoy con ella y con todos los que piensan como ella y yo... Yo no estoy lejos de todos mis compañeros, ¡estoy con ellos!, ¡ahora en este momento! [...], no importa que no los pueda ver (Puig, 1993, p. 48).

Ante tal exaltación que raya casi en el delirio, equivalente en cierto modo a la que expresa Molina cuando relata la escena de amor de la película nazi, este se limita a comentar con cierta condescendencia y ninguna credulidad: «Si así te podés conformar, fenómeno» (Puig, 1993, p. 48). El comentario es breve, pero sugerente. De un lado, la ironía que puede leerse entre líneas refiere a la postura más esquemática que señalaba que el cine de Hollywood era reaccionario porque alentaba la evasión y el escapismo e impedía que el pueblo se rebelara e hiciera la revolución. Las palabras de Molina sugieren que el proyecto «real» de Valentín, la revolución, es tan fantasioso como los sueños de aquel respecto a Hollywood y que puede aplicarse a las fantasías de Meche y al escapismo de Rosa. De otro lado, refiere no solo a la discusión que han venido sosteniendo estos compañeros de celda, sino también a los comentarios de los críticos de Manuel Puig y, en general, a los grandes debates en torno al tema del cine y su relación con las audiencias, planteados por los estudios fílmicos.

El cine que Hollywood produjo en los años treinta mostraba mundos en los que, en palabras de Manuel Puig²², «triunfaban la sensibilidad, la reflexión, la bondad, el sacrificio, el perdón, en los que esas virtudes se aplaudían y se vivían en primer plano, entre las mejores luces, con los temas musicales más refinados, con violines, con arpas» (Baracchini, 2006, p. 61). En una conversación con la periodista y escritora

²² «A mí me encantaban las comedias musicales de Eleanor Powell o de Ginger Rogers (nunca le presté atención a Fred Astaire). El gran Ziegfeld, qué maravilla. Mis estrellas dramáticas eran, en cambio, la Luise Rainer, la Garbo, la Dietrich, todas las ultraterrenas. Y, por sobre todas, Norma Shearer. ¡la reina!» (Baracchini, 2006, p. 60).

Rosa Montero, en 1988, Puig recordó su fascinación por ese «mundo maravilloso de las películas» y no solo se refiere al «mundo de lujo y de situaciones irreales, de canciones, de danzas», sino también al orden moral donde todo encajaba: «El crimen no podía salir triunfante; la virtud tenía que ser recompensada de algún modo; los malos, llegado su momento, pagaban siempre su maldad» (1988, p. 330).

Gracias a estas películas pudo sobrevivir, lo afirmó más de una vez, en ese mundo agobiante y opresivo que era General Villegas, no solo porque le permitían olvidar su realidad sino por su «capacidad subversiva». Elena Poniatowska, sorprendida ante la osadía de Puig al juzgar como «subversivo» un cine menospreciado por los intelectuales de la época y denunciado como «alienante» y «escapista», le preguntó: «¿Por qué subversivo?», y Puig, recordando *Lo que el viento se llevó*, respondió que presentaba «figuras femeninas enaltecidas como la de Scarlet O'Hara», a diferencia de lo que ocurría en General Villegas, «donde todas las mujeres estaban desvalorizadas» (1973, p. 77). En el cine, por el contrario, las mujeres eran siempre protagonistas, amadas y respetadas: «tenían su espacio, su personalidad propia, mientras que en el pueblo no eran más que personajes definitivamente secundarios» (Montero, 1988, p. 331). La realidad machista de General Villegas obligaba a cada quien a asumir roles incómodos:

A mí me tocó, a comienzos del año 30, un sistema machista total; no se cuestionaban ciertos valores, lo que daba prestigio era explotar a alguien, tener por debajo de la bota a alguien. Yo, en mi casa, tenía un ejemplo muy especial. Había una pareja —una señora muy educada, que era doctora en Química, que venía de la ciudad, muy despierta, muy práctica, casada con un señor que no tenía esa educación de ella [...] y yo veía que, de algún modo, esa señora que tenía educación no podía demostrarla porque le había tocado el papel de señora sumisa y al señor —que era muy inseguro— le había tocado el papel de macho seguro, y debía representar ese papel (Poniatowska, 1973, p. 26).

Las mujeres —dice Puig— aceptaban las reglas, aunque estuvieran incómodas en su rol de sometidas. El padre inseguro, que se siente menos que la madre, que vive esa suerte de estigma de no haber ido a la universidad, de tener una mujer más preparada, debe asumir el rol del hombre fuerte, sólido, sostén de la familia. La madre universitaria —prosigue Puig—, que trabaja fuera de casa y sostiene a la familia, «debe adoptar el papel correlativo y opuesto al de su marido —el de una mujer débil, insegura, sometida—» (Poniatowska, 1973, p. 27).

Esa realidad también aparece proyectada en la pantalla imaginaria de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*; una realidad agresiva e incómoda donde la gente «no representaba sus papeles tan ajustadamente como en las películas» (Montero, 1988, pp. 330-331) y nada encajaba y nadie estaba contento con el papel que le tocaba interpretar.

CONCLUSIÓN

Cuando apenas se empezaban a difundir los primeros estudios feministas que prestaron atención al *women's film* y era lugar común señalar que alienaban a las espectadoras, Manuel Puig ya estaba reflexionando en torno a este tema. En los tempranos años setenta, cuando cierta crítica lo consideraba un autor menor, «alienado» por Hollywood, afirmó que una película podía ser «reaccionaria» en Europa y «subversiva» en la Pampa argentina: «por el modo en que, por ejemplo, se enaltece la figura femenina en un medio machista donde la mujer es muy sometida y desvalorizada» (R.O., 2006, p. 88). En una entrevista publicada en *Cambio 16*, en junio de 1981, le preguntaron sobre su fascinación por el viejo cine y volvió a responder a contracorriente de lo que por entonces se pensaba: «Parte de ese cine escapista puede ser objeto de una nueva lectura: era un cine fabricado para consumo de pueblos carentes de libertad sexual, civil. El cine vendía sueños, y a través de los sueños es posible interpretar cuáles eran las carencias» (anónimo, 2006, p. 201). Años después, en 1988, se arriesgó más aún cuando expuso que evadir la realidad «puede no ser del todo enfermiza como se supone»; más enfermizo todavía puede ser «aceptar la realidad como se nos presenta, aceptar todas sus reglas, decir que sí a todo»; sin embargo, anotó que vivir solamente en el plano de la imaginación conduce a la «alienación total» y la caída en la realidad es inevitable. «¿Cómo tener el coraje de lanzarnos a una utopía y al caer no quedar «lisiado, paralizado para siempre?»; hay que saber «reírse de los propios sueños y reírse de la realidad absurda que nos ha tocado» (Nolla, 2006, p. 299).

Michael Wood, a propósito del cine «escapista» en general, afirmó: «Parece que el entretenimiento no es, como solemos pensar, un vuelo directo lejos de nuestros problemas, no un medio para olvidarlos por completo, sino un reacomodo de nuestros problemas en formas que los sosieguen, que los dispersen a los márgenes de nuestra atención» (citado en Basinger, 1993, p. 15). Así, cuestiona la simplificación en la que se incurría al calificar el entretenimiento como mera «evasión». Para el caso de Mita y Choli —y pienso que la afirmación se puede extender a personajes como Toto y Molina, Nené, Mabel e incluso Nélide²³—, Giordano señala que las películas, folletines, historias de amor, etcétera, pueden servir para que se distraigan «o se desvíen de sus intereses reales», es decir, aquellos que responden «a los mitos de la moral pequeño burguesa», pero no «para que los olviden» (2001, p. 123); léase, «evadan». Quizás imaginan, gozan, pero no se alienan ni se consuelan, afirma. Lo que ocurre es que la realidad, por un momento, se suspende; pero inevitablemente acaban

²³ Personaje de *Boquitas pintadas*, novela de Puig, de 1969.

imponiéndose «los estereotipos de la conveniencia social, del cálculo y la impostura por encima de los estereotipos sentimentales del amor verdadero, el encuentro con el hombre ideal, los sueños de belleza, moda y *glamour*»; por eso, concluye, «no podrán encontrar consuelo para sus desdichas y sus fracasos en las imágenes melodramáticas» (2001, p. 123).

Manuel Puig, con absoluta lucidez y a contracorriente del juicio condenatorio explícito en calificativos como «escapista» o «alienante», creó a personajes como Choli / Meche y Mita / Rosa que nos permiten ver y entender la necesidad de romper con la vieja dicotomía realidad vs. sueños y fantasía, para atender los mundos de la ficción creados por el cine de Hollywood desde perspectivas menos rígidas y más complejas, desde el análisis de cómo este se inscribe en la «realidad» latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (2006). El exilio es peligroso porque me puedo quedar sin pólvora que quemar. En Julia Romero (comp.), *Puig por Puig. Imágenes de un escritor* (pp. 201-203). Madrid: Iberoamericana.
- Baracchini, Diego (2006). Manuel Puig en Sublime Obsesión. Conversación con Manuel Puig. *Revista Claudia* [Argentina] abril de 1973. En Julia Romero (comp.), *Puig por Puig. Imágenes de un escritor* (pp. 59-66). Madrid: Iberoamericana.
- Basinger, Jeanine (1993). *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*. Hanover y Londres: Wesleyan University Press.
- Chatman, Seymour (1988). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- Ewen, Stuart. (1976). *Captains of Conscience: Advertising and the Social Roots of Consumer Culture*. Nueva York: McGraw Hill.
- Giordano, Alberto (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Goldchluk, Graciela (2003). «Intertextualidad y géneros en los textos mexicanos de Manuel Puig. Novelas, guiones, comedias musicales (1974-1978)». Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.157/te.157.pdf/> (fecha de consulta: 20-10-2010).
- Haskell, Molly (1973). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Nueva York: Holt.
- Kaplan, Ann (1974). Popcorn Venus. Analyzing the Fantasy. *Jump Cut*, 3, 21-22.
- Labrada, Xavier (1997). Manuel en México (entrevista con Enrique Serna). En Sandra Lorenzano (coord.), *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig* (pp. 25-38). Ciudad de México: UNAM.

- Laplace, María (1987). Producing and Consuming the Woman's Film. Discursive Struggle in Now. En Christine Gledhill (ed.), *Home Is Where The Heart Is* (pp. 138-165). Londres: British Film Institute.
- Montero, Rosa (1988). Un caracol sin concha. *El País Semanal*, 20 de noviembre. [Reimpreso en Romero Julia (comp.) (2006). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor* (pp. 327-334). Madrid: Iberoamericana].
- Nolla, Olga (1988). Conversación con Olga Nolla. *Revista de la Universidad Metropolitana* [Puerto Rico]. [Reimpreso en Romero Julia (comp.) (2006). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor* (pp. 299-313). Madrid: Iberoamericana].
- Oroz, Silvia (2006). Entrevista inédita con Manuel Puig. En Julia Romero (comp.), *Puig por Puig. Imágenes de un escritor* (pp. 335-338). Madrid: Iberoamericana.
- Pollarolo, Giovanna (2012). *Los guiones del ciclo hollywoodense de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones*. https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/20724/1/2012_thesis.pdf
- Poniatowksa, Elena (1973). Le disgusta al escritor argentino Manuel Puig el binomio hombre fuerte mujer débil. *Novedades*. Reimpreso en Romero Julia (comp.) (2006). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor* (pp. 76-79). Madrid: Iberoamericana].
- Puig, Manuel (1982). *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral.
- Puig, Manuel (1985). Prólogo. En *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral.
- Puig, Manuel (1993). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.
- Puig, Manuel (2004). Muestras gratis de Hollywood Cosméticos. En Graciela Goldchluk (comp.), *Manuel Puig. Los 7 pecados tropicales y otros guiones*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- R.O. (2006). Entrevista a Manuel Puig. En Julia Romero (comp.), *Puig por Puig. Imágenes de un escritor* (pp. 86-93). Madrid: Iberoamericana.
- Rosen, Marjorie (1973). *Popcorn Venus: Women, Movies, & The American Dream*. Nueva York: Coward.
- Stacey, Jackie (1999). «Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star-Audience Relations». En Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader* (pp. 196-209). Nueva York: Nueva York University Press.

SOBRE LOS AUTORES

Ricardo Bedoya es abogado y magíster en Antropología Visual. Se ha desempeñado como crítico de cine desde 1973 en reconocidas publicaciones como *Hablemos de cine* y *La gran ilusión*, de la que fue editor; asimismo, en diarios peruanos como *El Comercio*, entre otros. Dirige y conduce, desde el año 2000, el programa televisivo *El placer de los ojos*, en Televisión Nacional del Perú. Administra el blog de crítica cinematográfica *Páginas del diario de satán*. Es profesor de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima. Ha publicado los libros *100 años de cine en el Perú. Una historia crítica* (1992); *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas* (1997); *Entre fauces y colmillos* (1999); *Ojos bien abiertos. El lenguaje de las imágenes en movimiento* (en colaboración con Isaac León Frías, 2001); *El cine peruano en tiempos digitales* (2015); *El Perú imaginado* (2017), entre otros. Prepara un libro sobre los nuevos estilos y escrituras en el cine latinoamericano desde el año 2000. Contacto: paginasdeldiariodesatan@gmail.com

Natalia Biancotto es doctora en Humanidades y Artes con mención en Literatura, y magíster en Literatura Argentina, ambos por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Becaria posdoctoral del CONICET, con una investigación sobre *nonsense*, imaginación y posibilidades de vida en la literatura latinoamericana. Miembro del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH, UNR-CONICET) y secretaria de extensión del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (FHyA- UNR). Es profesora jefa de trabajos prácticos de la cátedra de Análisis del Texto de la carrera de Letras de la misma facultad. Publicó artículos de crítica literaria en revistas nacionales e internacionales. Contacto: nbiancotto@hotmail.com

Mario Boido es doctor por la Universidad de Toronto y es profesor Asociado en el Departamento de Español y Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Waterloo, Canadá. Su investigación abarca la cultura visual, la relación palabra/imagen y los estudios sobre memoria. Es autor del libro *De límites y convergencias: la relación palabra/imagen en la cultura visual latinoamericana del siglo XX* (2012) y ha publicado artículos sobre la obra del pintor vanguardista argentino Xul Solar y el rol de las artes en la construcción de la memoria colectiva de la última dictadura argentina, entre otros. Actualmente se encuentra escribiendo su próximo libro sobre la contribución de la literatura, el cine y las artes visuales en Argentina al desarrollo del entendimiento compartido de los crímenes del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Contacto: mario.boido@uwaterloo.ca

Enrique Bruce Marticorena es licenciado en Lengua y Literatura con especialidad en Literatura por la PUCP y PhD en Literaturas hispánicas del Centro de Graduados de CUNY. Se dedica a la docencia universitaria en Lima. Ha publicado el libro de cuentos *Ángeles en las puertas de Brandemburgo* (1994) y otros dos de poesía y prosa poética, *Puerto* (1992) y *Jardines* (2013), además de una serie de artículos y ensayos en revistas del Perú y EE.UU. Es autor de *Estantes oscuros: el mal como estética en el Modernismo y la narrativa fantástica en Latinoamérica* (2017). Ha participado en diversos congresos y ponencias sobre temas de análisis literarios, así como en festivales de poesía y narrativa. Maneja dos blogs: «Andando de paso» de lamula.pe, sobre cultura y sociedad, y enriquebruce.blogspot.pe, sobre ficción y ensayo. Contacto: embruma@gmail.com

Emilio Bustamante es magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Lima y docente en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP y en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima. Se dedica a estudios sobre la historia de los medios, y la narrativa literaria y audiovisual. Ha publicado los libros *La radio en el Perú* (2012), sobre la historia de ese medio en nuestro país; y *Las miradas múltiples. El cine regional peruano* (2017, en colaboración con Jaime Luna Victoria). Actualmente realiza investigaciones sobre el cine y el conflicto armado interno peruano de los años 1980-2000, el llamado «cine regional peruano» y la historia de la crítica de cine en el Perú. Contacto: ebust@yahoo.com

José Carlos Cabrejo es magíster en Lengua y Literatura por la UNMSM y licenciado en Comunicación por la Universidad de Lima. Ha concluido estudios en el doctorado de Literatura Peruana y Latinoamericana de la UNMSM. Es docente universitario,

con experiencia en la PUCP, la Universidad de Lima y la Universidad San Ignacio de Loyola, e investigador en el campo de la semiótica, tanto literaria como cinematográfica. Es editor de la revista de cine *Ventana Indiscreta* de la Universidad de Lima. Ocupó el mismo puesto en *Tren de Sombras*, revista de cine de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP. Ha escrito artículos para la revista científica *Tópicos del Seminario* de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, y el suplemento «El Dominical» del diario *El Comercio*. Ha colaborado como revisor externo en la revista científica *Sesión No Numerada* de la Universidad Complutense de Madrid y ha escrito para el libro compilatorio *Re-Imagining Don Quixote (Film, Image and Mind)*. Es autor del libro *Metaficción: de Don Quijote al cine contemporáneo* (2015). Contacto: jccabrejo@gmail.com

Juan Cuya Nina es licenciado en Literatura por la UNMSM. Además, ha cursado la maestría de Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana en dicha casa de estudios. En marzo de 2015 se incorporó al Área de Humanidades de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Sus investigaciones se centran en la narrativa vanguardista hispanoamericana, los estudios culturales urbanos y las relaciones literatura/cine en el Perú. Algunos de sus artículos han sido publicados en revistas literarias como *Tinta Expresa*, *Ínsula Barataria* y la revista virtual *El hablador*. Contacto: juan.cuya@unmsm.edu.pe

Julio Gutiérrez G-H es profesor de Literatura, doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra, e Ilusorio Nutridor por el Longevo Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires. Es docente en el Departamento de Expresión de la Universidad Adolfo Ibáñez (Chile), donde imparte cursos de escritura y oratoria. Investiga sobre construcción discursiva en diversos medios, adaptación y apropiación, cómics y novela gráfica y patafísica. Ha presentado ponencias y publicado artículos y capítulos de libro sobre estas áreas. Ha sido editor del libro *Refracciones: nueve miradas sobre discurso y medios* (2017). Contacto: julio.gutierrez@uai.cl

Mariela Herrero es licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente desarrolla un proyecto de investigación doctoral titulado «Estéticas de la errancia. Literatura y arte contemporáneo latinoamericanos como poéticas de la proximidad». Se desempeña, además, como auxiliar de primera categoría en la Cátedra Literatura Argentina I (UNR). Su área de investigación se centra en la literatura y cultura visual latinoamericana contemporánea. Ha participado en diversos eventos académicos. Contacto: herreromariela@gmail.com

Betina Keizman es licenciada en Literatura Latinoamericana por la UBA y doctora en Letras por la UNAM. Junto a Constanza Vergara, ha editado el libro *Profundidad de campo. Deslencuentros cine-literatura en Latinoamérica* (2017), producto de un proyecto de investigación sobre la intermedialidad cine-literatura entre los años 1915 y 1940. Actualmente, conduce una investigación sobre formas de vida, comunidad y poéticas en las narrativas recientes en Chile, México y Argentina. Es académica del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Alberto Hurtado. Es autora de los libros de ficción *Zaira y el profesor* (1999), *El museo de los niños* (2007) y *Los restos* (2014). Contacto: bkeizman@uahurtado.cl

Gastón Lillo es profesor en el programa de Español de la Universidad de Ottawa (Canadá). Sus investigaciones están orientadas hacia la representación de los grupos subalternos en la literatura, el cine y la cultura popular en América Latina. Se interesa particularmente en los «procesos de subjetivación» y de «marginalización discursiva» en el marco del colonialismo y poscolonialismo latinoamericanos. Es autor de *Cine y transgresión. El cine mexicano de Luis Buñuel* (1994). Ha coeditado con Leandro Urbina el volumen colectivo *De Independencias y Revoluciones, avatares de la modernidad en América Latina* (2010). Se interesa también en las relaciones entre memoria, identidad y subjetivación en el cine de la posdictadura en Argentina, Chile y Perú. En relación con este tema es coeditor con Walter Moser de *Cine, Historia y Sociedad en el cine argentino y brasileño desde los años 80* (2007) y editor de *Sujetos, espacios y temporalidades en el cine argentino reciente. A veinte años del NCA* (2015), ambos libros colectivos. Actualmente prepara un libro sobre cine latinoamericano cuyo título provisorio es *Cine y proyectos nacionales en América latina. Desde el melodrama a la postmodernidad*. Contacto: gaston.lillo@uottawa.ca

Aimée Mendoza Sánchez es licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana. Sus investigaciones y ficciones exploran los nexos entre las expresiones culturales, literarias y artísticas de Latinoamérica y Europa. Ha publicado relatos, artículos, fotografías, ensayos y reseñas en publicaciones latinoamericanas y europeas como *Signos Literarios* (UAM-I), *Ágora* (Colmex), *Almiar*, *Fotocinema* (UMA), *Arte El Escarabajo*, *Apócrifa Art Magazine*, la *Revista de la Universidad de México* (UNAM) y en antologías publicadas por la Asociación Cajamarca (Perú), la Feria del Libro de Cuautla (México) y el Colegio de Letras Modernas de la UNAM. Ha recibido el Premio Lydia Santiago de cuento breve en 2017. Comprometida con la difusión de la novel literatura mexicana, actualmente es editora en el proyecto Literaria. Contacto: desideratum.ams@gmail.com

Luis Molina es licenciado en Letras por la Universidad del Valle y doctor y magíster por la Universidad de Ottawa. Ha publicado la novela a cinco manos *La sucursal del cielo* (2002). También ha coeditado, junto a Julio Cesar Pérez Méndez, *Doble E: nuevos escritores del Caribe colombiano* (2015); y con Julio Torres-Recinos, *Retrato de una nube: primera antología del cuento hispanocanadiense* (2008), *Las imposturas de eros: cuentos de amor en la postmodernidad* (2009) y *La cola del cerdo* (2017). *Cloudburst*, la versión al inglés de *Retrato de una nube*, ha sido publicada en 2013. En 2015 publicó el volumen de cuentos *Las falsas mujeres de Gauguin*. Ha sido primer finalista del premio de novela Medellín Negro 2017. Es el director de la editorial independiente Lugar Común. Contacto: molinalora@gmail.com

David Oubiña es doctor en Letras con mención en Cine por la UBA. Es investigador del CONICET y profesor en la Facultad de Filosofía y Letras en esa misma institución. Ha sido *visiting researcher* en la Universidad de Londres y *visiting professor* en la Universidad de Bergen, en la Universidad de New York y en la Universidad de Berkeley. Es miembro del Consejo de Dirección de *Las Ranas* (arte, ensayo y traducción) y de la *Revista de cine*. También integra el Consejo Editorial de *Caimán. Cuadernos de cine*. Ha publicado los libros: *Filmología: Ensayos con el cine* (2000); *El cine de Hugo Santiago* (2002); *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine* (2003); *Estudio crítico sobre La ciénaga, de Lucrecia Martel* (2007); *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital* (2009) y *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine* (2011), entre otros. Contacto: doubinia@retina.ar

María Soledad Paz-Mackay es profesora asociada en el Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad St. Francis Xavier, en Antigonish, Nova Scotia (Canadá). Obtuvo su doctorado en la Universidad de Ottawa. Su área de especialización es la literatura y cine latinoamericano contemporáneo, con un foco especial en el Cono Sur. Ha publicado artículos sobre cine argentino y literatura latinoamericana. En 2013 recibió la beca IDG de SSHRC junto a Diana Pifano. Entre sus publicaciones más recientes se encuentra el libro *Historia, memoria y novela en la Argentina de posdictadura. La cuestión de la responsabilidad extendida* (2017). Contacto: mpaz@stfx.ca

Diana Pifano es profesora asistente en el Departamento de Español y Estudios Latinoamericanos de Dalhousie University. Se especializa en el estudio del humor en la literatura latinoamericana contemporánea. Ha publicado artículos sobre los mecanismos pragmáticos del humor en la cuentística de Igor Delgado Senior y sobre la función del discurso humorístico en la colección *Los jefes*, de Mario Vargas Llosa.

Desde 2013 se dedica a investigar sobre memoria, la identidad y el humor en la producción cultural de los hijos de los desaparecidos en Argentina, con subvención del Social Sciences Research Council de Canadá. Junto a María Soledad Paz-Mackay ha publicado artículos sobre obras literarias y cinematográficas que exploran este tema. Ambas preparan un volumen que reúne sus trabajos. Contacto: diana.pifano@dal.ca

Giovanna Pollarolo es profesora principal de la PUCP y directora de la Maestría de Escritura Creativa. Su actividad profesional se desenvuelve entre la creación literaria, la investigación y la docencia. Es autora de poemarios que han sido reunidos en *Entre mujeres solas. Poesía reunida* (1991) y en narrativa ha publicado *Atado de nervios* (1999), *Dos veces por semana* (2008) y *Toda la culpa la tiene Mario* (2016). Entre fines de la década de 1980 e inicios de la de 1990 escribió guiones para cine, en colaboración con Augusto Cabada (*La boca del lobo*, *Caidos del cielo*) y Enrique Moncloa (las adaptaciones de *No se lo digas a nadie*, de Jaime Bayly, y *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa). En el año 2000 adaptó *Tinta roja*, de Alberto Fuguet, y en 2003 escribió el guion de *Ojos que no ven*. En el área de la investigación académica, ha publicado *De aventurero a letrado. El discurso de Pedro Dávalos y Lissón* (2015), y artículos sobre cine y literatura latinoamericana en revistas especializadas. Actualmente desarrolla un proyecto de investigación en torno a los conflictos entre el Perú y Chile durante el periodo 1884-1929 en el que ambos países se disputaban la soberanía sobre Tacna y Arica. Contacto: pollarologiovanna@gmail.com

Alessandro Rocco es profesor e investigador por la Universidad de Bari (Italia) en el área de Lengua Española, Literatura Hispanoamericana y Culturas Hispánicas. Entre sus líneas de investigación se encuentra el análisis crítico del filme y del guion cinematográfico. En este ámbito se ha dedicado a estudiar las relaciones entre cine y literatura, historia, cultura indígena, migración, derechos humanos. Actualmente trabaja sobre cine y memoria en el Cono Sur. Entre sus publicaciones destacan *La scrittura immaginifica: il film scritto nella narrativa ispanoamericana* (2009) y *García Márquez and Cinema, Life and Works* (2014). Sobre estos temas ha impartido conferencias y seminarios en las Universidades de Barcelona, Madrid, La Habana, Santiago de Chile, Guanajuato, México, Los Ángeles, Santa Bárbara. Contacto: rokkoale@yahoo.com / alessandro.rocco@uniba.it

Mariana Rodríguez Barreno es licenciada en Literatura Hispánica por la PUCP. Actualmente cursa la Maestría en Historia del Arte y Curaduría en la misma casa de estudios. Se desempeña como predocente en las áreas de Teatro, Narrativa e Investigación Académica en la misma casa de estudios. Sus líneas de investigación abarcan la literatura latinoamericana y peruana, con énfasis en la obra de Clarice

Lispector, Manuel Puig y Jorge Eduardo Eielson. Asimismo, se interesa por el arte peruano y latinoamericano moderno y contemporáneo. Ha publicado diversos artículos académicos en libros y revistas, como *Revista H*, y el portal web *Malquerida*. Contacto: mariana.rodriguez@pucp.pe

María Elena Rodríguez Martín es doctora en Filología Inglesa por la Universidad de Granada y es profesora titular en Lengua Inglesa en el Departamento de Filologías Inglesa y Alemana en la misma casa de estudios. Es miembro del grupo de investigación Texto y Discurso en Inglés Moderno. Sus áreas de estudio incluyen las relaciones entre literatura y cine, la adaptación fílmica, el discurso narrativo y el análisis pragmático de diálogos fílmicos. Ha publicado numerosos artículos y capítulos de libro en revistas y editoriales nacionales e internacionales (*The International Journal of Learning, Language Forum*, Rodopi, Peter Lang, Equinox, Cambridge Scholars Publishing, etc.). Su investigación actual se centra en el estudio de la adaptación fílmica, con especial interés en los *biopics*, o películas biográficas, y en las narrativas transmedia. Contacto: merodrig@ugr.es

Román Setton es investigador independiente del CONICET y profesor de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad del Cine. La mayor parte de sus publicaciones se enmarcan dentro de los estudios de literatura y cine argentinos o alemanes, así como en el marco más amplio de los estudios comparados. En los últimos cinco años, la mayor parte de sus investigaciones se encuadran dentro de los estudios del género negro. Entre sus libros se cuentan *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses* (2012), *El candado de oro* (2013), *Fuera de la ley* (2017) y *Crimen y pesquisa* (2017). Actualmente dirige dos proyectos de investigación sobre historiografía e historia de la literatura policial y el cine negro en Argentina. Contacto: rsetton@hotmail.com

Carolina Sitnisky se especializa en cine y literatura andinos de los siglos XX y XXI. Ha sido profesora en el Departamento de Español y Portugués de la University of Southern California (USC), Pomona College y UCLA y ha publicado diversos artículos en revistas especializadas. Recientemente coeditó, con la profesora Gabriela Copertari, el libro *El estado de las cosas: Cine latinoamericano en el nuevo milenio* (2015) y, junto a Constanza Burucúa, *The Precarious in the Cinemas of the Americas* (2018). Contacto: carolinasitnisky@gmail.com

Félix Terrones es doctor en Estudios Hispanoamericanos por la Université Michel de Montaigne–Bordeaux III (Francia), donde se graduó con una tesis dedicada a los prostíbulos en la novela latinoamericana. Es editor y antologador de la obra de Sebastián Salazar Bondy para la Biblioteca Ayacucho de Venezuela y autor

de las novelas *El silencio de la memoria* (2008) y *Ríos de ceniza* (2015); del libro de novelas cortas *A media luz* (2003), del libro de microrrelatos *El viento en tu cara* (2014) y de *Un sueño hecho ficción: los prostíbulos en la novela latinoamericana* (2019). Actualmente, es lector en la Ecole normale supérieure (Ulm). Entre otras distinciones, ha sido finalista de la Bienal de ensayo de la Universidad Andina Simón Bolívar de Ecuador. Contacto: felixmartin55@gmail.com

Cynthia Vich es doctora en Literatura Hispanoamericana por Stanford University, y profesora en Fordham University en la ciudad de Nueva York. Es autora del libro *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka* (2000) y de artículos sobre la obra de autores peruanos como Edgardo Rivera Martínez, Eleodoro Vargas Vicuña, Blanca Varela, Sebastián Salazar Bondy, Cronwell Jara y Daniel Alarcón. Recientemente, ha publicado artículos sobre películas peruanas como *La teta asustada* y *Paraíso*. Está preparando un libro titulado *Lima cinematográfica: sujeto y espacio urbano en el cine peruano de inicios del siglo XXI*. Contacto: vich@fordham.edu

Se terminó de imprimir en
los talleres gráficos de
Tarea Asociación Gráfica Educativa
Psje. María Auxiliadora 156, Breña
Correo e.: tareagrafica@tareagrafica.com
Teléfono: 332-3229 Fax: 424-1582
Se utilizaron caracteres
Adobe Garamond Pro en 11 puntos
para el cuerpo del texto
julio 2019 Lima - Perú